



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Instantes caleidoscópicos

Susana Ponces Rodrigues de Castro Camanho

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universidad de Barcelona
Facultad de Filosofía

INSTANTES CALEIDOSCÓPICOS

Susana Ponces Rodrigues de Castro Camanho

Director: Dr. Antonio Aguilera Pedrosa

Tutor: Dr. Manuel Cruz Rodriguez

Programa de Doctorado: Individualismo y Responsabilidad (RD 185/ 1985) | Bienio 1996-1998

Departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura

Barcelona 2015

Agradecimientos

A Emídio. A Graça y José Manuel Camanho. A Manuel Agra. A Stefania Fantauzzi. A Pere Puig. A Esperanza Bielsa. A Abílio Silva. A Antonio Aguilera, director de la tesis. A Manuel Cruz, tutor. A Imma Murcia. A todos por la paciencia infinita, por el apoyo.

A la "Fundação para a Ciência e a Tecnologia" por la subvención a través de la beca de investigación PRAXIS XXI / BD / 16041 / 98.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Resumen

El presente trabajo se dedica a las transformaciones sufridas por la experiencia en el París del siglo XIX. El París de Balzac, de Zola. Las promesas de una ciudad en acelerado crecimiento, con sus transformaciones urbanísticas, nuevas construcciones, nuevos habitantes. Con sus nuevos templos dedicados al consumo, entretenimientos y espectáculos, sueños y fantasías compartidos. El París de los panoramas y exposiciones universales, pero también el París de los traperos, del *flâneur* convertido en *hombre-sandwich*. El París del *ennui*. El París de Baudelaire, de la aureola triturada en el tráfico. ¿Experiencia o vivencia? ¿Encantamiento o miseria? ¿Promesas cumplidas o quebradas? ¿Nuevo como verdaderamente nuevo o siempre igual? ¿Cómo responde el arte a todas estas transformaciones? ¿Cómo reaccionan las vanguardias? ¿Cómo lo ven Poe y Kafka? ¿Cuál el papel de la fotografía? ¿Del coleccionismo? ¿De la mirada de los niños? A estos temas se ha dedicado Walter Benjamin, filósofo que está en el origen del presente trabajo. Crítico con la idea de progreso, su pensamiento opone a la idea de Edad de Oro un tiempo del infierno. A lo nuevo el eterno retorno de lo mismo. A lo que brilla y parece cautivar la fantasmagoría. Oponer al sueño el despertar. Un pensamiento que encuentra en los fragmentos decadentes de la cultura el material para la construcción de una historia del siglo XIX como protohistoria de la modernidad. Los pasajes parisinos, galerías interiores, como poso de un pasado descartado, historia sedimentada. Material precioso que encierra un potencial transformador. Una conciencia histórica radicalizada, evocación de la tradición de los vencidos. ¿Y qué ocurre con el mundo de la vida, del que habla Habermas? ¿Cuándo se hará justicia sobre lo maltratado? ¿Cuándo se dará el verdadero progreso?

Introducción

1.

En su *Diario Íntimo*¹, Baudelaire anota el episodio de la pérdida de la aureola en el tráfico de la gran ciudad. Al cruzar el bulevar, la aureola del poeta se le cae en el fango. Afortunadamente, tiene tiempo de recogerla. Pero la idea no le sale de la cabeza, mal presagio. En sus *Pequeños poemas en prosa* ("Aureola perdida"), cuando la aureola se le cae en el fango, el poeta ya no la recoge, prefiere perder sus insignias:

iCómo! iUsted, amigo mío! ¡aquí! iUsted, en un lugar de perdición! iUsted, el bebedor de quintaesencia! ¡usted, el que come ambrosía! ¡Verdaderamente, hay que sorprenderse!

- Amigo mío, ya sabe cuánto me aterrorizan los coches y los caballos. Hace un momento, mientras cruzaba apresuradamente el bulevar, dando saltos en medio del barro, a través de este caos movidizo en el que la muerte asoma por todas partes a la vez, en un movimiento brusco, se me cayó la aureola de la cabeza y fue a parar en el fango del asfalto. No tuve el valor de recogerla. Pensé que sería menos desagradable perder mis insignias que hacerme romper los huesos. Y además, pensé que no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasear de incógnito, cometer viles acciones, codearme con los canallas, como los simples mortales. Y ¡ya me tiene aquí, igual que usted, como puede ver!

- Al menos, podría poner un anuncio o reclamarla al comisario de policía.

- ¡Pues no! Aquí me encuentro a gusto. Usted es el único que me ha reconocido. Además, la dignidad me aburre. Luego pienso con alegría que algún mal poeta la recogerá y se la encasquetará descaradamente. Hacer feliz a alguien, ¡qué delicia! ¡y sobre todo alguien que me hará reír! ¡Piense en X. o en Z.! ¿Se lo imagina? ¡Qué divertido va a ser!².

¹ Baudelaire (1995, 22).

² «Eh! quoi! vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambrosie! En vérité, il y a de quoi me surprendre./ -Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!/-Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire. / -Ma foi! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! et surtout un heureux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! comme ce sera drôle!» Baudelaire (1975, 298-301).

El poeta sacrifica su aureola, esa antigualla. Prefiere los sobresaltos al equilibrio y decoro. Prefiere codearse con canallas a la dignidad, el "mauvais lieu" al Olimpo. El poeta quiere ser como los "simples mortales", "igual que usted". Se siente cómodo en el otro lado del bulevar, sórdido lugar de mala nota, de viles acciones. Lugar donde convergen poeta y canalla. Deja la aureola para el mal poeta, para el poeta que busca conservar su pureza y escapar de la modernidad.

Renunciando a la aureola en beneficio de la verdad, Baudelaire anuncia un nuevo arte. Un arte que baja a la calle. Un arte que aclama la musa ciudadana, no la académica. Como en "Los buenos perros":

¡Atrás la musa académica! No tengo nada que hacer con aquella vieja mojigata. Invoco la musa familiar, la ciudadana, la viva, para que me ayude a cantar los buenos perros, los pobres perros, los perros llenos de barro, aquellos que cualquiera aparta, como pestiferados y piojosos, salvo el pobre de quien son el socio, y el poeta que los mira con ojos de hermano³.

Baudelaire canta el perro sin domicilio, no el que se refugia en su nicho de seda, acolchado. Canta el perro *flâneur*, el perro saltimbanqui, el perro cuyo instinto es inspirado por la necesidad, "patrona de las inteligencias". Canta los perros desconsolados, calamitosos, "que yerran solitarios por sinuosos barrancos de las grandes urbes"⁴.

En "Los ojos de los pobres", Baudelaire describe una pareja de enamorados que por la noche se sienta en un café. Un café "en la esquina de un bulevar nuevo lleno todavía de cascotes y luciendo ya sus esplendores por acabar"⁵. Luces de gas, espejos, decorado dorado y una deslumbrante clientela. Tres harapientos, plantados en la calzada, miran fijamente el interior. Rostros serios, ojos resignados, llenos de admiración:

³ « Arrière la muse académique! Je n'ai que faire de cette vieille bégueule. J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide à chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poète qui les regarde d'un œil fraternel ». *Ibid.*, 250-253.

⁴ « Je chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes ». *Ibid.*, 251-253.

⁵ « (...) devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées ». *Ibid.*, 236-237. Baudelaire alude a la política urbanística del Segundo Imperio. También Manet, en "La Rue Mosnier aux drapeaux" (1878), al pintar una vista superior de la calle construida por Haussmann, no deja de mostrar los cascotes ocultos tras una pared de tablas, cascotes que llaman la atención pese a tanta bandera de Francia (representando la fiesta del 30 de junio).

Los ojos del padre, decían: "¡Qué bonito!, ¡qué bonito!, diríase que todo el oro del mundo se ha colocado sobre estas paredes". Los ojos del muchachito: "¡Qué bonito, qué bonito, pero es una casa en la que sólo puede entrar la gente que no es como nosotros!" En cuanto a los ojos del más joven, estaban demasiado fascinados para poder expresar otra cosa que una alegría estúpida y profunda⁶.

La escena conmueve a aquel que, mirando desde el interior, se avergüenza de su vaso demasiado lleno; aquel que en vano procura su pensamiento en la mirada de su compañera.

La experiencia dolorosa de la gran ciudad arrastra la aureola del poeta, cual mercancía, por la circulación general del tráfico. Conduce el poeta a un "lugar de perdición". Experiencia perturbadora que se refleja en la mirada de la pareja que frecuenta el café. Experiencia que lanza un mundo de oro a los ojos de quienes sólo pueden contemplarlo a distancia. Experiencia que abre un abismo entre el individuo aislado y unas fuerzas sociales abstractas.

Baudelaire se aleja del venerable poeta romántico, del nostálgico evocador de la primera naturaleza. Se nutre de la vorágine moderna, de sus *shocks*, de sus contradicciones. Une brillo y ruinas. Destapa heridas no cicatrizadas. Arroja sombras sobre el resplandor de la ciudad. Muestra la miseria de los miserables, el hastío de los que viven en un mundo que, pese a todas las promesas, no se ha librado de la miseria.

2.

Siglo XIX. Descubrimientos científicos. Nuevas imágenes del mundo. Transformación de los modos de producción, de la naturaleza del trabajo. Transformación de las formas de consumo, del mercado. Desplazamientos demográficos, fuerte crecimiento de los aglomerados urbanos. Desvanecimiento de la experiencia de una vida articulada, pasible de ser narrada. Amenaza de desintegración. Entre la tradición y lo nuevo, entre el miedo a la desorientación y el deseo de transformar el mundo, el hombre enfrenta una infinidad de nuevas experiencias. Abandona un mundo que parece perderse. Entre él y su destino se abre un vacío.

⁶ « Les yeux du père disaient: "Que c'est beau! que c'est beau! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs." - Les yeux du petit garçon: "Que c'est beau! que c'est beau! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous." - Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde ». *Ibid.*, 238-239.

“Donde hay naturaleza, también hay hoy ferrocarriles”, escribe Robert Walser⁷. En un mundo radicalmente alterado por la técnica, primera y segunda naturaleza se funden. Con la expansión de la red de ferrocarriles⁸ y del sistema de comunicaciones telegráficas, las regiones se liberan de su aislamiento. También se vuelven vulnerables a lo lejano. El progreso parece irrefrenable. El progreso entusiasma: “No es en absoluto necesario ser un ángel, y la locomotora vale más que el más hermoso par de alas”¹⁰. El progreso asusta. Después del aceite o del “peligroso” gas, surge la “aún más peligrosa” electricidad y con ella, profecías apocalípticas. Los hombres quedarán ciegos con el exceso de luz. Quedarán locos con el exceso de información, con el ritmo de transmisión de las noticias. El mercado capitalista crece de forma desreglada. Drásticamente fluctuante y del que fantasmagóricamente depende toda la sociedad, insta la tiranía del dinero. El dinero es medio convertido en fin. La técnica parece servir únicamente para la producción de mercancías. Producidas en serie, rápidamente llegan al mercado. Los compradores se constituyen en masa. Sus deseos son nivelados, sus necesidades uniformizadas. La fuerza de la gran ciudad es irresistible. Miles de personas se apartan de sus hogares ancestrales. Devienen parte de esa masa amorfa. Masa de trabajadores, masa de consumidores, masa de alborotadores. Permanente contacto con extraños. Desarraigo. Rechazo. “Cuando el campesino viene a la ciudad, para él todo dice: cerrado”¹¹.

El periódico crea un marco común de referencia, una forma de compartir una cultura fugaz. Lleva la información a las mesas de los cafés: conflictos entre naciones, inversiones, corridas de caballos, cotilleos, acontecimientos banales sensacionalizados. El folletín o novela por entregas añade al periódico la ficción. Es un éxito. Aumenta las suscripciones, anuncia la literatura rendida al comercio. La fotografía deviene un precioso auxiliar de la prensa. Ilustra los *fait-divers*. Refuerza la credibilidad de lo relatado. La fotografía no se detiene en los múltiples empleos profetizados por Arago¹². De la medicina a la astrofísica, de la arqueología a la

⁷ Robert Walser, “Algo sobre el ferrocarril”, *La habitación del poeta*, Madrid, Siruela, 2005, 23.

⁸ Charles Dickens escribe: “There were railway patterns in its drapers' shops, and railway journals in the windows of its newsmen. There were railway hotels, office-houses, lodging-houses, boarding-houses; railway plans, maps, views, wrappers, bottles, sandwich-boxes, and timetables; railway hackney-coach and cabstands; railway omni-buses, railway streets and buildings, railway hangers-on and parasites, and flatterers out of all calculation. There was even railway time observed in clocks, as if the sun itself had given in ” *Dombey and son* [libro en línea], Colección de e-books de “The Literature Network”, < <http://www.online-literature.com/dickens/dombey/16/> >, [consulta 18-1-2013].

¹⁰ Ludwig Pfau citado en Benjamin (1973b, 99).

¹¹ Adorno (2003a, 136).

¹² En su “Rapport à la Chambre des députés” de 3 de julio de 1839, una defensa del invento de Daguerre. Véase Rouillé (1989, 36-43).

filología, sus usos parecen ilimitados. La fotografía empuja el arte para fuera del dominio de la representación, precede el cine. Es utilizada, durante la Comuna de París, para identificar los *communards* que alzan barricadas. La fotografía se extiende al ámbito doméstico. Fija momentos de la existencia privada. Un instante congelado en una imagen que se guarda para la posteridad. La fotografía revela detalles inesperados, lo que habita en lo minúsculo. Altera la percepción del tiempo y del espacio.

En un mundo en transformación, que anhela mejoras sociales, las visiones saintsimonianas parecen hacerse realidad. El progreso técnico promete volver la vida más estable. Pero, la pone a merced de algo que escapa al conocimiento del hombre. "¿No es cierto que las experiencias se han independizado del hombre?"¹³. El progreso se desarrolla de forma ajena a su voluntad. El mundo es dominado por una extensa trama burocrática, pese al control que el hombre aspira a tener sobre su propia vida. El progreso técnico muestra dos caras: potencial emancipador y potencial destructivo.

3.

En su lecho de muerte, un campesino anciano anuncia a sus hijos que en su viña se oculta un tesoro. Sólo tienen que cavar. Muerto el padre, los hijos removieron el campo de arriba abajo. Removieron y volvieron a remover. Del tesoro ni rastro. Llega el otoño. En la región ninguna viña aporta tanto como aquella cuya tierra había sido tan revuelta¹⁴. Los hijos se dan cuenta de lo que el padre les había legado. Experiencia. Con la autoridad de la edad, los ancianos legan enseñanzas, transmiten conocimiento. Tal como respiran, caminan o comen, rezuman sabiduría, experiencia. Algo que nos transforma. Algo que, en el confronto con lo otro, nos aporta lo nuevo. Experiencia.

4.

Walter Benjamin distingue experiencia de vivencia. Algo que existió y frente al cual hay un sentimiento de pérdida y algo inmune a la tradición, que se nutre de los *shocks* urbanos. La experiencia se configura como algo que converge en la memoria. La vivencia remite, no a la continuidad en el tiempo, sino a una inmediatez prerreflexiva. Una se asocia a lo permanente, a lo sedimentado. La otra a lo efímero.

¹³ Robert Musil, "El hombre sin atributos- Tomo I", Barcelona, Seix Barral, 2004.

¹⁴ Fábula contada por Georg Simmel, *Sobre la aventura-Ensayos filosóficos*, Barcelona, Ediciones Península, 1988, 9.

En Benjamin, la transformación o decadencia de la experiencia es señal de la profunda crisis que afecta la vida moderna. Crisis que se espeja en el paisaje empírico del París decimonónico. Crisis que se manifiesta en fenómenos como el *ennui*, en los cuentos de Poe, en la poesía de Baudelaire, en los escritos de Kraus, en la prosa de Kafka.

Benjamin cree que algo de lo perdido se oculta en los desechos del mundo. Algo que puede rebrotar con la visión de los niños o del coleccionista que yuxtapone elementos del pasado. Algo que puede transformarse a través de la rememoración. Algo que se manifiesta en obras de artistas como Kafka o Atget, en la fotografía y en el cine. Una obra de arte puede ser determinante para la interpretación de nuestra vida, para la comprensión de la historia. Manifestación de sufrimientos pasados, la obra de arte salva del olvido experiencias que parecen ya no tener lugar. En ella, se cristalizan los sueños malogrados de los hombres. Sueños que no han podido dejar otra huella que la de su propio fracaso.

En lo destrozado, en lo despreciado, Benjamin vislumbra chispas de esperanza. En la constelación del pasado frustrado con el presente oscuro, Benjamin procura revisar la historia oficial. Fuerza los límites de lo indecible, del silencio y de lo silenciado. Atiende a lo dejado de lado por un lenguaje reducido a mero medio de comunicación, a mero instrumento del comercio. Procura rescatar lo que oculta una sociedad dominada por el cálculo, por la utilidad. Lo olvidado en los límites de toda relación de dominación. Destapa lo que queda por decir.

5.

Reivindicación de una tradición oculta. Para Benjamin, el pasado no se revela en la senda marcada por las tradiciones impuestas, sino en las callejuelas menospreciadas. Benjamin no busca lo más llamativo sino el desecho, lo que brota de los márgenes. En los basureros de la historia, suenan voces enmudecidas. Instantes de interrupción del curso catastrófico del mundo. Benjamin habla de una detención momentánea. Despertar y toma de consciencia. Recuerdo de una tradición amenazada. Recuerdo de las rebeliones olvidadas. Atención a la parte excluida de la historia, a la historia subterránea. Discontinuidad y ruptura surgen como fundamentos de la verdadera tradición. Benjamin atiende a lo arrinconado. Percibe lo insólito en lo que miramos como definitivamente dado. Se acerca a terrenos habitualmente vedados a filósofos.

Los pasajes parisinos, paradigma de placeres mundanos, devienen lugar de inspiración filosófica. En los objetos que pueblan los obsoletos pasajes, se cristaliza una imagen de la historia. Benjamin procura que sean las cosas mismas a escribir las

memorias del pasado más reciente. Da primacía a lo individual. En los rincones olvidados, Benjamin se abandona al objeto singular, a la concreción. Halla en los contornos de lo banal los aspectos latentes de la sociedad industrial.

Los pasajes dan nombre al ambicioso proyecto filosófico al que Benjamin da inicio en 1927. Proyecto que desarrolla hasta el final de su vida. Inacabado, *Das Passagen-Werk* sufre diversas transformaciones, cuya senda podemos seguir en los ensayos que Benjamin va escribiendo a lo largo de los años 30.

Benjamin muestra lo incumplido de la modernidad. El uso de la técnica parece haber seguido una lógica al margen de los sueños del hombre. El progreso como dominio de la naturaleza transcurre en sentido contrario al verdadero progreso. Lejos de liberar al hombre, lo convierte en máquina de trabajo, encarnación de tiempo. Lejos de liberar al hombre, lo subyuga a un mecanismo sobre el cual no parece poder influir. La vida se degrada en cuantificación. El mismo ocio, transformado en "tiempo libre", se somete a las leyes del trabajo y del mercado.

Benjamin ve los despojos de los pasajes como sedimentos de un mundo de sueños que no llegó a cumplirse. Reconoce los monumentos de la burguesía como ruinas, antes mismo que se hayan derrumbado. Pretende romper con el destino mítico en nombre del cual se sacrifican los hombres. No se trata de nostalgia de un pasado perdido, sino de una aguda crítica al presente. La interpretación de la esperanza inscrita en el pasado abre nuevas posibilidades en el presente.

6.

El instante del despertar es decisivo para el concepto de historia de Benjamin. Despertar de la creencia ingenua en el progreso. Desencantamiento que transforma el sueño o mito del pasado en conocimiento, disolución de la apariencia histórica. Radicalización del tiempo. Benjamin hace coincidir en una constelación lo ya sido y lo ahora. El despertar es "ahora de la cognoscibilidad", actualización en un relámpago de lo ya sido. Una aguda consciencia temporal que niega la apariencia de continuidad.

Asaltar el tren del progreso, tirar el freno de emergencia. La evocación de un pasado pleno de injusticias desenmascara el presente. Un presente que asienta sobre las espaldas de las generaciones pasadas. Benjamin sólo cree en un progreso al servicio de la humanidad. Pero, lejos de ser la humanidad el *telos* del progreso, el progreso sigue siendo el *telos* de la humanidad. Un progreso ciego y avasallador que se hace sobre las espaldas de una parte de la humanidad. Un progreso que exculpa todo sufrimiento con el argumento de que redundará en beneficio de la mayoría. La

marcha triunfal del progreso oculta lo que ha quedado al margen de las aclamadas conquistas. Sus víctimas. El sufrimiento es el precio fatal de este progreso.

Contra la creencia en este progreso, Benjamin propone una lectura de la historia desde la perspectiva de los oprimidos, en un momento histórico que no parece dejar nada intacto. La catástrofe es inminente.

Capítulo I

París, siglo XIX. Nos acercamos a una experiencia transformada por la industrialización, por una técnica que aparenta realizar todos los sueños. Las estaciones de ferrocarriles, los nuevos bulevares y calles responden al abrupto crecimiento demográfico. La nueva movilidad urbana exige nuevos espacios vitales. Grandes almacenes, mercados y recintos feriales tratan de satisfacer las nuevas formas de producción. Anuncian el moderno consumo de masas. El paisaje empírico sufre una profunda metamorfosis. Una ciudad llena de encantos. Poblada de sujetos inquietos, extraños a sí mismos. Sujetos que no reconocen el producto de su trabajo, que veneran en los nichos de los pasajes, en las exposiciones universales o en los grandes almacenes. Sujetos que no reconocen su propia ciudad. Una ciudad exuberante que oculta tremendas condiciones materiales, que acumula fracasos, derrotas. Una ciudad fantasmagórica. Los pasajes, paraíso de la moda y de los *flâneurs*, se transforman en espacios desechados, abandonados. Posos del pasado reciente que revelan las dos caras de las fuerzas productivas: lo que prometían y lo que han llegado a ser. El eterno retorno de lo mismo en la última novedad. El eterno retorno en la moda. El eterno retorno en la arquitectura de hierro y vidrio, en los objetos de uso cotidiano. Una fusión de lo nuevo con lo viejo que trata de hacer familiar el inquietante mundo industrial. El carácter ambiguo de la mercancía, convertida en fetiche y satirizada en Grandville.

Las transformaciones urbanísticas de Haussmann. Los *grands travaux* crean empleo, anulan el espectro de revuelta violenta. Satisfacen los intereses de las nuevas clases ascendientes, en un entorno de especulación, de juego corrupto. Creación de la gran capital del imperio. Preservación del orden público. Eliminación de los barrios insalubres. Expulsión de la industria del centro de la ciudad. Supresión de las *tavernes* o las *caves* de los vecindarios burgueses. París transformado en un mundo dominado por la Bolsa y el comercio, ya no por la organización industrial del trabajo. Un mundo que procura ocultar las diferencias de clase mediante la segregación geográfica. Alejamiento del proletariado, desplazado a la periferia.

Transformación del ocio en negocio. Las muchedumbres se abandonan a los espectáculos, al entretenimiento. Los panoramas les ayudan a aprehender su propia ciudad, en permanente transformación. El *Musée Grévin*, microcosmos de la vida cotidiana, celebra las grandes figuras históricas, las glorias pasajeras, eternizadas en figuras de cera. La Morgue transforma la realidad más brutal en objeto de consumo, el cadáver en espectáculo. La prensa de masas construye vínculos sociales entre extraños. El folletín se basa en los deseos sociales. Difumina la frontera entre realidad y representación. Atrae lectores. El interior separa dominio público y privado. Aparentemente inmune a las intrusiones del nuevo orden industrial, el interior es estuche. Receptáculo de vestigios acentuados en el terciopelo. Lugar reservado al objeto singular, por masificada que sea su producción. Lugar de culto a las colecciones. Lugar de acumulación de recuerdos.

Capítulo II

Baudelaire inaugura una sensibilidad estética que parte de la experiencia escindida del mundo, de la heterogeneidad de la ciudad moderna, de los codazos con las masas. Cada poema surge como una mónada. Apunta a la totalidad social. Baudelaire une el lenguaje de la vida moderna a formas poéticas heredadas. Rescata la forma alegórica. La introduce no en un período de explícita decadencia, como los alegoristas barrocos, sino de aparente progreso y bienestar social. La alegoría muestra lo que el esplendor oculta: las promesas incumplidas, los sueños rotos, lo nuevo como siempre igual, el eterno retorno. La mirada alegórica de Baudelaire anticipa las ruinas en el rostro más moderno de la ciudad.

En un mundo cuyo progreso no parece dejar piedra sobre piedra, el tiempo se vacía como el del obrero o del jugador. Trabajo fabril y juego de azar, ambos carecen de contenido. Jugador y obrero parecen haber liquidado su memoria, como los transeúntes de Poe. Actúan automáticamente. Viven en la perpetua angustia del eterno retorno de lo mismo. Viven un tiempo homogéneo y vacío. Tiempo que comparten con el *flâneur*. Benjamin vincula el *flâneur* al hombre alienado en el umbral de la sociedad de mercancías. Soñador romántico, cliente del gran almacén, vendedor de vivencias en el mercado literario. Errabundo, halla su asilo en la multitud, campo de observación, cura para *l'ennui*. El traperero, figura que surge de la faz inquietante de la ciudad, de sus escombros, recoge lo despreciado, la escoria del mundo industrial. Los desechos de una ciudad que duerme.

Confundido entre la muchedumbre, el individuo percibe la realidad como una serie de colisiones. Sensaciones táctiles discontinuas. Imágenes visuales

fragmentadas e yuxtapuestas. Frente a los estímulos e impactos urbanos, el individuo se aísla, se encierra en sí mismo. El mundo tecnológico tritura la experiencia. Corroe el depósito de referencias que nos sostiene, que nos alimenta, que nos preserva de patologías. La experiencia (*Erfahrung*) es sustituida por la vivencia (*Erlebnis*). Vivencia que se nutre de *shocks*, que carece de consolidación. La pérdida del aura surge como síntoma de la desintegración de la capacidad de la experiencia.

Baudelaire responde a un mundo progresivamente abstracto. Un mundo que, como atestigua Kraus, corrompe moral, espíritu y lenguaje. Un mundo de sujetos debilitados.

Capítulo III

Los niños ven los objetos como un reino de enigmas. La deformación, la incompreensión y la incapacidad para lidiar con las estructuras de lo útil devienen condición para la articulación de la verdad. Los niños se acercan al lenguaje de las cosas. Se abren a lo trivial, a los desechos. Reconocen en los desechos el rostro del mundo de los objetos. Benjamin entiende el mundo desfigurado de los niños como una manera de vérselas con la experiencia. Improvisación mimética y facultad de invención. Los niños ven todo como novedad. Dejan hechizarse por formas, nombres y colores. Establecen correspondencias. Sus gestos son un rechazo a la instrumentalización. Los niños se acercan al lenguaje de las cosas, a un mundo que el adulto procura retrospectivamente comprender. Reconocen lo nuevo, lo integran en el espacio simbólico. Demuestran una forma de interactuar con el mundo menos vulnerable a los imperativos que ocasionan las heridas sociales. Juegos, juguetes y libros infantiles forman parte de un pequeño mundo impermeable a la existencia terrorífica en la que el adulto se halla confinado. Poseen un carácter liberador.

Potencial liberador que también hallamos en las colecciones. El coleccionista es insaciable en la acumulación de materiales. Se dedica a inventariar su tesoro, a seleccionar sus piezas, a percibir en ellas lo que nadie más percibe, su singularidad. El coleccionista atiende a las cosas anónimas y despreciadas. Hace justicia a los objetos. Escucha lo que en ellos palpita. Los desvincula de sus funciones primitivas, los transfigura. Los libera de su valor de uso, de la "servidumbre de ser útiles".

La fotografía muestra una realidad no captable al ojo humano. En cuanto extensión de los sentidos, revela detalles inusitados del mundo, aspectos fisiognómicos de lo que se encierra en lo minúsculo. Al ampliarlo se vuelve ella

misma "una vivencia grande y misteriosa"¹⁵. Como el mundo vegetal que se revela en las fotografías de Karl Blossfeldt, formas de plantas que crecen de tal manera que "en lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes"¹⁶. La fotografía permite entablar una relación amistosa con la naturaleza, potenciando la facultad mimética. Benjamin se refiere a "algo nuevo y especial", un "valor mágico" conferido a la imagen por la técnica más precisa. Algo que brota en el retrato de las pescadoras de Hill, algo que reclama el nombre de la que vivió y vive en el retrato. La fotografía revela el "inconsciente óptico", lo invisible. Nos ofrece lo marginal, lo olvidado, lo perdido en la historia pero asido por la tecnología. Lo inintencional. Las imágenes fotográficas albergan el futuro que aguarda un hallazgo por parte del presente, un presente con la mirada vuelta hacia el pasado. El aquí y ahora. Instante que explota repentinamente y nos ofrece lo vivo.

Benjamin procura mostrar cómo las técnicas de reproducción afectan la obra de arte. Atendiendo a un arte desligado de su fundamento cultural, trata el tema de la superación del arte autónomo. Al despojarse del elemento de culto, el arte abandona el ámbito de la "bella apariencia". Benjamin asocia las obras de arte que se hicieron impermeables a lo cultural a la destrucción del aura. El declive del aura, tal como lo ve en 1935, pasa a determinar el destino del arte. La obra pierde su aura, pero se acerca a las masas. Pierde su carácter de cifra de lo histórico, de sedimento de la experiencia humana, pero gana valor expositivo. Deja de apoyarse en el ritual, pasando a asentar en la práctica política. Benjamin contrapone la politización del arte a la estetización de la política, peligroso hechizo capaz de renovar de forma sintética el culto que se había roto.

El cine nos abre un inmenso campo de acción. Construye una nueva realidad mediante la desaceleración del tiempo, mediante el montaje. Entrena el mecanismo perceptivo para los *shocks* de la vida moderna. La cámara hace posible explorar entornos triviales. Revela detalles ocultos a la mirada inmediata, una determinada actitud en un corto espacio de tiempo. Las nuevas técnicas de reproducción amplían nuestro ámbito de acción. Pero, al servicio de la industria de la cultura, al servicio del sistema económico, hacen lo contrario, recortan. De esto era consciente Adorno, crítico con el ensayo de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica.

¹⁵ Benjamin (1973e, 67).

¹⁶ Benjamin (2004a, 12).

Capítulo IV

El pensamiento de Benjamin atiende a las necesidades del objeto. Una singular fisiognómica que parte de lo mínimo, de las huellas de lo olvidado, de la concreción. Un pensamiento que atiende a los desechos de la industrialización; que los asocia mediante la técnica vanguardista del montaje. Una historia del siglo XIX como protohistoria de la modernidad. Rescate de un pasado olvidado, sin embargo, reciente. Despertar.

Benjamin se refiere a un adormecimiento nuevo, lleno de sueños. El mito surge como un punto de fuga para la crítica de una modernidad como quintaesencia del progreso. Benjamin no niega progresos parciales ni cae en el oscurantismo tradicionalista. Asocia progreso, barbarie y sufrimiento. Todo progreso realizado se reduce a una ordenación en el seno de la catástrofe permanente. El verdadero progreso aún no ha tenido lugar. Benjamin vincula lo moderno a lo arcaico, lo nuevo al eterno retorno de lo mismo, la idea de cielo en la tierra al concepto de tiempo del infierno.

En la fecunda tensión entre polos opuestos, Benjamin halla las claves interpretativas del París del siglo XIX. En el Barroco, las cosas se convierten en jeroglíficos. La alegoría atestigua un mundo sin trascendencia, vaciado de todo sentido. Un mundo entregado a la arbitrariedad de los signos. En la sociedad capitalista, la mercancía producida por el hombre se desvincula del proceso de producción. Deviene abstracción.

Partiendo de la intención alegórica, simpatizante con las cosas inanimadas, Benjamin recupera la crítica marxista al fetichismo de la mercancía (tras las conversaciones de 1929 con T. W. Adorno y M. Horkheimer). El rumbo de la cultura del siglo XIX está marcado por el carácter de la mercancía que se manifiesta como fantasmagoría. La mercancía conjuga engaño y promesa, ocultación de la huella humana e ideal de felicidad. El brillo de lo que promete encubre la certidumbre de la decadencia. Un carácter transitorio que la transforma en algo vacío de vida. Fósil. Indicio para ver el pasado en el presente. La desmitificación del pasado es desmitificación del presente. Un presente que urge ser desmitificado.

La alegoría muestra la verdadera naturaleza de la historia, proceso irreversible de declive. Una historia catastrófica que amontona cadáver sobre cadáver, ruina sobre ruina. La alegoría muestra la *facies hippocratica* de la historia como paisaje primordial petrificado. Máscara mortuoria. Lo que la historia tiene de intempestivo y doloroso plasmado en un rostro. Calavera.

Capítulo V

A una historia librada a sí misma, Benjamin opone una historia a contrapelo. Se fija en el lado oculto de la realidad, en lo despreciado por la gran corriente de la historia. Contra la falsa universalidad del historicismo, mera suma de datos, Benjamin reclama una verdadera universalidad. Muestra cómo un único fragmento evoca algo que se planta frente a la lógica del movimiento histórico dominante, pudiendo llegar a suspender la lógica de la historia. Benjamin percibe lo universal en lo particular. En el sentido de una obra ve el de una vida; en el sentido de una vida el de una época; en el sentido de una época el de la historia. En el núcleo del objeto histórico se halla representada su historia anterior y posterior. La mónada tiende un puente entre pasado y presente. Cristaliza la totalidad histórica. Concentra, como potencia, la tradición de los vencidos.

Las "Tesis sobre el concepto de la historia", su último escrito, emergen en un presente amenazado por el fascismo. Si en los ensayos de mediados de los 30, marcadamente *engagés*, Benjamin perseguía una eficacia política, en las tesis procura salvar la memoria de los vencidos. Una solidaridad que se extiende a los muertos y olvidados. Un conocimiento que sólo puede obtener un sujeto que piensa su propia experiencia de opresión. En un momento histórico que parece conducir la humanidad al abismo, Benjamin halla en el pasado de los oprimidos una razón para la esperanza. Evocando los vencidos frente a los vencedores, trata de abrir en el presente la posibilidad de un futuro radicalmente diferente.

El concepto de historia de Benjamin es como un sendero que abre un inmenso campo de posibilidades. Transformación de un pasado que nunca ha sido estático ni cerrado, un pasado cargado de posibilidades. Transformación de un presente inhumano que sólo promete regresión. Transformación del futuro que puede preverse en los desarrollos del pasado proyectados en el presente, en las utopías por realizar. Tal como en el pasado no existe nada de irremediable, en el futuro no hay nada de inevitable. En el reconocimiento de los sufrimientos pasados, padeciendo los presentes, se trata de evitar los venideros. Sin olvidar que poseemos la capacidad de intervenir en la historia, que se abre a distintas posibilidades.

En un concepto de historia que se responsabiliza tanto por el pasado como por el futuro, como el de Benjamin, la rememoración tiene su peso. Un trabajo de memoria que contraría el movimiento automático de la historia. Lucha contra la fuerza del olvido, contra un presente narciso que desatiende las aspiraciones de libertad y justicia vencidas en el pasado. Apoderarse del recuerdo en un momento crítico. Apoderarse del recuerdo en una configuración de ahora y antaño. La "imagen

dialéctica”, figura de la relación del pasado con el presente, congela momentáneamente el curso de la historia. Una imagen repentina, fulgurante. Detención del tiempo, ruptura, explosión que ilumina.

Capítulo VI

Habermas critica en 1972 la articulación de marxismo y teología evocada por Benjamin desde la imagen del enano y autómatas. La encuentra incompatible con la teoría materialista de la evolución social. Posteriormente, Habermas corrige su crítica, se acerca a la conciencia histórica radicalizada que propone Benjamin.

En Benjamin, lo micrológico remite a una dimensión más amplia. Habermas, al articular los sistemas y el mundo de la vida, opera de modo macrológico sin dejar de apuntar a lo micrológico. Piensa los sistemas y lo que los sostiene. Insistiendo en la capacidad de destrucción sistémica y en el desgaste de las esferas pública y privada, Habermas persigue algo cercano a Benjamin. Para Benjamin, la clave está en socializar los medios espirituales de producción para que se haga justicia sobre lo maltratado, para que se de el verdadero progreso. Un progreso que no se reduce a la técnica ni a los medios de producción. Para Habermas, se ha de unir la cultura de los expertos a los contextos de la acción comunicativa. Unido al mundo de la vida, el saber especializado, en lugar de servir la economía y la política, sirve a la comprensión del mundo, a la visión que el sujeto tiene de sí mismo. Un saber que pasa a ofrecer resistencia a la dinámica destructiva desarrollada por el sistema económico y su complemento estatal.

La obra de arte de vanguardia ataca a las otras esferas de la razón. Subvierte las convenciones de la producción. Modifica las condiciones de la recepción. Rompe con lo impuesto por las convenciones de la vida cotidiana, por los imperativos del trabajo y de lo útil. Mediante su lógica particular, incorpora lo excluido por la sociedad. En la obra de vanguardia, se cristaliza una experiencia mutilada, se objetiva una subjetividad descentrada, enajenada. El arte satisface necesidades a las que no atienden las demás esferas de la razón. Un trato mimético con la naturaleza (externa e interna). Un trato alejado de la mera explotación. Una intersubjetividad no menoscabada, que incluye tanto la fantasía como la espontaneidad.

La emancipación de la imagen, del gesto, en relación con todo sentido constituido, característico del arte moderno, gana en Kafka gran magnitud. En la interpretación de Kafka, Benjamin aclara el espíritu de las vanguardias. Las imágenes que la prosa de Kafka evoca remiten a un cotidiano sórdido, embrutecido por una modernidad incapaz de liberarse de sus componentes destructivos. Un

mundo en el que predomina la corrupción del lenguaje y en el que las tradiciones parecen perderse. Un mundo asaltado por la acción ciega de un progreso que reproduce infinitamente los mismos escenarios, la misma catástrofe. Un mundo degradado. La esperanza que brota en Kafka, en sus desesperanzadas criaturas, es la de ver restablecido ese mundo desfigurado. Habitar un cuerpo, un mundo, que no sea hostil. Un mundo en el que hay esperanza, sólo que no para nosotros.

I. La ciudad y sus encantos: las promesas del París del siglo XIX

1. Los pasajes

“Un pasaje (...) es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño”¹⁷.

Calles interiores cubiertas por hierro y vidrio, los pasajes surgen en las primeras décadas del siglo XIX. Bañados por luz natural, cenital. Espacio público asentado sobre terreno privado. Los pasajes enlazan las calles más animadas del centro de la ciudad. Las gentes se encuentran, hacen la compra, se divierten. Un espacio ideal para el callejeo, para un paseo seguro, a resguardo del tráfico y de la lluvia¹⁸. A la vista de las nuevas galerías, las antiguas calles les parecen a los parisinos sucias, estrechas, resbaladizas y peligrosas, buenas sólo para los perros¹⁹. Los pasajes aseguran una intensa experiencia de la vida urbana. Cada pasaje tiene su público, su fisionomía²⁰. Cada uno es frecuentado por una multitud de curiosos, por “prostitutas, *grisettes*, viejas vendedoras brujeriles, buhoneras, guanteras, damiselas –este último era el nombre que por 1830 se daba a los pirómanos vestidos de mujer”²¹. Los pasajes prometen éxito comercial a los propietarios y éxito social a los visitantes. Ofrecen al burgués, al bohemio, al paseante un palco para mostrarse, un lugar para representarse, un escenario para observar.

Con su luz natural, sus fachadas, su movimiento, los pasajes son percibidos como calle. Calle como interior familiar, piso amueblado de las masas. Calle y vivienda. Lugar rico en estímulos, lugar determinante en la experiencia del *flâneur*. Los pasajes conservan el anonimato como las calles. En ellos, el *flâneur* se entrega a interminables paseos. Estudia su entorno. Ejercita el placer de mirar. Se entrega a las ilusiones de la mercancía.

¹⁷ Guía Ilustrada de París (1852) citada en Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (2005, 69), (A 1, 1).

¹⁸ Pasaje Jouffroy en días lluviosos: « quand on croit avancer, on recule, et tel qui avait mis une demi-heure pour arriver jusqu’au milieu de la galerie, et qui s’applaudissait d’avoir déjà fait tant de chemin, se trouve, au bout d’une autre demi-heure, refoulé par les flots jusqu’au boulevard, par lequel il était entré » Delvau (1867, 55).

¹⁹ Véase Tony Moilin citado en Benjamin (2005, 84), (A 8 a, 2).

²⁰ Véase Delvau (1867, 53).

²¹ Benjamin (2005, 495), (O 2, 4).

“Como sediciosos que tras días de conspiración consiguen hacerse fuertes en un lugar, así la mercancía, con un golpe de mano, se apoderó de los pasajes” (Benjamin)²².

Los pasajes responden a la moda en plena expansión: “Todos son hijos de la misma madre, la industria”²³. En los pasajes, prospera el comercio al por menor. A ambos costados, tiendas de novedades. Tiendas angostas y profundas que favorecen la diversidad. Numerosos pequeños oficios. El pasaje de los panoramas acoge cafés, fabricantes de chocolates y bombones, pastelerías, confiterías, tiendas de ultramarinos, de guantes, sastres, fabricantes de botas, de sombreros, de sombrillas, de gemelos, peluquería, perfumería, orfebres, joyeros, tabaquería, papelería, librería, un editor de música, tiendas de juguetes y alabastros²⁴. En la época en la que Montigny escribe *Le Provincial à Paris*, es el más frecuentado de los pasajes: “Una afortunada ubicación y la moda desplegaron el favor que él goza; el tiempo hizo lo demás. Hoy, este bonito pasaje está bajo la protección del dios que preside el comercio”²⁵. En el pasaje de los panoramas, se inaugura la iluminación pública a gas²⁶. Las tiendas brillan con un destello muy vivo: “al caer de la noche, el gas hidrógeno derrama torrentes de luz”²⁷. Un *nouveau mode d'éclairage*, bien distinto del aceite. El día se prolonga de acuerdo con los caprichos del hombre. Los escaparates se pueden mirar por la noche, algo imposible en las calles escasamente iluminadas. Los establecimientos de diversión transforman el transeúnte ocasional en un *habitué*²⁸. En el pasaje de los panoramas se instala el teatro de M. Comte, famoso ventríloco y prestidigitador. En una de sus extremidades, un *magasin de nouveautés*. Su nombre parece anunciar el futuro, no tan lejano, de los pasajes parisinos: *L'Éclipse*.

²² *Ibid.*, 831-832, (D^o, 6).

²³ « Toutes sont les enfants de la même mère, l'industrie » Kollof citado en Geist (1989, 105). Una de las condiciones para el desarrollo de los pasajes es, como apunta Benjamin “el apogeo del comercio textil” Benjamin (2000, 218).

²⁴ Véase Montigny (1825, 158-172).

²⁵ « Une heureuse exposition et la mode ont commencé la vogue dont il jouit ; le temps a fait le reste. Aujourd'hui, ce joli passage est placé sous la protection du dieu qui préside au commerce » Montigny (*ibid.*, 158).

²⁶ Gustave Fraipont (1889, 118). El primer experimento de iluminación pública con gas, prohibida por la policía por el fuerte olor que desprendía, ha tenido lugar en el pasaje Montesquieu, cercano al Palais-Royal (Geist 1989, 106). En “el mes de enero de 1817 fue iluminado el pasaje des Panoramas” Maxime Du Camp citado en Benjamin (2005, 578) (T1 a, 2).

²⁷ « le gaz hydrogène verse, à la nuit tombante, des torrents de lumière » Montigny (1825, 168).

²⁸ Geist (1989, 33).

“Hubo un pasaje du Désir” (Benjamin)²⁹.

El pasaje es “una casa sin ventanas. Las ventanas que dan a él son como palcos desde donde se puede mirar hacia dentro, pero no hacia fuera”³⁰. “Casas de sueño”, lugar de culto: “nave de iglesia con capillas laterales”³¹. Templo del capital mercantil³². Decía Louis-Philippe: “Alabado sea Dios y mis tiendas también”³³. Carteles, anuncios, letreros, estantes y anaqueles ocupan el pasillo. El pasaje se convierte en “una selva de encanto exótico en la que uno tenía, literalmente, que abrirse camino”³⁴. Numerosos espejos amplían el pasaje “como en un cuento de hadas”³⁵. Dificultan la orientación en un espacio que se transforma “en el seno de la nada”³⁶:

Un murmullo de miradas llena los pasajes. No hay allí cosa que no abra un pequeño ojo donde menos se espera, lo cierre parpadeando y, cuando miras de cerca, haya desaparecido. Al murmullo de estas miradas le presta el espacio su eco³⁷.

Templo de ilusiones. “Calle ávida de comercio, que únicamente se presta a despertar los apetitos”³⁸. Teatro de *vaudeville*, juego de azar. En las galerías del primer piso, nichos que acogen ángeles, golondrinas³⁹.

“El talón de Aquiles del pasaje es que no es movable, transportable, que no puede seguir las modas y caprichos de la sociedad” (Geist)⁴⁰.

²⁹ Benjamin (2005, 81), (A 6 a, 4).

³⁰ *Ibid.*, 546, (Q 2 a, 7).

³¹ *Ibid.*, 72, (A 2, 1).

³² *Idem* (A 2, 2).

³³ *Idem*.

³⁴ « une jungle au charme exotique dans laquelle il fallait littéralement se frayer un chemin » Geist (1989, 29).

³⁵ Benjamin (2005, 556), (R 2 a, 3).

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Ibid.*, 77, (A 3 a, 7).

³⁹ *Ibid.*, 869, (c^o, 2).

⁴⁰ « Le talon d’Achille du passage est qu’il n’est pas mobile, transportable, qu’il ne peut pas suivre les modes et les humeurs de la société (...) » Geist (1989, 30).

Con la Revolución de Julio, en 1830, la construcción de los pasajes se va refrenando⁴¹. La especulación inmobiliaria se vuelve hacia la expansión urbana, hacia la expansión de la red de ferrocarriles. La decadencia de los pasajes coincide con la reconstrucción urbanística de Haussmann, que presta a la ciudad una nueva cara, vistas panorámicas, proporciones monumentales. La decadencia de los pasajes coincide con el incentivo a la cultura del aire libre, la interdicción de la prostitución, las anchas aceras de los bulevares y la nueva iluminación eléctrica⁴².

La luz de gas de los pasajes, antes un resplandor muy vivo, es ahora débil, enfermiza, contrasta con el brillo de los bulevares. Sus losas se hacen amarillentas, desgastadas. Su estrechez sofocante. Temerosos, los paseantes los abandonan: "El Pasaje Colbert es un desierto. Un monumental reloj marca la hora... ¿Para quién? Misterio"⁴³.

Los pasajes mueren. (...) El pasaje que fue para el parisino una especie de salón-paseo, donde se fumaba, donde se charlaba, ya no es más que una especie de asilo del que uno se acuerda de repente cuando llueve. Algunos pasajes conservan cierta atracción a causa de tales o cuales almacenes célebres que todavía se encuentran en ellos. Pero es la fama del inquilino lo que prolonga la moda o más bien la agonía del lugar. Los pasajes tienen un gran defecto para los parisinos modernos: cabe decir de ellos lo que de algunos cuadros con la perspectiva cerrada: les falta aire⁴⁴.

A comienzos del siglo XX, los pasajes se encuentran en completa decadencia. Sus tiendas especializadas fracasan, incapaces de competir con las tiendas de los nuevos bulevares, con los grandes almacenes, con las nuevas formas de concentración y distribución del comercio al por menor. Moribundos, los pasajes conservan las modas de ayer, la huella de las multitudes de tiempos idos, de días olvidados. Sepulcro de mercancías envejecidas, de novedades caducas. Expresión del carácter efímero del mundo material. No en vano la acción de *Thérèse Raquin*, de Zola, se desarrolla en un pasaje: "Si acaso este libro explica algo realmente científico, es la agonía de los pasajes parisinos, el proceso de descomposición de una arquitectura"⁴⁵. En la novela de Zola, el Pasaje del Pont-Neuf surge como un sombrío atajo que permite ganar algunos minutos. Los transeúntes no se detienen. Vuelan a sus ocupaciones. No

⁴¹ *Ibid.*, 106, 108.

⁴² Benjamin (2005, 115), (C 2 a, 12). En 1830, un edicto policial para la regulación de la prostitución prohíbe a las prostitutas de aparecer en los pasajes (*ibid*, 500), (O 5, 3).

⁴³ « Le Passage Colbert est le désert. Une horloge monumentale marque l'heure... Por qui? Mystère » Fraipont (1889, 120).

⁴⁴ Jules Claretie citado en Benjamin (2005, 148), (E 1, 5).

⁴⁵ Benjamin (2005, 222), (H 1, 3)

echan siquiera una mirada a los escaparates. Si acaso alguien se detiene, es observado con inquietud, incluso por los mismos comerciantes. En las tiendas, descansan "objetos sin nombre, mercancías ahí olvidadas desde hace veinte años, alienadas sobre endeble estantes de un horrible color oscuro"⁴⁶. El pasaje es descrito por Zola como un corredor sucio, impregnado de un olor acre de humedad, el fondo de una fosa común, en la que se amontonan los muertos, pasto de gusanos.

"Pausanias escribió su Topografía de Grecia el 200 d.C., cuando los lugares de culto y otros muchos monumentos empezaban a quedarse en ruinas"⁴⁷.

En los pasajes, como escribe Walter Benjamin, los rastros de la historia se han fosilizado. El pasado reciente surge como prehistoria. Los pasajes yacen en las grandes ciudades como "cavernas con los fósiles de una bestia de la que no se ha vuelto a saber: el consumidor de la época preimperial del capitalismo, el último dinosaurio de Europa"⁴⁸. Benjamin ve los pasajes, los objetos en ellos sedimentados, como imágenes de sueño. Huellas que permiten acceder a un pasado olvidado. Albergues de ilusiones, donde "volvemos a vivir como en un sueño la vida de nuestros padres y abuelos, igual que el embrión, en el seno de la madre, vuelve a vivir la vida de los animales"⁴⁹.

Yuxtaponiendo el pasado con el presente, Benjamin procura en los pasajes los anhelos de una época, el elemento utópico de las mercancías. Los pasajes revelan la fe en un mundo de abundancia, en la moda. La ilusión de lo nuevo, lo "siempre-lo-mismo". La misma promesa, el mismo desencanto. La novedad como repetición mítica, eterno retorno de lo mismo.

Los pasajes son como un "molde donde se fundió la imagen de la 'modernidad'. El siglo reflejó aquí, con arrogancia, su novísimo pasado"⁵⁰. Los pasajes, lugar mundano de inspiración filosófica, dan nombre al último proyecto de Benjamin. Una filosofía que no se reduce a aforismos o pensamientos fragmentarios. Una filosofía que plantea temas conceptuales concretos, escapando de los lánguidos pasillos de la academia. Una filosofía que muestra lo incumplido de la modernidad, desde las más tempranas producciones del capitalismo, desde los residuos de la

⁴⁶ Zola (1997, 26).

⁴⁷ Benjamin (2005, 109), (C 1, 5).

⁴⁸ *Ibid.*, 554, (R 2, 3).

⁴⁹ *Ibid.*, 873, (eº, 2).

⁵⁰ *Ibid.*, 560, (S 1 a, 8).

cultura de masas, desde lo popular, desde las vanguardias. Una filosofía que halla el material para construir una historia del siglo XIX en la moda, en las exposiciones universales, en los panoramas y en la fotografía, en el espacio público alterado por la haussmannización, en el interior burgués, en una imaginación transformada por la industria del entretenimiento.

2. La arquitectura de hierro y vidrio

“Cristal que aparece demasiado temprano, hierro prematuro” (Benjamin)⁵¹.

La solidez del hierro se une a la fragilidad del vidrio. Con el hierro, los arquitectos imitan formas del pasado. Le adaptan principios constructivos adecuados a los materiales tradicionales, como la madera o la piedra. Los soportes imitan las columnas pompeyanas. Las fábricas poseen un carácter hogareño, se parecen a viviendas. Las primeras estaciones de ferrocarriles se parecen a chalets⁵².

Los pasajes conjugan dos tendencias hostiles: los últimos avances de la ingeniería y el gusto arquitectónico imperial. Los techos de cristal y hierro conviven con elementos neoclásicos, arcadas, columnatas, simetría e interiores excesivamente ornamentados. El hierro permite una estructura ligera, capaz de aliviar paredes y bóvedas. Permite ampliar los espacios. En los grandes almacenes, el espacio se multiplica por patios con diferentes pisos y escaleras, hileras de alas. En 1869, tras la adquisición de los inmuebles vecinos, empieza la reconstrucción global del *Bon Marché*. Boileau es el arquitecto, Eiffel el ingeniero, dos pioneros de la utilización funcional del hierro y del vidrio en la construcción. Asentado sobre pilares de hierro, el *Bon Marché* está cubierto por una vidriera. Los tragaluces bañan el interior de luz natural, que realza los artículos expuestos. Concluida la construcción, en 1887, su dimensión causa asombro. El edificio ocupa 52 800 m²⁵³.

Gigantescas son, también, las dimensiones del Palacio de Cristal de Londres, de Joseph Paxton, construido bien antes de la ampliación del *Bon Marché*. Siete hectáreas y media de terreno en el Hyde Park. Inspirado en los invernaderos, el edificio cubre extraordinarios olmos. En 1851, acoge la primera Exposición Universal.

⁵¹ *Ibid.*, 173, (F 1, 2).

⁵² Benjamin (2000, 219).

⁵³ Miller (1987, 40).

Celebración del progreso de los británicos, de su poderío industrial. El almacén sugiere verticalidad, resistencia. El vidrio, levedad. El espacio, diáfano, etéreo, parece no tener fin. Ininterrumpido, lleno de aire, de luz. El visitante, confundido, se sorprende, se deslumbra, se marea. Sus facultades perceptivas están acostumbradas a los tradicionales contrastes de luz y sombra, no a superficies acristaladas que se deshacen en la claridad. Evanescencia. El cristal disuelve la frontera entre interior y exterior, convierte la luz real en irreal.

De construcción modular, a partir de piezas estándar prefabricadas, el Palacio de Cristal fue levantado en tan sólo cinco meses. Se esperaba desmontarlo terminada la Exposición Universal, medio año después. La arquitectura de hierro y vidrio se une al mundo de las cosas transitorias. Transitoriedad de personas, de mercancías y de modas. La arquitectura de hierro y vidrio se une a los momentos funcionales de la vida económica. Edificios utilitarios.

“Queremos paraguas hechos de hierro” dijo Haussmann en 1853⁵⁴. Tras una demolición y varios proyectos híbridos, Baltard construyó el mercado de *Les Halles*. En un mundo de vidrio y de hierro, en un mundo transparente, el hombre no hace más que anunciarse.

“De esos palacios las columnas mágicas
Al aficionado muestran por todas partes,
Con los objetos que exhiben sus pórticos,
Que la industria es rival de las artes”⁵⁵.

La utilización del hierro en la arquitectura provoca un confronto entre la Escuela de Bellas Artes y la Escuela Politécnica. Abre un abismo entre los decoradores y los constructores⁵⁶. A diferencia de la piedra o de la madera, el hierro no se halla tal cual en la naturaleza, se produce artificialmente⁵⁷. Despierta desconfianza en los defensores del “buen gusto”, que procuran mantener un vínculo con el pasado. Los arquitectos se oponen al funcionalismo, pasión de los ingenieros. El arquitecto Charles-François Viel llega a cuestionar las aptitudes de los ingenieros en el dominio de la construcción, en el cálculo de las estructuras metálicas. Escribe

⁵⁴ “We want umbrellas made of iron” Haussmann citado en Harvey (2003, 13).

⁵⁵ “Chanson Nouvelle” citada en Benjamin (2005, 69), (A 1, 1).

⁵⁶ Véase Benjamin (2000, 219).

⁵⁷ Benjamin (2005, 180), (F 3 a, 4).

un texto, en 1805, que se titula "De la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios"⁵⁸.

Cada moderna innovación aparece como una restitución histórica. Las nuevas formas citan lo antiguo fuera del contexto. Lo nuevo, unido a lo viejo, hace más familiar el inquietante mundo industrial. Se funde con aquello que está destinado a superar. La fotografía imita la pintura. Los objetos de uso cotidiano, como las primeras lámparas eléctricas, poseen formas orgánicas (espirales, curvas o flores como en las viejas flamas de gas). Las primeras calderas solares se parecen, como recuerda Gide, a enormes flores⁵⁹. Los muebles de hierro hundido reproducen los de madera, con sus incrustaciones y esmaltes. Las primeras carrocerías de los automóviles imitan las carrozas. Las vestimentas de las ciclistas conjugan la expresión deportiva con el ideal tradicional de elegancia⁶⁰. La moda persiste en volver sobre el pasado.

3. La utopía urbanística de Fourier

Las nuevas posibilidades técnicas alimentan las especulaciones de los utopistas: "El falansterio se organiza como un país de Jauja"⁶¹. El falansterio es pensado como una ciudad quimérica. Un dispositivo constructivo unitario, racional. Un orden minucioso, en contraste con el desorden de las ciudades modernas. Pasajes convertidos en viviendas. Calles-galería, columnatas, una construcción de carácter fantasmagórico. Un sueño, una ciudad de pasajes.

Fourier introduce en el universo de las formas rígidas del Imperio el "idilio coloreado del estilo de los años treinta"⁶². Un sistema que funde "los productos de una visión colorista con su idiosincrasia de las cifras"⁶³. Una imaginación organizativa. Los días de los habitantes del falansterio se organizan, no en sus casas,

⁵⁸ *Ibid.*, 181. (F 4, 3).

⁵⁹ De niño, Gide pudo asistir a la prueba de una de estas calderas: « Au demeurant l'appartement n'était pas mal situé, en face du jardin ou de la cour de je ne sais quel établissement scientifique, où nous pûmes contempler les essais des premières chaudières solaires. Ces étranges appareils ressemblaient à d'énormes fleurs, dont la corolle eût été formée de miroirs ; le pistil, au point de convergence des rayons, présentait l'eau qu'il s'agissait d'amener à ébullition. Et sans doute y parvenait-on, car un beau jour un de ces appareils éclata, terrifiant tout le voisinage » (André Gide, *Si le grain ne meurt*, La Flèche, Gallimard, 2002, 29).

⁶⁰ Benjamin (2005, 91 (B 1, 2)).

⁶¹ *Ibid.*, 656 (W 14 a, 5).

⁶² Benjamin (2000, 220).

⁶³ *Idem.*

sino en grandes salas semejantes a las de la bolsa⁶⁴. El falansterio debería favorecer las relaciones mutuas. Formas de convivencia inspiradas en la idea de armonía universal. El falansterio sería la llave para la felicidad de la humanidad, sin las restricciones y contrastes que limitan la satisfacción de las pasiones, en una sociedad que asegura la libre satisfacción de las tendencias individuales en el respecto de los derechos y las prerrogativas de los demás⁶⁵. Frente a una sociedad que da primacía a la competición, Fourier propone una unión de esfuerzos, una verdadera alianza entre el hombre y la naturaleza. “La *pasión* es la *atracción* localizada en el sujeto, que hace del ‘trabajo’ un proceso tan natural como lo es la caída de una manzana”⁶⁶. Fourier ve en la técnica “la chispa que hace estallar la naturaleza”⁶⁷. No acepta la idea de un progreso alimentado por la explotación del mundo natural, incluyendo la del propio hombre.

En sus memorias para el proyecto de los pasajes, tanto en la de 1935 como en la de 1939, Benjamin introduce un apartado dedicado a la utopía urbanística y social de Fourier. Si en 35, Benjamin insiste en la tierra de Jauja prometida, en las imágenes de sueño, en un mundo de abundancia, en 39, insiste en el fracaso de la integración de la técnica en la vida social. A partir de 1937, las entradas de los diversos legajos del proyecto de los pasajes poseen un perfil menos utópico. Más que visiones de un futuro de plenitud y equidad, aparecen imágenes de los peligros políticos inminentes, señales que tratan de alertar para las urgencias de la situación presente⁶⁸. Una alerta que se hace más evidente en las “Tesis sobre el concepto de historia”. En su último escrito, Benjamin contrapone al concepto corrompido de trabajo y de naturaleza el sentido sano de las fantasías de Fourier:

un trabajo social bien dispuesto debiera tener como consecuencias que cuatro lunas iluminasen la noche de la tierra, que los hielos se retirasen de los polos, que el agua del mar ya no sepa a sal y que los animales feroces pasen al servicio de los hombres⁶⁹.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Benevolo (1994, 82).

⁶⁶ Benjamin (2005, 660) (W 17 a, 6).

⁶⁷ Benjamin (2000, 221).

⁶⁸ Buck-Morss (1995, 332).

⁶⁹ Benjamin (1973a, 185)

Un trabajo que, "lejos de explotar la naturaleza, está en situación de hacer que alumbre las criaturas que como posibles dormitan en su seno"⁷⁰. Benjamin rompe con la idea ingenua de que la explotación de la naturaleza por la técnica acabará con la explotación del hombre. Ingenuidad que llegó a iludir incluso el movimiento obrero alemán. Benjamin propone una relación entre el trabajo y la naturaleza que se aleje de las ideas de dominio y de explotación. Una escucha, una atención a la naturaleza capaz de descubrir posibilidades inéditas. Un trabajo que no se reduzca a una mera producción de valores, a una mera satisfacción de las necesidades inmediatas. Naturaleza sin amo pero con cómplices. Hombres que, liberados, liberarían la misma naturaleza. Transformación de la naturaleza en función de las necesidades de los hombres, pero no a cualquier precio. Freno de emergencia. Freno frente a un progreso que conduce a la destrucción.

4. Las exposiciones universales

En 1851, se celebra la primera exposición universal en el Palacio de Cristal de Londres. La claridad y el carácter diáfano del edificio contrastan con el denso y oscuro humo de las calles de la capital, "las calles más sucias y sombrías que jamás se pudieran ver en el mundo"⁷¹. Inglaterra vivía una crisis comercial. Francia, una crisis industrial. La exposición universal yuxtapone la producción de diferentes lugares. Pretende funcionar como estímulo, como instrucción⁷². Se exponen productos de la industria como si de obras de arte se tratara. Miles y miles de objetos, instrumentos, algunos sin otra función que la de demostrar que pueden ser fabricados. Maquinaria industrial, materias primas, estatuas, fuentes y mercancías conviven con árboles conservados como en un museo. Extraña fusión de vieja y nueva naturaleza. Una muestra de las conquistas intelectuales, tecnológicas y materiales de la humanidad. Una muestra de lo rica y productiva que es Inglaterra, tejiendo algodón en sus hilanderías, produciendo carbón y hierro para el mundo entero. Un símbolo de la fe en el futuro. Todo, en el corazón del imperio británico: Londres. Se llega a exhibir una maqueta de un puente colgante que tendría como función unir Inglaterra con Francia.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ "the dirtiest and darkest streets that ever were seen in the world" (Charles Dickens, *Bleak House*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2001, 25).

⁷² Giedion (1997, 146).

París vendría a acoger las más significativas exposiciones universales del siglo XIX. En una época marcada por convulsiones sociales, estas exposiciones parecen anunciar un mundo de abundancia, de equidad y de paz. Un mundo socialmente estable, alcanzado sin revoluciones. La industria y la tecnología se presentan como poderes míticos, capaces de realizar una utopía social.

La exposición nacional de la industria de 1798, precursora de las exposiciones universales, pretendía “divertir a las clases trabajadoras y convertirse para ellas en una fiesta de la emancipación”⁷³. Los trabajadores estaban invitados a un mundo que ya fundía imaginación y mercancías. Sueños y comercio. Un mundo que trataba de educarlos para el consumo.

Benjamin ve estas exposiciones como “centros de peregrinación de la mercancía-fetiché”⁷⁴. En una suerte de romería, “Europa se ha desplazado para ver mercancías”, dice con desprecio Ernest Renan a propósito de la exposición de 1855⁷⁵. El proletariado contempla lo que ha producido pero no puede tener. “Festivales populares del capitalismo”⁷⁶, las exposiciones universales representan el apogeo de la fantasmagoría de la exhibición. En la memoria de 39, Benjamin apunta:

Las exposiciones universales idealizan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco donde su valor de uso pasa a segundo plano. Las exposiciones universales fueron una escuela donde las multitudes apartadas de la fuerza del consumo penetraron en el valor de cambio de las mercancías hasta el punto de identificarse con ellas: “está prohibido tocar los objetos expuestos”. Dan acceso a una fantasmagoría donde el hombre penetra para dejarse distraer⁷⁷.

La exposición universal de París de 1867 ocupa una extensa área en el Champ-de-Mars. Un gigantesco edificio oval, construido en apenas dos años, acoge innúmeros visitantes. Mark Twain visita París ese año. Coincide con la gran exposición: “Todos iban a la famosa Exposición de París, yo también iba a la Exposición de París”⁷⁸. Multitud de visitantes, franceses y extranjeros. Hallar un guía desocupado, apunta

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Benjamin (2000, 222).

⁷⁵ Citado en Benjamin (2005, 200), (G 4, 5).

⁷⁶ Buck-Morss (1995, 102).

⁷⁷ Benjamin (2000, 223).

⁷⁸ “Everybody was going to the famous Paris Exposition--I, too, was going to the Paris Exposition”. (Mark Twain, *The Innocents Abroad or The New Pilgrim's Progress*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 2010, 14).

Twain, era tarea prácticamente imposible⁷⁹. Y hacerse una idea de la dimensión de la exposición era algo que llevaría semanas, quizás meses⁸⁰. Un maravilloso espectáculo y más maravilloso aún era el espectáculo de las masas movedizas de personas de todas naciones que en ella confluían⁸¹. Animada por la contradicción, por la antítesis, la exposición mezcla tecnología y arte, armamento y moda, negocio y entretenimiento, lo que permite alcanzar la paz mundial y lo que hace posible destruirla:

La industria expone al mismo tiempo las máquinas de destrucción y de conservación de la especie humana; los botes salvavidas y la artillería, las balas de hierro y las grageas de azúcar, los venenos y los elixires, los dolores y las alegrías de la vida civilizada, icomo la Prusia que rodeó sus monstruosos cañones de la fundición Krupp, sus fusiles... y sus cascos legendarios, de encantadoras chucherías, de vestimentas de lujo, de libros que pliegan la fraternidad de los pueblos y de pianos que tocan las *villanelles*!⁸².

En plena apoteosis del Segundo Imperio, se celebra la competencia pacífica entre las naciones con la exposición de los más recientes productos de la industria bélica, armas destinadas a distintos gobiernos, a estados transformados en clientes. Dos destacados soberanos de Europa la visitan, el emperador de Austria y el rey de Prusia. Tres años más tarde, Napoleón sería derrotado por Bismarck en el campo de batalla.

Efímera, cada exposición deja una huella en la ciudad. La de 1878, el Trocadero. La de 1889, la Torre Eiffel. Pese al entramado de hierro que le otorga un aire primitivo, como esqueletos de ballenas, la Torre Eiffel simboliza el París moderno, la ruptura con el pasado⁸³, la determinación de la república a mirar hacia el futuro. Monumento de la nueva era industrial. Una muestra de la audacia de los

⁷⁹ "the national Exposition had drawn such multitudes of Englishmen and Americans to Paris that it would be next to impossible to find a good guide unemployed" (*ibid*, 75).

⁸⁰ "To tell the truth, we saw at a glance that one would have to spend weeks-yea, even months-in that monstrous establishment to get an intelligible idea of it" (*ibid.*, 79).

⁸¹ "It was a wonderful show, but the moving masses of people of all nations we saw there were a still more wonderful show" (*idem*).

⁸² « L'industrie exposait à la fois les engins de destruction et de conservation de l'espèce humaine; les bateaux de sauvetage et les artilleries, les boulets en fer et les dragées en sucre, les poisons et les élixirs, les douleurs et les joies de la vie civilisée, comme la Prusse que avait entouré ses canons monstres de la fonderie Krupp, ses fusils (...) et ses casques légendaires, de bibelots charmants, de vêtements de luxe, de livres qui prêchaient la fraternité des peuples, et de pianos que jouaient des villanelles ! » Gastineau sobre la exposición universal de París de 1867 (1868, 215-216).

⁸³ Rosalind Williams (1982, 190).

ingenieros y de los obreros del hierro, “verdaderos arquitectos del futuro”⁸⁴. Objeto de protesta para los literatos, la Torre Eiffel era, sigue siendo, un enorme éxito popular.

La exposición universal de 1889, conmemora el centenario de la Revolución Francesa. Celebración de la República, se invitan naciones que viven aún bajo el régimen monárquico. Se protesta contra las tendencias bélicas. Se glorifica el genio nacional, las “luchas pacíficas” de la industria y del comercio⁸⁵. Recibe el nombre “Ciudad del Hierro y Ciudad del Azul”⁸⁶.

En la exposición universal de 1900, se alcanza la cumbre de la fantasmagoría. Particularmente profética, esta exposición prefigura la sociedad del siglo XX. La intención didáctica se subyuga a la lógica del espectáculo, a lo puramente lúdico y comercial. El “delirio ornamental” somete gusto, coherencia y verdad a los fines del negocio⁸⁷. El público no se distingue de la figura de cliente. Los panoramas llevan el visitante hasta los cráteres de la luna, hasta las honduras del mar. Le dan a conocer regiones lejanas. Se yergue el complejo cultural más ambicioso de la Tercera República: el Grand y el Petit Palais y, sobre el Sena, el Puente Alexandre III, un inmenso arco metálico, logro de la moderna ingeniería. Por la noche, la electricidad prolonga el espectáculo. Francia, acabada de salir del aislamiento diplomático, promueve los grandes logros nacionales, alimenta ideas patrióticas. En el Trocadéro, se despliegan todas las riquezas, todo el exotismo del imperio colonial. Un simulacro del viejo París muestra las calles sinuosas, destruidas por la haussmanización. El pasado es visto con nostalgia. El futuro, con optimismo.

Con la Primera Guerra Mundial, las exposiciones universales se hacen menos frecuentes. Regresan en los años de la Depresión⁸⁸, un poco por todo occidente y casi anualmente, en un intento de revitalizar la economía, crear de empleo y entretener las masas⁸⁹. Tal como las exposiciones del siglo XIX, la de París en 1937 se propone a contribuir para el progreso pacífico de la humanidad. La “Avenue de la Paix” está bordeada por el pabellón neoclásico de Alemania (de Albrecht Speer) y por

⁸⁴ Deschaumes (1889, 506).

⁸⁵ Fraipont (1889, II).

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ Maurice Talmeyr citado en Williams (1982, 63-64).

⁸⁸ “Entre as guerras, a economia mundial capitalista pareceu desmoronar-se. Ninguém sabia exactamente como ela poderia recuperar” Hobsbawm (1996, 93). Entre 1932 y 1933, el peor momento de la Depresión, el paro alcanzaba 22 a 23% de la fuerza de trabajo británica, 27% de la americana, 29% de la austriaca, 31% de la noruega, 32% de la danesa y 44% de la alemana (*ibid*, 99).

⁸⁹ Estocolmo, 1930; París, 1931; Chicago, 1933; Bruselas, 1935; París, 1937; Glasgow, 1938; N. York, 1939; San Francisco, 1939 (véase Buck-Morss 1995, 352).

el pabellón de la URSS. Países que, en dos años, firmarían el pacto de no-agresión⁹⁰, en cuatro, estarían en guerra. Los pabellones se alzan, uno delante del otro, en el Trocadéro, a los pies de la Torre Eiffel, donde en junio de 1940 Hitler se hace fotografiar.

Los saintsimonianos toman la idea de la industrialización del planeta de las exposiciones universales⁹¹, medio ideal para predicar la nueva religión del progreso. A juicio de los saintsimonianos, el desarrollo de la industria mundial eliminaría automáticamente los conflictos de clase. Conduciría la historia hacia adelante. La vida de las clases obreras beneficiaría con la proliferación de bienes de consumo. El Estado, de instrumento de dominación de los hombres, se transformaría en un sistema de administración de las cosas. Una legislación social y un cierto nivel de economía planificada. Más que al socialismo, los ideales de Saint-Simon se acercan al capitalismo de Estado⁹². La crítica de Benjamin a la religión saintsimoniana del progreso es también una crítica a la ceguera política de su propio tiempo, a la testaruda fe en el progreso que vendría a favorecer el fascismo⁹³. Para Benjamin, las exposiciones universales perpetúan el mito de un progreso social automático, mito que impide la realización del verdadero progreso. Las exposiciones universales crean un mundo de ensueño que oculta la crisis, el desempleo, una economía desarrollada a espaldas de los hombres.

5. Haussmann

“París, tal como era inmediatamente después de la revolución de 1848, iba a hacerse inhabitable; su población, singularmente incrementada y desplazada por el movimiento incesante de los ferrocarriles, cuyo radio se extendía cada día más y se unía a las vías férreas de las naciones vecinas, su población se asfixiaba en callejuelas pútridas, estrechas, enmarañadas donde estaba forzosamente encerrada” (Maxime du Camp)⁹⁴.

⁹⁰ Pacto *Molotov-Ribbentrop*, firmado en agosto de 1939.

⁹¹ Benjamin 2000 (223).

⁹² Voglin citado en Benjamin (2005, 596), (U 6 , 2). Saint-Simon, apunta Benjamin, “fue un precursor de los tecnócratas” (*ibid.*, 595), (U 5 a, 3).

⁹³ Benjamin (1973a, 182).

⁹⁴ Citado en Benjamin (2005, 149), (E 1 a, 3).

Como escribe Descartes, las viejas ciudades centrales parecían más obra del azar que de la razón⁹⁵. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la población de las grandes ciudades europeas crece abruptamente. La ciudad también. La llegada a Londres de alguien nacido y crecido en la provincia, descrita por Dickens, ilustra la brutal dimensión de la capital:

Quando todavía nos faltaban diez millas, estaba convencida de que ya habíamos llegado; cuando realmente habíamos llegado, estaba convencida de que nunca íbamos a llegar. Pero, cuando empezamos a saltar sobre un pavimento de piedra, y especialmente, cuando todo otro vehículo parecía que iba a chocar contra nosotros, y nosotros contra él, empecé a creer que nos acercábamos al final de nuestro viaje. Poco tiempo después nos detuvimos⁹⁶.

París, al contrario de Londres, no era una ciudad extendida. Los gobiernos reales no apoyaban la construcción fuera de los límites establecidos. En vez de expandirse hacia el exterior, la ciudad crecía en el centro. Forzaba hasta el límite sus formas urbanas. Su población aumentaba, confinada por la muralla de los *Fermiers Généraux*⁹⁷. Richard Sennett asocia la experiencia del crecimiento demográfico en París a una caja llena de trozos de cristal:

cuanto más cristal se introduzca dentro de la caja, los trozos de cristal se romperán bajo la presión, aunque los laterales de la caja los contengan. En el año 1850, no puede agregarse nada más; la caja no se ha desunido sino que se ha reconstruido enteramente a lo largo de límites más grandes pero igualmente rígidos. El proceso de presión recomienza⁹⁸.

Surgen los primeros problemas de vivienda social. Las casas se subdividen en moradas múltiples. Se añaden nuevas plantas a los viejos edificios. Superpoblados, los barrios del centro de la ciudad carecen de luz, de aire, de parques. Las callejuelas son sucias, sinuosas, sin rumbo determinado; el pavimento es ruidoso, incierto,

⁹⁵ Descartes (1999, 11).

⁹⁶ "I was quite persuaded that we were there, when we were ten miles off; and when we really were there, that we should never get there. However, when we began to jolt upon a stone pavement, and particularly when every other conveyance seemed to be running into us, and we seemed to be running into every other conveyance, I began to believe that we really were approaching the end of our journey. Very soon afterwards we stopped" (Charles Dickens, *Bleak House*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2001, 25).

⁹⁷ Muralla que permitía la cobranza del *Octroi*, impuesto sobre los productos que entraban en la ciudad, y límite legal de la ciudad hasta 1840.

⁹⁸ Sennett (1978, 169).

resbaladizo. Los habitantes raramente abandonan sus barrios. Allí viven. Allí trabajan. Allí se divierten. En la primera mitad del siglo XIX, París es asolada por dos epidemias de cólera. La tasa de mortalidad se eleva drásticamente. Se ponen de manifiesto los problemas de sanidad e higiene. Durante la epidemia de 1832, los saintsimonianos reclaman "el destripamiento de los barrios mal aireados"⁹⁹. En 1839, una comisión municipal examina el obsoleto centro de París. La vieja ciudad medieval está enferma. Exige reformas. Tras la epidemia de 1848, se hace obligatoria la desinfección de las zanjas de las casas. Urge mejorar el sistema de cloacas y de suministro del agua. Urge mejorar las inaceptables condiciones de vida de los habitantes. Más que intervenciones urbanísticas puntuales, se impone un planteamiento racional, global y sistemático. Se impone la transformación de París en un espacio sano, seguro y hogareño. Un París sin amontonamientos, ni tugurios. Un París sin los peligros que describen Hugo y Eugène Sue.

En los años 1850 y 1860, con la rápida ascensión del orden social burgués, llega finalmente la gran remodelación. Del urbanismo introvertido y privado de la Monarquía de Julio, París pasa a formas urbanas extrovertidas y públicas¹⁰⁰. Inversión pública para beneficiar el lucro privado. Espacio público consignado al uso privado. Exteriores convertidos en interiores para la burguesía¹⁰¹. Llega el Segundo Imperio.

5.1. Los *grands travaux* de París

"Haussmann, que retoma ante el plan de París el 'Ajustemos las cuentas ahora' de Rastignac" (Benjamin)¹⁰².

« A nous deux maintenant » (Balzac)¹⁰³.

La vieja ciudad medieval se transforma. Calles enteramente nuevas, tráfico fluido, barriadas llenas de aire y luz. Espacio para la circulación de personas, de mercancías, de capital. Napoleón III se preocupa con los mejoramientos prácticos de la ciudad.

⁹⁹ Dubech y D'Espezel citados en Benjamin (2005, 157), (E 5, 2).

¹⁰⁰ "Paris experienced a dramatic shift from the introverted, private, and personalized urbanism of the July Monarchy to an extroverted, public, and collectivized style of urbanism under the Second Empire" David Harvey (1985, 204).

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² Benjamin (2005, 169), (E 12, 3).

¹⁰³ Rastignac desde el alto del Père-Lachaise (Balzac 2001a, 367).

Para la gran reconstrucción, se inspira en los saintsimonianos, en las obras de los reformistas utópicos Fourier y Cabet, en el Londres de su exilio. Tras el *coup d'état* del 2 de diciembre de 1851, Napoleón, auto-proclamado imperador, insiste en la concretización de las partes más significativas de su plan urbanístico. Procura una salida para la crisis económica, política y cultural. Una salida que no suscite la resistencia de la poderosa burguesía ni la revuelta de los trabajadores. El año de 1852 se vuelve un año de gran prosperidad. Comparándolo con 1848, se ven claramente las diferencias: quienes deambulan por las calles ya no son bandas de sublevados sino albañiles, carpinteros, artesanos; los adoquines ya no son arrancados para erguir barricadas sino para abrir tuberías; las casas ya no son amenazadas por cañones sino por las ricas indemnizaciones de las expropiaciones¹⁰⁴. Napoleón necesita consolidar su poder, necesita el apoyo popular. Al emplear miles de trabajadores en la construcción¹⁰⁵, evita el peligro de la sublevación. No en vano decía preferir "enfrentar un ejército hostil de 200000 que la amenaza de insurrección basada en el paro"¹⁰⁶.

Napoleón cuenta con el incansable empeño del Barón Haussmann, su ministro y Perfecto del *Seine*. Haussmann despliega un programa de reconstrucción urbana sin parangón. Hace derribar barrios enteros con los más modestos medios, palas, picos, palancas¹⁰⁷. Un proceso de demolición, un *delirium tremens*¹⁰⁸. Para dar lugar a lo nuevo, el "artista-demoledor" (como se llamaba a sí mismo)¹⁰⁹ desplaza siglos de lo antiguo. Benjamin se refiere a los aguafuertes de Meryon como "mascarilla mortuoria del viejo París"¹¹⁰. Fournel se interroga si "el presente sólo puede vivir de la destrucción del pasado"¹¹¹.

La ciudad se transforma en "un objeto de lujo y de curiosidad", en una "ciudad-exposición"¹¹². Un modelo para el mundo: "Haussmann lanzó París al torbellino de los grandes gastos. Las ciudades imitaron París, las personas imitaron

¹⁰⁴ Pinkney (1972, 178).

¹⁰⁵ Hacia mediados de los años 1860, más de una quinta parte de la población activa de París se dedicaba a la construcción. Véase Harvey (1985, 99).

¹⁰⁶ "I would rather face an hostile army of 200,000 (...) than the threat of insurrection founded on unemployment" citado en Harvey (*ibid.*, 98).

¹⁰⁷ Benjamin (1993c, 104).

¹⁰⁸ Fournel (1865, 234).

¹⁰⁹ Benjamin (2000, 233).

¹¹⁰ *Ibid.*, 235.

¹¹¹ « Est-il donc écrit que le présent ne puisse vivre que par la destruction du passé? » Fournel (1865, 304).

¹¹² Fournel (*ibid.*, 241).

París”¹¹³. Haussmann, ironiza Fournel, “camina todopoderoso sin nada ver, nada oír, ojos puestos en la posteridad”¹¹⁴.

“Trastornar París, es fertilizar París”¹¹⁵. La ciudad se configura de acuerdo con los intereses de las nuevas clases ascendientes. La multiplicación de los trabajos urbanísticos mueve el capital, satisface los intereses privados de las clases que viven de la especulación: “No especulamos cuando hacemos el bien”¹¹⁶. El empleo estable satisface a los obreros. “Cuando florece un edificio, todo florece”, se decía en la época¹¹⁷. Napoleón trata de dar a su régimen la imagen de un gran proyecto de desarrollo y modernización: “quisiera aparecer como el bienhechor patriarcal de todas las clases. Pero no puede dar nada a una sin quitárselo a la otra”¹¹⁸. Detrás de la imagen de un gobierno que dice a todos representar, se disimula un estado autoritario, profundamente jerarquizado. Para Baudelaire, la gran gloria de Napoleón III “habrá sido probar que el primero en llegar puede, apoderándose del telégrafo y de la prensa nacional, gobernar una gran nación”¹¹⁹.

“¡Nos honra un siglo!
El siglo de las invenciones,
Desgraciadamente también
El de las revoluciones” (Clairville y Jules Cordier)¹²⁰.

Los anchos bulevares cercan los núcleos tradicionales de agitación revolucionaria. Impiden la construcción de barricadas. Facilitan el desplazamiento de las tropas. La artillería pesada puede finalmente acceder a los núcleos de alboroto, núcleos de motines. El nuevo sistema de tránsito oculta tácticas de control social. Destrucción de las viejas calles torcidas, construcción de bulevares

¹¹³ « Haussmann (...) a lancé Paris dans le tourbillon des grandes dépenses. Les villes ont imité Paris, les particuliers ont imité Paris » Jules Richard citado en Zola (1981, 357).

¹¹⁴ « Il marche dans sa toute-puissance, sans rien voir, sans rien entendre, les yeux fixés sur la postérité! » Fournel (1865, 105).

¹¹⁵ « Bouleverser Paris, c’est le fertiliser ». Lo dice un personaje de *La Curée* de Zola, en defensa de la empresa de Haussmann, de las políticas urbanísticas del Segundo Imperio (1981, 64).

¹¹⁶ « On ne spécule pas, quand on fait le bien » Fabien (1863, 56).

¹¹⁷ « Quand le bâtiment va, tout va » Nadaud citado en Fournel (1865, 55).

¹¹⁸ Marx (1985, 157).

¹¹⁹ Baudelaire (1995, 58).

¹²⁰ Citados en Benjamin (2005, 691), (Y 5 a, 1).

tan rectos como una flecha, avenidas que pueden ser atravesadas de extremo a extremo por una bala de cañón sin encontrar una obstrucción más irresistible que la carne y los huesos de los hombres, bulevares cuyos majestuosos edificios jamás proporcionarán refugio y lugar de conspiración para los hambrientos y descontentos criadores de revoluciones¹²¹.

Preservación del orden público, un excelente argumento para obtener del cuerpo legislativo medios de financiación. En sus memorias, Haussmann reconoce el orden en la ciudad como condición para la seguridad general; el bienestar de la población como condición para la paz pública; la facilidad de los accesos como condición para que la producción de todos los departamentos afluya al gran mercado que es la capital¹²². Para Le Corbusier, los trazados de Haussmann, lejos de conclusiones rigurosas del urbanismo, son "medidas de orden financiero y militar"¹²³.

"Entramos en un tiempo dónde todas las fortunas son posibles" (Zola)¹²⁴.

Los *travaux* de Haussmann propician "la expropiación, la construcción, la demolición, la especulación y, en el desenlace, la expiación o liquidación"¹²⁵. Un entorno de fraude: "Hay quienes se han especializado en comprar, construir, abrir una tienda en un barrio que saben que pronto desaparecerá"¹²⁶. Se simulan industrias, arrendamientos, se trucan libros de comercio, se presentan arriendos mal fechados. Se hacen fortunas: "La expropiación, convertida en reina y señora, (...) compra el terreno y el edificio, lo derruye, lo revende, vuelve a comprarlo, lo revende otra vez, autoriza, anula, se desdice y juega en casa como un niño con un castillo de

¹²¹ "boulevards as straight as an arrow--avenues which a cannon ball could traverse from end to end without meeting an obstruction more irresistible than the flesh and bones of men, boulevards whose stately edifices will never afford refuges and plotting places for starving, discontented revolution breeders" (Mark Twain, *The Innocents Abroad or The New Pilgrim's Progress*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 2010, 101).

¹²² « L'ordre de cette Cité-Reine est une des premières conditions de la sécurité générale. Sa splendeur rejaillit sur tout le Pays ; le bien-être de sa Population importe a presque toutes les familles de France, et n'est point indifférente à la paix publique. La facilité de ses accès est une nécessité pour toutes les productions des départements, qui affluent sur ce grand marché » Haussmann (1890, 203-204).

¹²³ Citado en Benjamin (2005, 152), (E 2 a, 1).

¹²⁴ « Nous entrons dans un temps où toutes les fortunes sont possibles » Zola (1981, 86).

¹²⁵ « de l'expropriation, de la construction, de la démolition, de la spéculation et au dénouement expiation ou liquidation » Jules Richard citado en Zola (*ibid.*, 357).

¹²⁶ « Il y a des gens qui ont pris pour spécialité d'acheter, de bâtir, d'établir une maison de commerce dans un quartier qu'ils prévoient devoir bientôt disparaître » Fournel (1865, 47).

cartas¹²⁷. París se transforma, como denuncia Zola, en el "mauvais lieu" de Europa¹²⁸. Lugar donde, como ya apuntaba Balzac, "una bella virtud tiene el éxito de un gran diamante, de una curiosidad rara"¹²⁹. Cuna del más profundo *ennui*, París se vuelve el antro de la más profunda obsesión por el dinero, por las finanzas. En la bolsa, el vertiginoso cambio de acciones. La exposición al azar. La euforia de ganar, la angustia de perder. Un "Tout-Paris" imperial "aún bajo el éxtasis de ese golpe de varilla mágica que convertía a los muertos de hambre y los canallas de la víspera en grandes señores, millonarios soplando y desfalleciendo bajo el peso de su caja"¹³⁰.

5.2. El bienestar de los ciudadanos

París gana nuevas calles, parques, edificios públicos. Una red de suministro de agua. Un moderno sistema de cloacas. Antes de las grandes obras, el agua distribuida era escasa, contaminada, siempre de calidad mediocre. Fría en invierno, caliente en verano. Haussmann quería abastecer la ciudad no con agua del Sena, sino del manantial. Enfrentó a los concejales que rechazaban el proyecto por sus costes elevados, contra el atractivo casi mítico del agua del río¹³¹. En 1870, al dejar la prefectura, Haussmann había ganado la batalla del agua¹³². Pero, su programa había quedado incompleto. La ciudad pasa a disponer de más litros de agua, pero la distribución no es ni amplia ni igualitaria.

El sistema de alcantarillas construido por Haussmann para acabar con los nocivos olores de la ciudad es prácticamente único en el mundo. Despierta tanto interés que es visitado incluso por turistas. Pero, tal como el agua del manantial, no llega a todos los barrios. Los más pobres, de los suburbios, siguen olvidados. Haussmann se enorgullece de su ciudad subterránea. En sus memorias, se queja que no fue suficientemente apreciada por no estar a la vista de la gente. A respecto de

¹²⁷ « L'expropriation, devenue reine et maîtresse, (...) elle achète le terrain et le bâtiment, démolit celui-ci et revend celui-là, rachète, revend encore, permet, retire, se ravise, et joue à la maison comme l'enfant au château de cartes » *Ibid.*, 50.

¹²⁸ « L'Empire allait faire de Paris le mauvais lieu d'Europe » Zola (1981, 90).

¹²⁹ « À Paris une belle vertu a le succès d'un gros diamant, d'une curiosité rare » Balzac (1999, 415).

¹³⁰ « (...) encore dans l'extase de ce coup de baguette qui changeait les meurt-de-faim et les goujats de la veille en grands seigneurs, en millionnaires soufflant et se pâmant sous le poids de leur caisse » Zola (1981, 136).

¹³¹ Circulaban rumores que el agua del manantial causaba enfermedades, que su uso entrañaría graves consecuencias para la salud pública.

¹³² « En 1869, Paris disposait quotidiennement, pour le Service Privé de ses habitants, de 24 à 30 000 mètres cubes d'eau de source, admirablement limpide et d'une qualité parfaite, d'une température constant » Haussmann (1890, 515).

ello, Dubech y D'Espezel escriben: "Los poetas podrían decir que Haussmann estuvo más inspirado por las divinidades de abajo que por los dioses superiores"¹³³.

5.3. Los parques

"Un arquitecto y un ingeniero, ¡oh naturaleza! Jamás una floresta asistió a semejante fiesta" (Fournel)¹³⁴.

Haussmann amplía los espacios verdes de París¹³⁵. Al mismo tiempo, sacrifica parte de los parques existentes. Armado con su "varilla mágica"¹³⁶, el perfecto del *Seine* transforma porciones de los parques en lotes de construcción. Con la venta, financia sus empresas urbanísticas. Como escribe Fournel, la sombra de Haussmann persigue los *habitués* del jardín de Luxembourg y del Palais Royal:

Bajo cada castaño, en cada alameda, creen ver la silueta amenazadora de un ingeniero armado con sus planos, el perfil anguloso de un arquitecto tomando las medidas. Es una obsesión, una pesadilla. Mientras no se termine de embellecer París, sentirán la espada de Damocles sobre sus cabezas, no dormirán tranquilos¹³⁷.

"Hordas de masones" invaden los jardines. Abren trincheras. Desplazan árboles y monumentos como si fueran paquetes. Abaten plátanos y castaños centenarios¹³⁸. Fournel recuerda con nostalgia el viejo *Bois de Boulogne*. Una verdadera floresta con enormes árboles. Caminos en zigzag. Altas hierbas que cubrían los pies. Un lugar donde la naturaleza se permitía caprichos salvajes. Un desorden escandaloso a las

¹³³ Citados en Benjamin (2005, 116), (C 3, 8).

¹³⁴ « Un architecte et un ingénieur, ô nature! Jamais forêt ne fut à pareille fête » Fournel (1865, 114).

¹³⁵ En veinte años, se desplegaron alrededor de 1834 hectáreas de espacios verdes. Véase Maurice Agulhon (1998, 187).

¹³⁶ Fournel (1865, 102).

¹³⁷ « Sous chaque marronnier et au détour de chaque allée, ils croient voir la silhouette menaçante d'un ingénieur armé de ses plans, le profil anguleux d'un architecte prenant ses mesures. C'est une obsession, c'est un cauchemar. Tant qu'on n'aura pas fini d'embellir Paris, ils sentiront l'épée de Damoclès suspendue sur leur tête, et ne dormiront pas tranquilles » (*Ibid*, 102-103).

¹³⁸ *Ibid.*, 107.

puertas de París. Pero, "ilos ingenieros han estado allí!"¹³⁹. Tan embellecido como la ciudad, el *Bois* ha dejado de ser un bosque¹⁴⁰. A excepción de la tierra y de los árboles, todo es artificial. Todo obra del hombre: los lagos, las islas, las colinas, las alamedas, las quedas de agua, la gruta. El *Bois* se transforma en el "triunfo de la naturaleza elegante"¹⁴¹. Deja de ser el lugar favorito de los poetas, de los enamorados y de los suicidas. Se convierte en el "lugar privilegiado de paseo de una buena mitad de París, por supuesto la más rica"¹⁴².

"A pesar de la temporada avanzada, *tout Paris* estaba allí" (Zola)¹⁴³.

En 1854, el emperador y la emperatriz inauguran el lago artificial. La vuelta al lago en lujosos vehículos se vuelve un ritual. Desfiles de carruajes rivalizando ostentación. Zola empieza *La Curée* con un embotellamiento en las orillas del lago. El lento ritmo de circulación permite apreciar al detalle cada uno de "los grandes mundanos". Permite comentar los últimos escándalos, burlar el aburrimiento. Entre el Bois, la bolsa y la ópera, la sociedad parisina dilapida su tiempo. Se mueve sobre los bordes del abismo¹⁴⁴.

En la pista de Longchamp, en el hipódromo, se ven apostadores, señoras aristócratas y prostitutas, periodistas y aventureros¹⁴⁵. La mejor forma de disfrutar del espectáculo es mirar, mirar de nuevo y volver a mirar¹⁴⁶. Durante la semana, el *Bois de Boulogne* es frecuentado por aquellos que consagran su ocio a la exhibición del lujo. Los domingos y festivos el Bois está reservado a los trabajadores. En "esos días (...) el obrero hace de burgués"¹⁴⁷. El calendario deshace el mito del parque democratizado, marca las diferencias de clases. El *bois* se convierte en un país de hadas, un retiro. Refugio encantado en el gris mundo industrial y capitalista. Campo en plena ciudad. Ocio y festividad para olvidar el desorden social. Con el *Bois de Boulogne* transformado en parque, París gana su Hyde Park.

¹³⁹ « les ingénieurs ont passé là! » (*ibid.*, 113).

¹⁴⁰ « Le Bois de Bologne a cessé d'être un bois » (Delvau 1867, 31).

¹⁴¹ « le triomphe de la nature élégante » Fournel (1865, 113).

¹⁴² « promenade privilégiée d'une bonne moitié de Paris, la plus riche, bien entendue » (Delvau 1867, 31).

¹⁴³ « Malgré la saison avancée, tout Paris était là » Zola (1981, 41).

¹⁴⁴ Véase Cabaud (1982, 10).

¹⁴⁵ Véase Shapiro (1991, 87).

¹⁴⁶ Véase Delvau (1867, 29).

¹⁴⁷ « Ces jours-là (...) l'ouvrier fait le bourgeois » Fabien (1863, 56).

El *Bois de Vincennes*, en el otro extremo de la ciudad, tampoco escapa a los planos de embellecimiento. "Eldorado popular de los elegantes del *faubourg Antoine*"¹⁴⁸ también él se transforma en parque inglés. Pero, a diferencia del *Bois de Bologne*, Vincennes es silencioso y desierto en los días de la semana¹⁴⁹. Con la urbanización, la dimensión del *Bois de Vincennes* va siendo reducida. Y, pese al imperativo de embellecimiento, se hacen concesiones a la naturaleza salvaje: "el pueblo no posee los gustos refinados del *dandy*"¹⁵⁰. También el *Parc de Monceaux*, como "todo lo que toca la administración Haussmann", se convierte en un conjunto monótono. Es desmembrado y vendido a trozos. "¡Terrenos en venta! ¡Oh los ingenieros de caminos y puentes! ¡Oh los bárbaros!"¹⁵¹.

5.4. El estilo imperial

Proporción. Efectos de luz y sombra. Coherencia en una ciudad fragmentada. "El Imperador", escribe Haussmann, "me censuraba por ser demasiado artista en los dominios de la edilidad; por sacrificar demasiado en beneficio de los alineamientos correctos, y por procurar los puntos de vista capaces de justificar la dirección de las vías públicas"¹⁵². París gana aire, espacio, uniformidad, una apariencia grandiosa y monumental. Haussmann da primacía a los viejos ideales arquitectónicos en detrimento de soluciones más adecuadas a la era industrial. Sus edificios se inspiran en el renacimiento italiano, en la arquitectura francesa de los siglos XVII y XVIII. Edificios que, para Fournel, tienen un sello particular de mal gusto, de "pomposa mezquindad"¹⁵³. Un estilo ecléctico, elaborado y opulento. "Ausencia de estilo"¹⁵⁴:

la confusión de las lenguas presidió a esas empresas ambiciosas, y la gran Babel moderna... la ciudad donde todas las ideas, todas las creencias y todas las pasiones se

¹⁴⁸ « L'Eldorado populaire des élégants du *faubourg Antoine* » Fournel (1865, 119).

¹⁴⁹ Véase Delvau (1867, 35).

¹⁵⁰ « Vous savez, le peuple n'a pas les goûts raffinés du dandy » Fournel (1865, 120).

¹⁵¹ « Terrains à vendre! ô les ingénieurs des ponts et chaussées! ô les barbares! » (*ibid.*, 124).

¹⁵² « L'Empereur (...) me reprochait d'être trop artiste en matière d'édilité; de trop sacrifier à la correction des alignements, et de trop chercher des points de vue pouvant justifier la direction des voies publiques » Haussmann (1890, 523).

¹⁵³ « Enfin, tout en s'appliquant à donner aux rues un caractère grandiose et monumental, l'administration a marqué ses édifices de ce cachet particulier de mauvais goût et de pompeuse mesquinerie que nous avons constaté » Fournel (1865, 224).

¹⁵⁴ « (...) son style ne pourra se reconnaître qu'à l'absence de style » (*ibid.*, 227).

enfrentan en una disputa contradictoria, parece mirarse con complacencia en este caos de monumentos dispares¹⁵⁵.

Dispares pero geométricos. El ideal de simetría de Haussmann sacrifica "tesoros admirables". Tesoros antiguos "arrojados al viento por sus herederos pródigos, trocados por oropel, plata y similar"¹⁵⁶.

La ciudad gana la Biblioteca Nacional, el Palacio de la Justicia. Gana iglesias como la de St. Agustín y la de Trinité. El Louvre es completado; el Palacio de la Justicia y el Hôtel Dieu ampliados, remodelados. La Ópera gana un nuevo edificio, tras el intento de asesinato del emperador en el antiguo. Un edificio construido en un ancho bulevar, para dificultar nuevos atentados. Un edificio para ser admirado:

Como una enorme torta de bodas doblegada bajo el peso de su decoración, es un edificio inmenso, rechoncho, decorado en estilo griego, romano, barroco y rococó, depende del lugar que uno mire. Es la magnificencia elevada casi, pero no demasiado, al nivel de la farsa¹⁵⁷.

De tan ornamentado, el interior "abruma cualquier decorado montado sobre el escenario"¹⁵⁸. Interior que tarda años en terminarse. Durante mucho tiempo, el edificio no es más que un almacén. El exterior hecho, revestido por esculturas y una lujosa ornamentación. El interior por hacer, vacío. La Ópera sólo es concluida en 1874, bajo la República. La magnificencia de la Ópera impone, en palabras de Garnier, su arquitecto, un "silencioso temor"¹⁵⁹.

Haussmann es adicto a las vistas monumentales. Una "debilidad" según el emperador¹⁶⁰. Un intento, según Benjamin, de "imponer formas artísticas a la técnica (urbanística). Esto siempre conduce al *kitsch*"¹⁶¹. Haussmann procura construir la gran capital del mundo civilizado: "París se encuentra, al menos parcialmente, en

¹⁵⁵ « La confusion des langues a présidé à ces entreprises ambitieuses, et la grande Babel moderne... la ville où toutes les idées, toutes les croyances et toutes les passions se heurtent en une mêlée contradictoire, semble se mirer avec complaisance Dans ce chaos de monuments disparates» (*idem*).

¹⁵⁶ « (...) tant de trésors admirables, gaspillés, jetés au vent par des héritiers prodigues, ou échangés contre tant de clinquant, de ruolz et de chrysocale » (*ibid.*, 294).

¹⁵⁷ Sennet (1978, 258).

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ Citado en Sennett (*idem*).

¹⁶⁰ Haussmann (1890, 524).

¹⁶¹ Benjamin (2005, 153), (E 2 a, 7).

toda Europa”¹⁶². París sería el domicilio de las artes y ciencias, el modelo de los arquitectos y los ingenieros, una nueva Roma. Puentes y muelles. Plazas, vías anchas, rectilíneas. Aceras ampliadas. Fuentes. Iluminación a gas mejorada, generalizada. Árboles a orillas del Sena. La nueva noción de escala se proyecta en los nombres: *Grand Magasin, Grand Hôtel, Grand Café, Grand Boulevard*¹⁶³.

5.5. El gran boulevard

“Toda ciudad tiene su gran calle; los bulevares son la gran calle de París. (...) Suprimirlos sería decapitar París, sería hacer el desierto donde hay la multitud, el silencio donde hay el tumulto, las tinieblas donde hay el sol. Los bulevares no son solamente el corazón y la cabeza de París, son también el alma del mundo. París sin bulevares sería el universo en duelo” (Alfred Delvau)¹⁶⁴.

Los *boulevards*, la huella más conocida de la administración Haussmann, son el *agora* de la vida parisiense¹⁶⁵. Asfaltados y arbolados, son un agradable lugar de paseo. Lugar de información. Con la llegada de la prensa de boulevard se establece la costumbre del aperitivo. Antes, “cuando sólo existían los grandes periódicos serios... no se conocía la hora del aperitivo”¹⁶⁶. En los cafés abiertos a la calle, luminosos, ruidosos, el ciudadano se entera tanto de los acontecimientos políticos y culturales, como del último cotilleo, de los *fait-divers*. El boulevard transforma el cotidiano en espectáculo. Es un espacio cosmopolita. Es un “caleidoscopio donde objetos y personajes, de diversa manera pero siempre pintorescamente coloreados, cambian a cada paso y a cada instante”¹⁶⁷. Frecuentado por duquesas, *cocottes*, burgueses, obreros, literatos y mendigos, por toda la sociedad parisina, su tráfico refleja la naturaleza fugaz de la vida urbana. A ciertas horas “uno no podía cruzarlo sin

¹⁶² « On nous a pris Paris et on l’a répandu un peu partout. Paris se retrouve, tout au moins partiellement, dans l’Europe entière » (Meyer 1911, 176).

¹⁶³ Schwartz (1998, 23).

¹⁶⁴ « Tout village a sa grande rue ; les boulevards sont la grande rue de Paris. (...) Supprimer les boulevards, ce serait décapiter Paris, ce serait faire le désert où il y a la foule, le silence où il y a le tumulte, les ténèbres où il y a le soleil. Les boulevards ne sont pas seulement le cœur et la tête de Paris, ils sont encore l’âme du monde. Paris sans boulevards, ce serait l’univers en deuil » Delvau (1867, 18).

¹⁶⁵ Véase Deschaumes (1889, 30).

¹⁶⁶ Gabriel Guillemot citado en Benjamin (1993c, 41).

¹⁶⁷ « C’est un kaléidoscope où les objets et les personnages, diversement, mais toujours pittoresquement colorés, changent à chaque pas et à chaque instant » Delvau (1867, 20).

arriesgar su vida¹⁶⁸. Sin arriesgar la aureola, como en Baudelaire. Fournier dice sobre la palabra *boulevard*: "ahora estoy seguro de una etimología: es solamente una variante de la palabra *bouleversement*"¹⁶⁹.

Los bulevares facilitan la velocidad, el desplazamiento. Eje de desarrollo de la ciudad, establecen una ligación entre todos los sectores, entre todos los puntos neurálgicos, entre viejos y nuevos vecindarios, entre centro y periferia, entre lugares de cambio y zonas residenciales. La capital industrial se transforma en capital comercial. Los bulevares, los deslumbrantes escaparates y los cafés son "canales de homenaje al poder del dinero y de las mercancías, espacios de representación para la burguesía"¹⁷⁰. Benjamin apunta que "los templos del poder espiritual y secular de la burguesía debieron encontrar su apoteosis en la imagen de la hilera de calles"¹⁷¹.

Suprimiendo los obstáculos que hacían del París de Balzac una yuxtaposición de entidades urbanas distintas, autónomas, con sus sociedades y costumbres, el nuevo sistema de circulación confiere a la metrópolis la unidad que aparece en Zola. París gana el brillo (desvaído) que irradia la poesía alegórica de Baudelaire.

5.6. Pérdida del sentido de comunidad

Los *grands travaux* destruyen los lugares familiares. Con la ley de expropiación para la utilidad pública, se han expropiado "en masa, en una semana, ni más ni menos, los vastos terrenos necesarios a esta creación"¹⁷². Una de las excusas para la destrucción de las barriadas del centro era acabar con las condiciones infrahumanas de sus habitantes. Los propietarios reciben buenas indemnizaciones, aprovechándose de fondos públicos. Los constructores son incentivados a erigir nuevos edificios siguiendo las líneas constructivas establecidas, conservando las fachadas de acuerdo con las orientaciones municipales. Pero, los interiores rápidamente se convierten en espacios congestionados, tan poblados como en los antiguos barrios demolidos. Los habitantes se apretujan. El salón se convierte en vivienda. Las casas se sobrealzan, los techos se rebajan. Una ley fija el techo mínimo, dos metros y sesenta¹⁷³.

¹⁶⁸ « (...) qu'a certaines heures on ne peut traverser qu'au péril de sa vie » Meyer (1911, 184). Cf. "Perte d'aurole" (Baudelaire).

¹⁶⁹ Citado en Benjamin (2005, 164), (E 9, 1).

¹⁷⁰ "The boulevards, lit by gas lights, dazzling shop window displays, and cafés open to the street (an innovation of the Second Empire), became corridor of homage to the power of Money and commodities, play spaces for the bourgeoisie" Harvey (1985, 204).

¹⁷¹ Benjamin (2000, 235).

¹⁷² « on a exproprié en bloc, en une semaine, ni plus ni moins, les vastes terrains nécessaires à cette création » Fabien (1863, 35-36).

¹⁷³ Benjamin (2005, 158), (E 5, 3).

Haussmann no puede evitar nuevas aglomeraciones, no puede evitar el ahogo residencial: "los edificios nuevos no eran suficientes para recibir a los expropiados. De ello resultó una grave crisis de los alquileres: se doblaron"¹⁷⁴. El aumento de las rentas obliga a los inquilinos a dejar sus barrios. Los *travaux* sacrifican los centros populares e industriales. Persiguen obreros, pequeños comerciantes y pequeño-burgueses. Los expulsan de los lugares donde han vivido desde siempre. Sin sus habitantes, los barrios pierden su fisionomía. Los parisinos no los reconocen. Toman conciencia del carácter inhumano de la capital¹⁷⁵.

Por 'Haussmann' entiendo la práctica hoy generalizada de reducir a escombros los barrios obreros; en particular aquellos que están en el centro de nuestras grandes ciudades... Por todas las partes el resultado es el mismo... La desaparición, con la enhorabuena de la burguesía... pero surgen otra vez en alguna parte¹⁷⁶.

Nuevos tugurios se alzan en la periferia. Los antiguos habitantes de los barrios bajos de París se ven obligados a trasladarse de los lejanos vecindarios a sus locales de trabajo, en el centro de la ciudad:

Cientos de miles de familias, que trabajan en el centro, pernoctan en un extremo de la capital. Ese movimiento se parece a la marea; se ve por la mañana al pueblo descender a París, y por la tarde la misma ola popular asciende. Es una triste imagen... Yo añadiría... que es la primera vez que la humanidad asiste a un espectáculo tan desolador para el pueblo¹⁷⁷.

El nuevo diseño de la ciudad no soluciona el viejo problema de la densidad. Pero reduce la mezcla de clases. Oculta los antagonismos sociales. Las clases obreras y la pobreza son apartadas. Con Haussmann, los *quartiers* se reorientan de forma a conseguir un carácter de clase más homogéneo. Aburguesamiento del centro y oeste de la ciudad. Pobre sistema de habitación de las clases más desfavorecidas, apiñadas en la periferia. Haussmann levanta una nueva muralla entre los habitantes de París: una "ecología de *quartiers*" como una "ecología de clases"¹⁷⁸. Confinados en la periferia, los antiguos habitantes del centro parecen haber perdido el sentido de

¹⁷⁴ Dubech y D'Espezel citados en Benjamin (*ibid.*, 157), (E 5, 3).

¹⁷⁵ Benjamin (2000, 235).

¹⁷⁶ Engels citado en Buck-Morss (1995, 106).

¹⁷⁷ Granveau citado en Benjamin (2005, 161), (E 7, 5).

¹⁷⁸ Sennett (1978, 170).

comunidad. En barrios que nada les dicen, se mezclan con la masa de trabajadores que proviene de las comunidades rurales, también ellos perdidos.

Hausmann procura forjar un nuevo sentido de comunidad. Un sentido de comunidad basado en la gloria del imperio. Las ceremonias de la *fête imperiale* vinculan ocio, patriotismo y productividad. Vinculan identidad nacional y principio de concordia. Los símbolos de autoridad y progreso, los monumentos, las grandes galas y fuegos artificiales expresan el autoritarismo del régimen. "Dios quiere lo que París quiere" escribe Fabien¹⁷⁹. El nuevo plan de la ciudad manifiesta una estética totalitaria, una política de centralización imperial. Pero, pese al sistema de control profundamente jerarquizado y centralizado, Hausmann crea pequeñas comunidades dentro de la ciudad, con sus *mairies*. Descentraliza funciones en los diversos *arrondissements*. Las lealtades dentro de cada uno de los vecindarios vendrían a revelarse vitales durante la Comuna¹⁸⁰.

5.7. Desplazamiento, nostalgia

"El viejo París desapareció (más de prisa cambia, ay, la forma de una ciudad que un corazón humano)" (Baudelaire)¹⁸¹.

Con la incorporación de los suburbios en 1860, se duplica el área de París. De anexión en anexión, Francia parece convertirse en arrabal de París¹⁸². Crece la población. Las olas migratorias de la provincia se hacen cada vez más grandes. Los sueldos en la capital son superiores a los del campo. Hay empleo en las obras públicas. Las promesas de la capital atraen quienes abandonan la provincia, quienes huyen del hambre y de las nuevas formas de propiedad rural¹⁸³. Una tormenta perpetua arrastra para la ciudad hombres y mujeres. Campesinos y aldeanos, arrancados de sus hogares tradicionales, se funden con la gran masa urbana. En la

¹⁷⁹ "Ce que Paris veut, Dieu le veut" (Jacques Fabien 1863, 57).

¹⁸⁰ Hausmann, pese a sus esfuerzos, no logró crear ningún sentido de comunidad sólido. Según David Harvey, la Comuna puede entonces ser vista como un intento de rescatar el sentido de comunidad perdido, de reapropiación del centro de la ciudad, un intento llevado a cabo por una alianza de clases que querían reafirmar sus derechos como ciudadanos de París (1985, 162-165).

¹⁸¹ « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel) » Baudelaire (LXXXIX-Le Cygne, *Les Fleurs du mal*) (2010, 292-293).

¹⁸² Fournel (1865, 234).

¹⁸³ En 1846-1847, el fracaso en las cosechas lleva la miseria al campo, trae los habitantes en dificultades a las ciudades. Véase Harvey (2003, 94).

gran ciudad, pueden disfrutar de mayor libertad, de la posibilidad de reconocerse como clase, de organizarse en defensa de los intereses comunes. En París, se ubican las grandes universidades, la vida artística e intelectual. París es el centro de la vida pública francesa. Concentra los órganos centrales del estado, del trabajo burocrático, financiero y comercial. Concentra la riqueza, el poder y el empleo. "París es la Centralización misma"¹⁸⁴. Gracias al desarrollo de los transportes, a la regularidad, volumen y velocidad en el flujo de bienes, París es simultáneamente el principal centro productor y mercado de Francia¹⁸⁵. Obras, nuevos habitantes, un movimiento furioso:

- Te vas a sorprender cuando vuelvas a ver tu París.
- ¿Porqué?
- Porque te reto a reconocerla, mi caro; uno necesita una brújula para orientarse, ni más ni menos¹⁸⁶.

París adquiere una nueva apariencia. Cuando Victor Hugo regresa del exilio, no encuentra la ciudad que había dejado 20 años antes. París se había convertido en una ciudad megalómana, cruce cosmopolita donde el parisino se siente desarraigado¹⁸⁷. La haussmanización había impuesto una sola cara a los antiguos barrios. Las mismas calles geométricas, rectilíneas, las mismas hileras de casas. Un carácter uniforme "contra-natura"¹⁸⁸. Un paisaje dominado, ordenado, expurgado. Una vitrina que guarda y expone los tesoros artísticos de la nación. Se pierde el París diverso, variopinta. Se pierde el París de Balzac:

Hay en París ciertas calles deshonoradas como puede serlo un hombre culpable de infamia; luego existen calles nobles, luego calles sencillamente honestas, luego calles jóvenes sobre cuya moralidad el público aún no se ha formado opinión; luego calles asesinas, calles más viejas que las viejas viudas, calles estimables, calles siempre limpias, calles siempre sucias, calles obreras, calles trabajadoras, mercantiles. En

¹⁸⁴ "Paris est la Centralization même" Napoleón III citado en Haussmann (1890, 203).

¹⁸⁵ Véase Harvey (1985, 72).

¹⁸⁶ "-Tu vas être bien surpris en revoyant ton Paris. -Pourquoi? -Parce que je te défie de le reconnaître, mon cher; il faut une boussole pour s'y orienter, ni plus ni moins" Fabien (1863, 7).

¹⁸⁷ Véase Dubech y D'Espezet (1931b, 165).

¹⁸⁸ Fournel (1865, 223).

suma, las calles de París tienen cualidades humanas y nos imprimen por su fisonomía ciertas ideas contra las que somos indefensos¹⁸⁹.

La destrucción de la vieja ciudad suscita una fuerte nostalgia. Fournel recuerda la época en la que los sonidos humanos de las calles, discordantes e inteligibles, nos guiaban por la multiplicidad de profesiones y negocios. Una sinfonía constante, a la que se unía la voz provocadora de los vendedores ambulantes¹⁹⁰. El oído experto era capaz de construir una taxonomía social de la ciudad. Para Fournel, ese París se perdió. Ya no hay ninguna canción. Desproveída de los ritmos de los *petits métiers*, la ciudad ha devenido taciturna, desolada:

Ha perdido lo pintoresco, la variedad, lo inesperado, ese encanto del descubrimiento que hacía de un paseo por el viejo París un viaje de exploración por mundos siempre nuevos y siempre desconocidos¹⁹¹.

“El alma de París se rompió”, escribe Meyer¹⁹². Imitada por tantas capitales, París deja de ser París: “Por todas partes encontramos París; por todas partes excepto en París”¹⁹³. Fournel apela a Haussmann para detener de una vez esa corriente impetuosa de demoliciones: “Señor perfecto, déjenos lo poco que queda de nuestro viejo París, aunque sea para consolarnos por el nuevo París que usted nos ha hecho!”¹⁹⁴. Haussmann evoca la tradición del pensamiento ilustrado para defenderse de las críticas: “si Voltaire pudiese disfrutar del espectáculo ofrecido por el París de

¹⁸⁹ « Il est dans Paris certaines rues déshonorées autant que peut l'être un homme coupable d'infamie ; puis il existe des rues nobles, puis des rues simplement honnêtes, puis de jeunes rues sur la moralité desquelles le public ne s'est pas encore formé d'opinion ; puis des rues assassines, des rues plus vieilles que de vieilles douairières ne sont vieilles, des rues estimables, des rues toujours propres, des rues toujours sales, des rues ouvrières, travailleuses, mercantiles. Enfin, les rues de Paris ont des qualités humaines, et nous impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense ». Balzac, *Histoire des treize, Ferragus, La Duchesse de Langeais, La Fille aux yeux d'or*, París, Le Livre de Poche, 1999b, 33.

¹⁹⁰ Véase Fournel (1888, 5).

¹⁹¹ « Il a perdue le pittoresque, la variété, l'imprévu, ce charme de la découverte qui faisait d'une promenade dans l'ancien Paris un voyage d'exploration à travers des mondes toujours nouveaux et toujours inconnus » Fournel (1865, 220).

¹⁹² « L'âme de Paris s'est brisée » Meyer (1911, 174).

¹⁹³ « Partout on retrouve Paris; partout excepté à Paris » (*ibid.*, 175).

¹⁹⁴ « Monsieur le préfet, laissez-nous le peu qui reste de notre vieux Paris, ne fût-ce que pour nous consoler du Paris nouveau que vous nous avez fait! » Fournel (1865, 229).

nuestros días viendo todos sus deseos excedidos”, no entendería las críticas, los ataques de los parisinos, sus hijos, “herederos de su espíritu tan fino”¹⁹⁵.

Desolados por la desaparición del París de su juventud, los Hermanos Goncourt creen que la nueva ciudad ha abolido el azar. Pero, por racionalizada que sea la ciudad, su textura social invita cada vez más al *jeu du hasard*¹⁹⁶. Invita, también, a la revuelta. En la densidad y volatilidad de la población parisina, parecen concentrarse energías revolucionarias.

5.8. Las cuentas fantásticas de Haussmann

“Quand Julian fait des boulettes,
C’est un bien grand pâtissier;
Quand Haussmann double nos dettes,
C’est un bien grand financier!

(...) Ce préfet est homme rare,
Mais il est fort dépensier;
Édifice, rue ou square
Doivent au Crédit foncier;

(...) Ah! Les comptes fantastiques
D’Haussmann sont très-contestés,
Nos députés élastiques
Les ont toujours adoptés” (Paul Avenel)¹⁹⁷.

Jules Ferry presenta la financiación de los *travaux* como un juego escandaloso, en el límite de la legalidad. *Les Comptes fantastiques d'Haussmann*¹⁹⁸, de 1868, son una denuncia del comportamiento autocrático del perfecto del *Seine*. Haussmann subvenciona la reconstrucción de París con subsidios del estado. Recurre a préstamos a largo plazo, liquidados con la reventa de propiedades expropiadas, con rentas e ingresos futuros. La ciudad pasa a depender de compañías con poder financiero para construir y poseer los espacios que el perfecto va abriendo. Quienes gozan de acceso privilegiado al Estado benefician de grandes concesiones. Durante

¹⁹⁵ « (...) si Voltaire pouvait jouir du spectacle offert par le Paris de nos jours, en voyant tous ses vœux dépassés, il comprendrait mal qu’au lieu de seconder (...) l’Administration qui les réalisait si largement, les Parisiens, ses fils, les héritiers de son esprit si fin, l’aient critiquée, combattue, entravée » Haussmann (1890, 533).

¹⁹⁶ Véase Pinkney (1972, 153).

¹⁹⁷ Paul Avenel (1870, 33-35).

¹⁹⁸ El título del escrito de Jules Ferry hace referencia a la Ópera de Offenbach “Contes Fantastiques d’Hoffmann”.

los años de la reconstrucción, la liquidación de los créditos es permanentemente aplazada. Las obligaciones se convierten en una deuda a largo término. Las operaciones extrapresupuestarias hacen crecer los compromisos del Estado. Con el aumento de los riesgos financieros, el perfecto intenta colocar París bajo un régimen de excepción¹⁹⁹. "Se da por supuesto que las locuras de la Ciudad forman parte de la razón de Estado"²⁰⁰. El tribunal de cuentas acusa Haussmann de contraer créditos oscuros. En 1870, Haussmann dimite. En su entorno se habían edificado fortunas escandalosas.

" 'Cómo hizo usted fortuna', se le decía a un nuevo rico que respondió: 'Fui expropiado' "²⁰¹. Se cuenta que la Señora Haussmann llegó a confesar, no sin cierta ingenuidad, que cada vez que ella y su marido compraban un inmueble tarde o temprano le atravesaba un bulevar²⁰².

En sus nada modestas memorias, Haussmann procura defenderse de todas las acusaciones. Tras lo que llama "la catástrofe de 1870", abandona el *Hôtel de Ville* "manos puras, bolsillos vacíos"²⁰³. Se lamenta de su difícil situación financiera, de las privaciones de su existencia modesta tras años dedicados al bien público. Cuenta que un amigo le recriminó por su postura demasiado escrupulosa, honesta, cabal e insobornable: "Mi bueno amigo, es usted un tonto. Nadie en el mundo os agradecerá tal desprendimiento caballeresco"²⁰⁴. Como sus "modestos recursos" no le permiten mantener en París la posición social correspondiente a los servicios prestados, Haussmann se instala en Burdeos, en sus palabras, "muy poco rico"²⁰⁵. Como escribe Fournel, "Nadie hace más apología al Señor Perfecto de la Sena que el Señor Haussmann"²⁰⁶.

5.9. La fantasmagoría se hace piedra

¹⁹⁹ « Chez la plupart des Nations de premier ordre, la Capitale est soumise à un régime exceptionnel, qui varie selon les moeurs et la Constitution de chaque pays » Haussmann (1890, 206).

²⁰⁰ Jules Ferry citado en Benjamin (2005, 156), (E 4, 7)

²⁰¹ Maxime Du Camp citado en Benjamin (*ibid.*, 149), (E 1 a, 4).

²⁰² Véase Dubech y D'Espezel (1931b, 160).

²⁰³ « les mains pures, les poches vides » Haussmann (1890, 554).

²⁰⁴ « Mon bon ami, vous n'êtes qu'un imbécile. Personne au monde ne vous saura gré de ce désintéressement chevaleresque » (*ibid.*, 552).

²⁰⁵ « trop peu riche » (*ibid.*, 537-538).

²⁰⁶ « Personne ne s'entend comme M. Haussmann à faire l'apologie de M. le préfet de la Seine » Fournel (1865, 56).

“Esta omnipotencia del Señor perfecto es absoluta (...); tiene derecho de vida y de muerte sobre la ciudad: París, es él” (Victor Fournel)²⁰⁷.

Con la haussmannización, se da un encuentro entre la voluntad política, el urbanismo y una movilización del capital sin precedentes. El espacio público se transforma en lugar de ocio, lugar donde parece reinar la paz social. Haussmann convierte necesidades técnicas en finalidades artísticas, temores en anhelos. Los nuevos edificios, las nuevas calles simbolizan un cambio histórico y social que no llega a realizarse. La ciudad sigue dominada por los intereses y las transiciones opacas de los especuladores, por la contingencia y lo caótico. La ciudad sigue dominada por el dinero, “garantía social universal”²⁰⁸. Propiedad convertida en capital. Capital multiplicado en la bolsa. La burguesía se siente en casa.

La clase obrera no se siente en casa. En los años 1850 y 1860, son los inmigrantes que dejan la provincia quienes alimentan el mercado laboral de la capital²⁰⁹. Son ellos, los que buscan su suerte en París, quienes contribuyen para su enorme crecimiento. Benjamin se refiere al odio de Haussmann a la población marginada²¹⁰. Odio que crece con la incesante llegada de mano de obra para participar en sus empresas urbanísticas. En palabras de Haussmann, una masa de “personas despreciables”, “sin recursos” ni “escrúpulos”, gentes con una “vaga esperanza de éxito”, con “pobres designios”, que se hace necesario olvidar. París no pertenece a esta clase de “nómadas”²¹¹.

La aparente coherencia del plan de Haussmann oculta un carácter fragmentario. Su solidez oculta la precariedad. La aparente primacía dada a lo colectivo, a lo público, oculta intereses y ganancias privadas. El “embellecimiento estratégico”²¹² oculta tácticas policiales, un intento de asegurar la ciudad contra la guerra civil, facilitando el desplazamiento de la guardia.

Las perspectivas abiertas por las nuevas hileras de calles son inauguradas como se inaugura un monumento: levantando una tela²¹³. Resplandor fantasmagórico: “en la haussmanización de París la fantasmagoría se hace piedra. Como tal está destinada a una especie de perennidad, pero al mismo tiempo deja

²⁰⁷ « Cette omnipotente de M. le préfet est absolue (...); elle a droit de vie et de mort sur la ville: Paris, c'est lui » Fournel (*ibid.*, 105).

²⁰⁸ « on fait de l'argent la garantie sociale universelle » Balzac (2001b, 484)

²⁰⁹ Harvey (2003, 104).

²¹⁰ Benjamin (2000, 233).

²¹¹ Haussmann (1890, 201).

²¹² Benjamin (2000, 235).

²¹³ *Idem.*

entrever su carácter efímero”²¹⁴. Las obras de demolición y reconstrucción muestran la fragilidad de la gran ciudad. Lo que desaparece deviene imagen.

6. El gran almacén

Durante décadas, el *Palais Royal* es el centro de la noche parisina. Teatro de agitación política, corazón de la vida artística, *rendez-vous* del universo²¹⁵. Lugar de paseo y de comercio de lujo. Lugar de charlatanes, ventrílocuos, espectáculos de marionetas y de autómatas que juegan ajedrez²¹⁶. Lugar de espectáculos donde “nada se ve”, lugar de espectáculos que “presentan el mundo entero”²¹⁷. Restaurantes, cafés, tiendas, poderosos librereros. Juego.

A partir de 1830, la *Galérie Orleáns* en el Palais Royal es sustituida por los pasajes. El comercio se descentraliza. La vida nocturna también. Pero, como hemos visto, la reconstrucción urbanística de Haussmann lanza los pasajes al olvido. Tiendas de lujo empiezan a prosperar en los nuevos bulevares. Bulevares inundados de luz como salones resplandecientes. Borneados por cafés cubiertos de dorado, terrazas y teatros. Bulevares colonizados por los grandes almacenes.

En 1852, abre en París el gran almacén *Bon Marché*. Ofrece al visitante “todo lo que la experiencia ha podido producir de útil, cómodo y confortable”²¹⁸. Tres años más tarde se inaugura el *Louvre* y, en 1865, el *Printemps*²¹⁹. El negocio de retallo se encuentra en ebullición²²⁰.

Marcado por la idea de circulación, el éxito del gran almacén depende de la afluencia masiva de clientes. La complejidad de las calles del viejo París dificulta el

²¹⁴ *Ibid.*, 236.

²¹⁵ Delvau (1867, 47).

²¹⁶ “des spectacles de marionnettes, des automates qui jouaient aux échecs” Balzac (2000, 275).

²¹⁷ “Dans le passage nommé si fastueusement la Galerie Vitrée, se trouvaient les commerces les plus singuliers. Là s'établissaient les ventriloques, les charlatans de toute espèce, les spectacles où l'on ne voit rien et ceux où l'on vous montre le monde entier » Balzac (*ibid.*, 274-275).

²¹⁸ «tout ce que l'expérience a pu produire d'utile, de commode et de confortable» Boucicaut, fundador del *Bon Marché*, citado en Miller (1987, 48).

²¹⁹ Los fundadores de los principales grandes almacenes que harían competencia al *Bon Marché*, habían recibido su formación en el mismo *Bon Marché*, como jefes de sección. Es el caso del fundador del *Printemps* y de uno de los fundadores de la *Samaritaine*. También Boucicaut, fundador del *Bon Marché*, había trabajado como jefe de sección en el *Petit-Saint-Thomas*. Véase Miller (*ibid.*, 38-39).

²²⁰ Si la cifra de negocios del *Bon Marché* en el año de su apertura fue de 450 000 francos, en 1869 ascendía a 21 millones (Gisèle Freund citada en Benjamin 2005, 157), (E 4 a, 4).

acceso a los centros de comercio²²¹. El gran almacén se expande gracias a la transformación del angosto París en una ciudad de tráfico fluido. La reconstrucción encoge las distancias. La red de buses tirados por caballo traslada "a los trabajadores hacia sus lugares de trabajo y hacia las tiendas"²²². Los ciudadanos transforman radicalmente sus hábitos de compra. Abandonan los mercados al aire libre, las pequeñas tiendas de barrio, y se dirigen al centro de la ciudad, a los grandes almacenes. Las estaciones de ferrocarriles, "nuevas puertas de París"²²³, unen la ciudad al resto del mundo. Con la expansión de las vías férreas, las materias primas llegan rápidamente a las fábricas, los productos a las tiendas y a los compradores. En los años de las exposiciones universales, los habitantes de la provincia y los extranjeros se precipitan a visitar la capital. Se incrementan extraordinariamente las ventas del *Bon Marche*²²⁴.

La nueva arquitectura de hierro y vidrio permite elevados techumbres, una amplia visibilidad. Las galerías se sobreponen en plantas alrededor de un gran pasillo central. Los pisos forman un espacio único, que se abarca "con *una sola* mirada"²²⁵. El visitante se desprende del espacio. Percibe de forma panorámica la amalgama de objetos. Una visión dominada por la evanescencia, por los efectos impresionistas, por la dispersión²²⁶. El ajeteo de la multitud de compradores se funde con el tráfico de los bulevares.

El escaparate une el gran almacén al bulevar. Iluminado a modo de un palco, convida a entrar al más vacilante. Llama la atención: "aquí, el buen precio del objeto expuesto; allí, su novedad, su originalidad"²²⁷. Una pesada capa de estilos sugiere lujo, magnificencia. Del interior, brotan "olas de luz", permiten leer el periódico mientras se pasea por la noche en el bulevar²²⁸. Cristales desde el techo hasta el suelo. "¡Qué ingeniosa es la industria humana para atraer la atención del transeúnte!" ¡Cómo compite "con esfuerzo y sagacidad, para obligar la mirada

²²¹ "Se estimaba que debido a las estrechas y meandrosas calles de París a principios del siglo XIX, un viaje a pie que hoy tomaría quince minutos, en aquella época requería una hora y media" Sennet (1978, 181).

²²² *Idem.*

²²³ Tal y como les llamaba Haussmann. Véase Benjamin (2005, 183), (F 4 a, 3).

²²⁴ Véase Miller (1987, 42)

²²⁵ Giedion citado en Benjamin (*ibid.*, 75), (A 3, 5).

²²⁶ El movimiento, sea en el tren, en el bulevar o en el gran almacén, era reflejo de una relación económica emergente. Véase Wolfgang Schivelbusch (1986, 195).

²²⁷ « ici, c'est le bon marché de l'objet mis en montre; là, c'est sa nouveauté, son originalité » Julien Lemer (1861, 15).

²²⁸ « (...) le flot de lumières qui jaillit des boutiques vous permettrait de lire votre journal en vous promenant » (*idem*).

indiferente a fijarse en su escaparate!”²²⁹. Los espejos multiplican las mercancías. Maniqués simétricos, proporcionados, graciosos. De cabello sedoso, bien peinado. “Compañeros de cera o de papel” que “avergüenzan de verdad a los hombres de carne y hueso”²³⁰. La iluminación, los espejos y los maniqués infunden vida a las mercancías. La electricidad les confiere un nuevo brillo, cualidades imaginarias. En vez de iluminar, parece ofuscar. Eleva los productos más allá del rutinario y aburrido mundo del trabajo. Explotada para fines comerciales, la electricidad forja una atmósfera de fantasía. Proyecta las mercancías. Las hace brillar entre las estrellas. Cuando los “espacios estériles” del cielo se conviertan en “espectáculos fructíferos y verdaderamente instructivos”, observa irónicamente Villiers de L’Isle-Adam, “el cielo tendrá finalmente alguna utilidad y adquirirá un valor intrínseco”²³¹. Con el gran almacén, nace una nueva forma de consumo.

6.1. El consumo de masas

“Constance Pillerault era la encargada de un *magasin de nouveautés* llamado *Le Petit-Matelot*, la primera de esas tiendas que, a partir de entonces, han abierto en París con más o menos letreros pintados, banderolas flotantes, escaparates llenos de chales en equilibrio, corbatas dispuestas como castillos de cartas, y otras mil seducciones comerciales, precios fijos, bandas, carteles, ilusiones y efectos ópticos llevados a tal grado de perfección que los escaparates de las tiendas se han convertido en poemas comerciales. El bajo precio de las llamadas *Nouveautés* que había en *Le Petit-Matelot* le confería una inaudita fama en el lugar de París menos propicio a la moda y al comercio” (Balzac)²³².

²²⁹ « Que l’industrie humaine est ingénieuse pour attirer l’attention du passant! Comme tous ces commerçants luttent d’efforts et de sagacité, rien que pour contraindre le regard indifférent à se fixer sur leur étalage ! » Fournel (1867, 302).

²³⁰ « Ces bonshommes de cire ou de papier font vraiment honte aux hommes de chair et d’os » (*idem*).

²³¹ “the sterile spaces of heaven could be converted into truly and fruitfully instructive spectacles... Heaven will finally make something of itself and acquire an intrinsic value” Villiers de L’Isle-Adam, citado en Williams (1982, 86).

²³² « Constance Pillerault était la première demoiselle d’un magasin de nouveautés nommé *Le Petit Matelot*, le premier des magasins qui depuis se sont établis dans Paris avec plus ou moins d’enseignes peintes, banderoles flottantes, montres pleines de châles en balançoire, cravates arrangées comme des châteaux de cartes, et mille autres séductions commerciales, prix fixes, bandelettes, affiches, illusions et effets d’optique portés à un tel degré de perfectionnement que les devantures de boutiques sont devenues des poèmes commerciaux. Le bas prix de tous les objets dits Nouveautés qui se trouvaient au *Petit-Matelot* lui donna une vogue inouïe dans l’endroit de Paris le moins favorable à la vogue et au commerce» Balzac, *César Birotteau, La Comédie humaine II*, Paris, Omnibus, 1999, 313.

Cuando un *magasin de nouveautés* toma en alquiler los locales que había ocupado Hetzel (editor de la *Comédie humaine*), Balzac dice: “La comedia humana ha cedido su sitio a la comedia de los cachemires”²³³. Los *magasins de nouveautés* revolucionan el comercio al por menor. Organizan las mercancías por secciones. Como en “Le Petit-Matelot”, los precios son fijos y bajos, con vistas a un rápido agotamiento del *stock*, a un elevado volumen de ventas. El cliente insatisfecho puede cambiar la compra o ser reembolsado. Los *magasins de nouveautés* son precursores los grandes almacenes.

“Por primera vez en la historia, con el nacimiento de los grandes almacenes, los consumidores comienzan a sentirse como masa”²³⁴. De segregativo el comercio se vuelve asimilador. La escasez deviene abundancia, interacción permanente con la mercancía. El gran almacén responde al sistema industrial de producción. Renueva constantemente su *stock*. Hace circular el capital. Vende un gran volumen de artículos con pequeños márgenes de ganancia. En nombre de un beneficio futuro, el gran almacén renuncia al lucro inmediato. Boucicaut, fundador del Bon Marché, para atraer clientes ofrece hilo y agujas²³⁵. El comprador ahorra en algunos productos. Pero, la tentación de lo barato le hace adquirir artículos que no necesita, lo lleva a acumular mercancías. Los precios fijos, marcados en una etiqueta, inspiran confianza. Acaban con la práctica del regateo, con la “vente au procédé”, con el aumento del precio del producto según la fisonomía del comprador²³⁶. Pero vuelven la práctica de compra menos sociable. Las calorosas discusiones entre cliente y comerciante, las artimañas empleadas para subir y bajar el precio, la conducta teatral, el rol activo de vendedor y comprador, son sustituidos por una respuesta pasiva del cliente a los artículos²³⁷. La etiqueta oculta la calidad intrínseca de los productos, impone el valor de cambio. El cliente es animado a entrar, a deambular libremente, a curiosear. Si en el comercio tradicional entrar suponía ya un compromiso, en el gran almacén nadie se siente obligado a comprar. Las técnicas de venta se encargan de seducir, de crear necesidades. Más que depender de la demanda existente, el gran almacén crea la propia demanda. Transforma el deseo en voluntad de compra. Con el gran almacén, no se sabe si es el comercio que está hecho para el público o el público para el comerciante. Como el joven escritor que exclamaba “¡Bendito sea dios que ubicó los túneles allí donde pasan los

²³³ Clouzot y Valensi citados en Benjamin (2005, 84), (A 8, 4).

²³⁴ Benjamin (*ibid.*, 77), (A 4, 1).

²³⁵ Georges d’Avenel (1896, 13).

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ Véase Sennet (1978, 179-180).

ferrocarriles!”²³⁸, se podría pensar: Bendito sea Dios que ha creado la clientela para sostener el comerciante²³⁹.

El gran almacén concentra un gran número de departamentos con diferentes categorías de artículos. Concentración característica de la vida moderna: grandes capitales suceden a pequeñas ciudades, grandes fábricas a pequeñas manufacturas²⁴⁰. En el gran almacén, las ventas se ayudan mutuamente. El comprador puede encontrar todo lo que necesita y sobretodo lo que no necesita. Las tareas están meticulosamente repartidas. Los empleados se someten a un riguroso método organizativo. Se someten a la jerarquización. Una sólida estructura administrativa asegura una gestión eficaz.

El gran almacén es, a finales del siglo XIX, un escaparate de lo que la sociedad capitalista es capaz de producir. Muestra las ambigüedades de la civilización burguesa. La aspiración a una sociedad igualitaria en un mundo que hace alarde de su opulencia. El culto al consumo y el afán de ahorro. La integración de los valores familiares, tradicionalistas, en el seno de inquietantes realidades burocráticas. El sentimiento de pertenencia a una comunidad al servicio de un sistema racionalizado y jerárquico. Una cultura industrial capitalista que privilegia la vida privada, el sujeto como individuo aislado, y crea, al mismo tiempo, nuevos espacios urbanos colectivos, mercancías producidas en masa, espectáculos compartidos, en suma, experiencias que engendran afinidades entre los individuos aislados. Una sociedad desencantada por el proceso de racionalización, pero reencantada por nuevos hechizos, generados por el mismo mundo racionalizado. Un mundo en el que coexisten tradición y modernidad. Un mundo que desconcierta y seduce a la vez. Un mundo de sueños, sin forma de despertar. Un mundo entregue al consumo²⁴¹.

6.2. El brillo de las mercancías

En los grandes almacenes, se yuxtaponen artículos desiguales, *nouveautés* exóticas: “merced un acto de desorientación, el estímulo para comprar derivaba de la temporaria fuente de rareza, de la mistificación adquirida por los objetos”²⁴². Los productos son comprados no por su calidad intrínseca, sino por la creencia en un

²³⁸ « Béni sois Dieu qui a placé les tunnels là où passent les chemins de fer! » citado en d’Avenel (1896, 2).

²³⁹ *Idem*.

²⁴⁰ *Ibid.*, 3.

²⁴¹ Véase Miller (1987, 221-223).

²⁴² Sennett (1978, 183).

significado impuesto desde el exterior. La publicidad moviliza la moda, marca artificial de distinción social. La moda vuelve los objetos prematuramente obsoletos. Gran aliada del consumo de masas, es divulgada por la prensa. Los anuncios confieren a los objetos un carácter singular, único. Los coronan con atributos humanos. Los revisten de misterios cuya comprensión parece depender del acto de compra. El comprador cree que si no adquiere rápidamente determinado producto, pierde un artículo único, un objeto de colección. La renovación de *stocks* realza su carácter aparentemente efímero. Simula la escasez. El artículo raro, al que difícilmente se tiene acceso, está en todas partes. Es uniformizado y producido en serie. Es nuevo y siempre igual.

Las agendas del *Bon Marché* mezclan las novedades de la tienda con informaciones sobre iglesias, teatros o notarios. Los festivos y días dignos de recuerdo se unen a la evocación de las fechas de las ventas especiales. La visita al gran almacén pasa a hacer parte del calendario social de la burguesía²⁴³. El gran almacén se adueña de la imaginación doméstica. Impone los cánones de la buena apariencia, del hogar ejemplar. Impone un estilo de vida renovado al ritmo de la *saison*.

La publicidad es "el ardid con el que los sueños se imponen a la industria"²⁴⁴. Alejándose de las convenciones, los anuncios actúan sobre las creencias y los deseos. En la "ciencia del cartel", triunfa el genio de la industria. Triunfan una literatura y un arte al servicio del comercio:

iHasta dónde se estimuló la elocuencia tipográfica, las seducciones de la ilustración, la fascinación del color, empleando los más variados y brillantes tonos para proporcionar un apoyo pérfido a las artimañas de la redacción!²⁴⁵.

Tímida al principio, la publicidad se vuelve ubicua:

Hoy, París no es más que una inmensa pared de carteles, repleta, desde las chimeneas hasta las aceras, de cuadrados de papel de todo color y formato, (...) un gigantesco bazar donde el anuncio te mira en todas las aceras, te detiene, te sitia, te acecha y te agarra por los ojos o por los oídos, se resbala a tu bolsillo, se sienta en tu

²⁴³ Miller (1987, 174).

²⁴⁴ Benjamin (2005, 192), (G 1, 1).

²⁴⁵ « Jusqu'où n'y a-t-on pas poussé l'éloquence typographique, les séductions de la vignette, les fascinations de la couleur, usant des teintes les plus variées et les plus éclatantes pour prêter un appui perfide aux ruses de la rédaction! » Fournel (1867, 303).

silla del teatro, te persigue a casa, (...) sale en todas partes por debajo del suelo como un diablo de una caja de sorpresas y ¡aunque te encierres en el baño, no te suelta y sigue persiguiéndote!²⁴⁶.

6.3. *Au bonheur des dames*

Au Bonheur des Dames narra cómo se impone un nuevo estilo de consumo, cómo los habitantes de la capital y de la provincia sucumben a los encantos de un gran almacén. Para escribir su novela, Zola estudia el *Bon Marché*²⁴⁷. *Au Bonheur des Dames* es descrito como una enorme fábrica. Por la mañana, traga mercancías y las exhibe. Al atardecer, las expulsa, las lanza por todos los rincones de París. A medida que crece, el gran almacén va cautivando nuevos compradores. Entre los opulentos sombreros de las señoras de la alta burguesía, empiezan a surgir sombreros más modestos y cofias. Bajo el pretexto de echar un vistazo, las pequeñas burguesas y las amas de casa entran y acaban comprando. El despilfarro de una riqueza reservada a muy pocos se convierte en la ruina de todas las bolsas, incluso las más modestas. El sistema de devoluciones, obra maestra del moderno comercio, abre la posibilidad de arrepentirse de una locura. La compra se hace de conciencia tranquila. Los escaparates están reservados a la última moda, a la última novedad. Y, para la rápida renovación del *stock*, se venden con pérdida los artículos que ya nadie compra. Llegan las rebajas. El cliente adquiere productos más baratos. El gran almacén se deshace de lo viejo y obsoleto. A medida que crece, mayor es la inversión en publicidad. Ante un anuncio, uno "pierde sus fuerzas... acaba, fatalmente, por acudir a los lugares que dan que hablar"²⁴⁸. La publicidad es "como una monstruosa trompeta de bronce", suena "sin tregua, enviando a los cuatro puntos cardinales el estruendo de las grandes ventas"²⁴⁹.

En "*Au Bonheur des Dames*" los departamentos son ubicados de forma a dificultar deliberadamente la orientación. Se provocan aglomeraciones, un continuo

²⁴⁶ « Paris n'est plus guère aujourd'hui qu'un immense mur à affiches, constellé, depuis les cheminées jusqu'aux trottoirs, de carrés de papier de toute couleur et de tout format, (...) un gigantesque bazar où la réclame vous guette sur tous les trottoirs, vous arrête, vous, assiège, vous traque et vous happe par les yeux ou par les oreilles, se faufile dans votre poche, s'assied dans votre stalle au théâtre, vous poursuit chez vous (...), sort partout de dessous terre comme un diable d'une boîte à surprise, et ne lâche même pas prise dans les water closet ! » (*ibid.*, 315).

²⁴⁷ La novela de Zola acaba por influir ella misma en el diseño de la renovación de otro gran almacén, *La Samaritaine*.

²⁴⁸ Zola (1999, 355).

²⁴⁹ *Ibid.*, 586.

"ir y venir" que dispersa los clientes. La confusión los obliga a cruzar el edificio en búsqueda del producto deseado. En el camino, se despiertan tentaciones.

Nuevos departamentos. Nuevas fachadas. Nuevos escaparates. Seductoras novedades. El desarrollo de "*Au Bonheur des Dames*" tiene un precio:

Por lo que peleaban y competían los almacenes era por la mujer, a la que hacían caer una y otra vez en la tendida trampa de los saldos, tras aturdira con los escaparates. Despertaban en ella nuevas apetencias; eran una tentación gigantesca ante la que ella sucumbía fatalmente: al principio, pretendía aprovechar las ocasiones, a fuer de buena ama de casa; luego, se dejaba llevar por la coquetería; al final, se la comían viva... Si adulaban a la mujer y halagaban sus debilidades, si la rodeaban con deferencias, haciendo de ella una reina, era su reinado el de la amorosa soberana de un pueblo de traficantes, a los que paga cada capricho con una gota de sangre²⁵⁰.

Au Bonheur des Dames se ampliaba por la calle. Conquistaba territorio. Devoraba el pequeño comercio. En el final de la novela, la hija de un pequeño comerciante vecino, acaba por sucumbir. Su funeral coincide con el entierro del comercio tradicional, cuyas exequias se hacen a la puerta del gran almacén:

El vendaval del siglo iba sembrando el triunfo de las ciudades obreras e industriales y llevándose el ruinoso edificio de las edades antiguas. Mouret se entusiasmaba poco a poco, hallaba palabras de emocionada elocuencia para defenderse contra el odio de sus víctimas involuntarias, contra el clamor de las tiendecitas moribundas, que oía alzarse a su alrededor. Nadie conservaba ya a sus muertos; no quedaba más remedio que enterrarlos. Y, con un ademán, derribaba, barría y arrojaba a la fosa común el cadáver del comercio pretérito, cuyos pestilentes y verdosos restos eran la vergüenza de las soleadas calles del nuevo París. No, no, no sentía remordimiento alguno; se limitaba a cumplir con el cometido de su época²⁵¹.

7. Grandville

Retrocedamos a la Monarquía de Julio, satirizada por Grandville. Especialista en xilografía, Grandville se enfrenta al orden establecido. Irreverente hacia los valores culturales tradicionales, critica despiadadamente la sociedad francesa del reinado de Louis-Philippe, el "Rey burgués". Critica la devoción al capital, la opresiva oligarquía cortesana, el derecho divino al trono, las visiones de los utopistas socialistas, las crecientes desigualdades sociales. Critica el regreso de la censura, la autoritaria

²⁵⁰ *Ibid.*, 121-122.

²⁵¹ *Ibid.*, 560.

Guardia Nacional, el triunfo de la ópera y del ballet románticos. Critica la anglomanía en las costumbres y en la moda, el nacimiento de la publicidad. Sus dibujos reflejan la traición a los ideales de la revolución de 1830, a los ideales expresados en "La Liberté guidant le peuple" de Delacroix. Dibujos tan cáusticos que Grandville vive sobresaltado, pero no llega a ser perseguido oficialmente como Daumier.

Para Benjamin, el tema secreto de Grandville es "la entronización de la mercancía", el "esplendor de distracciones que la rodean", la fantasmagoría²⁵². Su obra, al menos parte de ella, podría titularse "la lucha de la moda con la naturaleza"²⁵³. Sus dibujos expresan la pretensión de los hombres de dominar la naturaleza, recreándola a su imagen. La pretensión idealista de someter la naturaleza a sus propias categorías subjetivas. En Grandville, la naturaleza se transforma en *spécialité*, mercancía producida por la industria de lujo. Sus fantasías "modernizan el universo. El anillo de Saturno se convierte para él en un balcón de hierro forjado donde los habitantes de Saturno toman el aire al caer la tarde"²⁵⁴. Los dibujos de Grandville, como escribe Baudelaire, ponen el mundo "patas arriba". Baudelaire aprecia sobretodo "el lado loco" e inquietante del talento de Grandville:

Quando entro en la obra de Grandville, siento un cierto malestar, como en el apartamento en el que el desorden estuviera sistemáticamente organizado, en el que estrafalarias cornisas se apoyaran sobre el suelo, en el que los cuadros aparecieran deformados por procedimientos ópticos, en el que los objetos se hirieran oblicuamente por los ángulos, o los muebles tuvieran las patas por el aire, y en el que los cajones entraran en lugar de salir²⁵⁵.

En Grandville, los instrumentos cotidianos no aceptan su función. Rechazan el papel que les ha sido asignado. Moviéndose en su propio mundo, devienen potencialmente peligrosos para los humanos. Grandville, concluye Baudelaire, "es muy cómico; pero a menudo es cómico sin saberlo"²⁵⁶. Precursor del *art nouveau*, creó toda una fantasía partiendo del mundo animal y vegetal: camas mariposas, mesas nenúfares, botellas libélulas. Precursor de los *comics*, es técnica y formalmente cercano al cinematógrafo²⁵⁷. Precursor del humor y cine surrealistas, se encuentra Grandville en

²⁵² Benjamin (2000, 223).

²⁵³ Benjamin (2005, 99), (B 4, 5).

²⁵⁴ Benjamin (2000, 223-224).

²⁵⁵ Baudelaire (2001, 158).

²⁵⁶ *Ibid.*, 161.

²⁵⁷ Véase Alique (2001, XXX-XXXIII).

Méliès, en Walt Disney²⁵⁸. Grandville introduce en el grabado las perspectivas a ras de suelo y aérea, antes mismo de las primeras fotografías de balón de Nadar. Sus fantasías enlazan mito, historia y naturaleza. Las flores, vegetales humanizados, chismorrean. Los cometas van de peregrinación. La luna se contempla a sí misma reflejada en las aguas del río. El arco iris se convierte en abanico. En la época de la frenología, el cuerpo humano gana cabeza de animal. Como en las fábulas o en los bestiarios, Grandville asocia a los animales rasgos de la personalidad de los hombres (avaricia, pereza, cobardía). Las bestias gozan de vida pública y privada. El burócrata es tortuga, el cortesano cocodrilo. Del burgués, Grandville resalta su mayor conquista: una prominente barriga.

Escudriñadas al detalle, las cosas adquieren una nueva dimensión. Del reino de las plantas surge el mundo entero. Grandville "marca a estos puros vástagos de la naturaleza, en su pleno florecer, con el hierro candente de la criatura: el rostro humano"²⁵⁹. Grandville domina como pocos uno de los principios básicos de la publicidad: el sadismo gráfico²⁶⁰. Sus obras son "libros sibilinos de la publicidad". Lo que aparece en sus dibujos "bajo la forma primitiva de la broma, de la sátira, alcanza como publicidad su verdadero despliegue"²⁶¹. Presentando la vía láctea como una avenida iluminada por candelabros de gas o la luna descansando entre cojines de terciopelo, Grandville hace ver cómo la energía onírica de la sociedad se ha refugiado "en el impenetrable y silencioso reino nebuloso de la moda, a donde el entendimiento no podía seguirla"²⁶².

7.1. La moda

"Se decía que las calles se habían ensanchado a causa del miriñaque" (Benjamin)²⁶³.

"He aquí atractivas telas (...): ¿será todo esto sólido y duradero?... No importa, puesto que la moda no concede a los compradores tiempo para usarlas" (Montigny)²⁶⁴.

²⁵⁸ Benjamin (2005, 401), (K 4, 1).

²⁵⁹ Benjamin (2004a, 12).

²⁶⁰ *Idem*.

²⁶¹ Benjamin (2005, 192), (G 1, 3).

²⁶² *Ibid.*, 93, (B 1 a, 2).

²⁶³ *Ibid.*, 159, (E 5 a, 8). "Y de repente", escribe Blanqui sobre el miriñaque, "el universo civilizado se convierte en manufactura de campanas ambulantes" citado en Benjamin (*ibid.*, 106), (B 8 a 3).

En los dibujos de Grandville, lo moderno aparece bajo el signo de lo antiguo. Lo antiguo se actualiza como lo más moderno. Lo trivial es objeto de culto. El objeto de culto es trivializado. En sus modas planetarias, la naturaleza imita burlescamente la historia de la humanidad. Benjamin escribe: "La moda prescribe el ritual según el cual el fetiche que es la mercancía pide que se le adore"²⁶⁵. Las fantasmagorías de Grandville expresan el culto a los objetos cotidianos, revelan cínicamente su naturaleza. Producidos tecnológicamente, los objetos adoptan en su forma la vieja naturaleza orgánica. En la moda triunfa lo inorgánico: "Ante lo vivo defiende los derechos del cadáver"²⁶⁶. Dickens, en *David Copperfield*, pone el dueño de una funeraria a hablar de moda. Llama la atención para lo almacenado en su tienda, para ciertas modas que "acaban de llegar", ciertas modas que "acaban de pasar": "las modas son como los hombres. Llegan nadie sabe cuando, cómo ni porqué; y se marchan nadie sabe cuando, cómo ni porqué"²⁶⁷.

Renovación artificial repetida infinitamente, la moda hace regresar lo viejo enmascarado de lo nuevo. Vive de lo olvidado. Como apunta Balzac, contemporáneo de Grandville, "la creación momentánea de la Moda tiene el derecho de ser superficial, extravagante e inconsistente"²⁶⁸. Parodiando las formas fetichizadas de la moda, Grandville muestra la historia como fruto del ciclo eterno de la naturaleza: "la historia queda entonces tan despiadadamente secularizada y recogida en el contexto natural como hizo la alegoría tres siglos antes"²⁶⁹. La naturaleza se incorpora en los más novedosos atavíos: "El atractivo más costoso de los sombreros de nuestros contemporáneos son los pájaros"²⁷⁰. En cada *saison*, tal es la lista de plumas importadas de los varios rincones del mundo que "su enumeración se parecería a un catálogo de historia natural"²⁷¹. Balzac se refiere, en *Ferragus*, a la gracia que las plumas de marabú confieren al tocado: "algo de impreciso, de osiánico, algo de muy

²⁶⁴ « Voilà des étoffes séduisantes (...): tout cela est-il bien solide et d'une bonne durée?... Qu'importe, puisque la mode ne laisse pas aux acheteurs le temps de les user » Montigny "Le Passage des Panoramas" (1825, 171-172).

²⁶⁵ Benjamin (2000, 224).

²⁶⁶ *Idem*.

²⁶⁷ "...fashions are like human beings. They come in, nobody knows when, why, or how; and they go out, nobody knows when, why, or how' ". Dickens (1994b, 113).

²⁶⁸ « La création momentanée de la Mode a le droit d'être légère, bizarre et sans consistance » Balzac (2000, 506).

²⁶⁹ Benjamin (2005, 219), (G 16, 3).

²⁷⁰ « L'agrément le plus coûteux que comportent les chapeaux de nos contemporaines, ce sont les oiseaux » Georges d'Avenel (1902, 33).

²⁷¹ « (...) leur énumération ressemblerait à un catalogue d'histoire naturelle » (*ibid.*, 35).

apropiado²⁷². En Grandville, la naturaleza, fetichizada como mercancía, acaba imponiéndose a la moda. Se venga de los humanos. Pero hay en sus fantasmagorías un momento de redención: nueva y vieja naturaleza coexistiendo apaciblemente²⁷³.

Benjamin apunta que el interés de la moda para el filósofo reside en sus "extraordinarias anticipaciones". La moda, como el arte, anticipa en años a la realidad perceptible:

Cada temporada trae en sus más novedosas creaciones ciertas señales secretas de las cosas venideras. Quien supiese leerlas no sólo conocería por anticipado las nuevas corrientes artísticas, sino los nuevos códigos legales, las nuevas guerras y revoluciones²⁷⁴.

En una carta a Hoffmannsthal, Benjamin confiesa que procuraba descifrar filosóficamente la moda, medida temporaria del proceso histórico, natural e irracional²⁷⁵.

8. Los espectáculos de la vida moderna

"Se aprende más conversando una media hora en el café, en el teatro, que en la provincia en diez años. Aquí, verdaderamente, todo es espectáculo, comparación y enseñanza. (...) Adiós, querida hermana, no esperes recibir regularmente mis cartas: una de las particularidades de París es que uno no sabe realmente cómo el tiempo pasa. La vida es de una rapidez asustadora" (Balzac)²⁷⁶.

Prestidigitación, magia, exhibición de autómatas. Curiosidades inauditas. La cabeza de un decapitado hablante. Durante el siglo XIX, los espectáculos de París suscitan un entusiasmo febril pero efímero. Rompen con la experiencia ordinaria. Contrastan

²⁷² « (...) quelque chose de vague, d'ossianique, et de très comme il faut » Balzac (1999b, 40).

²⁷³ Humanidad y naturaleza, sujeto y objeto reconciliados es algo a que también aspira Marx, un vínculo dialéctico entre humanización de la naturaleza y naturalización del hombre.

²⁷⁴ Benjamin (2005, 93), (B 1 a, 1).

²⁷⁵ Carta a Hofmannsthal (17 de marzo de 1928) (Benjamin 1994, 329).

²⁷⁶ « On apprend plus de choses en conversant au café, au théâtre pendant une demi-heure qu'en province en dix ans. Ici, vraiment, tout est spectacle, comparaison et instruction. (...) Adieu, ma chère soeur, ne t'attends pas à recevoir régulièrement mes lettres : une des particularités de Paris est qu'on ne sait réellement pas comment le temps passe. La vie y est d'une effrayante rapidité » Balzac (2000, 208).

con los rigores del decoro, con la atrofia de los sentimientos. La propia ciudad se convierte en espectáculo. Pese a su pasividad, los parisinos se abren a las novedades. Comparten nuevas experiencias visuales, sueños y fantasías. Los espectáculos tienen como tema la vida moderna. En los panoramas, en los dioramas, en el Musée Grévin, la vida es representada de forma realista o en versión sensacionalista. En el París reconstruido por Haussmann, hay aún lugar para espectáculos pintorescos, populares. Fournel describe las plantas bajas de los nuevos edificios donde se instalan provisoriamente pequeñas industrias vagabundas²⁷⁷. Mientras no llegan los verdaderos inquilinos, los espacios, frecuentemente abiertos, sin puertas ni ventanas, parecen hechos expresamente para ciertas industrias de calle, nómadas. Bajo un techo hospitalario y, simultáneamente, al aire libre, los comerciantes de baratillo hacen su negocio. Bazares y tiendas a trece perras son asilo de toda suerte de baratijas. Los fotógrafos populares, siempre sorprendentes, venden el retrato "à un franc". Exponen retratos ya hechos, tanto de Garibaldi como de actrices. Exponen, también, retratos estereoscópicos. Charlatanes y saltimbanquis presentan mujeres barbudas, terneros con dos cabezas y enanos. Presentan la famosa "femme colosse", reina de los gigantes: "Mientras existan saltimbancos y curiosos, la mujer gigante será por excelencia la gran atracción"²⁷⁸. Un autómatas atrae la atención del transeúnte: "le flûteur de Vaucanson", revisado, mejorado y aumentado. La figura de una mujer, con laringe de goma, dotada de una voz con alcance de dos octavas, capaz de interpretar toda especie de canciones con el timbre de una *prima dona*. Para los parisinos, todo es espectáculo. Hasta la muerte. Como veremos adelante, la morgue expone cadáveres anónimos. Cada uno encierra una historia. Cada uno atrae multitudes de visitantes. La prensa alimenta el misterio.

8.1. Los panoramas

"El panorama es una pintura circular expuesta de manera a que el ojo del espectador, situado en el centro y abarcando todo su horizonte, encuentre únicamente el cuadro que lo envuelve. La vista sólo le permite juzgar las magnitudes y las distancias por

²⁷⁷ Fournel (1865, 129).

²⁷⁸ «Tant qu'il aura des saltimbanques et des badauds, la femme colosse sera par excellence la grand attraction» (*ibid.*, 139).

medio de la comparación; si ésta le falta, él tiene un falso juicio sobre aquello que su vista percibe" (Bapst)²⁷⁹.

Ilusión. Falta de puntos de referencia. En los panoramas, objetos y figuración respetan las proporciones, respetan la perspectiva. Se funden con la superficie pintada. La forma cilíndrica conecta el principio con el final de la pintura. La imagen aparenta continuidad, profundidad. El espectador se insiere en la obra. Se ubica en una plataforma elevada, como si estuviera en una colina, en un mirador. Dispositivos técnicos producen la ilusión de movimiento. Representan el cambio de las horas en el paisaje: el alba, el mediodía, el crepúsculo. El espectador se siente en presencia de la propia naturaleza. Intrigado, lanza al panel pequeñas pelotas de papel o monedas para certificarse de la ilusión²⁸⁰. Nunca deja de ser consciente de que está ante algo fabricado por los hombres. Se sabe engañado por el carácter fantasmagórico del panorama.

El apogeo de los panoramas coincide con el surgimiento de los pasajes²⁸¹. En 1799, se alzan dos rotundas en el bulevar Montmartre, a la entrada del pasaje de los panoramas. El entusiasmo se apodera de los artistas. David, el pintor, lleva sus alumnos a ver un panorama de Prévost. Se cuenta que les dice: "De veras, señores, es aquí que hay que venir a estudiar la naturaleza"²⁸². Con el tiempo, los panoramas van incorporando nuevas tecnologías. Electricidad, música mecánica, proyecciones cinematográficas. Nuevos estímulos para la experiencia. Pronto llegarían a sentirse las olas, el viento, las tempestades o el aroma mismo del mar. Pronto aparecerían el *Cosmorama*, el *Maréorama*, el *Cinéorama*. En el *Cosmorama*, instalado en la *Galerie Vivienne*, se reconocen paisajes de todo el mundo y escenas históricas que, mediante un dispositivo de espejos de ampliación, ganan relieve. En el *Maréorama*, "Illusion d'un voyage en mer, a bord d'un véritable navire"²⁸³, un filtro de algas marinas trae al panorama el perfume del mar. En el *Cinéorama*, los pasajeros entran en un globo de aire caliente y disfrutan de una vista panorámica hecha con fotografías en movimiento. Desde su aparición, los panoramas han devenido moda. En *Le Père Goriot*, Balzac muestra cómo esa moda se infiltra en el lenguaje. Sus

²⁷⁹ « Le panorama est une peinture circulaire exposée de façon que l'oeil du spectateur, placé au centre et embrassant tout son horizon, ne rencontre que le tableau qui l'enveloppe. La vue ne permet à l'homme de juger des grandeurs et des distances que par la comparaison; si elle lui manque, il porte un jugement faux sur ce que sa vue perçoit » Germain Bapst (1891, 8).

²⁸⁰ Gernsheim (1956, 17).

²⁸¹ Benjamin (1993a, 176).

²⁸² « Vraiment, Messieurs, c'est ici qu'il faut venir pour étudier la nature » (Germain Bapst (1891, 17).

²⁸³ Schwartz (1998, 172).

personajes terminan las palabras en “-rama”: “saludramas”, “fríoramas”, “cenoramas” o “gorioramas”²⁸⁴.

La ciudad se prolonga en los panoramas. París se extiende como “paisaje en los panoramas, como lo hará más tarde y de manera más sutil para el *flâneur*”²⁸⁵. Una de las rotundas del bulevar Montmartre se inaugura con un panorama pintado por Prévost. Se anuncia como un “*cuadro sin límites, representando una soberbia Vista de París y de sus alrededores, tomada del alto del Palacio de las Tuileries*”²⁸⁶. ¿Qué ofrece un panorama con una vista de París a los habitantes de París? ¿Qué lleva la gente a ver una representación de su ciudad cuando puede ver la ciudad misma? El interés del panorama, apunta Benjamin, “es ver la verdadera ciudad: la ciudad en casa. Lo que está en la casa sin ventanas es lo verdadero”²⁸⁷.

Con la ciudad en continuo cambio, el panorama es un intento de aprehender lo que se les escapa a los ciudadanos. El panorama ofrece una vista a vuelo de pájaro. Una perspectiva única, capaz de abarcar la totalidad. Una percepción de la ciudad desde una posición de dominio. Mirada impracticable en la fragmentada ciudad moderna, aturdida por convulsiones sociales, por demoliciones y reconstrucciones. En el panorama, la ciudad es contemplada como miniatura, dentro de un marco de visión seguro y unificador.

Con el éxito del panorama de París, se pintan vistas de otras ciudades. Panorama de Lyon, vista de Ámsterdam en invierno, inmersa en niebla. Vistas de Roma, Nápoles, Florencia. Cada nuevo panorama atrae multitudes. Tras la Revolución de 1789, se generaliza el gusto por lo extranjero, por otros lugares, por otros paisajes. Se multiplican los periódicos y, con ellos, la sed de conocer lo lejano. Los panoramas de Jerusalén y Atenas son un éxito clamoroso. Chateaubriand apunta: “La ilusión era completa. Reconocí con el primer vistazo todos los monumentos, todos los lugares (...); yo no me podía esperar a que transportaran Atenas y Jerusalén a París”²⁸⁸. El *Journal des théâtres* concluye así su reseña al panorama de Jerusalén:

El ojo es de tal forma engañado que, sin acordarme que estaba ante un Panorama, me ponía de puntillas para ver la campaña por encima de los edificios que se hallaban

²⁸⁴ Balzac (2001a, 80-82).

²⁸⁵ Benjamin (1993a, 177).

²⁸⁶ « *tableau sans bornes, représentant une superbe Vue de Paris et de ses environs, prise du haut du palais des Tuileries* » Bapst (1891, 14-15).

²⁸⁷ Benjamin (2005, 546), (Q 2 a, 7).

²⁸⁸ Citado en Benjamin (*idem*) (Q 3, 1).

delante de mí, y cogí mis gemelos para descubrir los desfiladeros por donde pasa la vía sacra²⁸⁹.

El espectador es turista sin abandonar París. Se desplaza más allá del espacio y del tiempo. Contempla lo exótico, lo singular. Vive la aventura de un viaje, sin sentir sus inconvenientes. El simulacro, la representación, le proponen una experiencia confortable, sin riesgos. En el "Panorama de la Compagnie Général Transatlantique"²⁹⁰, el visitante embarca en un navío a vapor rumbo a América. Percibe el puerto de Le Havre pero, en realidad, se encuentra en el *Quai d'Orsay*, dentro de los terrenos reservados a la Exposición Universal de 1889. Este panorama acoge más de 1,3 millones de visitantes²⁹¹. Un público vasto, campesinos y obreros que nunca han visto el mar. El folleto de promoción aplaude los servicios marítimos prestados por la compañía. Alaba el progreso y la prosperidad de la nación. Apela al espíritu de colonización, a la vulgarización del trabajo lejano²⁹². En el "Panorama Transsibérien", financiado por la *Compagnie International des Wagons-Lits* para la Exposición Universal de 1900, el visitante entra en un ferrocarril y viaja a Siberia.

Los panoramas producen imágenes de continuidad histórica. Grandes hechos. Los artistas que los pintan parecen haber aprendido su labor con los historiadores oficiales. Los panoramas son instrumentos de educación popular y, a menudo, de propaganda. Pese a que se representen batallas, los panoramas excluyen los conflictos e insurrecciones. El diorama de Daguerre es la excepción. Llega a incluir una representación de "la plaza de la Bastille el 28 de julio de 1830"²⁹³. En 1806, tras el éxito de los panoramas de Roma y Nápoles, Prévost inaugura en una de sus rotundas el panorama "Boulogne et la flottille destinée à l'envahissement de l'Angleterre". Una exaltación del poder naval de la armada napoleónica. En paralelo, hace instalar en la otra rotunda el panorama de Londres expuesto dos años antes. Un periódico critica el exceso de patriotismo de Prévost. Había repintado la capital inglesa. La había oscurecido y borrado la mayor parte de los barcos del Támesis. Daba la imagen de una Inglaterra debilitada, entristecida²⁹⁴, en contraste con la

²⁸⁹ « L'œil est tellement trompé que sans me souvenir que j'étais devant un Panorama, je me suis levé souvent sur la pointe des pieds pour voir la campagne, par-dessus les édifices qui se trouvaient devant moi, et que j'ai pris ma lorgnette pour découvrir les gorges dans lesquelles passe la voie sacrée » Citado en Comment (1993, 69).

²⁹⁰ Jules Richard (1889, 5).

²⁹¹ Schwartz (1998, 168-169).

²⁹² Fraipont (1889, 76).

²⁹³ Pinet citado en Benjamin (2005, 547), (Q 3 a, 2).

²⁹⁴ Comment (1993, 20).

poderosa flotilla construida bajo las órdenes de Bonaparte. Con el mismo espíritu y para eternizar las hazañas de Napoleón, Prévost inaugura otros panoramas: "Vue de la rencontre entre les empereurs français et russe à Tilsit", "Bataille de Wagram". Impresionado por este último, Napoleón llega a pensar elevar siete rotundas en los Champs-Élysées. Cada una representaría una gran batalla. El panorama parecía destinado a la divulgación de sus victorias. Pero, con los fracasos militares, el proyecto no llega a realizarse²⁹⁵.

El panorama "L'Histoire du siècle" representa la vida social encarnada en las celebridades. Las personalidades notables de 1789 a 1889, pintadas sobre un fondo con los jardines de Tuileries, lugar donde se yergue el mismo panorama. Más de seiscientas personalidades retratadas en una narrativa cronológica. Una lección de una cierta historia, la historia de las personalidades. Una idea de objetivos sociales comunes. Ilusión de un todo unificado. Victor Hugo, símbolo republicano, es la figura en torno de la cual todo parece girar.

El panorama "Tout Paris", de la Exposición Universal de 1889, rompe con las convenciones de la pintura de panorama. No emplea accesorios, ni aspira al más perfecto *trompe d'oeil*. La similitud con lo real le es conferida por el tema, por el vínculo entre la cultura del bulevar y la prensa. Las figuras surgen en el primer plano, por oposición al paisaje. Personalidades de la actualidad, agrupadas alrededor de la *Ópera*, del *Boulevard des Capucines*, del *Grand Hôtel*, del *Louvre* y del *Café de la Paix*. Las celebridades de las que se hacía eco la prensa se acercan a los parisinos, que se pasean entre ellas como en el Musée Grévin. Cada cuadro junta las personalidades más diversas. Sarah Bernhardt comparte escenario con M. De Lesseps, el promotor de la construcción del Canal de Suez, con M. Alphand, el *ingénieur des ponts et chaussées* que colaboró en el embellecimiento de París, en la haussmannización. Clémenceau, el "tigre" republicano, se junta a Garnier, el arquitecto de la *Ópera*, a Grévin y a Chéret, del museo de cera. Zola surge junto a Eiffel y Goucourt. Benjamin Constant junto a Marinoni, del "Petit Journal". El cuadro más singular junta Louise Michel, casi en primer plano, con el banquero Pereire, al fondo, mezclado con la multitud. La revolucionaria *communard* y el banquero saintsimoniano, profundamente involucrado en las operaciones inmobiliarias de Haussmann, son los únicos que nos miran. Todos los demás personajes parecen ajenos a nuestra presencia. Castellani, el pintor del panorama, recuerda que gran parte de los famosos representados reclamaron por su emplazamiento. Exigían ser

²⁹⁵ *Ibid.*, 21.

representados solos, en destaque, en primer plano²⁹⁶. Las personalidades famosas se entremezclan con todo tipo de personajes, con todo tipo de oficios: una ama de llaves, un hombre sandwich, un madre con el niño de la mano, un muchacho jugando, un cartero, un perro robándole una carta, grupos de caballeros charlando, caballos, carruajes. Un periódico de la época destaca la "una sorprendente expresión de actividad y vida que anima toda la composición"²⁹⁷.

Los panoramas anticipan el cine. Con sus efectos de luz, los panoramas condensan un día en quince minutos. Los panoramas tienen algo de "precedente lúdico de la aceleración cinematográfica del tiempo"²⁹⁸. Anuncian "una revolución en la relación del arte para con la técnica"²⁹⁹. Con ellos, la pintura se emancipa de los dominios del arte³⁰⁰. Con su artificialidad, los panoramas crean un mundo de ensueños. Una realidad ilusoria. Pocos panoramas han sobrevivido. El carácter fugaz es característico de la fantasmagoría.

8.2. La morgue

"El espectáculo era pobre: sólo había un cadáver" (Victor Fournel)³⁰¹.

Edificio con forma de templo griego. La morgue de París abre en 1804 en el corazón de la ciudad. Expone los cadáveres hallados en el dominio público. Una exposición permanente, aparentemente en nombre de la ciencia y del orden. El objetivo sería determinar la identidad de los cuerpos. Investigar las causas de la muerte. Reglamentar la muerte, como se había reglamentado el nacimiento. Pero, la búsqueda de emociones, el deseo de mirar y la necrofilia se sobreponen a los deberes del ciudadano³⁰². La visita a la morgue rápidamente se transforma en un pasatiempo para las masas. La propia morgue anuncia la distracción, la divulga. Tras las puertas de entrada, la sala de exposiciones de cadáveres. Un escaparate. Grandes vidrios separan los vivos de los muertos. Cadáveres iluminados por la luz

²⁹⁶ Schwartz (1998, 166).

²⁹⁷ "the astonishing expression of activity and life that animates the entire composition" ("Le Rappel", 12 de marzo de 1889, citado en Schwartz (*ibid.*, 167).

²⁹⁸ Benjamin (2005, 542-543) (Q 1 a, 4).

²⁹⁹ Benjamin (1993a, 177).

³⁰⁰ *Ibid.*, 176.

³⁰¹ « Le spectacle était maigre: il n'y avait qu'un cadavre» Fournel (1867, 369).

³⁰² Véase Schwartz (1998, 44).

que procede de las grandes y altas ventanas exteriores. Zola, en *Thérèse Raquin*, describe las expectativas de los visitantes:

La Morgue es un espectáculo al alcance de todos los bolsillos, que se proporcionan gratuitamente los paseantes pobres y ricos; la puerta está abierta y entra allí quien quiere. Hay verdaderos "amateurs", que dan una vuelta por la sala todos los días para no faltar a ninguna de aquellas representaciones de la muerte; y cuando las losas están vacías, desnudas, la gente se retira contrariada, murmurando entre dientes como si le hubieran robado algo. Cuando las piedras están repletas, cuando aquello es una buena exposición de carne humana, los concurrentes se oprimen, se entregan por completo a las emociones baratas, se espantan, se burlan, aplauden o silban, como en un teatro, y salen satisfechos, declarando que la Morgue ha tenido un gran éxito aquel día³⁰³.

De acceso libre, la morgue es visitada por una multitud siempre renovada: "recaderas, ingleses, campesinas, prostitutas, granujas, *flâneurs*, caballeros, señoras mayores, jóvenes señoras, unos tras los otros"³⁰⁴. Cuando el cadáver despierta más curiosidad, la morgue llega a ser visitada por decenas de miles de personas al día. La gran afluencia obliga a las autoridades a prolongar el tiempo de exposición de los cuerpos. Cuando éstos empiezan a descomponerse, son sustituidos por réplicas de cera. La morgue es una atracción en una ciudad donde no faltan atracciones. La morgue aparece en casi todos los guías de París. Es un monumento³⁰⁵. Ningún turista abandona París sin verla.

Mark Twain la visita en su excursión a Europa y a Tierra Santa: "horrible receptáculo de muertos que se mueren misteriosamente y dejan como un tenebroso secreto el modo cómo partieron"³⁰⁶. Twain describe lo que ve, tras una reja. Colgadas, las ropas de los muertos. Sobre una piedra inclinada, el cadáver de un ahogado. Desnudo, hinchado, sus manos aprietan el fragmento de un arbusto partido, "testigo mudo de un último esfuerzo desesperado para salvar la vida

³⁰³ Zola (s/f, 81-82).

³⁰⁴ "a crowd [that] constantly renews itself: errand girls, Englishmen, female peasants, prostitutes, street urchins, flâneurs, gentleman, old women, young women, one following another" Montorgeuil citado en Schwartz (1998, 65).

³⁰⁵ Fournel (1867, 369).

³⁰⁶ "Next we went to visit the Morgue, that horrible receptacle for the dead who die mysteriously and leave the manner of their taking off a dismal secret". (Mark Twain, *The Innocents Abroad or The New Pilgrim's Progress*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 2010, 83).

irremediabilmente condenada³⁰⁷. Gesto petrificado de tal forma por la muerte que ninguna fuerza humana es capaz de deshacer.

La morgue es visitada por curiosos. Unos, echan una ávida mirada. Otros, miran sin cuidado. Personas que, como escribe Twain, "viven de emociones fuertes y acuden a menudo a las exposiciones de la morgue, como otros acuden cada noche a los espectáculos teatrales"³⁰⁸.

"Todas las veces que atravesaba la Cité, nunca olvidaba echar un vistazo a la Morgue"³⁰⁹. En sus cercanías, se instalan pequeños comerciantes. Cuentan con la localización privilegiada. Se benefician de la terrible curiosidad del público. Comerciantes de pájaros, charlatanes, bufones y saltimbanquis:

ique esta muchedumbre, que ante la ausencia de remordimientos debía como mínimo entristecerse, pase sin transición de este a aquel espectáculo, que se coloque en círculo para reír a carcajadas de las locuras a menudo inmundas de un saltimbanqui, tras haber contemplado cinco cadáveres alienados lado a lado, en esta terrible desnudez que tendría que dar escalofríos a todo hombre vivo, he aquí una cosa inmoral entre todas!³¹⁰.

La exposición de los cadáveres desacraliza la idea de la muerte. El cadáver pasa a asociarse al espectáculo. La prensa le consagra un matiz sensacionalista. Lo envuelve en un acontecimiento dramático, en un trágico accidente. En cada cadáver hay una historia no contada, un crimen por desvendar. Las multitudes son atraídas por lo insólito, por lo macabro, por una tragedia que puede llegar a cualquiera que se exponga a los peligros de una ciudad como París. Las fotografías de la policía, los rumores de la calle, las canciones populares alusivas al crimen fomentan el morbo. Los espectadores hacen cola, con la expectativa de discernir el misterio. La morgue se llena de murmurios, de relatos, comentarios, exclamaciones de lástima y tontas bromas³¹¹: "todos los días tienen lugar en la morgue escenas escabrosas; allí se ríe,

³⁰⁷ "mute witness of the last despairing effort to save the life that was doomed beyond all help" (*ibid.*, 84).

³⁰⁸ "people, I thought, who live upon strong excitements and who attend the exhibitions of the Morgue regularly, just as other people go to see theatrical spectacles every night" (*idem*).

³⁰⁹ C-L. Chassin sobre Édme Champion citado en Benjamin (2005, 728), (a 12 a, 1).

³¹⁰ « que cette foule, qui devait au moins emporter une tristesse à défaut d'un remords, passe sans transition de ce spectacle-ci à ce spectacle-là, et qu'elle se range en cercle pour rire à plein ventre des folies souvent immondes d'un bateleur, après avoir contemplé cinq cadavres alignés côte à côte, dans cette terrible nudité qui devrait donner le frisson à tout homme vivant, voilà une chose immorale entre toutes ! » Fournel (1867, 372).

³¹¹ *Ibid.*, 369.

se fuma, se charla en voz alta³¹². La morgue es como un teatro, un "spectacle à sensation, permanente y gratuito, donde cada día cambia el cartel"³¹³. Un jurista, que luchaba para que se prohibiesen las visitas públicas a la morgue, oyó un día: "Que aburrido, todavía son los mismos"³¹⁴. Cuando no había cadáveres, los visitantes se enfurecían. No podían comprender "que la muerte se haya permitido una tregua ese día, sin pensar en su buen placer"³¹⁵.

Con la reconstrucción urbanística de Haussmann, cierra el viejo edificio de la morgue. Obstruía la construcción de un bulevar. En 1864, una nueva morgue se erige en el muelle de l'Archevêché. Un edificio de enormes dimensiones, de aspecto administrativo y con progresos higiénicos. La entrada principal conduce a la sala ubicada en el centro donde, detrás de una ventana de cristal, se exponen los cadáveres. Para desgracia de los mórbidos espectadores, no se distinguen desde exterior. No están, como antes, a la entrada del edificio. Los esfuerzos de los transeúntes para verlos transforman la exposición en un *peep show*. Cada vez que se cambian los cuerpos, la ventana es cerrada con una cortina verde. Cuando, en 1907, se pone fin a las visitas públicas a la morgue, los comerciantes, los vendedores ambulantes, se unen para reclamar pérdidas.

8.3. El Musée Grévin

"La figura de cera como maniquí de la historia. –En el museo de cera, el pasado experimenta el mismo estado de agregación que experimenta la lejanía en el interior" (Benjamin)³¹⁶.

El *Musée Grévin* se inaugura en 1882. Se sitúa en el bulevar Montmartre, al lado del pasaje Jouffroy, en la parte más animada de París. Lo abre Arthur Meyer, director de un importante periódico de la época. El museo refleja el eclecticismo de su fundador, su "esprit boulevardier". Para director artístico, Meyer elige Alfred Grévin, caricaturista. Grévin es conocido por retratar la *vie parisienne* en los emergentes

³¹² Édouard Foucaud citado en Benjamin (2005, 416), (L 3, 3).

³¹³ "a *spectacle à sensation*, permanent and free, where the playbill changes every day" Cherbuliez citado en Schwartz (1998, 59).

³¹⁴ "It's boring, it's still the same ones" (*ibid*, 67).

³¹⁵ « que la Mort se soit permis de faire relâche ce jour-là, sans songer à leur bon plaisir » Fournel (1867, 369).

³¹⁶ Benjamin (2005, 546) (Q 3, 3).

periódicos ilustrados. Es también escultor y creador de guardarropía de teatro. En 1891, Grévin enferma. Es sustituido por Jules Chéret, diseñador de los pósteres del museo, autor de una obra litográfica que ilustra toda una era.

El *Musée Grévin* mezcla decorados de estilo clásico, repletos de columnas y dorados, con la arquitectura de los nuevos tiempos. Es un museo ecléctico, como las colecciones de figuras de cera itinerantes de las que procura desvincularse. Representa tanto respetables pintores académicos y grandes figuras históricas como traperos, hombres-sandwich o personajes de circo. La cara más popular del cotidiano parisino. Las estrellas del momento, actrices y bailarinas. Cultiva la fama, el aparente acercamiento a las celebridades. El *Musée Grévin* dobla la realidad con sus esculturas de cera. "Se parecían tanto a los seres vivos y, sin embargo, eran tan distintos en su silencio y quietud sombríos"³¹⁷.

El Musée Grévin obtiene un éxito inmediato. Recibe miles de visitantes. Reproduce un París burgués, sensacionalista. Un París repleto de espectáculos. Es una especie de *journal plastique*. En el prospecto del museo se dice que allí se representan "los principales sucesos de la actualidad con escrupulosa fidelidad y una precisión asustadora"; allí se reúnen "ante los ojos del público parisino, todos los elementos de curiosidad, instrucción e información"; allí se crea un "periódico vivo"³¹⁸. El museo hace del visitante testigo de los acontecimientos de la actualidad. Sus temas parecen rúbricas de los periódicos, folletín y *fait divers*. "Amontonamiento de lo efímero y de lo que está de moda", como apunta Benjamin³¹⁹. Jules Claretie, escritor, crítico y director de la *Comédie-Française*: "Oh gloriosas y transitorias figuras de cera! Celebridades del día! Panteón del momento"³²⁰.

El *Musée Grévin* somete su contenido al interés contingente del público. Pero su producción no es capaz de acompañar el flujo de acontecimientos. A diferencia de los fugaces *fait divers*, las figuras de cera tardan en salir de escena. Ante la dificultad de congelar continuamente el presente, el museo decide mirar hacia el pasado. Aumenta el número de cuadros históricos. Combina figuras de grandes revolucionarios con protagonistas de acontecimientos sensacionalistas. El público puede confraternizar con personalidades históricas, con celebridades que van y

³¹⁷ "They looked so like living creatures, and yet so unlike in their grim stillness and silence" Charles Dickens, *Old Curiosity Shop*, Londres, Penguin Classics, 2000, 223.

³¹⁸ "Represent the principal current events with scrupulous fidelity and striking precision... To bring together, in short, before the eyes of the Parisian public, all the elements of curiosity, instruction and information. To create what we call a living newspaper" Prospecto del museo Grévin citado en Schwartz (1998, 109).

³¹⁹ Benjamin (2005, 853), (O^o, 30).

³²⁰ "O glorious transitory wax figures! Celebrities of the day! Pantheon of the moment!" Jules Claretie citado en Schwartz (1998, 110)

vienen al sabor de la actualidad. La misma figura representa “hoy un emperador, mañana un criminal político, y pasado mañana un centinela condecorado”³²¹.

El *Musée Grévin* dificulta la distinción entre realidad y representación. Las figuras parecen reales, con sus vestimentas, objetos y detalles. Son dispuestas de forma deliberadamente ambigua. “L’histoire d’un crime” (1882) introduce la forma narrativa en el museo. Una secuencia de cuadros relata un crimen, como una novela serial. La acción se suspende, como si fuera una instantánea. El visitante se mueve por entre la sucesión de momentos representados. Entra y sale del escenario. Asiste a las vicisitudes del crimen, sobre el cual había leído en los periódicos. “L’histoire d’un crime” obtiene un gran éxito.

El *Musée Grévin* promete siempre algo nuevo. Presenta un teatro de sombras chinas, títeres de tamaño natural, autómatas. Presenta el *théâtrophone* (1883), que vincula el museo al teatro de variedades. Emplea la electricidad (1884). Proyecta las *pantomines lumineuses*, el teatro óptico de Émile Reynaud (1892), primeras imágenes en movimiento, acompañadas por un pianista. Tres años más tarde, los hermanos Lumière presentan el cinematógrafo, proyectan “La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon” en el *Salon Indien* del *Grand Café de Paris*. Las *pantomines lumineuses* patentes en el Musée Grévin hasta 1900, llegan a recibir medio millón de visitantes. En el final de la Exposición Universal de 1900, Gabriel Thomas³²² compra el célebre “Palais des Mirages” presentado en el Trocadero. Lo hace instalar en el *Musée Grévin*, donde se encuentra aún hoy. Un hechizo de espejos. Un caleidoscopio gigante, con luz cambiante y música: “Múltiples complementos convierten a los armazones férreos tan pronto en columnas griegas como en pilastras egipcias o postes de farola”³²³.

8.4. La prensa de masas

“Así, como se ve, los más grandes acontecimientos de la vida son expresados por pequeños *Faits-Paris*, más o menos verdaderos” (Balzac)³²⁴.

³²¹ Benjamin (2005, 544) (Q 2, 2).

³²² Figura que estuvo en el origen de la sociedad de explotación de la Tour Eiffel y que, en 1883, dotó al Musée Grévin de una estructura económica estable.

³²³ Benjamin (2005, 552), (R 1, 8).

³²⁴ « Ainsi, comme on le voit, les plus grands événements de la vie sont traduits par de petits Faits-Paris plus ou moins vrais » *Splendeurs et misères des courtisanes*, Saint-Amand, Éditions Gallimard, 2001, 478.

“Dios sabe el interés y la curiosidad que esta extraña aventura despierta en París; pero París, que cada mañana tiene nuevos dramas para devorar, olvida todo” (Balzac)³²⁵.

En 1836, Emile de Girardin funda “La Presse”. En su primer número, el periódico se compromete: “el precio de su suscripción no será una especulación”³²⁶. “La Presse” incluye publicidad pagada. Los anuncios compensan el bajo precio de la suscripción. Los “réclames” inauguran un “desarrollo cuyo final es la noticia de bolsa en los diarios pagada por los interesados. Es difícil escribir la historia de la información por separado de la de la corrupción de la prensa”³²⁷. El folletín hace aumentar sustancialmente el número de suscripciones. Revoluciona el contenido, crea lectores fieles. El éxito de la novela por entregas anuncia el triunfo del género comercial de la literatura. Se inaugura la prensa de masas.

“El Folletín es una potencia”³²⁸, se escribe en “La Presse”. Hay pocos folletines que no sean adulados, pocos que no sean insultados, y “la adulación y la calumnia consagran un poder”³²⁹. La decisión de suscribir un periódico no depende tanto de las afinidades del lector con la tendencia del periodista, sino del folletín más entretenido. El folletín ocupa gran parte de la primera página. Una línea lo separa de las noticias. Una delgada línea que separa “hecho político y ficción literaria”. “El relato de las noticias resultaba una construcción literaria y los novelistas de folletín usaban el relato de noticias como contenido”³³⁰. Se difumina la frontera entre representación y realidad. En ese primer número de “La Presse”, se escribe: “Dentro de algunos años, el dios Folletín tendrá un templo, un culto y sacerdotes”³³¹. El mismo texto compara

³²⁵ « Dieu sait quel intérêt de curiosité cette étrange aventure souleva dans Paris; mais Paris, qui tous les matins a de nouveaux dramas à dévorer, oublie tout » (*ibid.*, 545).

³²⁶ « Que le prix de son abonnement ne sera point une spéculation » Archivo de prensa de Gallica- Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque National de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426719v/f1.image.r=la%20presse%201836.langEN> [consulta 1-8-2012].

³²⁷ Benjamin (1993c, 40).

³²⁸ « Le Feuilleton est une puissance » Archivo de prensa de Gallica- Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque National de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426720s.r=la%20presse%201836.langEN> [consulta 1-8-2012].

³²⁹ « L’adulation et la calomnie sacrent un pouvoir » Archivo de prensa de Gallica- Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque National de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426720s.r=la%20presse%201836.langEN> [consulta 1-8-2012].

³³⁰ Buck-Morss (1995, 161).

³³¹ « En quelques années, le dieu Feuilleton aurait eu un temple, un culte et des prêtres » Archivo de prensa de Gallica- Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque National de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426720s.r=la%20presse%201836.langEN> [consulta 1-8-2012].

el folletín a una mariposa: "folletín y mariposa nacidos por la mañana y muertos al atardecer, existencias efímeras"³³².

Al folletín se unen los *fait-divers*. Los *fait-divers* tienen un espacio propio en el periódico, son una de sus rúbricas. Reproducen pequeños escándalos, tempestades, crímenes hediondos, accidentes, suicidios, asaltos, secuestros misteriosos, intrigas de teatro. Una fiel representación de una ciudad a la vez remota y familiar. Las ilustraciones gráficas³³³ apoyan el texto. Refuerzan la credibilidad de lo relatado. Tal como el folletín, los *fait-divers* suscitan interés, suscitan el deseo de compra del periódico. Si los *fait-divers* se consagran al banal cotidiano parisino, la entrevista se ocupa de las personalidades, de aquellos dignos de noticia. La palabra hablada mercantiliza los ilustres. La entrevista parece ofrecer lo imprevisible, lo espontáneo, lo no resuelto y la verdad. Folletines, *fait-divers* y entrevistas reúnen distintas audiencias. Prometen novedad, intriga. Prometen la realidad por banal o cruel que sea. La prensa ilustrada de masas halla el material para renovar su *stock* mercantil en el espacio urbano, en la cultura de bulevar pero también en los *bas-fonds* de París. Lanza el ciudadano común a la merced del ojo "universalizado" del lector de periódicos³³⁴. Una especie de voyerismo literario sustituye el cotilleo de las comunidades tradicionales.

"Todo periódico es (...) una tienda donde se vende al público palabras del color que él desea. Si existiera un periódico de jorobados, probaría noche y día la belleza, la bondad, la necesidad de los jorobados. Un periódico ya no es hecho para iluminar, sino para halagar las opiniones" (Balzac)³³⁵.

Con la prensa de masas, la literatura sucumbe al capitalismo. Los periódicos incorporan de antemano lo obsoleto. Su contenido está destinado a ser reemplazado. Con las novelas por entrega, el literato se rinde a las exigencias del mercado. Su estilo se rinde a las exigencias del medio. Pagados a línea, muchos

³³² « papillon et feuilleton nés le matin et morts le soir, existences éphémères » Archivo de prensa de Gallica- Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque National de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426720s.r=la%20presse%201836.langEN> [consulta 1-8-2012].

³³³ Por limitaciones técnicas, el uso de la fotografía en la prensa no se generalizó sino en el viraje del siglo.

³³⁴ Schwartz (1998, 39).

³³⁵ « Tout journal est (...) une boutique où l'on vend au public des paroles de la couleur dont il les veut. S'il existait un journal des bossus, il prouverait soir et matin la beauté, la bonté, la nécessité des bossus. Un journal n'est plus fait pour éclairer, mais pour flatter les opinions » Balzac (2000, 322).

folletines pasan a ser escritos únicamente con diálogos. A los folletines, se añade la literatura panorámica y las fisiologías³³⁶. *Les Français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, Les Anglais peints par eux-mêmes*. La literatura panorámica convierte la realidad en objeto de consumo³³⁷. En las fisiologías de la multitud, el literato sigue las huellas a las figuras parisinas. Las clasifica. Percibe en ellas ejemplares de algún tipo. Cuando el tema de la multitud se agota, se escriben fisiologías de la propia ciudad. *Paris la nuit, Paris pittoresque, Paris à table, Paris à cheval*. Cuando ya nada queda por decir sobre la ciudad, el escritor se aventura con las fisiologías de los pueblos. Las fisiologías son devoradas por las masas como si fueran un sueño.

Celebrando la espontaneidad, la contingencia, lo efímero y la velocidad, el periódico deviene una forma de entretenimiento de las masas. Los folletines, los *fait-divers*, las *actualités* tienen primacía sobre la información. Deambulando por la ciudad, por los bulevares, el parisino se sumerge en lo transmitido por la prensa. Se entrega, como en tantas otras ocasiones, al placer de mirar. Los panoramas, la morgue, el Musée Grévin, la prensa de masas, anuncian la moderna industria de la cultura. La propia ciudad como espectáculo une los parisinos. Ya no *citoyens*, agrupados por un impulso revolucionario, exigiendo transformaciones sociales, sino espectadores ávidos de la próxima novedad, de algo que ocupe su tiempo libre, que corone su *ennui*.

9. La fotografía

“La hora de cada invención parece marcada en el reloj de la civilización y, hasta que suene, el pensador pasa cerca de ella sin verla” (Mayer y Pierson)³³⁸.

Industrialización, máquina, aceleración de la producción. Proliferación de mercancías. El medio manual de reproducción de las imágenes no se adecua a las prioridades económicas de la emergente sociedad capitalista. No es celeridad. Cada intento de aumentar la producción de imágenes, de bajar su coste, choca con las limitaciones

³³⁶ Las fisiologías surgen con las exarcebadas medidas de censura de 1836: “Por medio de ellas se separó de golpe de la política a un grupo de artistas capaces y adiestrados en la sátira” (Benjamin 1993c, 50).

³³⁷ *Ibid.*, 49.

³³⁸ « L’heure de chaque invention semble marquée à l’horloge de la civilisation et, jusqu’à ce qu’elle ait sonné, le penseur passe auprès sans la voir » Mayer y Pierson citados en André Rouillé (1982, 30).

físicas de las manos que las producen. Ni el retrato en miniatura, ni el fisionotrazo, ni tampoco la litografía, lograban responder a la nueva lógica económica: rapidez, precisión, masificación y rentabilización. O se producían imágenes rápidamente pero sin precisión o imágenes precisas pero a ritmo lento. La fotografía viene solucionar esta paradoja.

A partir de 1780, se obtienen, con la ayuda de la química, las primeras imágenes por la acción única de la luz sobre un soporte impregnado de sales de plata. Imágenes sin la intervención de la mano. Imágenes fugaces. Para el francés Charles, para los ingleses Wedgwood y Davy el tema de la imagen era, más que una preocupación científica, un divertimento. No llegan a descubrir cómo transformar las imágenes fugaces en permanentes. A comienzos del siglo XIX, son ya bien conocidos los elementos físicos y los principios químicos que operan en la fotografía. Pero, todavía se ignora cómo fijar las imágenes³³⁹.

A diferencia de Charles o Davy, Niepce y Daguerre no eran sabios, sino artistas curiosos. En su oficio, se preocupaban con los temas de la imagen y de la representación. Daguerre era pintor de decorados de teatro y de panoramas, discípulo de Prévost. Niepce se dedicaba a la litografía. Ambos hacían parte de esa clase de artesanos que, gracias a sus pacientes investigaciones, desarrollaron los primeros inventos técnicos de la revolución industrial. Hacia 1824, tras una exposición de diez a doce horas, Niepce logra fijar una imagen producida por la cámara oscura. Una imagen que mezcla zonas blancas y negras. Una imagen borrosa, con sombras que se han desplazado a lo largo de la exposición. Tras la muerte de Niepce, Daguerre prosigue las investigaciones. Perfecciona el procedimiento. En 1839, año en que se incendia su diorama, Daguerre da a conocer su nuevo invento: la daguerrotipia.

Si alguien hubiese ido a decir a Napoleón que un edificio y un hombre están incesantemente y en todo momento representados por una imagen en la atmósfera, que todos los objetos existentes poseen un espectro que puede ser captado, perceptible, él hubiera encerrado a este hombre en Charenton, como Richelieu encerró a Salomon de Caux en Bicêtre, cuando el mártir normando le reveló la gran conquista de la navegación a vapor. Y, sin embargo, es esto que Daguerre ha demostrado con su descubrimiento³⁴⁰.

³³⁹ La cámara oscura se emplea desde el siglo XVI. Capta pero no logra fijar las imágenes. De Leonardo da Vinci a Niepce se acumulan fracasos en los intentos de fijar las imágenes.

³⁴⁰ « Si quelqu'un fût venu dire à Napoléon qu'un édifice et qu'un homme sont incessamment et à toute heure représentés par une image dans l'atmosphère, que tous les objets existants y ont un spectre saisissable, perceptible, il aurait logé cet homme à Charenton, comme Richelieu

La daguerrotipia hace posible congelar en una placa objetos, paisajes, el retrato de una persona: "los cuerpos se proyectan realmente en la atmósfera y en ella dejan persistir este espectro, captado por el daguerrotipo que lo detiene cuando pasa"³⁴¹. El daguerrotipo permite formar un inventario del mundo, conservar y recordar el pasado. Los pioneros hallan sus temas en la ciudad: perspectivas de calles o bulevares. De las ventanas de los edificios, desde puntos de vista elevados, lejos de la multitud de curiosos, intentan atrapar el corazón de la actualidad. El largo tiempo de exposición hace desaparecer la huella de la multitud. En la imagen de Daguerre del *Boulevard du Temple*, la calle surge desierta. Se distinguen sólo dos bultos. Un hombre a quien enceran las botas y el encerador. Los únicos que han permanecido inmobilizados el tiempo suficiente como para que su silueta quedara atrapada en la imagen. Pronto los avances de la química y de la óptica permiten fijar la multitud movediza, el trazo de lo efímero, la huella del dibujo fotográfico.

Comercialización

El daguerrotipo suscita el interés de los hombres de negocio. Comerciantes y fabricantes, científicos e ingenieros se alían para perfeccionar el proceso, para explotarlo económicamente. Son ellos, no los artistas, quienes popularizan la daguerrotipia. Proliferan los talleres de fotógrafos. "Retratos en daguerrotipo a partir de 2 francos. Parecido garantizado en este establecimiento"³⁴². Crecen los fotógrafos itinerantes. Industriales que, junto con los retratos, venden corbatas:

Pero si no me gusta la fotografía, me gustan los fotógrafos. Me gustan por sus largas barbas, por sus prospectos y por el alto concepto que tienen de sí mismos. Son artistas medianos, ni carne ni pescado, adorados por la burguesía y muy adecuados para reconciliar el arte con la admiración de las masas. Los fracasados de la pintura, los inválidos del taller, los marginados de los salones, tienen una consolación inmediata al volverse fotógrafos. El invento de Daguerre es el refugio de los incapacitados del arte³⁴³.

logea Salomon de Caux à Bicêtre, lorsque le martyr normand lui apporta l'immense conquête de la navigation à vapeur. Et c'est là cependant ce que Daguerre a prouvé par sa découverte » Balzac, Honoré de, *Le Cousin Pons, La comédie humaine*, vol. III, Paris, Omnibus, 1999a, 486.

³⁴¹ « (...) les corps se projettent réellement dans l'atmosphère en y laissant subsister ce spectre saisi par le daguerréotype qui l'arrête au passage » (*ibid*, 488).

³⁴² « Portraits au Daguerréotype depuis 2 fr. Ressemblance garantie dans cette maison » Anuncios como este surgían por doquier, en las calles de París, con sus letras góticas, cerca de los santuarios de los fotógrafos. Rouillé (1989, 161).

³⁴³ « Mais si je n'aime pas la photographie, j'aime les photographes. Je les aime pour leurs longues barbes, leurs prospectus et leur bonne opinion d'eux-mêmes. Ce sont des artistes

Bajo Louis-Philippe, la burguesía siente un profundo deseo de representación. El daguerrotipo sirve de medio de expresión de sus éxitos sociales:

en las calles, en los pasajes y callejones sin salida, siempre que exista alguna circulación, un lugar en una pared, una ventana, un escaparate, verá expuestos, con insoportable complacencia, trofeos de fotografías que reflejan miradas de burgueses de todas edades y formas³⁴⁴.

El burgués que no osa erigir una estatua en homenaje a sí mismo rápidamente se afilia al retrato, ironiza Fournel. Incapaz de mostrarse natural, se hace representar en actitudes soberbias, luciendo expresiones heroicas³⁴⁵. Un cuerpo delineado con énfasis y presunción. Una fisionomía contraída por la mentira. Incluso en las poses aparentemente naturales, se percibe una vanidad, una importancia ingenua, cómica, un semblante que sueña con la posteridad³⁴⁶. Para Fournel, esta "manía filistea" de hacerse representar mediante una máquina es una de "las más deplorables epidemias"³⁴⁷: "¿Qué es (...) esta máquina sin alma, que sustituye un pliegue por una arruga, una sonrisa por una mueca, que lanza tontamente en el mismo molde la belleza y la fealdad, la juventud y la caducidad, lo prosaico y lo ideal?"³⁴⁸. Fournel les aconseja a los burgueses a cambiar el modo de verse a sí mismos. En vez de mirar el retrato, en vez de mirar a la cámara, que se miren al espejo. Así podrán contemplarse a gusto, sin que nadie sufra al contemplarlos³⁴⁹.

mitoyens, ni chair, ni poisson, adorés des bourgeois, et très-propres à réconcilier l'art avec les admirations de la masse. Les fruits secs de la peinture, les invalides de l'atelier, les incompris des Salons, ont une consolation toute prête en se faisant photographes. L'invention de Daguerre est le champ d'asile des incapacités de l'art » Fournel (1865, 134-135).

³⁴⁴ « dans les rues, les passages et les impasses, partout où il y a une circulation quelconque, une place sur un mur, sur une fenêtre, à une devanture, vous verrez s'étaler, avec une complaisance insupportable, des trophées de photographies reflétant des myriades de bourgeois de tous les âges et de toutes les formes » Fournel (1867, 413).

³⁴⁵ *Ibid.*, 401.

³⁴⁶ *Ibid.*, 415.

³⁴⁷ *Ibid.*, 400.

³⁴⁸ « Qu'est-ce (...) que cette machine sans âme, qui met une ride au lieu d'un pli, une grimace en place d'un sourire, qui jette bêtement dans le même moule la beauté et la laideur, la jeunesse et la caducité, le terre-à-terre et l'idéal? » (*ibid.*, 415).

³⁴⁹ *Ibid.*, 416.

Industrialización

No tardó mucho a que la daguerrotipia fuera superada por un nuevo proceso, la duplicación de imágenes en papel. Con el negativo, la fotografía gana terreno a la pintura. El procedimiento es rápido, sencillo y fiable. La imagen es clara, reproducible. Los esquemas capitalistas de producción entran en la esfera de las imágenes³⁵⁰. Un anuncio:

Hoy la fotografía desarrolla un gran papel en las familias, puesto que, si hay un compromiso de matrimonio, luego los futuros esposos cambian sus retratos; el marido se hace retratar y regala su retrato en un alfiler a su joven esposa; después se hacen retratar en grupo para regalar a los padres, única forma de llenar el vacío dejado en las dos familias por este matrimonio. Los padres y madres no pueden hacer de otro modo sino regalar sus retratos a los recién casados, los cuales no pueden olvidarse de hacerse fotografiar en *cartes de visites* para los queridos parientes y los amigos más cercanos. (...) la fotografía debe ser la imagen de todos los buenos sentimientos³⁵¹.

Disdéri es de los primeros fotógrafos a reconocer la fotografía como mercancía. Es la época en que las masas empiezan a interesarse por las imágenes, cuya posesión estaba reservada a ciertos nichos de la sociedad, como la aristocracia y el clero. En 1854, tras haber tenido numerosas ocupaciones, vendedor, fabricante de lencería, tras haber tenido una empresa de diorama, Disdéri patenta el sistema de retrato *carte de visite*. Un aparato fotográfico con múltiples objetivas que permiten captar distintas poses del retratado en el mismo negativo, empleando la técnica del colodium. Se reduce el coste de cada retrato que, ceñido a una pequeña tarjeta de visita, se hace accesible a todas clases sociales. Disdéri hizo suya la máxima proclamada en la Exposición Universal de 1855: reducir el precio de las pruebas para, popularizando la fotografía, aumentar las ganancias, es decir, vender mucho y barato³⁵².

³⁵⁰ Véase Rouillé (*ibid.*, 42).

³⁵¹ « Aujourd'hui la photographie joue un grand rôle dans les familles, car, s'il se fait un accord de mariage, vite les futurs époux échangent leurs portraits ; le mari fait faire son portrait et le donne dans une broche à sa jeune épouse ; puis ils se font faire en groupe pour donner aux parents, seul moyen de combler le vide laissé dans les deux familles par ce mariage. Les pères et mères ne peuvent faire autrement que de donner leurs portraits aux jeunes mariés, lesquels ne doivent pas oublier de se faire photographier en cartes de visites pour les petits parents et les plus proches amis. (...) la photographie doit être l'image de tous les bons sentiments » (Fournel 1867, 310-311).

³⁵² Véase André Rouillé (1989, 188, 352).

El público, cansado de los retratos más o menos afeados, deformados por aparatos incapaces de conservar en gran armonía las proporciones, acoge con entusiasmo estas imágenes diminutas donde se ve la persona de pie, en sus actitudes habituales, y dibujada con una corrección que encanta el ojo de los menos versados en materia de arte³⁵³.

La moda de los retratos *carte de visite* cuenta con el apoyo de la familia imperial que, hacia 1857, posa para Disdéri en su estudio del *Boulevard des Italiens*. Hoy podemos ver las figuras de Napoleón, de la emperatriz y del pequeño príncipe inmortalizadas, congeladas en los retratos de Disdéri. Es una moda que adquiere su verdadera dimensión a partir de 1860, en pleno Segundo Imperio. El deseo de representación de la burguesía, firme ya desde Louis-Philippe, halla en este tipo de retrato el medio perfecto para mostrar sus triunfos. La fotografía ecuestre obtiene especial éxito, vinculando el retratado, a menudo sobre un caballo alquilado, a una clase privilegiada³⁵⁴. El álbum pone a disposición retratos de celebridades como si se trataran de amigos de la familia. Une la multitud a "todo el que tiene un nombre"³⁵⁵.

Precipitada la industrialización de la fotografía, la *portraituomanie* se apodera de todo parisiense. Cualquier persona se hace fotografiar. Las fotografías de la época parecen ocultar las diferencias de clase. Más que la sociedad, muestran las ilusiones sociales. Más que la vida cotidiana, muestran una representación. El retrato de estudio parece ofrecer una "inmunidad transitoria de la realidad"³⁵⁶.

Los límites de la fotografía, como decía Moholy-Nagy, "no se pueden predecir"³⁵⁷. Desde el exilio, Victor Hugo veía la fotografía como un instrumento para la difusión de sus ideas republicanas. Un medio capaz de despertar un gran número de *citoyens*. Maxime Du Camp, a pedido del Ministerio de la Instrucción Pública, recorre el Oriente de 1849 a 1851 en una misión arqueológica, pertrechado de un laboratorio portátil, aparatos y placas para producir clichés. En 1852, publica un libro

³⁵³ « Le public, lassé des portraits plus ou moins enlaidis et déformés par des appareils impuissants à conserver en grand l'harmonie des proportions, a accueilli avec enthousiasme ces images diminuées où la personne est vue en pied, dans les attitudes habituelles, et dessinée avec une correction qui charme l'oeil des moins expérimentés en matière d'art ». Disdéri citado en Rouillé (*ibid.*, 375).

³⁵⁴ Rouillé (1989, 361).

³⁵⁵ *Ibid.*, 353.

³⁵⁶ Peter Burke (2001, 32). Cuando la técnica fotográfica se encontraba en sus comienzos y la imagen sólo era captada tras una larga exposición, los políticos del Segundo Imperio surgían en las fotografías apoyados en columnas, sillas o mesas. Lejos de grandiosos y glorificados, como en la pintura del Primero Imperio, las grandes personalidades del Segundo Imperio parecían fragilizadas. Lo cual puede haber contribuido a que se generalizara una imagen negativa de la época (véase Jean Tular, 1995).

³⁵⁷ Citado en Benjamin (2004a, 12).

con "dibujos fotográficos" de Egipto, Palestina y Siria. Los Pereires, banqueros saint-simonianos, pronosticando un gran futuro para la fotografía, colaboran en las actividades de Nadar. En 1858, tras subir a un balón, Nadar logra las primeras fotografías aéreas. En 1861, Auguste Rosalie Brisson, hace una ascensión al Mont-Blanc y fotografía los Alpes. En ese mismo año, Nadar fotografía con magnesio los desagües y las catacumbas de París. Pilas de huesos amontonados caóticamente, pilas de huesos cuidadosamente expuestos, cráneos ordenados según un patrón. Durante la Comuna, los *communards* se dejan fotografiar en las barricadas. Estas fotografías, testimonio histórico de la breve existencia de la Comuna, son utilizadas para identificación por la policía de Tiers. Los retratados acabarían fusilados. Se anuncia un nuevo uso de la fotografía: la fotografía como confidente de la policía³⁵⁸.

La fotografía divide la sociedad. Suscita calurosas discusiones. La superioridad artística de las primeras fotografías relativamente a los tradicionales retratos en miniatura hace de los pintores miniaturistas las primeras víctimas de la nueva técnica. Una superioridad que se debe a un motivo técnico. El largo tiempo de exposición obligaba al retratado a una gran concentración. Una superioridad que se debe a un motivo social. Los primeros fotógrafos proceden de la vanguardia, tal como gran parte de su clientela³⁵⁹. La fotografía forma parte, desde sus comienzos, de la cultura popular. Nadar retrata actrices (Sarah Bernhardt), músicos (Verdi, Offenbach), escritores (Baudelaire, Victor Hugo), pintores (principalmente los impresionistas). Retrata también gente anónima. La fotografía diluye la frontera entre artista y público, se extiende a los *amateurs*. Mientras el sol no se oculte en el horizonte, cualquiera puede valerse de tan generosa materia prima. La fotografía permite captar detalles de la naturaleza que el ojo humano no es capaz de ver. Amplía la imagen que nos hacemos del mundo.

Fotografía y arte

Antoine Wiertz, célebre pintor belga, es de los pocos artistas que, en los años 50 del XIX, parecen entender el alcance de la nueva técnica: "He aquí una buena noticia para el futuro de la pintura"³⁶⁰. Su defensa de la fotografía tiene carácter visionario:

Hace pocos años nació una máquina, honor de nuestra época, que cada día sorprende nuestro pensamiento y asusta nuestros ojos. (...) Que no pensemos que el

³⁵⁸ Véase Gisèle Freund (1993, 97) y Quentin Bajac (2000, 5-24).

³⁵⁹ Benjamin (1993a, 178).

³⁶⁰ « Voici une bonne nouvelle pour l'avenir de la peinture » A. J. Wiertz (1869, 309).

daguerrotipo mata el arte. No, él mata la obra de la paciencia, rinde homenaje a la obra del pensamiento. Cuando el daguerrotipo, este "enfant géant" alcance la madurez; cuando se desarrolle toda su fuerza, todo su poder, entonces el genio del arte (...) exclamará: "¡Mío! ¡ahora eres mío! ¡Trabajaremos juntos!"³⁶¹.

Pese a los auspicios de Wiertz, las relaciones entre arte y fotografía, que hoy vemos como amenas y evidentes, no siempre han sido fáciles. Unos, situaban a los daguerrotipos entre las más bellas producciones del arte, considerando la perfección y fidelidad a los detalles. Otros, rechazaban la fotografía como arte, aunque reconocían su utilidad como auxiliar del artista. Teniendo la fotografía como aliada, la pintura del *juste milieu* llega a ver realizados sus ideales. Benjamin recuerda que uno de los maestros celebrados de esta escuela tenía como objetivo primordial representar con la mayor exactitud las escamas de pescado³⁶².

El mismo Disdéri, que reconoce la fotografía como mercancía y se centra en el mercado, defiende en 1862 el estatuto artístico de la fotografía en su obra "El arte de la fotografía". A fin de conquistar una clientela cansada de la presión de las leyes del mercado sobre los profesionales de la fotografía, Disdéri trata de mostrar que "la fotografía es un arte y el fotógrafo un artista"³⁶³. Un artista que no olvida sus intenciones comerciales. Por esa misma época, Mayer y Pierson presentan una demanda contra los falsificadores de numerosos retratos suyos de celebridades. Demanda por competencia desleal. Su defensa procura que la fotografía se beneficie de una ley ya existente sobre la propiedad exclusiva de las obras de arte, insistiendo así en su estatuto artístico. Los fotógrafos ganan la demanda en segunda instancia y publican largos trozos de la argumentación de sus abogados en un libro, "La fotografía considerada como arte y como industria"³⁶⁴.

"El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura sino el desconocedor de la fotografía"³⁶⁵. Tal como la pintura es precursora de la fotografía, la fotografía anuncia el cine, la imagen en movimiento. Courbet señala el camino para un mundo de formas y estructuras, para el primer plano, para la instantánea, para lo que se llevaría a la placa fotográfica años más tarde: "fue el último que pudo

³⁶¹ « Il nous est né, depuis peu d'années, une machine, l'honneur de notre époque, qui, chaque jour, étonne notre pensée et effraie nos yeux. (...) Qu'on ne pense pas que le daguerréotype tue l'art. Non, il tue l'œuvre de la patience, il rend hommage à l'œuvre de la pensée. Quand la daguerréotype, cet enfant géant, aura atteint l'âge de maturité ; quand toute sa force, toute sa puissance se seront développées, alors le génie de l'art (...) s'écriera: 'A moi ! tu es à moi maintenant ! Nous allons travailler ensemble ! » (*idem*).

³⁶² Benjamin (2004b, 80).

³⁶³ « la photographie est un art et le photographe un artiste » Rouillé (1989, 13).

³⁶⁴ *Idem*.

³⁶⁵ Moholy-Nagy citado en Benjamin (2004a, 12).

intentar ir por delante de la fotografía. Los que vinieron después trataron de sustraerse a ella³⁶⁶.

Reaccionando contra los avances de la fotografía, la pintura se busca nuevos terrenos: el color y el montaje, el impresionismo y el cubismo. La fotografía, por su parte, cede cada vez más al comercio. Un *cartoon* de Maurisset, "La Daguerrotypomanie", muestra la fotografía como una industria en acelerado crecimiento. Centenas de personajes ávidos de ganancias se aglomeran para abrir estudios fotográficos. Fracasado el negocio, se ahorcan.

Champfleury consagra un curioso relato a la nueva técnica de hacer retratos. Se titula "La légende du daguerrotypiste". Carcassonne, un joven peluquero del *Midi* se instala en París y deviene el primer *daguerrotypiste*. Un día, Carcassonne recibe la visita de un habitante de la provincia que, hallándose en la capital, aprovecha para hacerse retratar por tan novedoso proceso. Carcassonne entra en la caja, se cubre con un paño negro y va repitiendo "no se mueva", "no se mueva". Hace un daguerrotipo, pero la placa sigue negra. Nada se distingue en ella. Tras varios intentos, aparece una nariz. El retratado siente en su nariz un fuerte hormigueo. Aparecen unas orejas. El retratado siente en sus orejas un fuerte hormigueo. Aparecen unos ojos. Otro fuerte hormigueo. Finalmente, la imagen surge en la placa. El fotógrafo, complacido, se la quiere enseñar. Pero del retratado ya sólo queda la voz. Cada parte de su rostro dibujada en la placa desaparecía de sí mismo. Hasta al punto del retratado hacerse invisible. ¿No será peligrosa la exposición ante una "máquina misteriosa que, fríamente, desde su gran ojo sombrío, mira a un hombre sentado?", se pregunta el narrador. Y "¡qué costumbre más lúgubre la del daguerrotipista que no para de cubrirse la cabeza con un gran paño negro!"³⁶⁷. El antiguo peluquero ignoraba el arte del daguerrotipo. Los violentos ácidos empleados en la placa habían hecho desaparecer la figura, el cuerpo y las vestimentas del desafortunado retratado. "Asustado por la supresión de un estimable ciudadano, crimen previsto por ley, Carcassonne abandona el peligroso oficio de daguerrotipista para retomar su vieja profesión de mozo peluquero"³⁶⁸.

³⁶⁶ Benjamin (2004b, 81).

³⁶⁷ « machine mystérieuse qui froidement, de son grand œil sombre, regardait l'homme assis ? Et quel lugubre costume que celui du daguerrotypiste qui sans cesse se couvrait la tête d'un grand drap noir ! » Champfleury (1997, 61).

³⁶⁸ « Effrayé de la suppression d'un citoyen estimable, crime prévu par le code, Carcassonne abandonna le métier dangereux de daguerrotypiste pour reprendre son ancienne profession de garçon perruquier » (*ibid.*, 63-64).

Delacroix, de quién se conserva un retrato hecho por Nadar, cree que una máquina no llegará nunca a captar el rostro humano³⁶⁹. En el relato de Champfleury, el fotógrafo capta el rostro humano en una placa, pero desaparece el sujeto retratado. Théophile Gautier dice que la cámara arranca a los seres un trozo de su propia vida, que posee una magia inexplicable³⁷⁰. Baudelaire ve en la daguerrotipia "algo de aterrador e incitante"³⁷¹. Incentivarla, dice, es un gesto "cruel y sorprendente"³⁷².

En la Exposición Universal de París de 1855, la fotografía ocupa las salas del palacio de la industria, no las del palacio de las bellas artes. Los conflictos entre pintura y fotografía, arquitectura e ingeniería o literatura y periodismo, muestran la difícil relación que, durante el siglo XIX, el arte mantuvo con los nuevos medios de producción. El *Jugendstil*, percibiendo las tensiones objetivas entre el arte y los nuevos medios de producción, procura solucionarlas en el plano formal. Trata de renovar el arte estilizando las formas de la tecnología. El *Jugendstil* representa "la última intentona de salida de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil"³⁷³. El *Jugendstil* procura encubrir la historia con la historia natural³⁷⁴. Emplea símbolos de la naturaleza vegetal, orgánica, pero los emplea con los nuevos materiales industriales. El *Jugendstil* es el resultado del intento del individuo de rivalizar con la técnica. Intento que conduce a su hundimiento: en el *Arquitecto Solness* de Ibsen, el personaje muere cayendo desde lo alto de su torre³⁷⁵.

Si el *Jugendstil* convierte en ornamentos las formas de la tecnología, si oculta una crítica a la técnica, el futurismo ve la técnica como algo hermoso, la transforma en arte. Tanto el *Jugendstil* como, más tarde, el futurismo tratan de retirar del contexto funcional las formas producidas por la moderna tecnología³⁷⁶. Tratan de presentarlas como naturaleza reificada.

³⁶⁹ Benjamin (2005, 689), (Y 4 a, 4).

³⁷⁰ Véase Cabaud (1982, 143).

³⁷¹ Benjamin (1993b, 161).

³⁷² *Idem.*

³⁷³ Benjamin (1993a, 182).

³⁷⁴ Benjamin (2005, 244), (I 7, 5).

³⁷⁵ Benjamin (2000, 228).

³⁷⁶ Benjamin (2005, 572), (S 8 a, 7).

10. Bajo el signo de lo inauténtico: el interior

De un lado, el mundo público. Del otro, la realidad vivida tras las paredes del hogar. En el siglo XIX, la familia burguesa los separa: "La oficina es una cosa, y la vida privada otra"³⁷⁷. El interior encarna la idea de estabilidad, virtud burguesa por excelencia. Circunscribe drásticamente las preocupaciones de la vida. Aísla el individuo de los temblores del mundo exterior. Chesterton llega a decir que el bienestar y felicidad doméstica dependen de la incomodidad circundante³⁷⁸. El interior es un intento de olvidar el desorden y la hostilidad de la realidad social. Un intento de evitar la intrusión de las zozobras cotidianas, de las reflexiones mercantiles, confinadas a la oficina. "¿Quién de entre nosotros, en las largas horas de ocio, no ha encontrado un delicioso placer en construirse un piso modelo, un domicilio ideal, un *rêvoir*?"³⁷⁹. ¿Qué es el exterior sin el interior? "¿Qué es la vida pública sin los lazos privados?", la felicidad no se halla en la esfera pública, dice un personaje de Dickens, "hay que buscarla en los confines de la dicha doméstica"³⁸⁰.

El interior surge como una especie de "versión seglar del refugio espiritual". La "geografía de la seguridad" se desplaza "del santuario situado en el centro urbano al interior doméstico"³⁸¹. Se enmascaran las paredes con telas, anaqueles y estanterías. La ventana, fuerte interrupción de la superficie mural, es percibida como una amenaza al recogimiento. Las varias capas de cortinas reducen la entrada de luz exterior, intensa y agresiva. Evitan la mirada desconocida. Hacen el interior crepuscular. Atmósfera de claroscuro, penumbra. Un mundo de lámparas sombrías. Bombillas tapadas con densas pantallas coloridas, de tela o vidrio opaco pintado. En el interior se cree necesario el secreto. Impera el misterio. Misterio asociado a la invulnerabilidad.

El interior aparenta clausura. Predominan los aderezos. La luz es filtrada. La sustancia química disimulada por medio del arte. Una capa decorativa cubre la naturaleza brutal del tubo conductor. Pero no hay enmascaramiento posible. El brazo de la industria se introduce en los más profundos recovecos del hogar.

³⁷⁷ "The office is one thing, and private life is another" Charles Dickens, *Great Expectations*, Londres, Penguin Books, 1994a, 192.

³⁷⁸ Chesterton (1995, 127).

³⁷⁹ Baudelaire citado en Benjamin (2005, 245), (I 8, 3).

³⁸⁰ "what is public life without private ties? He is in his humble way a public man, but it is not in that sphere that he finds happiness. No, it must be sought within the confines of domestic bliss" (Charles Dickens, *Bleak House*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2001, 574).

³⁸¹ Sennett (1991, 37).

10.1. Coleccionismo y hogar

“Esta bandeja contiene un lote refinadísimo –una colección de baratijas para la mesa del salón- y de baratijas se hace la soma de las cosas humanas –nada es más importante que las baratijas” (George Eliot)³⁸².

El interior burgués se encuentra abarrotado de objetos. No hay rincón o superficie que no esté ornamentado. Cada objeto requiere otro de la misma clase. Los objetos surgen en pares, trillizos o cuatrillizos. Se sostienen entre sí. Impera la similitud, el principio de la identidad. La repetición responde a las leyes de la producción en masa, las mismas que se obstinan en subrayar el carácter singular de los objetos. Tras este deslumbrante mundo de rarezas duplicadas, amenaza la homogenización. La exaltación del hogar, del interior como refugio, la reverencia al bibelot, manifiestan la imposibilidad de una vida segura y perdurable entre los objetos. Igual que ciertas piezas de los museos, el bibelot es un objeto desarraigado. Es el objeto sin hogar por excelencia. Falso, de origen apócrifa. El bibelot procura sustituir aquello que mimetiza. Encarna la estandarización del fingimiento. Es una ilusión. Un elemento más en el paisaje de ensueño del interior burgués. El bibelot también recuerda un mundo fabricado por manos extrañas. Ensombrece el hogar bajo el signo de lo inauténtico. En el bibelot, el burgués reconoce la cara de su terrible amo: el mundo de la producción industrial que lo esclaviza.

El interior como museo es una reacción a los objetos convertidos en abstracciones, en mercancías. Muestra un deterioro en la práctica del habitar. En el interior, el individuo se entrega a sus fantasías. Reúne sus recuerdos. Convierte su pasado en una vitrina. Los bibelotes, las miniaturas o las casas de muñecas³⁸³ expresan el afán de reducir el mundo a algo que pueda ser aprehendido. En las miniaturas, brilla la promesa de una experiencia enteramente comprensible, de un dominio sobre una totalidad que las fuerzas de la modernidad trataron de escindir. Pero el brillo que parece desprenderse de las miniaturas no es sino la chispa de una promesa imposible de cumplirse.

³⁸² “This tray contains a very recherchy lot –a collection of trifles for the drawing room table- and trifles make the sum of human things –nothing more important than trifles” decía el subastador en la gran venta de los objetos de una casa. George Eliot, *Middlemarch*, Wordsworth Editions, Hertfordshire, 2000, 498.

³⁸³ Las casas de muñecas eran la quintaesencia de las chucherías del interior burgués del siglo XIX.

En el interior, el habitar se asocia al poseer. El interior es chispa del éxito. "No olvidemos que la riqueza consiste en poseer, no la cosa bella, sino la cosa cara, es decir, la *cosa rara*; (...) es imposible que un objeto sea al mismo tiempo muy raro y sin embargo poseído por todos"³⁸⁴.

"El coleccionista es el verdadero inquilino del interior"³⁸⁵. Coleccionar es una forma de apoderarse de las cosas. Coleccionar es una forma de apoderarse del mundo. En el interior, el mundo es encapsulado y aparentemente dominado. Los objetos son ordenados "de modo que cada uno, aunque tenga que ser extrayéndolo del conjunto, esté rodeado de una muralla y un foso. Es, por tanto, un genuino burgués encasillado"³⁸⁶.

Como trata de mostrar Benjamin, en la cara más mundana de la vida cotidiana podemos seguir la pista de la dialéctica sujeto-objeto, de la experiencia subjetiva en el siglo XIX. Las estatuillas u otras baratijas, los adornos y chucherías son una cristalización del carácter falso y mimético del interior burgués. Muestran la estetización de la existencia privada, la alienación de la experiencia en el núcleo del espacio subjetivo. Tal como en el exterior, también en el interior reina el pánico al vacío.

10.2. La alienación del hogar

"La gente se instala a la antigua, se rodea de muebles de una época pasada hace ya siglos, que no les concierne en absoluto, y sólo por ello es ya falaz, pensó. En realidad, son tan débiles ante su propia época, que tienen que rodearse de los muebles de una época hace tiempo pasada, hace tiempo extinguida y hace tiempo muerta, para poder mantenerse a flote, como puede decirse, pensaba, es decir, en el fondo es siempre expresión de un estado de debilidad totalmente nocivo el que la gente se rodee de muebles de épocas pasadas y no de los de su época, cuya dureza y brutalidad no soportan, pensaba. Se rodean de la blandura de lo extinguido, de lo que resulta imposible que surja cualquier contradicción, pienso" (Thomas Bernhard)³⁸⁷.

El interior burgués del XIX imita el pasado. La atmósfera de la esfera privada remite a lo antiguo. Contrasta con el impulso de innovación que tiene lugar en la esfera

³⁸⁴ « N'oublions pas que la richesse consiste dans la possession, non de la chose belle, mais de la chose chère, c'est-à-dire de la *chose rare*; (...) il est impossible qu'un objet puisse être à la fois très rare et néanmoins possédé par tout le monde » Georges d'Avenel (1896, XIV).

³⁸⁵ Benjamin (1993a, 183).

³⁸⁶ Adolf Behne citado en Benjamin (2005, 234) (I 2, 3).

³⁸⁷ Thomas Bernhard, *Tala*, Madrid, Alianza, 2002 (142-143).

pública. Si en la esfera pública se rediseñan ciudades y se proyectan caminos de hierro para unirlos, en el interior burgués nada parece haber cambiado. Los cables de electricidad discurren por candelabros. Las lámparas tienen formas orgánicas: espirales, curvas, flores y frutos. Los nuevos materiales se adaptan a las antiguas formas. Un intento de recuperar lo perdido. Un intento de despojar los objetos de su carácter masivo, de devolverles un carácter singular. La fusión de lo nuevo con lo viejo, como insiste Benjamin, impone formas del arte a la técnica. Oculta lo que ya no puede ocultarse: el origen industrial de todo cuanto nos envuelve.

Lo decorativo supera lo útil. Envolturas, fundas, baratijas. Ornamentos de todo tipo, de lo inestimable a la más menuda chuchería, genuinos o postizos. Superficies estucadas, terciopelo, pliegues y afelpados. El interior se transforma en un lugar vaciado de realidad. Un lugar ficticio, donde predomina la forma hueca sobre la llena³⁸⁸.

El hogar, imagen de como vemos el mundo, deja de ser hogar. Refleja la dificultad para habitar el presente, la incapacidad para sentirse en casa. Nadie se siente en casa, ni en el interior doméstico. Una atmósfera de alienación penetra en el hogar, hace del hogar hogar de nadie³⁸⁹, campo de batalla por el que "ha pasado, victoriosa, la devastadora embestida del capital mercantil", impidiendo que en él "pueda desarrollarse nada que sea humano"³⁹⁰:

Todo estaba escogido para que pareciera lo más pesado posible, para que ocupara el mayor espacio posible. Todo expresaba con jactancia 'Aquí me tienes en mi fealdad como si fuera sólo de plomo; pero también soy tantas onzas de metal precioso, a valer tanto la onza; ¿no te gustaría fundirme?'³⁹¹.

El interior burgués, en cuanto huida del mundo de la racionalización, gana un carácter mítico. Carácter que crece a medida que mengua la autonomía del individuo. La mitificación del hogar se produce por el mismo conjunto de fuerzas que lo desmantelan. Fuerzas que reducen el individuo a mera pieza de un todo que lo trasciende. Fuerzas que producen contingencia, uniformidad, estandarización, y

³⁸⁸ Benjamin (2005, 571), (S 8, 5).

³⁸⁹ Véase Maleuvre (1999).

³⁹⁰ Benjamin (1990, 62).

³⁹¹ "Everything was made to look as heavy as it could, and to take up as much room as possible. Everything said boastfully, 'Here you have as much of me in my ugliness as if I were only lead; but I am so many ounces of precious metal worth so much an ounce; wouldn't you like to melt me down?'" (Charles Dickens, *Our Mutual Friend*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2002, 123).

que, al mismo tiempo, se obstinan con la seguridad, singularidad y unicidad. Fuerzas que substituyen los medios por los fines, que aparentan preservar lo que tratan de aniquilar³⁹².

Pese a los intentos, el interior no llega a ser la tan deseada barrera contra el mundo. El interior carece de la fuerza del implacable mundo de los negocios. Está irremediabilmente unido a aquello de lo que intenta huir. El hogar no logra ofrecer un abrigo capaz de resguardar el sujeto, capaz de hacerlo olvidar el desarraigo de la existencia moderna.

10.3. Detectives

“La única descripción satisfactoria –a la vez que análisis- del estilo de mobiliario en la segunda mitad del siglo XIX, la ofrece un cierto tipo de novelas policíacas en cuyo centro dinámico se halla el terror suscitado por la casa. La disposición de los muebles es al mismo tiempo el plano de las trampas mortales, y la hilera de habitaciones prescribe a la víctima el itinerario de su huida. El que este género de novela policíaca comience con Poe, es decir, en una época en que casi no existían esta clase de viviendas, no prueba nada en contra. Porque los grandes poetas, sin excepción, ejercen su arte combinatoria en un mundo que vendrá después de ellos; así, las calles parisinas de los poemas de Baudelaire, al igual que los personajes de Dostoyevski, no empezaron a existir antes de 1900. El interior burgués de los años sesenta a noventa, con sus inmensos aparadores rebosantes de tallas de madera, sus rincones sin sol en los que se alza una palmera, el mirador protegido por una balaustrada y los largos pasillos con su cantarina llama de gas, no puede cobijar adecuadamente más que a un cadáver. ‘En este sofá, la tía sólo puede ser asesinada’. La unánime exuberancia del mobiliario no se vuelve realmente cómoda sino en presencia del cadáver” (Walter Benjamin)³⁹³.

La novela policíaca, que surge a la par de la fotografía, obtiene un éxito inmenso. Construcción lógica, se dedica al lado inquietante y amenazador de la vida urbana. Es inseparable de las huellas difuminadas en la gran ciudad, de las huellas difuminadas en la multitud, asilo del criminal. Juego del cazador en el escenario urbano, en la ciudad que se convierte en bosque, “donde toda rama partida significa una inquietud o una esperanza, donde todo tronco oculta el fusil de un enemigo o el arco de un invisible y silencioso vengador”³⁹⁴. La novela policíaca entra en el interior burgués. Escudriña los objetos que lo pueblan. Allí se hallan esparcidas las huellas de sus habitantes. La novela policíaca muestra el hogar convertido en antítesis de

³⁹² Véase Maleuvre (1999, 185).

³⁹³ Benjamin (1988b, 19-20).

³⁹⁴ Roger Callois citado en Benjamin (2005, 442), (M 11 a, 5).

hogar, en escenario de un crimen. Los objetos decorativos devienen objetos de horror.

En Francia, la novela policíaca es introducida por Baudelaire con la traducción de algunos cuentos de Poe, como "El misterio de Marie Rogêt" o "La carta robada". Uno, trata de las huellas difuminadas en la gran ciudad. El otro, de las huellas borradas en el interior doméstico. En "El misterio de Marie Rogêt", una mujer desaparece en las calles de París. El caso es investigado por un detective que rechaza las inspecciones oculares. Prefiere atender a los informes de la prensa diaria, a las especulaciones y rumores de los periódicos. Normalmente, las averiguaciones de los periodistas se reducen a lo inmediato. No atienden a los acontecimientos colaterales. En los periódicos, las noticias sobre el caso presentan contradicciones, errores. Es allí, en la falsedad de las noticias, que el detective halla la clave del misterio. Los periódicos "se proponen fines sensacionalistas y triunfos personales mucho más que servir la causa de la verdad"³⁹⁵. Olvidan que "una parte muy grande, quizá la más grande de la verdad, surge de lo que se consideraba marginal y accesorio"³⁹⁶. El detective busca la verdad no en los acontecimientos principales, sino en los secundarios. Una fisiognómica similar a la de Benjamin. Atención a lo marginal, a lo desdeñado.

"Los escondites más ingeniosos son los más expuestos. Los mejores son aquellos que están a la vista" (Benjamin)³⁹⁷.

En "La carta robada" el misterio es sencillo. Tan sencillo que el perfecto de la policía de París no logra darle solución. Una carta de importancia crucial ha sido robada de las cámaras reales. Un ministro la conserva indudablemente en su mansión. La mansión ha sido cuidadosamente registrada. Se ha averiguado cada rincón, cuartos, mobiliaje, cajones, armarios, sillas, travesaños, almohadones, cabeceras, cortinados, alfombras, espejos, libros, papel de pared. Hasta las juntas de los muebles han sido examinadas con ayuda de un microscopio. Todo en vano. Esconder, como escribe Benjamin, "quiere decir: dejar huellas. Pero invisibles"³⁹⁸. No hay rastro de la carta. No hay manera de encontrarla. El caso es entregado a Dupin. El detective

³⁹⁵ Poe (1994c, 475).

³⁹⁶ *Ibid.*, 490.

³⁹⁷ Benjamin (1992, 116).

³⁹⁸ *Idem.*

sigue un método de adivinación. Una suerte de mimesis en la que se identifica con su oponente. Dupin encuentra la carta en su primera visita a la mansión. El ministro la había dejado delante de las narices de todos. Arrojada con descuido en un insignificante tarjetero colgado en la repisa de la chimenea, abierto a la mirada de cualquiera. El ministro había echado mano del más sagaz e insolente de los expedientes: el no ocultarla.

El ojo indagatorio del detective aísla los objetos del contexto, los magnifica hasta hallar la pista para desvendar el misterio, para desvendar la realidad oculta. El detalle le permite reestablecer la verdad de los hechos. El detalle le indica la totalidad, lo falso. El detective atiende a la baratija derribada, al jarrón desprovisto de polvo, a una sencilla carta dejada delante de nuestros ojos. Halla la verdad en el más diminuto detalle, en el objeto extraviado. La verdad mora en lo más pequeño, en lo imperceptible e inintencional.

10.4. Huellas y estuches

“La forma prototípica de todo habitar no es estar en una casa, sino en una funda. Ésta exhibe las huellas de su inquilino. En último extremo, la vivienda se convierte en funda. El siglo diecinueve estaba más ansioso de habitar que ningún otro. Concibió la vivienda como un estuche para el hombre, insertando a éste, junto con todos sus complementos, tan profundamente en ella, que se podría pensar en el interior de la caja de un compás, donde el instrumento yace encajado junto con todos sus accesorios en profundos nichos de terciopelo, casi siempre de color violeta” (Walter Benjamin)³⁹⁹.

El estilo pequeñoburgués cubre las paredes de cuadros, “el sofá, de cojines, de pañitos; las consolas, de bibelots; las ventanas, de cristales de colores”⁴⁰⁰. Desde Louis-Philippe, “se encuentra en la burguesía la tendencia a resarcirse de la ausencia de huellas de la vida privada en la gran ciudad”⁴⁰¹. Entre las “cuatro paredes del apartamento”⁴⁰² se recogen las huellas de todo tipo de objetos, en el terciopelo, en la felpa, en los forros, en las fundas y los estuches que los visten, encapsulan, cubren, bordean y envuelven. El estuche y las fundas representan el “intento burgués de humanizar la mercancía en forma sentimental: de darle a la mercancía una casa, al

³⁹⁹ Benjamin (2005, 239), (I 4, 4).

⁴⁰⁰ Benjamin (1990, 34).

⁴⁰¹ Benjamin (2000, 226).

⁴⁰² *Idem*.

igual que al hombre⁴⁰³. Cada cosa en su lugar. Un lugar para cada cosa. El estuche preserva los objetos. Es versión miniaturizada del interior. Un conjunto de cajas, encajadas unas en las otras, en tamaños que van menguando a medida en que crece su interioridad, como las muñecas rusas, cada una contiene en su interior otra más pequeña aún. En una suerte de mimesis, los objetos se asemejan. Cuando no surgen en duplicado, la duplicación adviene de su estuche, del marco decorativo que los envuelve, del terciopelo que los bordea como si fuera su sombra.

En el *intérieur* de los años 80, no hay un "sólo rincón en que el morador no haya dejado su huella: chucherías en los estantes, velillos sobre los sofás, visillos en las ventanas, rejillas ante la chimenea"⁴⁰⁴. En los "aposentos afelpados", el habitante deviene función de lo que los hábitos le exigen. Cuando se rompe algo en la casa, se sumerge en un absurdo estado de ánimo, como si le hubieran borrado "las huellas de sus días sobre esta tierra"⁴⁰⁵. Enfado "de alguien que ha sido desahuciado de sus hábitos"⁴⁰⁶.

"Borra las huellas", dijo Brecht en el "Libro de lectura para los habitantes de la ciudad". Resulta difícil dejar huellas en las casas de vidrio y acero construidas por el grupo Bauhaus. El vidrio, liso, frío y sobrio, "enemigo número uno del misterio", no tiene aura⁴⁰⁷. Loos y Le Corbusier se enfrentan a la desaparición de las huellas humanas. No tratan de ocultarla tras los peluches del interior. No tratan de ocultarla en la estetización de la tecnología. Asumen la desaparición de las huellas como condición para transformar la realidad. Rompen con los hábitos. El espacio deviene espacio para movimiento. El aire y la luz factores constitutivos. Indivisible, el espacio carece de la envoltura que separa el interior del exterior⁴⁰⁸.

La casa de cristal, anunciada por los pasajes y por la arquitectura de hierro y vidrio, simboliza la liquidación de la vida privada. "Vivir en una casa de cristal", escribe Benjamin, "es la virtud revolucionaria *par excellence*", es "una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho"⁴⁰⁹. Añade, "La discreción en los asuntos de la propia existencia ha pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más cuestión de pequeños burgueses arribistas"⁴¹⁰. Pero la casa de cristal no llega a borrar la barrera entre lo público y lo privado. Los grandes rascacielos construidos

⁴⁰³ Benjamin (1992a, 191).

⁴⁰⁴ Benjamin (1973c, 171).

⁴⁰⁵ Benjamin (1996a, 151).

⁴⁰⁶ *Idem.*

⁴⁰⁷ Benjamin (1973c, 171).

⁴⁰⁸ Gideon citado en Benjamin (2005, 428), (M 3 a, 3).

⁴⁰⁹ Benjamin (1988a, 48).

⁴¹⁰ *Idem.*

por la International School, tras la Segunda Guerra Mundial, devienen paradigma de una arquitectura que combina visibilidad con aislamiento. El cristal sustentado por estructuras de acero desvanece la frontera entre interior y exterior, pero crea una barrera insuperable. Separa las actividades desarrolladas en el interior del edificio de la vida de la calle. La forma más brutal de aislamiento social en la visibilidad se produce, de acuerdo con Sennet, en las oficinas de planta abierta⁴¹¹. La destrucción de los muros que separan las personas, su sumisión a la mirada de las demás, más que unir las, las aísla. Las barreras tangibles entre las personas son condición para la sociabilidad: "Si se incrementa el contacto íntimo se disminuye la sociabilidad. He aquí la lógica de una forma de eficiencia burocrática"⁴¹². Sometidas a la mirada de los demás, bajo permanente vigilancia, las personas se refugian en el silencio, estímulo de la productividad⁴¹³.

11. El mundo del objeto triunfante

En una de sus primeras novelas, *La Peau de chagrin*, Balzac relata el brutal dominio de un objeto sobre un hombre. Tras perder sus últimas monedas en una casa de juego del Palais-Royal, Raphaël, desesperado, se dirige al Sena. Pero titubea, decide aplazar su suicidio. Deambulando por las calles de París, entra en una tienda de antigüedades. Se sumerge en un mundo de objetos, un "océano de muebles, invenciones, modas, obras de arte y ruinas"⁴¹⁴. Encuentra un talismán, una piel de asno con la siguiente inscripción: "Si me posees, todo poseerás. Mi vida te pertenece. Desea y tus deseos serán cumplidos. Pero, modera tus deseos en la vida. Ella está aquí. A cada deseo, disminuyo como tus días. ¿Me quieres?"⁴¹⁵. El viejo comerciante le explica a Raphaël que, hasta entonces, nadie aceptó el tremendo poder ofrecido por el talismán. Pero, ¿qué era el acortar de la vida para quien había planeado ponerle fin esa misma noche? Seguro de su muerte inminente, Raphaël acepta el talismán. Sella el diabólico pacto. Poderes infinitos sobre el mundo a cambio de la vida. Se acaba su penuria externa, se acaba su penuria interna y Raphaël ya no quiere morir. Pero a cada deseo, la piel encoje. Raphaël deviene

⁴¹¹ Sennett (1978, 25).

⁴¹² *Idem*.

⁴¹³ *Idem*.

⁴¹⁴ « Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'oeuvres, de ruines » Balzac (2001c, 42).

⁴¹⁵ « Si tu me possèdes, tu possèderas tout, mais ta vie m'appartiendra. Dieu l'a voulu ainsi. Désire, et tes désirs seront accomplis. Mais règle tes souhaits sur ta vie. Elle est là. À chaque vouloir je décroîtrai comme tes jours. Me veux-tu ? » *Ibid.*, 60.

esclavo del objeto. Reprime sus deseos: "El menú está hecho para todo el año, día a día. El señor marqués no tiene ningún deseo"⁴¹⁶. Raphaël abdica de la vida para seguir vivo. Deviene una suerte de autómatas. Vida artificial en un cuerpo sin voluntad ni expresión: "En el seno del lujo, lleva la vida de una máquina de vapor. El viejo profesor estremece al contemplar ese joven cadáver; todo parecía artificial en ese cuerpo delgado y débil"⁴¹⁷. Raphaël vive a la sombra de la muerte. Desea lo único que no puede tener: tiempo. Desea prolongar sus días en la tierra. Que la piel no encoja. Pese al imperioso esfuerzo para refrenar sus deseos, para prolongar su vida, Raphaël no puede esquivar la profecía del talismán.

Servidumbre al objeto. Triunfo de las fuerzas objetivas sobre el sujeto⁴¹⁸. Sujeto que se convierte en objeto. La piel, su ciego funcionamiento, se adueña de la vida de Raphaël⁴¹⁹. El sujeto es impotente frente a la totalidad que lo trasciende, que lo sofoca y que, sin embargo, lo necesita. El sujeto es impotente frente a la dinámica de una sociedad que se reproduce como total, sistema cerrado que, para su reproducción, "necesita del último hombre como cliente"⁴²⁰. En Balzac, se hace evidente un sistema de dependencias donde todo se halla conectado por relaciones que sirven un siniestro fin:

Los consumidores están al servicio de la producción. Si no pueden pagar las mercancías, el capital entra en la crisis que los aniquila. El sistema de crédito encadena el destino de uno al del otro, lo sepan ellos o no. El todo amenaza con la destrucción a los que lo componen reproduciéndolos, y en tanto su superficie no es todavía totalmente estanca, deja entrever ese potencial⁴²¹.

Como un trabajador fabril atado a la máquina, Raphaël vive aferrado a un sombrío trozo de cuero. En la monstruosa fusión entre sujeto y objeto, se revela el infortunio del hombre moderno, reducido a mero instrumento, pieza de un aparato racional que produce abstracciones.

En un mundo tecnificado, que parece actuar por sí mismo, el dominio de la naturaleza deviene dominio del hombre por el hombre, la cultura naturaleza,

⁴¹⁶ « Le menu est dressé pour l'année entière, jour par jour. Monsieur le marquis n'a rien à souhaiter » (*ibid.*, 255).

⁴¹⁷ « Au sein du luxe, il mène la vie d'une machine à vapeur. Quand le vieux professeur envisagea se jeune cadavre, il tressaillit; tout lui semblait artificiel dans ce corps fluet et débile » (*ibid.*, 260).

⁴¹⁸ Maleuvre (1999, 198).

⁴¹⁹ *Ibid.*, 227.

⁴²⁰ Como apunta Adorno en su ensayo sobre Balzac (2003a, 138).

⁴²¹ *Ibid.*, 141.

descomposición. Los hombres y su función social ya no coinciden. Esa es la ilusión perdida⁴²².

⁴²² Que da nombre a la gran novela de Balzac. *Ibid.*, 137.

II. La ciudad y sus miserias: lo incumplido. Patologías y experiencia estética

1. El flâneur

Siglo XIX. París, "el más delicioso de los monstruos"⁴²³. París, la "capital del mundo civilizado"⁴²⁴. Ciudad cambiante, cosmopolita. Todo es huidizo, imprevisto. Todo es movilidad. Una moda se evapora para dar lugar a otra moda. La mirada se abre a lo ajeno, a lo insólito. La mirada se sobrepone a la interacción social.

Muchedumbre como territorio de observación. El parisino se siente más cómodo como testigo de la expresión ajena que como portador de expresión. Mientras observa, oculta lo que pueda revelar su intimidad. Reprime lo llamativo. Disimula los sentimientos, que se expresan independientemente de su voluntad. Lo que oculta se manifiesta en los detalles, en las vestimentas, en los gestos, en la mirada. A la etología se responde con el silencio. Al silencio, con la etología⁴²⁵.

¡Qué bella cosa es la observación y feliz el hombre que es un observador! Para él, el aburrimiento es una palabra sin sentido; inada de aburrido, nada de cerrado, nada de muerto! Anima todo lo que ve; sopla sobre las cenizas y reaviva el fuego, sopla sobre los cadáveres y los hace caminar!⁴²⁶.

El *flâneur*, heredero del paseante del siglo XVIII, heredero del paseante que contemplaba la primera naturaleza, encuentra en la ciudad su placer estético. Se entrega al siempre cambiante e incognoscible entorno urbano. Sólo un mundo extraño puede ser el suyo.

Mirada fisiognómica. El *flâneur* estudia los tipos, la vida de la ciudad. "Cuando en París se encuentra un tipo, ya no es un hombre, ies un espectáculo! Ya no es un

⁴²³ « Paris est le plus délicieux des monstres » Balzac, Honoré de, *Histoire des treize, Ferragus, La Duchesse de Langeais, La Fille aux yeux d'or*, París, Le Livre de Poche, 1999b, 33.

⁴²⁴ « capitale du monde civilisé » Lemer (1861, 35).

⁴²⁵ Richard Sennett ofrece una larga explicación de estos mecanismos en *El declive del hombre público* (1978).

⁴²⁶ « La belle chose que l'observation, et l'heureux homme qu'un observateur! Pour lui l'ennui est un mot vide de sens; rien de terne, rien de fermé, rien de mort! Il anime tout ce qu'il voit; il souffle sur la cendre et rallume le feu, sur les cadavres et les fait marcher » Fournel (1867, 280).

momento de la vida, isino una existencia, diversas existencias!”⁴²⁷. Balzac descubre sus modelos al flanear por las calles de París. Su mirada atraviesa la “cáscara de igualdad”. Extrae “el detalle distintivo frente al uniforme”. Salva “lo singular en lo general”⁴²⁸: “¿Quién no ha notado que allí, como en todas las zonas de París, existe una manera de ser que revela lo que eres, lo que haces, de donde vienes y lo que quieres?”⁴²⁹. Capaz de semejante mirada fisiognómica es Fournel. Lee en cada transeúnte su profesión, sus penas, sus alegrías, su vida íntima:

Se me ocurrió mirar todas esas sombras que bailan delante de mí, como una linterna mágica, y despojarlas (...) de sus velos y de sus máscaras, como la niña que rasga el paquete de su muñeca para ver lo que tiene dentro⁴³⁰.

Mirada soberana a la que nada escapa. Mirada que se ejercita leyendo las huellas fijadas en la frente de cada uno “como la placa de una tienda”⁴³¹. Así, Fournel indaga:

Qué intereses, qué pasiones secretas, qué sentimientos tenebrosos sirven de móviles a cada uno de estos hombres; dónde van, dónde vienen, qué meditan a cada instante, qué crímenes y qué virtudes se esconden en todas estas conciencias, qué les ha regalado el pasado, qué les reserva el futuro⁴³².

Una palabra escuchada *en passant* es suficiente para adivinar “toda una conversación, toda una vida”⁴³³. Nada escapa a la mirada del *flâneur*, capaz de

⁴²⁷ « Quand, à Paris, vous rencontrez un type, ce n'est plus un homme, c'est un spectacle ! ce n'est plus un moment de la vie, mais une existence, plusieurs existences ! » Balzac, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Saint-Amand, Éditions Gallimard, 2001b, 146.

⁴²⁸ Como apunta Adorno en una carta a Benjamin (1 de febrero del 1939) (Adorno 1998a, 290).

⁴²⁹ « Qui n'a pas remarqué que là, comme dans toutes les zones de Paris, il est une façon d'être qui révèle ce que vous êtes, ce que vous faites, d'où vous venez, et ce que vous voulez ? » Balzac (2001b, 39).

⁴³⁰ « Il m'est arrivé de regarder, ainsi qu'en une lanterne magique, toutes ces ombres qui dansaient devant moi, de les dépouiller (...) de leurs voiles et de leurs masques, pareil à l'enfant qui déchire l'enveloppe de sa poupée pour voir ce qu'il y a dessous » Fournel (1867, 277).

⁴³¹ « comme sur l'enseigne d'un magasin » (*idem*).

⁴³² « quels intérêts, quelles passions secrètes, quels sentiments ténébreux servent de mobiles à chacun de ces hommes ; où ils vont, d'où ils viennent, ce qu'ils méditent à l'instant même, quels crimes et quelles vertus gisent cachés dans toutes ces consciences, ce que le passé leur a donné déjà et ce que leur réserve l'avenir » (*ibid.*, 278).

⁴³³ « toute une conversation, toute une vie » (*idem*).

atravesar las más impenetrables tinieblas, capaz de descifrar todos los "enigmas vivos", capaz de reconstituir todas las existencias dispersas como "Curvier reconstituye un animal con un diente y un mundo entero con un animal"⁴³⁴.

El *flâneur* surge con la transformación de la gran ciudad en interior. Ciudad como habitación⁴³⁵:

El bulevar es la vivienda del "flâneur", que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués entre sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio⁴³⁶.

Placer del paseo, del paseo sin rumbo. Placer de perderse, de mirar. El *flâneur* examina la moda, los vicios. Como escribe Balzac,

flaner es disfrutar, coleccionar agudeza, admirar sublimes cuadros de infortunio, de amor, de alegría, cuadros graciosos o grotescos; flaner es sumergir su mirada al fondo de miles de existencias⁴³⁷.

Fournel asocia la *flânerie* a un daguerrotipo móvil. En él se ven reproducidos "con reflejos cambiantes, la marcha de las cosas, el movimiento de la ciudad, la fisionomía múltiple del espíritu público, las creencias, las antipatías y los entusiasmos de la multitud"⁴³⁸.

⁴³⁴ « Curvier reconstituait un animal avec une dent, et un monde entier avec un animal » (*ibid.*, 280).

⁴³⁵ Benjamin (2005, 422), (M 1, 4).

⁴³⁶ Benjamin (1993c, 51).

⁴³⁷ « Flaner, c'est jouir, c'est recueillir des traits d'esprit, c'est admirer de sublimes tableaux de malheur, d'amour, de joie, des portraits gracieux ou grotesques ; c'est plonger ses regards au fond de mille existences » Balzac, *Physiologie du Mariage* [libro en línea], Colección de e-books de "Gallica", <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61165432/f380.image.r=flaner.langPT>>, [consulta 22-6-2013].

⁴³⁸ « avec leurs reflets changeants, la marche des choses, le mouvement de la cité, la physionomie multiple de l'esprit publique, des croyances, des antipathies et des admirations de la foule » Fournel (1867, 268).

“Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje” (Walter Benjamin)⁴³⁹.

Interminables expediciones por las calles, parques o pasajes. La ciudad se abre como paisaje. El *flâneur* observa, piensa; observa, profundiza. Mata su tiempo caminando. Sin prisa, al azar. París su musa⁴⁴⁰: “¡Oh! ¡Error en París! ¿Adorable y deliciosa existencia? Flaner es una ciencia, es gastronomía del ojo. Pasear es vegetar; flaner es vivir”⁴⁴¹. El *flâneur* sigue “su inspiración como si sólo el hecho de torcer a derecha o a izquierda constituyera ya un acto esencialmente poético”⁴⁴². La *flânerie* es:

errar, nariz al viento, las dos manos en los bolsillos y el paraguas bajo el brazo (...) detenerse en cada tienda para mirar las imágenes, en cada esquina para leer los carteles, en cada escaparate para palpar los libros; (...) escuchar aquí la homilía de un vendedor de jabón, allí los ditirambos de un vendedor de relojes a veinticinco céntimos; más abajo, las elegías de charlatanes desconocidos; seguir, si necesario, la música de un regimiento que pasa por los muelles⁴⁴³.

En un juego placentero e indeterminado, el *flâneur* se abandona a sí mismo, a la fantasía, al ensueño. Deambula en búsqueda de un propósito. Halla su elemento vital en la multitud: asilo, laberinto, campo de observación. Como escribe Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”:

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *adherirse a la multitud*. Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y

⁴³⁹ Benjamin (1992b, 31).

⁴⁴⁰ Fournel (1867, 424).

⁴⁴¹ « Oh ! errer dans Paris ! adorable et délicieuse existence ? Flaner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. Se promener, c'est végéter ; flaner c'est vivre » Balzac, *Physiologie du Mariage* [libro en línea], Colección de e-books de “Gallica”, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61165432/f380.image.r=flaner.langPT>>, [consulta 22-6-2013].

⁴⁴² Edmond Jaloux citado en Benjamin (2005, 439), (M 9 a, 4).

⁴⁴³ « errer, le nez au vent, les deux mains dans ses poches et le parapluie sous le bras, (...) s'arrêter à chaque boutique afin de regarder les images, à chaque coin de rue pour lire les affiches, à chaque étalage pour palper les bouquins ; (...) écouter ici l'homélie d'un marchand de savon, là les dithyrambes d'un marchand de montres à vingt-cinq centimes ; plus loin, les élégies des charlatans méconnus ; suivre au besoin tout le long des quais la musique d'un regiment qui passe » Fournel (1867, 269).

permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes, apasionados, imparciales (...). El observador es un *príncipe* que disfruta en todas partes de su incógnito. (...) Así, el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad⁴⁴⁴.

El *flâneur* parece querer a la multitud no como cura para su soledad, sino como abrigo capaz de preservarla. "Las muchedumbres", poema en prosa de Baudelaire:

No todo el mundo tiene el don de sumergirse en el gentío: gozar de la muchedumbre es un arte; y sólo puede ofrecerse una orgía de vitalidad a expensas del género humano quien en la cuna tuvo un hada que le insufló el gusto por el disfraz y las máscaras, el odio por el hogar y la pasión por los viajes.

Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad tampoco sabe estar solo en medio de una atareada multitud.

El poeta goza de ese privilegio incomparable que consiste en poder ser, a voluntad, él mismo y los demás. Como estas almas errantes en busca de un cuerpo, penetra cuando gusta, en la personalidad de cada cual. Para él solo todo es vacante; y si le parece que no puede acceder a determinados puestos, es que, a sus ojos, no merece la pena visitarlos.

El paseante solitario y pensativo saca una embriaguez particular de esta comunión universal. Aquel que se amolda fácilmente a la multitud experimenta febriles deleites, que no conocerán nunca el egoísta cerrado como un baúl, y el perezoso ensimismado como un molusco. Adopta como suyos todos los oficios, todas las alegrías y todas las miserias que las circunstancias del momento le brindan.

Lo que los hombres llaman amor es muy pequeño, muy estrecho y muy poca cosa comparado con esta inefable orgía, con esta santa prostitución del alma que se entrega entera, poesía y caridad, a lo imprevisto que se tercia, al desconocido que pasa⁴⁴⁵.

En la figura del *flâneur*, Benjamin aprehende las aporías de la ciudad. El *flâneur* mimetiza la ciudad. Procura en la muchedumbre la cura para la enfermedad del siglo, *l'ennui*. "El arte más útil a un habitante de París es el arte de flaner. En París, saber flaner es tener a su puerta, a su ventana, a su alrededor, un remedio seguro e inagotable contra el aburrimiento"⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ Baudelaire (1992, 358-359).

⁴⁴⁵ Baudelaire (1975, 101-102).

⁴⁴⁶ « L'art le plus utile à un habitant de Paris, c'est l'art de flâner. Savoir flâner, à Paris, c'est avoir à sa porte, à sa fenêtre, tout autour de soi, un remède certain et intarissable contre l'ennui » Lemer (1861, 36).

Flâneur y jugador, ambos habitan el tiempo vacío. "Castillos de arena del azar, destruidos antes de terminados"⁴⁴⁷. En "Zentralpark" Benjamin apunta los juegos de azar, el flanear, el coleccionar como actividades para combatir el *spleen*⁴⁴⁸.

Irreconocible, el *flâneur* procura dominar la ciudad sin dejarse dominar por ella. En el *flâneur*, se halla preformada la figura del detective. Bajo la apariencia de indolencia, "se ocultaba la aguda atención de un observador que no pierde de vista a los desprevenidos criminales"⁴⁴⁹.

El *flâneur* exhibe una ostentosa tranquilidad. Dueño de sí mismo y de su tiempo, protesta contra el proceso industrial de producción, contra la división del trabajo. Pero, en las calles, en los pasajes, en los grandes almacenes, se entrega a las ilusiones de la mercancía.

Simultáneamente origen y resultado de una clase de productores literarios, "ur-forma del intelectual moderno"⁴⁵⁰, el *flâneur* se mueve por la ciudad como el escritor y el literato por la sociedad burguesa. Para Benjamin, la base social de la *flânerie* es el periodismo⁴⁵¹. Una "originalidad que se adapta al mercado"⁴⁵²: "En la persona del flaner la inteligencia se familiariza con el mercado. Se le entrega creyendo que va a dar una vuelta, cuando de hecho va a encontrar un comprador"⁴⁵³. Poseedor de un saber particular, la "ciencia oculta de la conjetura", el *flâneur* es "observador del mercado". Espía, es "explorador del capitalismo enviado al reino del consumidor"⁴⁵⁴. Más que libertad y autonomía, la *flânerie* supone extrañamiento, alienación. Privado del libre placer de mirar por mirar, privado de su individualidad, el *flâneur* imita la mercancía. Abandonado en la multitud, trabaja. Su última encarnación es el hombre-sandwich. Cuerpo como anuncio a cambio de pago⁴⁵⁵. Verdadero *flâneur* asalariado⁴⁵⁶.

⁴⁴⁷ "Sandcastles of the chance, washed out before completed" Bauman (1994, 148).

⁴⁴⁸ Benjamin (1992a, 187).

⁴⁴⁹ Benjamin (2005, 445), (M 13 a, 2).

⁴⁵⁰ Buck-Morss (1995, 332).

⁴⁵¹ Benjamin (2005, 449), (M 16, 4).

⁴⁵² Benjamin (1992a, 183).

⁴⁵³ Benjamin (2000, 229).

⁴⁵⁴ Benjamin (2005, 431), (M 5, 6).

⁴⁵⁵ Como escribe Benjamin en una carta a Adorno (23 de febrero de 1939) (Adorno 1998a, 297).

⁴⁵⁶ Benjamin (2005, 803), (m 4, 2).

2. El trapero

París produce un sentimiento de familiaridad, de seguridad. Una generosa imagen de la ciudad que oculta su faz inquietante. Su brutalidad y violencia. Su carácter incomprensible. De la cruda luz de gas, brotan figuras que habitan los límites de lo conocido. Se multiplican los traperos. "¿Cuándo se alcanza el límite de la miseria humana?"⁴⁵⁷.

Aquí tenemos a un hombre que deberá recoger las basuras del pasado día en la gran capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y recoge. Coteja los anales del libertinaje, el Cafarnaún de la escoria; aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada; se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables⁴⁵⁸.

Esta descripción es también, como dice Benjamin, una metáfora del comportamiento del poeta: "Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño; incluso el gesto es en los dos el mismo"⁴⁵⁹. Trapero cuyos gestos recuerdan aún la figura del coleccionista, que recoge lo aparentemente inútil. Trapero que procura su fortuna "entre esos horribles harapos que ya no tienen nombre en ninguna lengua"⁴⁶⁰. Harapos que, en sus manos, adquieren una nueva significación.

Londres, el "golden dustman"

Dickens construye el entramado de su novela *Our mutual friend* a partir de la rica herencia dejada por el difunto "rey de las basuras". Un avaro trapero que malvivía en las orillas del monte de desechos que había recogido:

se enriqueció como Empresario de la Basura y vivió en una cuenca en un campo montañoso compuesto enteramente por Basura. En su pequeña propiedad, el viejo vagabundo gruñón levantó su propia cordillera, como un viejo volcán, cuya formación

⁴⁵⁷ Benjamin (1993c, 32).

⁴⁵⁸ Baudelaire citado en Benjamin (*ibid.*, 98).

⁴⁵⁹ Benjamin (*idem*).

⁴⁶⁰ « Cherchant sa fortune parmi ces haillons affreux qui n'ont plus de nom dans aucune langue » Jules Janin citado en Prendergast (1995, 85).

geológica era Polvo. Polvo de carbón, polvo vegetal, polvo de huesos, polvo de loza, polvo tosco y polvo pasado por el tamiz... todo tipo de Polvo⁴⁶¹.

El mundo de *Our mutual friend* es perturbador. Un mundo centrado en la mercancía, en el dinero. Un mundo de codicia, de usura y especulación⁴⁶². Un mundo en el que todo se dispersa y todo se aprovecha. Se rescatan desperdicios, para transformarlos en tesoro. Se rescatan cadáveres, para vaciarles sus bolsillos. Se rescatan pequeñas deudas, para convertirlas en préstamos con enormes interés, en la ruina de los endeudados. Se rescatan huesos dispersos para reconstruir esqueletos⁴⁶³.

Dickens traza un brutal y cómico retrato de la sociedad victoriana a través de una multitud de personajes. Distintas voces, diferentes tonos. El barquero Gaffer Hexham pesca cadáveres en el Támesis para robarlos. En la casa de familia Veneering todo brilla, todo es lustre, barniz, pulimento y superficie (hasta su nombre). Todo es nuevo, sus amigos, su mobiliario, sus caballos, sus retratos. Lo nuevo contrasta con los escombros. Lo que brilla con lo turbio, con el fango del río. El mundo dorado con el mundo sucio del basurero. Mundo de los traperos que brota en los atardeceres:

amas de llaves y porteros, seres desamparados y melancólicos, barren desamparados y melancólicos papeles y otros restos hacia el arroyo, donde otros seres desamparados y melancólicos los investigan, se agachan y hurgan, procurando algo para vender⁴⁶⁴.

Un mundo que no parece tener escapatoria. Un mundo hecho de desechos, donde todo se salva y nadie parece salvarse.

⁴⁶¹ "(...) he grew rich as a Dust Contractor, and lived in a hollow in a hilly country entirely composed of Dust. On his own small estate the growling old vagabond threw up his own mountain range, like an old volcano, and its geological formation was Dust. Coal-dust, vegetable-dust, bone-dust, crockery dust, rough dust and sifted dust... all manner of Dust" (Dickens 2002, 14).

⁴⁶² "As is well known to the wise in their generation, traffic in Shares is the one thing to have to do with in this world. Have no antecedents, no established character, no cultivation, no ideas, no manners; have Shares. (...) Where does he come from? Shares. Where is he going to? Shares. What are his tastes? Shares. Has he any principles? Shares" (*ibid.*, 107).

⁴⁶³ "(...) if you was brought here loose in a bag to be articulated, I'd name your smallest bones blindfold equally with your largest, as fast as I could pick 'em out, and I'd sort 'em all, and sort your vertebrae, in a manner that would equally surprise and charm you" (*ibid.*, 77).

⁴⁶⁴ "(...) melancholy waifs and strays of housekeepers and porter sweep melancholy waifs and strays of papers and pins into the kennels, and other more melancholy waifs and strays explore them, searching and stooping and poking for anything to sell" (*ibid.*, 370).

De vuelta a París, de vuelta al chiffonnier

En el París de Baudelaire y de Fournel, como en el Londres de Dickens, cuando la ciudad todavía duerme, cuando los barrenderos han terminado su trabajo, amontonado las inmundicias, surgen en la bruma crepuscular linternas resplandecientes. Cruzan la calle de un lado al otro. Traperos que escudriñan los detritos:

Nada se pierde en París: esta espantosa industria, gigantesca rueda siempre en movimiento para machacar, triturar y renovar, no descuida el más mínimo átomo, la más ínfima parcela de las más viles inmundicias. Puntas de cigarros caídas de los labios de los fumadores, pieles y corazones de las manzanas, frutos podridos tirados a los arroyos, huesos medios roídos, cortezas de pan secas y enmohecidas, todos los desechos fétidos, repugnantes, abyectos, que indignan el corazón y que los gatos olfatean con horror, todo eso se recoge con cuidado para servir de materia prima a una industria oculta y tenebrosa; todo eso hará piel nueva y se pavoneará, en el resplandor de su transformación, en el escaparate de los comerciantes con precios reducidos⁴⁶⁵.

De vuelta al flâneur

La calle, más que lugar de permanencia, deviene lugar de paso. Lugar lleno de peligros, selva. El ritmo del progreso, con todo lo que deja de lado, no se compadece del paso de las tortugas que, hacia 1840, eran llevadas de paseo por los *flâneurs* en los pasajes. "Abajo el callejeo"⁴⁶⁶ se hace consigna. El mismo Fournel, que describe las delicias de la *flânerie*, recuerda que el *flâneur* comparte con bandidos y criminales la multitud donde se regocija. Cuenta la historia de un asesino que, tras haber matado y descuartizado un relojero, tras haberlo ocultado en un baúl, fue a relajarse en un famoso café parisino. Esa misma noche, Fournel se había detenido a la porta del mismo café a contemplar unos saltimbanquis. La probabilidad de haber compartido el espectáculo con el asesino, de haberle dirigido la palabra sin percibir el

⁴⁶⁵ « Rien ne se perd dans Paris : cette industrie effrayante, gigantesque roue toujours en mouvement pour piler, broyer et renouveler, ne néglige pas le moindre atome, la plus infime parcelle des plus viles immondices. Les bouts de cigare tombés de la lèvre des fumeurs, les pelures et les trognons de pommes, les fruits pourris jetés au ruisseau, les os demi-rongés, les croûtes de pain desséchées et moisies, tous ces débris fétides, hideux, repoussants, qui soulèvent le cœur et que les chiens aient avec dégoût, tout cela se recueille avec soin pour servir de matière première à une industrie occulte et ténébreuse; tout cela va faire peau neuve et se pavaner, dans l'éclat de sa transformation, à l'étalage des marchands à prix réduits » Fournel (1867, 346-347).

⁴⁶⁶ Benjamin (1993c, 70).

“rayo tenebroso que, según parece, atraviesa siempre la máscara de los villanos”⁴⁶⁷, le deja inquieto: “¡Qué cosa tan cruel es la observación y desgraciado el hombre que es un observador!”⁴⁶⁸.

El carácter amenazador de la calle contrasta con los nuevos templos consagrados al comercio. Espacios acogedores. En ellos, el *flâneur* se halla en su elemento⁴⁶⁹. Divaga en el laberinto de las mercancías como lo hacía antes en las calles. Se convierte en comprador. El gran almacén es su última comarca.

3. Tiempo libre

“No es casualidad, decía Koller, que el almacenista de hierro Grill coleccionara monedas, es decir, que hiciera en su tiempo libre lo mismo que en su trabajo, sólo que a un nivel superior” (Thomas Bernhard)⁴⁷⁰.

“Nos dejamos llevar por los pasatiempos” (George Eliot)⁴⁷¹.

El ocio, “privilegio de una vida desahogada”, se transforma en “tiempo libre”⁴⁷². Tiempo libre inseparable del tiempo no libre. Tiempo libre que restaura la fuerza del trabajo. Lo aparentemente contrario a toda la cosificación no se libra de la cosificación. La industria del ocio ofrece un mundo pleno de atracciones. Programado, enmarcado, encerrado. Mundo de ensueño como si fuera realidad. Realidad como si fuera fantasía. Repetición llevada a su cumbre. Juego que no parece terminar. Tiempo libre que, lejos de ser algo “cualitativamente distinto”, se convierte en “parodia de sí mismo”⁴⁷³.

El trabajo exige concentración, reglas interiorizadas. El tiempo libre quiere el olvido. La industria del ocio impone a los hombres lo que desean. Por eso, la integración del tiempo libre se hace con tan pocas dificultades, sin que los hombres

⁴⁶⁷ « le rayon ténébreux qui, ce semble, doit toujours percer sous les masques des scélérats » Fournel (1867, 281).

⁴⁶⁸ « La cruelle chose que l’observation, et le malheureux homme qu’un observateur! » (*ibid.*, 280)

⁴⁶⁹ Benjamin (2005, 457), (M 21 a, 2).

⁴⁷⁰ Thomas Bernhard, *Los comebarato*, Madrid, Ed. Cátedra, 1998, 143.

⁴⁷¹ “Hobbies are apt to run away with us” George Eliot, *Middlemarch*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 2000, 320.

⁴⁷² Adorno (1993c, 54).

⁴⁷³ *Ibid.*, 55.

adviertan hasta qué punto las reglas de la industria operan en ellos. Nada escapa al régimen de la ganancia: la "propia necesidad humana de libertad es funcionalizada, ampliada y reproducida por el negocio". Y "libertad organizada es libertad obligatoria"⁴⁷⁴.

En el tiempo libre, todo parece conjurar para que los hombres se aburran, para que hagan poco, para que no escapen del *ennui*. En una conducta verdaderamente autónoma, racional, plena de sentido, no uncida a la rutina, difícilmente se instalaría el hastío. La industria del ocio atrofia la fantasía. Coacciona los hombres a que tengan *hobbies*, ocupaciones en las que se enfrascan "absurdamente sólo para matar el tiempo"⁴⁷⁵. Imitaciones de poesías, de pinturas. El "do it yourself". El deporte adiestra a los hombres (sin que sean conscientes) con los mismos modos de comportamiento esperados en el proceso de trabajo⁴⁷⁶.

La industria impone una diversión superficial, conservadora, a la que irónicamente llama "ocupación del tiempo libre". Una pseudoactividad, espontaneidad deliberadamente mal dirigida:

Los hombres presienten sordamente cuán difícil de cambiar es lo que los agobia. Prefieren enfrascarse en ocupaciones aparentes, ilusorias, en satisfacciones sucedáneas, institucionalizadas, antes que tomar conciencia de lo cerrada que está hoy aquella posibilidad. Las pseudosactividades son ficciones y parodias de esa productividad que, por una parte, la sociedad reclama sin cesar, y, por otra, traba, y que en los individuos de ningún modo ve con tan buenos ojos. El tiempo libre productivo sólo sería posible entre personas que han llegado a la mayoría desde el punto de vista espiritual, y no entre quienes, bajo la heteronomía, terminaron por ser ellos mismos heterónomos⁴⁷⁷.

Thomas Bernhard, en *El sótano*, escribe: "es sábado, nadie trabaja en nada, la gente está echada en sus pisos en el sofá o en las camas, y no sabe qué hacer con su tiempo"⁴⁷⁸. Sábado, el día libre, el "día peligroso", el día en que brota

la insatisfacción de uno consigo mismo y con todas y cada una de las cosas, y la repentina conciencia de haber sido realmente explotado durante toda la vida y de

⁴⁷⁴ *Ibid.*, 57.

⁴⁷⁵ *Ibid.* 55.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, 61.

⁴⁷⁷ *Idem.*

⁴⁷⁸ Thomas Bernhard, *El sótano*, Barcelona, Anagrama, 1984, 75.

carecer de sentido producían ese estado de espíritu en el que la mayoría caía con aterradora profundidad⁴⁷⁹.

Los hombres están acostumbrados a su trabajo. Si el trabajo les falta “pierden instantáneamente su contenido y su conciencia y no son más que un morboso estado de desesperación”⁴⁸⁰. El desaliento es aplazado cada lunes hasta el sábado siguiente, día en que vuelven a confrontarse con su propia miseria y con la miseria de los suyos:

Piensan que se regeneran, pero en verdad se trata de un vacío, en el que se vuelven medio locos. Por eso todos tienen las tardes de sábado las ideas más demenciales, y todo termina siempre insatisfactoriamente. Empiezan a desplazar armarios y cómodas, mesas y sillones y sus propias camas, cepillan sus vestidos en los balcones, se limpian los zapatos como si se hubieran vuelto locos, las mujeres se suben al borde de las ventanas y los hombres se van al sótano y levantan torbellinos de polvo con escobas de ramas. Familias enteras creen que tienen que poner orden y se precipitan sobre el contenido de sus alojamientos y lo trastornan y se trastornan con ello (...). El hombre (...) apenas es libre, se dedica a abrir cómodas de vestidos y ropa blanca, a ordenar viejos papeles, busca fotografías, documentos, cartas, va al jardín y escarba la tierra o anda totalmente sin sentido ni objeto en cualquier dirección, sea la que fuere, y lo llama paseo (...). Los sábados por la tarde podía observarse primero el silencio característico de los sábados por la tarde, la calma que precede la tormenta, de repente la gente se precipitaba a la calle, se habían acordado de sus parientes y conocidos o simplemente de la Naturaleza, de que había cine o una función de circo (...). Pero hacían lo que hacían entonces, en cualquier caso y por toda clase de razones, sin ilusión (...). Durante toda la semana, todo lo que tiene que hacer a un hombre insatisfecho e infeliz, porque está tan concentrado en la insatisfacción y en la infelicidad, se encuentra contenido, pero el sábado, después de terminar el trabajo, su insatisfacción y su infelicidad están otra vez presentes y, de hecho, presentes cada vez con mayor brutalidad⁴⁸¹.

Tiempo libre, tiempo de aburrimiento y desesperación. Tiempo de contraste, subyugado a una poderosa máquina de generar beneficio económico. Sueños colonizados por la mercancía, tal como se anunciaba en los espectáculos y entretenimientos del siglo XIX. Con razón los armonianos no conocían ni querían las vacaciones⁴⁸².

⁴⁷⁹ *Idem.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*, 76.

⁴⁸¹ *Ibid.* 76-80

⁴⁸² Benjamin (2005, 660), (W 17 a, 1). Harmonianos que vivirían, como mínimo, hasta la edad de 150 (*idem*) (W 16, 5). Harmonianos que, como hemos visto, contra el concepto corrompido de trabajo, defendían un sentido sano de trabajo, una nueva relación entre trabajo y naturaleza.

4. La renuncia a la aureola

En la ciudad monstruosa, en "la encrucijada de sus múltiples contradicciones"⁴⁸³, Baudelaire siente necesidad de expresarse a través de una "prosa poética":

musical pero sin ritmo ni rima, suficientemente flexible y contrastada como para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia⁴⁸⁴.

Poemas en prosa fruto de un ideal nacido en los ritmos bruscos, en el flujo de una fantasía móvil. Un ideal nacido de lo desmembrado, de lo inconexo. Cada fragmento gana existencia propia. Se le puede quitar una vértebra que "las dos partes de esta tortuosa fantasía se podrán juntar sin dificultad"⁴⁸⁵. Poemas en prosa, parodia del discurso del periódico, de los *fait-divers*. Al extraer un elemento de la totalidad de la vida, al aislarlo, al juntar fragmentos de la realidad, Baudelaire crea significado en movimiento, una nueva belleza.

Baudelaire se abre a lo cortante. Sus poemas en prosa se alimentan de una experiencia electrizante, más dolorosa que placentera. Presentan los horrores de la vida moderna, la indiferencia. Presentan lo banal y lo terrorífico en dosis equivalentes.

Baudelaire personifica el artista de la modernidad en su búsqueda incansable de la novedad. Al explorar la ciudad, el poeta explora su propio yo. Un yo fragmentado. Baudelaire encarna los héroes modernos, el *flâneur*, el *dandy*, la prostituta, el trapero, el jugador, el apache. Courbet, cuando lo retrata, se queja: cada día Baudelaire tiene un aspecto diferente. Detrás de todas estas máscaras, como dice Benjamin, Baudelaire guarda el incógnito. El incógnito: "ley de su poesía"⁴⁸⁶.

El poeta convierte el vagabundeo en productividad. Se entrega a la experiencia del azar, a los placeres de lo inesperado. Como esgrimista, procura estrategias de defensa frente a la ciudad, frente a la mutilación. Como trapero, le concierne la escoria, la basura de la sociedad, lo desechado.

⁴⁸³ Baudelaire (1975, 64).

⁴⁸⁴ *Idem*.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, 63.

⁴⁸⁶ Benjamin (1993c, 117).

Baudelaire hace hablar la nueva naturaleza urbana. En ella, el lírico con su aureola poco tiene que decir. Aureola perdida en el fango, destrozada por el tráfico de las nuevas avenidas, o recogida por algún malo poeta que en desespero intenta recuperarla. El arte se da, ahora, del otro lado del bulevar. En un lugar de mala nota. Baudelaire no rechaza el más banal de los vocabularios. Emplea en sus versos palabras que toma de préstamo de la lengua de la ciudad. Del nuevo vocabulario lírico surge, brusca e inesperadamente, una alegoría.

5. La alegoría

La alegoría muestra la alienación entre hombre y naturaleza. Lejos de cerrar ese abismo, el arte proporciona su dolorosa consciencia. El arte rompe la armonía tradicional.

La obra de arte simbólica pretendía alcanzar una unidad sin contradicciones. Forma y contenido deberían coincidir en una unidad orgánica. La búsqueda desesperada de una unidad, de la unidad perdida es una primera respuesta del arte "a la experiencia de la alienación que surge en el umbral de la sociedad moderna"⁴⁸⁷. Pero rápidamente se desvanecen las "esperanzas utópicas de la burguesía que permitían ver en la reconciliación estética la prefiguración de un mundo mejor"⁴⁸⁸. El arte simbólica pierde su poder de persuasión.

La obra alegórica es expresión de la ruptura entre el signo y su significación⁴⁸⁹. El símbolo es coincidencia perfecta entre ambos. El símbolo encarna la "epifanía de un sentido en la presencia material de la letra"⁴⁹⁰. La alegoría no remite a un significado preciso⁴⁹¹. Multiplica las formas, se construye en torno a una profusión de imágenes. Frente a la ruptura que perdura en la realidad, el artista no puede aspirar a más que una falsa unidad.

La alegoría atestigua un mundo vaciado de sentido. Un mundo entregado a la arbitrariedad de los signos. Luto por la totalidad perdida. Un "mundo hermético que sólo se torna transparente en su desintegración"⁴⁹².

⁴⁸⁷ « une première réponse à l'expérience de l'aliénation qui apparaît au seuil de la société moderne » Bürger (1994, 57).

⁴⁸⁸ « les espoirs utopiques de la bourgeoisie qui permettaient de voir dans la réconciliation esthétique la préfiguration d'un monde meilleur » (*idem*).

⁴⁸⁹ Mosès (1996, 153).

⁴⁹⁰ « épiphanie d'un sens dans la présence matérielle de la lettre » (*idem*).

⁴⁹¹ *Idem*.

⁴⁹² Así ve Kracauer el libro de Benjamin sobre el drama barroco alemán (Detlev Claussen 2006, 107).

La alegoría, a diferencia del símbolo, se niega a idealizar la destrucción de la naturaleza. La naturaleza surge como paisaje petrificado. La forma alegórica deviene vehículo de la verdad⁴⁹³. Presenta la experiencia de lo sufriente, de lo irreconciliado. Revela lo incumplido, el sufrimiento de la historia: la calavera.

Baudelaire recupera la forma alegórica. Vuelve a los temas premodernos del pecado y del mal. *Las flores del mal* (1857) retoman una tradición literaria que se había perdido con la pretendida armonía entre espíritu y naturaleza omniabarcante, entre interior y exterior. Una tradición que se había perdido con la "estética de la vivencia inmediata"⁴⁹⁴. La lírica de Baudelaire "obtiene su fuerza provocadora de la desubjetivización de la interioridad romántica"⁴⁹⁵.

Baudelaire registra como un sismógrafo las transformaciones históricas. Destruye el paradigma de la reconciliación. Su poesía niega "las consecuencias afirmativas del postulado que enuncia la identidad de la forma y del contenido"⁴⁹⁶.

Baudelaire arranca la máscara de armonía del mundo. "El héroe", escribe Benjamin, "es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica"⁴⁹⁷. Baudelaire reconoce el heroísmo moderno en la vida del proletario (gladiador), obrero asalariado del poema "L'âme du vin", en la vida del suicida o del criminal que "camina sin miedo para la guillotina"⁴⁹⁸.

Baudelaire anticipa las ruinas. En el rostro más moderno de París, percibe un mundo que se hunde. Un mundo que se transforma en recuerdos melancólicos. En Baudelaire, la alegoría asume una función específicamente moderna.

El *Grübler*, "como tipo histórico de pensador, es quien se siente en casa entre las alegorías"⁴⁹⁹. Como el *Grübler*, Baudelaire se dispone a poner "la imagen al servicio del pensamiento"⁵⁰⁰. Si en la época del Barroco la alegoría expresaba la vacuidad del mundo exterior, en Baudelaire expresa también la vacuidad del mundo interior: "La alegoría barroca ve el cadáver sólo desde afuera. Baudelaire también lo

⁴⁹³ Bürger (1994, 58).

⁴⁹⁴ H. R. Jauss (1995a, 145).

⁴⁹⁵ *Idem*.

⁴⁹⁶ « les conséquences affirmatives du postulat énonçant l'identité de la forme et du contenu » Mosès (1996, 153).

⁴⁹⁷ Benjamin (1993c, 92).

⁴⁹⁸ « qui marche sans peur vers la guillotine » Bürger (1994, 107-108).

⁴⁹⁹ Benjamin (1992a, 189).

⁵⁰⁰ *Idem*.

ve desde adentro⁵⁰¹. La alegoría es una moneda que en una cara presenta un esqueleto, en la otra "la *Melencolia* hundida en reflexiones (*Grübele*)"⁵⁰².

Baudelaire da un paso que los alegoristas barrocos no se atrevieron a dar. Su obra alegórica "lleva –en contraposición a la alegoría barroca– las huellas de la ferocidad que se necesitaba para irrumpir en este mundo, para convertir en escombros sus armónicas estructuras"⁵⁰³. Un "horror desnudo"⁵⁰⁴.

En Baudelaire, la modernidad se presenta como un paisaje maldito. Las flores del mal adornan "cada una de las estaciones de este Monte del Calvario"⁵⁰⁵.

Alegoría, mercancía

En Baudelaire, la alegoría se presenta bajo el signo de la mercancía. "La devaluación del mundo de los objetos en la alegoría es superada, dentro del mismo mundo de los objetos, por la mercancía"⁵⁰⁶. La relación de las mercancías con su valor en el mercado, abstracto, es tan arbitraria como la relación entre cosa y significado en el emblema barroco. "Los emblemas reaparecen como mercancía"⁵⁰⁷.

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 y eternas⁵⁰⁸.

Baudelaire se enfrenta sin ilusiones a los cambios radicales en la producción poética. Reconoce el mercado literario como "instancia objetiva"⁵⁰⁹. Reconoce la "forma de la mercancía en la obra de arte y la forma de la masa en su público"⁵¹⁰. Su poesía capta las dos caras de la mercancía: el carácter ilusorio y su forma desmitificadora encarnada en la prostituta. Baudelaire humaniza "la mercancía en forma heroica"⁵¹¹. La prostituta ocupa un lugar central su poesía: "La mercancía

⁵⁰¹ *Ibid.*, 206.

⁵⁰² *Ibid.*, 205-206.

⁵⁰³ *Ibid.*, 191.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 175.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 184.

⁵⁰⁶ Benjamin (1992a, 177).

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 202.

⁵⁰⁸ Adorno citado en Benjamin (2005, 468), (N 5, 2).

⁵⁰⁹ Benjamin (1992a, 182)

⁵¹⁰ *Ibid.*, 197.

⁵¹¹ *Ibid.*, 190.

busca mirarse a sí misma a la cara. Festeja su 'tornarse humana' en la prostituta⁵¹².
Baudelaire asocia prostituta y literato:

Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;
Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,
Je tranchait du tartuffe et singeais la hauteur,
Mois qui vends ma pensée et que veux être auteur⁵¹³.

Baudelaire muestra "no a las mercancías cargadas de sueños privados, sino a los sueños privados tan vacíos como las mercancías"⁵¹⁴. Su poesía parece emerger desde el "abismo"⁵¹⁵.

Impulso destructivo. Entusiasmo por la muerte, única novedad radical: "El último viaje del flaner: la muerte. Su fin: lo nuevo"⁵¹⁶.

6. El eterno retorno

"El progreso es un punto fijo y parece ser un movimiento" (Karl Kraus)⁵¹⁷.

La maldición de la modernidad está, para Baudelaire, en su incapacidad de producir lo nuevo. En su búsqueda infatigable de la novedad, "último reducto del arte"⁵¹⁸, Baudelaire se encuentra con lo siempre igual. Lo nuevo se instaure, paradójicamente, sobre la fantasmagoría de lo siempre-otra-vez-igual. El mundo que brota de la alegoría remite a la incesante repetición de los mismos escenarios. Eterno retorno. Los siete viejos.

En el poema "Los siete viejos", del corazón de la *flanerie* surge una angustiante fantasmagoría. De la bruma de la mañana, de la multitud que forma la

⁵¹² *Idem*.

⁵¹³ Poema que no llegó a ser incluido en *Las Flores del mal*. Citado en Benjamin (1993c, 47).

⁵¹⁴ Buck-Morss (1995, 205).

⁵¹⁵ Benjamin (1992a, 173).

⁵¹⁶ Benjamin (2000, 232).

⁵¹⁷ « Le progrès est un point fixe (Standpunkt) et il a l'air d'être un mouvement » Kraus citado en Bouveresse (2001a, 30).

⁵¹⁸ Benjamin (2000, 232).

“ciudad-hormiguero”, surge reiteradamente un viejo andrajoso. Se presenta siete veces. Repetición infernal. “¡Aquellos siete horribles monstruos parecían eternos!”⁵¹⁹.

El poema revela la angustia del ciudadano que no logra “romper, a pesar de servirse de las singularidades más excéntricas, el círculo mágico del tipo”⁵²⁰. Revela la máscara de la producción masificada de mercancías. “La doctrina del eterno retorno como un sueño de los inminentes inventos monstruosos en el campo de la técnica de reproducción”⁵²¹.

Benjamin, en su memoria del 39, asocia Baudelaire a Blanqui. En una carta a Horkheimer, habla del hallazgo de un texto de Blanqui que guarda una profunda relación con Baudelaire:

En las últimas semanas, hice un raro descubrimiento que influirá decididamente en este trabajo⁵²²: tropecé con lo último que Blanqui escribió en su postrera prisión, el Fort du Taureau. Se trata de una especulación cosmológica. La obra se titula *L'éternité par les astres* y me parece que hasta hoy ha sido prácticamente ignorada. (...) Debe admitirse que el texto parece insípido y banal cuando se hojea por primera vez. Mientras tanto, las torpes reflexiones de un autodidacta (...) preparan el camino para una especulación sobre el universo (...). Si el infierno es un asunto teológico, esta especulación debe ser definida como teológica. Aunque sus datos estén basados en la ciencia natural mecanicista, la cosmovisión esbozada por Blanqui es, de hecho, una visión infernal, y es al mismo tiempo, bajo la forma de una visión natural, el complemento a un orden social que Blanqui, en sus últimos años de vida, tuvo que reconocer como victorioso. Lo más espantoso es que este esbozo carece totalmente de ironía. Representa una sumisión incondicional, pero, al mismo tiempo, la más terrible acusación contra una sociedad que ha reflejado esta imagen del cosmos como una proyección de sí misma en los cielos. En este tema del “eterno retorno”, el texto guarda una notable relación con Nietzsche: una más oscura y profunda relación con Baudelaire, a quien recuerda casi literalmente en algunos espléndidos pasajes⁵²³.

⁵¹⁹ « Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel! » Baudelaire (2010, 300-331).

⁵²⁰ Benjamin (2000, 231).

⁵²¹ Benjamin (1992a, 201).

⁵²² Benjamin se refiere aquí al “París del Segundo Imperio en Baudelaire”.

⁵²³ “In recent weeks, I made a rare find that will decisively influence this work: I came upon the last thing Blanqui wrote in his final prison, the Fort du Taureau. It consists of a cosmological speculation. The work is called *L'éternité par les astres* and, as far as I can tell, has been as good as ignored to the present day. (...) It must be admitted that the text appears tasteless and banal when you first leaf through it. Meanwhile, the clumsy reflections of an autodidact (...) prepare the way for speculation about the universe (...). If hell is a theological subject, this speculation may be defined as theological. While deriving his data from mechanistic natural science, the worldview that Blanqui outlines is in fact an infernal view, and is at the same time, in the form of a natural view, the complement to a social order that Blanqui had to recognize as victorious over him in the last years of his life. The shocking thing is that this outline lacks all irony. It represents unconditional submission, but at the same time the most terrible accusation against a society that has reflected this image of the cosmos as a projection of itself onto the heavens. In this theme of the ‘eternal return’, the piece has the most remarkable relationship to Nietzsche: a more obscure and profound relationship to Baudelaire, whom it almost literally echoes in some splendid passages” (6 de enero de 1938) (Benjamin 1994, 549).

Blanqui escribe *L'Éternité par les Astres* durante la Comuna⁵²⁴. Presenta la idea del eterno retorno diez años antes que *Zarathrusta* de Nietzsche. Blanqui, de forma nada triunfante, dibuja "una imagen del progreso que –pavoneándose de antigüedad inmemorial en un aparato de última novedad- se revela como siendo la fantasmagoría de la historia misma"⁵²⁵. La fantasmagoría de Blanqui es una crítica aguda de las demás fantasmagorías. Su visión "hace entrar en la modernidad –de la cual los siete viejos aparecen como herederos- el universo entero"⁵²⁶.

El texto de Blanqui presenta afinidades con la crítica de Benjamin al progreso. Blanqui traslada a la esfera de los astros la lectura desencantada del proceso histórico. La modernidad surge bajo la idea de catástrofe, un tiempo de infierno. La modernidad no es sinónimo de progreso, de verdadero progreso de la humanidad:

no hay progreso... Lo que llamamos progreso está emparedado en cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y por todas partes, en toda la tierra, el mismo drama, el mismo decorado, sobre la misma escena estrecha, una humanidad ruidosa, orgullosa de su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse en seguida con el globo que le ha llevado hasta el más hondo desprecio la carga de su soberbia. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los otros astros. El universo se repite sin fin y se pavonea en su lugar. La eternidad interpreta imperturbablemente hasta el infinito las mismas representaciones⁵²⁷.

Blanqui vincula la historia de la humanidad a la eterna repetición de la naturaleza cósmica, proyecta el carácter irreversible y regular de los ritmos naturales sobre el devenir humano. No hay escape alguno. "La humanidad será víctima de una angustia mítica en tanto la fantasmagoría tenga un lugar en ella"⁵²⁸. Humanidad condenada a la repetición infernal, al eterno retorno de lo mismo.

Para Benjamin, la idea del destino de la humanidad como eterna repetición de lo mismo, en Blanqui y en Nietzsche, está marcada por una dupla determinación:

por un lado, revela el fracaso irremediable de la idea del determinismo mecanicista, sobretodo cuando aplicada a la visión de la historia; por otro, ilustra la aparición de

⁵²⁴ Blanqui estuvo encarcelado más de treinta años (bajo la monarquía, la república y el imperio). Durante la Comuna, seguía encarcelado.

⁵²⁵ Benjamin (2000, 217).

⁵²⁶ *Ibid.*, 240.

⁵²⁷ Blanqui citado en Benjamin (*idem*).

⁵²⁸ *Ibid.*, 217.

una *mitología moderna* construida sobre los desperdicios de una ideología burguesa en vías de desagregación⁵²⁹.

Visión determinista del mundo que prevalece en el siglo XIX elevada a mito. Dupla determinación que, de acuerdo con Mosès, aclara las dos funciones que el tema del eterno retorno desarrolla en el proyecto de los pasajes:

por una parte, se trata para Benjamin de estudiar su "index histórico", es decir, la constelación social e histórica a la que él remite; por otra, la idea de eterno retorno funciona como antítesis de su propia visión de la historia, le sirve de alguna manera de contraste: encarna la "mala" filosofía de la historia, aquella que engendra la resignación melancólica ante el horror reinante y que conduce al desespero⁵³⁰.

Al destacar el "index histórico" de la idea de eterno retorno, Benjamin revela la doble crisis de la modernidad: la incapacidad para escapar a los esquemas repetitivos que la dominan y la incapacidad de tomar consciencia del carácter mítico de su creencia en lo nuevo⁵³¹.

En Benjamin, lo nuevo se funde con lo viejo. En lo nuevo, Benjamin encuentra lo arcaico. En lo arcaico, algo novedoso. Nuevo como algo siempre viejo. Viejo como algo siempre nuevo⁵³². Como la moda, forma moderna del eterno retorno⁵³³.

La novedad es incapaz de ofrecer una solución liberadora. Una nueva moda es incapaz de renovar la sociedad. El regreso estacional de la moda contradice la supuesta renovación. Fenómeno cíclico, la moda muestra una sociedad estancada. Una sociedad incapaz de transformarse radicalmente. Novedad como dominio de la perdición. La última novedad son los castigos del infierno: "Penas eternas, siempre nuevas"⁵³⁴.

⁵²⁹ «d'une part elle révèle l'échec irrémédiable de l'idée du déterminisme mécaniste, surtout lorsqu'elle est appliquée à la vision de l'histoire ; d'autre part, elle illustre l'apparition d'une *mythologie moderne* construite sur les débris d'une idéologie bourgeoise en voie de désagrégation » Mosès (1996, 152).

⁵³⁰ « d'une part il s'agit pour Benjamin d'étudier son 'index historique', c'est-à-dire la constellation social et historique à laquelle il renvoie ; d'autre part, l'idée de l'éternel retour fonctionne comme une antithèse à sa propre vision de l'histoire, elle lui sert en quelque sorte de repoussoir : elle incarne la 'mauvaise' philosophie de l'histoire, celle qui engendre la résignation mélancolique devant l'horreur régnante, et qui conduit au désespoir » (*idem*).

⁵³¹ *Ibid.*, 157.

⁵³² Benjamin (2005, 368), (J 76, 2).

⁵³³ Mosès (1996, 155).

⁵³⁴ Benjamin (2000, 240).

“La idea de eterno retorno convierte el acontecer histórico mismo en un artículo de consumo masivo”⁵³⁵. La moda, forma inauténtica de lo nuevo, oculta la repetición de lo siempre-igual y revela el sueño del que hay que despertarse, la letargia del siglo XIX: “A esta “alternancia de las modas”, a esta “actualidad eterna”, que (Benjamin) califica de “mala actualidad” como Hegel había hablado de un “malo infinito”, (Benjamin) opone lo auténticamente único, lo que no regresa jamás”⁵³⁶.

Blanqui deseaba suprimir las injusticias: “arrancar en el último minuto a la humanidad de la catástrofe que la amenaza”⁵³⁷. Nietzsche manifiesta, en Zaratustra, simultáneamente, un extremo escepticismo respecto a la posibilidad de que brote lo nuevo y una dolorosa fascinación por el poder de lo irremediable⁵³⁸. En Baudelaire no se hallan reflexiones sobre el porvenir de la sociedad burguesa. Contra el “ya no habrá nada nuevo”⁵³⁹, Baudelaire extiende “un tabú sobre el futuro”⁵⁴⁰. A la catástrofe del presente, a la catástrofe en permanencia, Baudelaire responde con el *spleen*. El *spleen* es su muralla contra el pesimismo.

Blanqui, el gran revolucionario, termina en la resignación, “resignación sin esperanza”⁵⁴¹. Nietzsche parece haber sido presa del mismo sentimiento. El tono que domina el discurso de Zaratustra es la resignación: “la aceptación fatalista de una necesidad inscrita en la naturaleza misma de las cosas”⁵⁴². Baudelaire termina en una ira vencida por las fuerzas hostiles. Una ira vencida por las fuerzas contra las que el poeta se bate. Una ira generada por su deseo más profundo: “interrumpir el curso del mundo”⁵⁴³. Lo que hace estremecer Baudelaire es la felicidad, no la desgracia, “la desgracia en estado natural no puede penetrar en nosotros”⁵⁴⁴

Tirar el freno de emergencia

El concepto de historia de Benjamin se opone a la idea de un tiempo cíclico. Se opone, también, al modelo de un tiempo lineal y acumulativo que subyace la ideología del progreso:

⁵³⁵ Benjamin (1992a, 181).

⁵³⁶ « A cette ‘alternance des modes’, à cette ‘actualité éternelle’, qu’il qualifie de ‘mauvaise actualité’ comme Hegel avait parlé d’un ‘mauvais infini’, il oppose ‘l’authentiquement unique, ce qui ne revient jamais’ » Mosès (1996, 156).

⁵³⁷ Benjamin (1992a, 209).

⁵³⁸ Véase Mosès (1996, 147).

⁵³⁹ Benjamin (1992a 193).

⁵⁴⁰ *Ibid.*, 174.

⁵⁴¹ Benjamin (2000, 240).

⁵⁴² « l’acceptation fataliste d’une nécessité inscrite dans la nature même des choses » Mosès (1996, 146).

⁵⁴³ Benjamin (1992a, 186).

⁵⁴⁴ *Ibid.*, 177.

La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad –tarea infinita en la moral- y la idea del eterno retorno, son complementarias. Son las antinomias irresolubles frente a las cuales hay que desplegar el concepto dialéctico del tiempo histórico. Ante él, la idea del eterno retorno aparece como ese mismo “chato racionalismo” por el que tiene mala fama la creencia en el progreso, que pertenece al modo del pensamiento mítico tanto como la idea del eterno retorno⁵⁴⁵.

Contra la falacia historicista y la ideología del progreso, contra el eterno retorno nietzscheano, clepsidra que se invierte siempre de nuevo, se vacía y vuelve a llenarse, Benjamin propone una temporalidad discontinua, no diacrónica. Un tiempo del ahora. Un tiempo que explota en fragmentos. Un tiempo heterogéneo. Suspensión momentánea del proceso temporal. Suspensión que da lugar a un tiempo pleno, contrario al tiempo del infierno en el que no ocurre nada de nuevo.

Si hay elementos nietzscheanos en la filosofía de Benjamin, están en su rechazo radical del historicismo y su tendencia a relativizar el acontecimiento histórico; en la idea del eterno retorno pensada a partir de la unicidad del instante presente. Instante que no es un punto indiferente sobre el eje del tiempo. Instante sublimado, cargado con toda la intensidad de una experiencia única, irreemplazable⁵⁴⁶.

Pero la visión del presente de Benjamin es radicalmente diferente de la de Nietzsche. Nietzsche proyecta en lo absoluto, bajo la forma de mito cósmico del eterno retorno, la carga de lo inmediatamente dado. La inercia y clausura del presente es la ley que hace que éste se repita infinitamente. Benjamin atiende al lado radicalmente nuevo del instante, a lo que en el instante no es predecible ni pasible de repetición. En la experiencia subjetiva de un tiempo pleno, cualitativo, los instantes se viven en su singularidad irreducible.

Para Benjamin, el pasado no es irrevocable. El presente no conserva el pasado como un vestigio: lo actualiza. Lo que tuvo lugar se manifiesta cada vez bajo una nueva forma. Lo perdido puede ser reparado, lo olvidado traído a la memoria. En el presente. También el futuro puede abrigar algo radicalmente nuevo. El tiempo pleno abre la posibilidad de intervención del hombre para cambiar el curso de las cosas. Lo que el futuro abriga se perfila en el presente por la imaginación dialéctica,

⁵⁴⁵ Benjamin (2005, 145), (D 10 a, 5).

⁵⁴⁶ Mosès (1996, 156).

la utopía o la acción anticipadora⁵⁴⁷. La redención, escribe Benjamin, "se aferra a la pequeña grieta en la catástrofe continua"⁵⁴⁸.

Ante la creencia ciega en el progreso, Benjamin evoca la repetición infinita de los mismos escenarios. Ante el eterno retorno, no deja de atisbar un destello de reconciliación del hombre con la técnica capaz de conducir al verdadero progreso.

Por ahora urge, como dice Benjamin, interrumpir el curso de la historia, tirar el freno de emergencia de la locomotora de la historia. Por ahora urge evocar de la memoria de los vencidos para detener la catástrofe.

Hay en Benjamin algo de melancolía que lo acerca, igual que Baudelaire, a los artistas barrocos. Melancolía que cohabita con una idea de felicidad que sus textos no dejan nunca de evocar. Una felicidad que remite al pasado sin olvidarse de lo nuevo. Una felicidad denegada, esperanza infinita pero no para nosotros (Kafka).

7. Kraus: el guardián de la tumba del lenguaje

"Del lenguaje había dicho que sobre todo estaba formado por palabras como pesas, por las que los pensamientos eran constantemente echados abajo y oprimidos contra el suelo y por eso no podían hacerse visibles en ningún caso en su total importancia y real infinitud" (Thomas Bernhard)⁵⁴⁹.

"La losa sepulcral más alta y más cara y realmente más preciosa que jamás se ha levantado en el curso de la Historia fue levantada, al parecer, para un perro. No, no en América como habría que suponer, sino en Londres. Ver claramente otra vez ese hecho basta para mostrar al hombre en su auténtica luz de perro. La realidad es que, en este mundo, la cuestión no es ya desde hace tiempo hasta qué punto es uno humano sino hasta qué punto es canino, pero hasta hoy, cuando, en el fondo, si hubiera que hacer honor a la verdad, donde habría que decir realmente hasta que punto es canino el hombre, se dice hasta qué punto es humano" (Thomas Bernhard)⁵⁵⁰.

Desacierto entre la técnica y el hombre. Técnica que se vuelve agresión. No un medio para asegurar la autonomía del hombre. Técnica cuyo fin último es afirmar la superioridad del hombre sobre la naturaleza. Afán de dominio que pone en riesgo la propia humanidad. Corrupción de la naturaleza y naturalezas corrompidas. Venganza

⁵⁴⁷ *Ibid.*, 155.

⁵⁴⁸ Benjamin (1992a, 205).

⁵⁴⁹ Thomas Bernhard, *Los comebarato*, Madrid, Ed. Cátedra, 1998, 143.

⁵⁵⁰ Thomas Bernhard, *Hormigón*, Madrid, Alfaguara, 75.

contra todas las cosas que no están en estado de hacer valer sus derechos. Contra las cosas cuya única fuerza de resistencia es su debilidad⁵⁵¹. Un progreso que:

(...) pernea en el éter y garantiza a todos los espíritus serviles que él domina la naturaleza. Él ha inventado la moral y la máquina para expulsar de la naturaleza y del hombre la naturaleza, y se siente resguardado en una construcción del mundo en el que la histeria y el confort mantienen la consistencia. El progreso celebra victorias pírricas sobre la naturaleza. El progreso hace monederos con la piel humana⁵⁵².

La voz de Karl Kraus se yergue contra la resignación y la impotencia. Kraus se opone a la fuga. Está en los antípodas de la supuesta "sabiduría" que acepta lo inevitable⁵⁵³. Pocos formularon juicios tan severos sobre la época que les tocó vivir. Kraus persiguió sin descanso los vicios y la hipocresía de la sociedad. Defendió la libertad individual. Luchó con todas sus fuerzas contra el olvido. Contra el cinismo de la política y sus resoluciones devastadoras. Contra las grandes ideas, las grandes palabras, la abstracción. Contra el trabajo del diletante extasiado en la creatividad y cuya obra es pura e inofensiva. Contra el periodismo.

Benjamin presenta Kraus como representante de una tradición amenazada. El odio con que su revista "persigue el linaje inabarcable y pululante de los de la prensa es, más que moral, vital, como el que sentiría el antepasado hacia el linaje de enanos degenerados procedente de su semilla"⁵⁵⁴. *La Antorcha (Die Fackel)*, publicada por Kraus de 1899 a 1936, se sitúa en los antípodas de la prensa.

El objetivo de Kraus no es "hacer" noticias sino "deshacerlas"⁵⁵⁵. Su sátira "limpia el desorden lingüístico de las noticias elaboradas de forma periodística"⁵⁵⁶. Para Kraus, los males y vicios de la sociedad se manifiestan en los abusos contra el lenguaje, en su uso obsceno. Kraus somete el uso del lenguaje por la prensa a un meticuloso escrutinio, a una crítica inmanente. Con ello, llega a la esfera social. Su procedimiento enlaza con la fisiognómica materialista de Benjamin, con la

⁵⁵¹ Bouveresse (2001a, 33).

⁵⁵² « (...) gigote dans l'éther et assure à tous les esprits rampants qu'il maîtrise la nature. Il a inventé la morale et la machine pour expulser de la nature et de l'homme la nature, et se sent à l'abri dans une construction du monde dont l'hystérie et le confort maintiennent la consistance. Le progrès célèbre des victoires à la Pyrrhus sur la nature. Le progrès fait des porte-monnaie avec de la peau humaine» Kraus citado en Bouveresse (*ibid.*, 30).

⁵⁵³ Bouveresse (*ibid.*, 35).

⁵⁵⁴ Benjamin (1998a, 75).

⁵⁵⁵ Harry Zohn citado en Buck-Morss (1981, 42).

⁵⁵⁶ "his satire cleans the linguistic clutter from journalistically processed news" Buck-Morss (2011, 289).

fisiognómica social a la que remite Adorno. Benjamin procura en lo abandonado pistas para ver lo social. Adorno interpreta de forma inmanente los detalles de la superficie de los fenómenos culturales para alcanzar una imagen del todo social⁵⁵⁷. Preciso, fulminante, Kraus revela lo que se halla oculto, lo que se halla en las entrelíneas. Encuentra en el detalle nimio una prueba irrefutable de la corrupción del espíritu. Leyendo detalladamente lo que se dice, lo que se escribe, Kraus muestra la mayor de las monstruosidades, pone a descubierto la verdad. Verdad que no se reduce a lo dicho, a lo escrito. El cómo, la forma, es inseparable del contenido.

Kraus denuncia la alianza incondicional entre la prensa toda poderosa y el sistema de mercado mundial, entre la prensa y la tiranía de la mercancía. Prensa responsable de la corrupción del lenguaje, de la corrupción moral. Prensa responsable de poner en movimiento las máquinas de muerte y de destrucción de la primera gran guerra. Prensa para quien “los derechos humanos son ese juguete de los adultos, fácilmente desgarrable, que ellos desean pisotear, y por eso no quieren que se lo quiten”⁵⁵⁸. Prensa de “los últimos días de la humanidad”.

“El periodismo es un infierno, un abismo de iniquidades, de mentiras, de traiciones, que uno sólo puede cruzar y salir puro cuando protegido como Dante por el laurel divino de Virgilio” (Balzac)⁵⁵⁹.

“Voy a penetrar en uno de esos *lupanares* del pensamiento, seré periodista” (Balzac)⁵⁶⁰.

“La necesidad”, escribe Kraus, “puede convertir a cualquier hombre en periodista, pero no a cualquier mujer en prostituta”⁵⁶¹. Kraus no soporta la traición de un oficio poético que se entrega a la profesión literaria del periodismo. Como dice Benjamin,

⁵⁵⁷ Como señala Aguilera, “Adorno combina la remisión a la fisiognómica social de Kraus con el trabajo sociológico (método y teorías), es decir, detalle mínimo y teoría de máximo alcance” (2002, 117).

⁵⁵⁸ Kraus citado en Benjamin (1998a, 93).

⁵⁵⁹ « Le journalisme est un enfer, un abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons, que l'on ne peut traverser et d'où l'on ne peut sortir pur, que protégé comme Dante par le divin laurier de Virgile » (Balzac, *Illusions Perdues*, Saint-Amand, Éditions Gallimard 2000, 242). En el segundo número de La Presse (2 de julio de 1836), el periódico de Émile de Girardin que inaugura la prensa de masas, se escribe: « Luther ne trouve pas l'église catholique plus libertine, plus corrompue et plus vénale que ne l'est à cette heure la presse française » Archivo de prensa de Gallica- Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque National de France. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4267215.r=La%20Presse%201836.langEN> [consulta 1-8-2012].

⁵⁶⁰ « Moi, je pénétrerai dans un de ces *lupanar* de la pensée, je serai journaliste » (*ibid.*, 243).

⁵⁶¹ Kraus citado en Benjamin (1998a, 90).

“sólo Baudelaire ha odiado como Kraus la saturación del sano entendimiento humano y el compromiso que con él han cerrado los espíritus a fin de encontrar acomodo en el periodismo”⁵⁶².

Balzac, que anticipa el ataque de Kraus a la prensa⁵⁶³, se refiere en sus *Illusions perdues* a las oficinas de los periódicos como lugares de “mala nota”⁵⁶⁴ y a los periodistas como “larvas que, aplastadas antes de volverse mariposas, viven de la vergüenza y de la infamia”⁵⁶⁵.

Kraus compara el periodista sin escrúpulos al ornamentador. En su lucha contra la agresión al lenguaje, Kraus se siente próximo de la lucha de Adolf Loos contra el ornamento. Ornamento como fin en sí mismo. Ornamento que impide que los objetos revelen su función mediante la forma. Objetos que en lugar de servir el hombre tratan de esclavizarlo. En “Ornamento y crimen”, Loos escribe:

Al leer las palabras de Goethe en las que se reprende a los ignorantes, así como a ciertos entendidos en arte, por palpar relieves y grabados, descubrió que lo que debe ser tocado no puede constituir una obra de arte y lo que constituye un obra de arte debe sustraerse a todo contacto⁵⁶⁶.

Loos distingue obra de arte de objeto de uso. Kraus separa obra de arte de información. Kraus y Loos, ambos desenmascaran la enfermedad de lo inauténtico.

Kraus ve el periodismo como expresión de una nueva función del lenguaje. Mentira por omisión y por selección. Sumisión a los valores impuestos. Y la arbitrariedad soberana, el tópico, como la “expresión lingüística de la arbitrariedad”. El tópico asigna al pensamiento la capacidad de intercambio mercantil⁵⁶⁷. Para Kraus, la liberación del lenguaje deviene liberación del tópico⁵⁶⁸. De la vulgaridad. De la tiranía de la opinión.

Kraus renuncia a lo absurdo de la opinión pública: las opiniones siempre son privadas. Kraus se opone a la distinción entre crítica privada y crítica objetiva. Distinción que intenta aniquilar toda polémica y corromper nuestras relaciones

⁵⁶² Benjamin (1998a, 90).

⁵⁶³ Adorno (2003a, 142).

⁵⁶⁴ « il arriva (...) devant la maison où se trouvaient les bureaux du petit journal et dont l'aspect lui fit éprouver les palpitations du jeune homme entrant dans un mauvais lieu » (Balzac 2000, 244).

⁵⁶⁵ « Ces chenilles, écrasées avant d'être papillons, vivent de honte et d'infamie » (*ibid.*, 261).

⁵⁶⁶ Loos citado en Benjamin (1998a, 76).

⁵⁶⁷ Benjamin (*ibid.*, 77).

⁵⁶⁸ *Idem.*

literarias y políticas. En sus arremetidas contra la prensa, hace coincidir lo personal y lo objetivo. Nunca sostiene opiniones: "la opinión es la falsa subjetividad que se deja desprender de la persona e incorporar a la circulación de las mercancías"⁵⁶⁹. Kraus alza la palabra contra la falsa objetividad de la prensa. Una lucha desesperanzada. Su consigna: "No decepcionar nunca"⁵⁷⁰.

En un fragmento de *Dirección Única*, Benjamin muestra Kraus como "uno de los epígonos que habitan la antigua mansión del lenguaje"⁵⁷¹. Kraus, guardián de la tumba del lenguaje, "monta la guardia día y noche. Nunca puesto alguno ha sido más celosamente guardado, y ninguno ha estado nunca más perdido"⁵⁷². En el final del fragmento, Benjamin se refiere al lado cruel de Kraus:

Ciego como los Manes, limitado como los espíritus que sólo conocen la voz de la sangre y a quienes no les importa lo que puedan provocar en el reino de los vivos, el lenguaje lo exhorta a la venganza. Pero él no puede equivocarse. Infalibles son los mandatos del idioma. Quien cae en brazos de Kraus, ya está juzgado: su propio nombre se vuelve condena en esa boca. Cuando él la abre, la incolora llama de la ironía aletea en sus labios. Y que nadie tropiece con él por los caminos de la vida⁵⁷³.

Kraus lleva hasta el extremo su lado destructivo y crítico. Lo convierte en constructivo, creador. Canetti habla de sus conferencias como secuencias destructivas, punitivas. Frases como rayos mortales. Arden, irradian, queman, destruyen⁵⁷⁴.

Kraus usa el lenguaje como algo próximo del derecho. En sus denuncias parece subyacer una ley establecida, segura, inatacable. Ley que permite a Kraus presentar de modo cristalino la diferencia entre lo bueno y lo malo. Las sentencias de Kraus son irrevocables. Se cumplen en el acto. La ejecución pública termina con la inmolación de la víctima, con su enmudecimiento⁵⁷⁵. El despiadado ataque prosigue en *Die Fackel*. La misma furia, el mismo odio, el mismo apetito homicida.

Kraus, dice Benjamin, entrelaza un *pathos* bíblico y una obstinada fijación en los escándalos como método de aproximación a los fenómenos: "No le basta con invocar al mundo como testigo de las malas maneras de un camarero: el mundo

⁵⁶⁹ *Ibid.*, 82.

⁵⁷⁰ *Idem.*

⁵⁷¹ Benjamin (1988b, 63).

⁵⁷² *Idem.*

⁵⁷³ *Ibid.*, 63-64.

⁵⁷⁴ Canetti (1994, 59).

⁵⁷⁵ *Idem.*

tiene hasta que sacar a los muertos de sus tumbas”⁵⁷⁶. La abundancia mezquina de “los escándalos de café, prensa y sociedad”, no es más que “la pálida manifestación de un saber previo”⁵⁷⁷, cuyo objeto verdadero Kraus llama por su nombre en el discurso “En esta gran época”:

(...) en esta grave época, que se ha muerto de risa ante la posibilidad de volverse grave, que sorprendida por su tragedia procura distraerse, que cogida *in fraganti* busca palabras; en esta época estridente que retumba por la horripilante sinfonía de hechos que producen informaciones y de informaciones que originan hechos: en esta época no esperen ustedes de mí ninguna palabra propia. Ninguna salvo esta que resguarda el silencio de los malentendidos. Demasiado profundo cala en mí el respecto por la inamovilidad y subordinación del lenguaje ante la desgracia. En el reino de la falta de imaginación, donde las personas mueren de hambre del alma sin ni siquiera sentirla, donde las plumas se mojan en sangre y las espadas en tinta, debe hacerse lo que no se piensa, mas lo que sólo se piensa es inefable. No esperen de mí ninguna palabra propia. Ni podría yo decir nada de nuevo, pues en la habitación donde uno escribe es tan grande el ruido que no se podría decidir si proviene de fieras, de niños o de morteros. Quien se entrega a los actos viola la palabra y el acto, y es doblemente despreciable. Pero semejante oficio no se ha extinguido. Los que no tienen nada que decir, porque el acto tiene la palabra, siguen hablando. ¡Quien tenga algo que decir, que dé un paso adelante y calle!⁵⁷⁸.

En lo que Kraus escribe, como apunta Benjamin, hay un silencio vuelto hacia fuera: “un silencio cuya capa negra es atacada por los acontecimientos, levantándola y mostrando el forro”⁵⁷⁹.

Kraus reconoce la época en que vive como un retorno a los estadios más remotos de la civilización, el mito llega a aparecer como una liberación. El hombre vuelve a recuperar para la creación las tormentas. Rayos, tempestades, terremotos. Convertidos en “la respuesta del juicio final a la sacrílega existencia de los seres humanos”⁵⁸⁰. En el lapso entre creación y juicio final no se cumple una historia sagrada, ni una superación histórica. Kraus, como Benjamin, muestra la historia como naturaleza. Un río “condenado a serpentear por un paisaje infernal: Un paisaje en que diariamente caen 50.000 árboles para sostener 60 periódicos”⁵⁸¹. La humanidad “sale perdiendo en la lucha contra la criatura como que la técnica, una vez dispuesta contra la creación, ya no se detendrá ante su dueño”⁵⁸². Kraus muestra la historia

⁵⁷⁶ Benjamin (1998a, 78).

⁵⁷⁷ *Idem.*

⁵⁷⁸ Kraus citado en Benjamin (*idem*).

⁵⁷⁹ Benjamin (1998a, 78).

⁵⁸⁰ *Ibid.*, 80.

⁵⁸¹ *Idem.*

⁵⁸² *Idem.*

como "el desierto que separa a la especie humana de la creación, cuyo último acto es la deflagración mundial"⁵⁸³. Kraus atraviesa el desierto. Deserta al campo de las criaturas. "Sólo el animal que sucumbe ante el hombre es héroe de la vida"⁵⁸⁴. Kraus se convierte en el protector de la criatura contra la existencia criminal del hombre.

Kraus deseoso de la perfección, su placer y tormento. Como Baudelaire, un ángel lírico y marcial. Un esgrimista, un ángel desenfrenado⁵⁸⁵.

Kraus sólo en la desesperación pudo encontrar en la cita la fuerza para destruir. La fuerza con la que puede alimentar la esperanza de que sobreviva algo del tiempo: "porque le ha sido sacado a golpes"⁵⁸⁶.

Kraus cita como un fotógrafo:

Estoy ante el lecho de muerte de la época y junto a mí están el periodista y el fotógrafo. Aquel conoce sus últimas palabras y éste su último rostro. Y sobre su verdad última el fotógrafo sabe mejor que el periodista cual es⁵⁸⁷.

Con Kraus, el tópico no está a salvo: "ni el poso más profundo de los diarios está a salvo del empuje de la voz que baja sobre las alas de la palabra para arrancarlo de la noche"⁵⁸⁸. La voz de Kraus se acerca no con la intención de castigo sino de salvación. Kraus llama la palabra por su nombre. La arranca de forma destructiva de su contexto, para que vuelva a aparecer sonora y precisa⁵⁸⁹.

Para comprender a una humanidad que se mantiene en la destrucción, como dice Benjamin, hay que haber visto "el *Angelus Novus* de Klee, que prefiere liberar a los hombres quitándoles algo a hacerlos feliz dándoles algo"⁵⁹⁰. La pureza y el sacrificio no han podido adueñarse del demonio. Pero allá, "donde se encuentran el origen y la destrucción, el poder del demonio concluye"⁵⁹¹. Su vencedor: un nuevo ángel, inhumano, liberador. Ángel que, tras haber alzado la voz ante Dios, se esfuma

⁵⁸³ *Idem.*

⁵⁸⁴ *Idem.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*, 97.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, 101.

⁵⁸⁷ « Je suis devant le lit de mort de l'époque et à mes côtés il y a le reporter et le photographe. Celui-là connaît ses derniers mots et celui-ci son dernier visage. Et sur sa dernière vérité le photographe sait encore mieux ce qu'il en est que le reporter » Kraus citado en Bouveresse (2001a, 38).

⁵⁸⁸ Benjamin (1998a, 99).

⁵⁸⁹ *Ibid.*, 100.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, 103.

⁵⁹¹ *Idem.*

en la nada. Entre un amontonado de ruinas, la obra de Kraus "imita esa voz que desvanece con rapidez"⁵⁹².

8. Experiencia y pobreza

Benjamin da cuenta de la imposibilidad de una experiencia auténtica en el mundo moderno. Lamenta la degradación, la atrofia y crisis de la experiencia. En "Experiencia y pobreza", escrito en 1933, se pregunta: "¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido?"⁵⁹³. ¿Qué podrá relatarse de la destrucción que arroja al frágil ser humano a un horror sin par? ¿Qué podrá relatarse de experiencias como la guerra de las trincheras, la inflación, el hambre, la tiranía? Marcado por la Primera Guerra Mundial, Benjamin escribe:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano⁵⁹⁴.

El hombre sufre una "nueva pobreza". Una pobreza simultánea al desarrollo de la técnica. Una pobreza que forma "parte de la gran pobreza que ha cobrado rostro de nuevo –y tan exacto y perfilado como el de los mendigos en la Edad Media"⁵⁹⁵.

Pobreza de la experiencia, oportunidad de una renovación radical. Urge una ruptura. "Construir desde poquísimo". Desde los escombros: "entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es tabula rasa. Porque querían tener mesa para dibujar, porque fueron constructores"⁵⁹⁶. Contrariamente a los que añoran un tiempo mítico, Einstein, Paul Klee, Adolf Loos y Baudelaire rechazan "la imagen tradicional, solemne, noble del hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época"⁵⁹⁷.

Los hombres añoran liberarse de sus experiencias, añoran un entorno en el que "puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre

⁵⁹² *Idem.*

⁵⁹³ Benjamin (1973c, 167).

⁵⁹⁴ *Ibid.*, 168.

⁵⁹⁵ *Idem.*

⁵⁹⁶ *Ibid.*, 169.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, 170.

vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso”⁵⁹⁸. Los hombres han devorado todo, están saturados. Al cansancio le sigue el sueño. El ensueño parece volverse una compensación para su cansancio, para su tristeza cotidiana, una “indemnización” por los estragos. En el ensueño, fantasean sobre la realización de esa existencia simple para la que “faltan fuerzas en la vigilia”. Como en el ratón Mickey, dice Benjamin, esa “existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos”⁵⁹⁹. Prodigios que surgen de improviso, que proceden del propio cuerpo del Mickey, de sus compañeros, de sus perseguidores, de los objetos, como si saliesen de la propia naturaleza:

Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja y la fruta en el árbol se redondea tan deprisa como la barquilla de un globo⁶⁰⁰.

“Nos hemos hechos pobres”, insiste Benjamin. Hemos cedido porción a porción la herencia de la humanidad. Herencia dejada “en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo ‘actual’ ”⁶⁰¹.

9. La pérdida de la facultad de narrar

Benjamin escribe “El narrador” en 1936. Entre el enmudecimiento generalizado, el aislamiento del individuo moderno, el desarrollo desmesurado de la técnica, la primacía de los periódicos, de la información y de la novedad, parecen ya no existir historias singulares. No es fácil hallar quienes puedan narrar algo con probidad⁶⁰².

Benjamin equipara este trabajo al ensayo de la obra de arte (1935)⁶⁰³. Si en la obra de arte procura comprender el arte, en especial el cine, desde el cambio de función al que el arte está sometido en el curso de la evolución social, en el narrador

⁵⁹⁸ *Ibid.*, 172.

⁵⁹⁹ *Idem.*

⁶⁰⁰ *Idem.*

⁶⁰¹ *Ibid.*, 173.

⁶⁰² Algo que Benjamin ya había constatado en “Experiencia y pobreza” (1933) y en “Breves malabarismos artísticos” (1934-1935).

⁶⁰³ Benjamin (1996a, 67).

persigue un planteamiento semejante en el ámbito literario. Benjamin reconoce afinidades entre el declive del aura y el ocaso de la narración⁶⁰⁴.

En el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin entiende la decadencia del aura como algo positivo. Confiere un valor de emancipación a las técnicas de reproducción. Pérdida del valor de culto de las obras de arte. Valor de exposición. Acceso exotérico y masificado. Las avanzadas técnicas de reproducción surgen aquí como una promesa de transformación social. Contrapeso a la pérdida de la sustancia tradicional. Presencia de espíritu favorable a la acción política. Desacralización del arte capaz de producir una iluminación profana.

Pero en el ensayo sobre el narrador, las nuevas técnicas de reproducción ya no son capaces de compensar la pérdida de la sustancia tradicional. No hay compensación para el impacto que sufre la experiencia. Benjamin subraya la belleza de un arte condenado a desaparecer: la facultad de narrar.

La narración transmite la experiencia de generación en generación. Exige distancia a lo narrado. Distancia que, en la sociedad moderna, se extingue. Exigencia de proximidad. Primacía del interés inmediato. Sucesión de *shocks*.

La experiencia es la fuente de la narración. Experiencia transmitida oralmente. Experiencia impregnada de sabiduría ancestral. "Sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida"⁶⁰⁵. Consejo, una "propuesta referida a la continuación de una historia en curso"⁶⁰⁶. Para Benjamin, con el eclipse de la sabiduría, del lado épico de la verdad, el arte de narrar toca su fin⁶⁰⁷.

Si las formas de vida tradicionales, ligadas a la artesanía, se prestaban a la práctica del narrar, la experiencia del capitalismo parece ofrecerse a la novela. Las nuevas fuerzas productivas desplazan "la narración del ámbito del habla"⁶⁰⁸. A diferencia de la narración, de la épica, cuyo patrimonio es lo oralmente transmisible, la novela no se integra en la tradición oral. Con la novela se hace sentir una "nueva belleza en lo que se desvanece"⁶⁰⁹.

La novela revela el desconcierto del hombre moderno. Se enfrenta al mutismo. Mutismo como el de los soldados regresados del campo de batalla tras la

⁶⁰⁴ Carta a Adorno (4 de junio de 1936) (Adorno 1998a, 145).

⁶⁰⁵ Benjamin (1998b, 114-115). El moribundo es, para Benjamin, la encarnación de la sabiduría, de la vida vivida que en él adquiere forma transmisible. Apartado del mundo perceptivo de los vivos, el moribundo posee sobre quienes le rodean la autoridad de la muerte que está en el origen de lo narrado, historia natural en la que se inscribe el destino de las criaturas.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, 114.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 115.

⁶⁰⁸ *Idem.*

⁶⁰⁹ *Idem.*

primera gran guerra. Hombres sin experiencia susceptible de ser narrada, superados por la destrucción masiva.

El narrador cuenta lo que toma de su propia experiencia o de la que le ha sido transmitida. Al narrarlo, lo vuelve experiencia de los que escuchan. El novelista se aísla. La novela nace del individuo en soledad, "desasistido de consejo e imposibilitado de darlo"⁶¹⁰.

Ante la narración siempre cabe la pregunta "¿y cómo sigue?"⁶¹¹. En la novela, el sentido se descubre con la muerte del personaje. El lector tiene de antemano la certidumbre de asistir a esa muerte. Si no la verdadera, la figurada, el final de la novela. El destino que la novela presenta es ajeno al del lector, nos es ajeno, "la fuerza de la llama que lo consume nos transfiere el calor que jamás obtendremos del propio"⁶¹². La novela atrae el lector, nos atrae, con "la esperanza de calentar una vida helada", de nos calentar la vida "con fuego de una muerte"⁶¹³ que leemos.

La información, como la novela, se aleja de la narración. La información libera la fuerza de lo sensacional, que "igual a ras de suelo todo lo que aún tenga visos de sabiduría, de tradición oral"⁶¹⁴. La información vive del instante, vive de su novedad. Se entrega al interés inmediato. Se aproxima de los lectores. Le importa la difusión. Le importan los *fait-divers*, la intromisión en la vida privada, el chismorreo, la conspiración contra el estatuto público de la experiencia.

La narración no procura "transmitir el puro en-sí de lo sucedido". La narración "se sumerge en la vida del que relata, para participarla como experiencia a los que oyen"⁶¹⁵. Benjamin presenta como una verdadera narración la historia de Psamenito⁶¹⁶. La historia de Herodoto, seca, exenta de explicaciones, suscita varias preguntas, admite distintas lecturas, no deja de causar asombro y reflexión. La historia de Herodoto "se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservan su capacidad

⁶¹⁰ *Idem.*

⁶¹¹ *Ibid.*, 126.

⁶¹² *Ibid.*, 127.

⁶¹³ *Idem.*

⁶¹⁴ Benjamin (2005, 803), (m 3 a, 5).

⁶¹⁵ Como apunta Benjamin en su último Baudelaire (1993b, 127).

⁶¹⁶ "Cuando Psamenito, rey de los egipcios, fue derrotado por el rey persa Cambises, este último se propuso humillarlo. Dio orden de colocar a Psamenito en la calle por donde debía pasar la marcha triunfal de los persas. Además, dispuso que el prisionero vea a su hija pasar como criada, con el cántaro, camino a la fuente. Mientras que todos los egipcios se dolían y lamentaban ante tal espectáculo, Psamenito se mantenía aislado, callado e inmóvil, los ojos dirigidos al suelo. Y tampoco se inmutó al ver pasar a su hijo con el desfile que lo llevaba a su ejecución. Pero cuando luego reconoció entre los prisioneros a uno de sus criados, un hombre viejo y empobrecido, sólo entonces comenzó a golpearse la cabeza con los puños y a mostrar todos los signos de la más profunda pena" (Benjamin 1998b, 117).

germinativa hasta nuestros días⁶¹⁷. Una verdadera narración no se agota, almacena su fuerza para volver a desplegarla mucho tiempo después.

La información da al acontecimiento la impronta de los datos explicativos, cuantifica. La narración renuncia a las explicaciones. Despojada de matices psicológicos, cuenta lo extraordinario con precisión, con sobriedad. Le importa lo cualitativo. La narración halla fácilmente un lugar en la memoria del oyente. Éste vuelve a reproducir el caudal de las experiencias narradas.

La narración requiere el don de estar a la escucha. El oído atento del que escucha olvidado de sí mismo, poseído por el ritmo del trabajo manual. La narración requiere distensión:

Así como el sueño es el punto álgido de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación espiritual. El aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia. Basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo. Sus nidos –las actividades íntimamente ligadas al aburrimiento–, se han extinguido en las ciudades y descompuesto también en el campo⁶¹⁸.

Sea por el narrador haber vivido lo que narra, sea por su tendencia a iniciar la historia precisando las circunstancias en que ésta le fue contada, su huella se conserva en lo narrado como la mano del alfarero en la vasija de barro.

El don de narrar empieza a perderse con el hundimiento de las prácticas artesanas. Le falta la “comunidad de los que tienen el oído atento”. Le falta el ritmo del trabajo manual. Ya no es fácil retener lo narrado. Ya no es fácil seguir contando. “Ya no se teje ni hila mientras se les presta oído” a las historias narradas⁶¹⁹.

El arte de narrar guarda fidelidad a un momento de no instrumentalización, de no violencia. Un momento en el que el hombre pudo creerse en consonancia con la naturaleza, sin afán de dominio. El primer narrador fue el contador de cuentos y leyendas. “Cuando el consejo era preciado la leyenda lo conocía, y cuando el apremio era máximo, su ayuda era la más cercana”⁶²⁰. El cuento de hadas nos revela los más tempranos esfuerzos de la humanidad para

⁶¹⁷ *Ibid.*, 118.

⁶¹⁸ *Idem.*

⁶¹⁹ *Idem.*

⁶²⁰ *Ibid.*, 128.

sacudir la opresión depositada sobre su pecho por el mito. En la figura del tonto, nos muestra cómo la humanidad se "hace la tonta" ante el mito; en la figura del hermano menor nos muestra cómo sus probabilidades de éxito aumentan a medida que se distancia del tiempo mítico originario; en la figura del que salió a aprender el miedo nos muestra que las cosas que tememos son escrutables; en la figura del sagaz nos muestra que las preguntas planteadas por el mito son simples, tanto como las preguntas de la Esfinge; en la figura de los animales que vienen en auxilio de los niños en los cuentos, nos muestra que la naturaleza no reconoce únicamente su deber para con el mito, sino que prefiere saberse rodeada de seres humanos⁶²¹.

Los cuentos de hadas encierran un potencial liberador, muestran cómo niños y adultos pueden oponerse con astucia a las fuerzas ocultas depositadas sobre el mito.

Los hombres ya no están dispuestos a escribir cartas

En una constitución social global que degrada el individuo, que lo rebaja a mera función, como dice Adorno, nadie está ya legitimado a hablar de sí mismo en una carta, "el yo en la carta tiene ya algo de ilusorio"⁶²². La técnica que encoge las distancias parece haber eliminado las condiciones previas de la carta. Desintegra su sustancia. En Benjamin, escribir cartas es indisociable de su modo de entender la experiencia. Enlaza lo que está en vías de desaparecer y la utopía de su restauración. Benjamin veía "las formas históricas -y la carta es una de ellas- como Naturaleza que hay que desentrañar, cuyo mandato hay que seguir"⁶²³. Su actitud como escritor de cartas se acerca a la del alegórico. Para Benjamin, las cartas eran "imágenes de historia natural de aquello que sobrevive a la caducidad"⁶²⁴. Las que escribía están acuñadas con una cualidad anticuada y desinhibida. Ganan una fuerza objetiva. Fuerza de formulación y cuño digno de un ser humano: "Todavía el ojo, lamentando la pérdida que se avecina, reposa tan paciente e intensamente sobre las cosas como tendría que volver a ser posible"⁶²⁵.

10. La desintegración de la experiencia

En 1939, Benjamin escribe "Sobre algunos temas en Baudelaire". Tras Baudelaire, la poesía lírica no ha alcanzado ningún éxito masivo. El público se ha vuelto renitente

⁶²¹ *Idem.*

⁶²² Adorno (1995d, 65).

⁶²³ *Idem.*

⁶²⁴ *Idem.*

⁶²⁵ *Ibid.*, 65-66.

incluso hacia la poesía que llega del pasado⁶²⁶. El lírico dejó de ser visto como el poeta por antonomasia. La lírica sólo en casos excepcionales se encuentra con la experiencia de los lectores. Experiencia que se ha transformado con la vida moderna.

Benjamin critica la pretensión de la filosofía de la vida de rescatar la "verdadera" experiencia. Una experiencia al margen de la experiencia sedimentada en el mundo desnaturalizado. Una experiencia al margen del mundo de las "masas civilizadas", de la "existencia del hombre en sociedad". Una proto-experiencia que remite a un mundo natural mítico, más profunda que las mediaciones de la cultura y la sociedad. Como dice Benjamin, en el mundo universalmente mediado, lo experimentado se halla culturalmente preformado.

En *Matière et mémoire*, Bergson atiende a la memoria como componente decisivo de la experiencia. Pero rechaza el carácter histórico de la experiencia. Rechaza acercarse a esa experiencia que generó su propia filosofía, la experiencia hostil, inhóspita, del mundo industrializado. Pero, "los ojos que se cierran ante dicha experiencia han de habérselas con otra de índole complementaria que diríamos que es su copia espontánea"⁶²⁷.

Proust, que construye *À la recherche du temps perdu* en torno a la memoria, no cierra los ojos a su propia actualidad. Al iluminar el pasado, atiende a las condiciones sociales de su época. Proust restaura en la actualidad la figura del narrador. Y su obra inmensa muestra las disposiciones necesarias, el esfuerzo requerido para tal tarea⁶²⁸.

En Proust, la *mémoire pure* bergsoniana se transforma en *mémoire involontaire*⁶²⁹. Memoria involuntaria que, al contrario de la memoria voluntaria, no se encuentra al alcance ni a disposición de la inteligencia. Escapa a su dominio. En el proyecto de los pasajes, Benjamin cita un pasaje de Proust, preludio al momento en que describe el efecto de la magdalena:

Así es como, durante mucho tiempo, cuando, despierto por la noche, me acordaba de Combray, nunca volví a ver otra cosa que esa especie de lienzo luminoso... A decir verdad, yo habría podido responder a quien me hubiera preguntado que Combray comprendía también otras cosas... Pero como lo que hubiera recordado me habría venido dado únicamente por la memoria voluntaria, por la memoria de la inteligencia, y como los datos que ésta proporciona sobre el pasado no conservan nada real de él, nunca habría tenido ganas de pensar en ese resto de Combray... Así ocurre con

⁶²⁶ Benjamin (1993b, 124)

⁶²⁷ *Ibid.*, 125.

⁶²⁸ *Ibid.*, 127-128.

⁶²⁹ *Ibid.*, 126.

nuestro pasado. Es trabajo perdido que tratemos de evocarlo, inútiles todos los esfuerzos de nuestra inteligencia. Está oculto fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material... que ni siquiera sospechamos. Y depende del azar que encontremos ese objeto antes de morir, o que no lo encontremos⁶³⁰.

Para Benjamin, no es tan evidente que evocar nuestro pasado dependa del azar. Depende también de las condiciones concretas del presente. Las aspiraciones interiores del hombre "no tienen por naturaleza un carácter privado tan irremediable. Sólo lo adquieren después de que disminuyen las probabilidades de que las exteriores sean incorporadas a su experiencia"⁶³¹.

Benjamin retoma la argumentación desarrollada en "El Narrador". El periódico, con sus premisas de novedad y brevedad, aislamiento y falta de vínculos entre las noticias, impermeabiliza los acontecimientos frente al ámbito de la experiencia del lector. Desvinculación entre la información y la experiencia. La información sustituye el relato, la narración. La sensación ocupa el lugar de la información. La experiencia se atrofia.

Benjamin asocia la experiencia (*Erfahrung*) a la memoria involuntaria, la vivencia (*Erlebnis*) a la memoria voluntaria. "Sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido 'vivido' explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como 'vivencia' "⁶³². Las huellas acumuladas perduran como soporte de la memoria. Constituyen la memoria involuntaria. Fundamentan la experiencia. La consciencia defiende el organismo frente a los estímulos exteriores, lo protege del efecto destructivo de los *shocks*. Cuanto más *shocks* recibe y registra menor es el efecto traumático de éstos. "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"⁶³³. Incidente que, incorporado en la consciencia, queda esterilizado para la experiencia poética. Benjamin se pregunta, nuevamente, cómo es posible que la lírica se funde "en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma"⁶³⁴.

Un "alto grado de consciencia" es lo que cabe esperar de dicha poesía. Como la poesía de Baudelaire, que se alimenta de *shocks*. Como la literatura de Poe y Valéry.

⁶³⁰ Benjamin (2005, 407-408), (K 8 a, 1).

⁶³¹ Benjamin (1993b, 127).

⁶³² *Ibid.*, 129.

⁶³³ *Ibid.*, 131.

⁶³⁴ *Idem.*

En "El retorno del *flâneur*", escrito con motivo de la aparición del libro *Paseos por Berlín* (1929), de Franz Hessel, Benjamin apunta: "La vivencia quiere lo que sólo se da una vez y la sensación, la experiencia lo que siempre es igual a sí mismo"⁶³⁵. Vivencia, *shock*, ocurrencias únicas, incapaces de repetirse con el tiempo. Experiencia, durabilidad, lo sedimentado que brota como sabiduría.

Tras haber leído con entusiasmo el ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire", Adorno insiste en la importancia de la categoría del "olvido".

El olvido es, en cierto modo, el fundamento tanto de la esfera de la "experiencia" o *mémoire involuntaire* como del carácter reflexivo, cuyo tenaz recuerdo presupone el olvido mismo. Que un hombre pueda tener experiencias o no es cosa que en última instancia depende de cómo olvida⁶³⁶.

Adorno sugiere a Benjamin un vínculo entre la oposición de vivencia y experiencia a una teoría dialéctica del olvido y cosificación. Ya que toda cosificación es un olvido: "los objetos se convierten en cosas tan pronto como son fijados y capturados, sin ser presentes del modo actual en todas sus piezas: cuando algo de ellos cae en el olvido"⁶³⁷. Se trataría de saber en qué medida el olvido configura la experiencia. Lo que está en juego es una crítica efectiva de la propia cosificación. Lo que está en juego es "el despliegue de los momentos contradictorios que anidan en el olvido"⁶³⁸.

En una carta a Adorno, Benjamin vincula su teoría de la experiencia a un recuerdo de infancia:

En los lugares en que pasábamos el verano mis padres organizaban con nosotros, como es natural, paseos. (...) Cuando habíamos visitado algún de los lugares de excursión usuales de Freudenstadt, de Wengen o de Schreiberhau, mi hermano solía decir: "Ahora ya habremos estado allí". La expresión se ha grabado en mí de modo indeleble⁶³⁹.

⁶³⁵ Benjamin (1997, 219).

⁶³⁶ Carta a Benjamin (29 de febrero de 1940) (Adorno 1998a, 307).

⁶³⁷ *Idem*.

⁶³⁸ *Idem*.

⁶³⁹ Carta a Adorno (7 de mayo de 1940) (*ibid.*, 312). Respecto a este relato, Martin Jay apunta: "Many elements of Benjamin's remarkable and much discussed theory of experience (...) are indeed contained in this anecdote: an insistence on the importance of seemingly trivial details, the cherishing of childhood moments of pleasure, a fascination with the auratic resonance of place names, some with the magical meaning of a Freudenstadt (city of joy), and an appreciation of the collector's mentality. So too, is the importance of the entanglement of memory and experience (...) made explicitly clear" (2005, 313).

Poder decir "hemos estado allí". Tener una experiencia. Poder recordar tras la protección del olvido. En su *Infancia en Berlín hacia 1900* (1932), Benjamin escribe:

Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás esté bien así. El choque que nos produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia. De otra manera la comprendemos, y tanto mejor, cuanto más profundo yace en nosotros lo olvidado⁶⁴⁰.

Sobre la protección del olvido, Benjamin apunta: "al igual que la madre coloca a su pecho al recién nacido sin despertarlo, así trata la vida por algún tiempo los tiernos recuerdos de infancia"⁶⁴¹.

Proust ha descrito su vida no tal y como la ha vivido, sino como la recuerda. En el centro está el tejido de su recuerdo:

¿no debiéramos hablar más bien de una obra de Penélope, que es la del olvido? ¿No está más cerca el rememorar involuntario, la *mémoire involontaire* de Proust, del olvido que de lo que generalmente se llama recuerdo?⁶⁴².

11. La multitud y el shock

La multitud se fue imponiendo como tema entre los escritores del siglo XIX. La multitud se fue constituyendo como público. Multitud de ciudadanos. Multitud de potenciales lectores. De esto era consciente Victor Hugo, que tantas páginas le dedicó. También Eugène Sue, maestro en el género del folletín. Multitud de la que se alimenta Dickens, sin ella sus figuras tienden a anquilosarse⁶⁴³. Multitud "que va y viene, que silba, que se esconde", multitud que de repente, como una "confluencia de demonios encarcelados, retrocede gritando y desaparece"⁶⁴⁴. Multitud espantosa en el Londres de Engels. Multitud inquietante en "El hombre de la multitud" de Poe. Multitud de hombres que parecen haber perdido el sentido de aquello que los une.

⁶⁴⁰ Benjamin (1992b, 105).

⁶⁴¹ *Ibid.*, 162.

⁶⁴² Benjamin (1988, 18).

⁶⁴³ En Lausanne, Dickens no podía avanzar en su novela *Dombey and son*. Echaba de menos Londres, sus calles y gentes. Véase Chesterton (1995, 131). Echaba de menos la multitud, esa "linterna mágica". Véase Benjamin (1993c, 65).

⁶⁴⁴ "the crowd flitting, and whistling, and skulking about them (...). Here, the crowd, like a concourse of imprisoned demons, turns back, yelling, and is seen no more" (Charles Dickens, *Bleak House*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2001, 271).

Multitud abigarrada, pintoresca y ondulante en el Berlín de E. T. A. Hoffmann. Masas de hombres inmersos en la actividad febril del mercado. Reunidos por la necesidad del momento.

La multitud amorfa subyace secretamente en la obra de Baudelaire. Es omnipresente, sin que Baudelaire la describa. Los golpes que el poeta reparte "están destinados a abrirle un camino a través de la multitud"⁶⁴⁵. La multitud es el velo a través del cual Baudelaire ve París⁶⁴⁶. Velo agitado. Velo "a través del cual la ciudad familiar se convierte en fantasmagoría"⁶⁴⁷.

En "El sol", los barrios surgen sin gente. Vacíos. Benjamin se refiere a una constelación escondida: "la multitud fantasmal de las palabras, de los fragmentos, de los comienzos de un verso, y con ella y en las calles abandonadas se bate el poeta por su poético botín"⁶⁴⁸.

En la estrofa inicial de este poema, Baudelaire se retrata a sí mismo trabajando en su poesía, cual esgrimista:

Por la vieja barriada, en cuyas casuchas se bajan
las persianas, cobijo de secretas lujurias,
cuando el sol cruel con golpes redoblados golpea
ciudad y campo, techos y prados,
me paseo ejercitándome en mi caprichosa esgrima,
voy husmeando por los rincones el azar de la rima,
en las palabras tropiezo igual que en el empedrado
y dando a veces con versos desde hace mucho tiempo soñados⁶⁴⁹.

Baudelaire habla de un duelo. El poeta esgrime su pluma. Solitario, presuroso. Teme no captar las imágenes que se le escapan. "Antes de ser vencido, grita de espanto"⁶⁵⁰. Los golpes sacuden sus versos⁶⁵¹. Baudelaire hace del *shock* principio poético.

En "A una transeúnte", la multitud arrastra a una misteriosa desconocida que cruza la mirada del poeta. Un soneto de Baudelaire que, como apunta Rochlitz,

⁶⁴⁵ Benjamin (1993b, 135).

⁶⁴⁶ *Ibid.*, 139.

⁶⁴⁷ Benjamin (2000, 229).

⁶⁴⁸ Benjamin (1993b, 135).

⁶⁴⁹ « Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures/ Les persiennes, abri des secrètes luxures,/ Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés/ Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,/ Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,/ Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,/ Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,/ Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés ». Baudelaire (2010, 284-285).

⁶⁵⁰ Benjamin (1993b, 132).

⁶⁵¹ *Ibid.*, 134.

transforma "la patología de la experiencia en la modernidad" en "una experiencia literaria de gran intensidad"⁶⁵²:

La calle, aturdida, aullaba a mi alrededor.
Alta, delgada, de luto, como majestuoso dolor
pasó una mujer: con mano elegante
alzaba y mecía lo mismo festón que dobladillo;

ágil y noble pasó, con piernas de estatua.
Crispado y nervioso, yo no cesaba de beber
en sus pupilas, cielo lívido con gérmenes tormentosos,
la dulzura que fascina y el placer que mata.

Un relámpago... ¡y ya la noche! –Belleza fugitiva,
mirada que me hizo renacer, dime:
¿ya no te veré más sino en la eternidad?

¡En otra parte y muy lejos! ¡Demasiado tarde! ¡Y acaso nunca!
Ignoro adónde fuiste, y no sabes adónde voy,
¡ay tú a quien hubiese amado! ¡a ti, que lo sabías!⁶⁵³.

La "figura del *shock*", "de una catástrofe" conmociona el poeta. Un amor a "última vista", cuyo cumplimiento más que "negado" es "ahorrado". Una "despedida para siempre"⁶⁵⁴.

El hombre de la multitud

Poe nos presenta una de las más antiguas versiones del tema de la multitud. En su cuento "El hombre de la multitud", el narrador, convaleciente de una enfermedad, vuelve a encontrarse con la agitación. En una de las principales calles de Londres, tras las ventanas de un café, observa los transeúntes. Se acerca la noche, la multitud se adensa. Su atención se pierde en el movimiento:

⁶⁵² « De la pathologie de l'expérience dans la modernité, il fait une expérience littéraire de grande intensité » Rochlitz (1992, 245).

⁶⁵³ « La rue assourdissante autour de moi hurlait./ Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,/ Une femme passa, d'une main fastueuse/ Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;/ Agile et noble, avec sa jambe de statue./ Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,/ Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,/ La douceur qui fascine et le plaisir qui tue./ Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté/ Dont le regard m'a fait soudainement renaître,/ Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?/ Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!/ Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,/ Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! » Baudelaire (2010, 314-315).

⁶⁵⁴ Benjamin (1993b, 140).

Al principio, mis observaciones tomaron un giro abstracto y general. Miraba a los viandantes en masa y pensaba en ellos desde el punto de vista de su relación colectiva. Pronto, sin embargo, pasé a los detalles examinando con minucioso interés las innumerables variedades de figuras, vestimentas, apariencias, actitudes, rostros y expresiones.

La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y sólo parecían pensar en la manera de abrirse paso en el apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos; cuando otros transeúntes los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentir solos. Cuando hallaban un obstáculo a su paso cesaban bruscamente de mascullar, pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con sonrisa forzada y ausente que los demás les abrieran camino. Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables y parecían llenos de confusión⁶⁵⁵.

No se trata de una multitud constituida por miserables, dice Poe, sino por "comerciantes y abogados", hombres "que dirigen negocios", aparentemente "dueños de su tiempo"⁶⁵⁶. En la masa, la subjetividad burguesa se confronta con su cara abstracta, con el desmoronar de sus ilusiones. Poe presiente en esta multitud algo de peligroso, algo de bárbaro. Tras perseguir durante horas a un errabundo, el narrador se encuentra con una mirada vacía que le produce un choque.

Baudelaire se deja absorber por la multitud. Es consciente de su carácter amenazador, inhumano. Es su cómplice, "se deja ir con ella un largo trecho para con una mirada, de improviso, arrojarla a la nada"⁶⁵⁷. Baudelaire reconoce en el cuento de Poe, en ese hombre que cruza Londres nocturna de arriba abajo, un *flâneur*. Un *flâneur* que no se siente seguro. Un *flâneur* agitado. Un *flâneur* hurtado, al que le arrebataron su entorno. Un *flâneur* que busca asilo en la multitud.

El personaje de Poe comparte con el *flâneur* parisino la pasión por la multitud. Pero, en Poe, el hábito tranquilo del *flâneur* es sustituido por el "maníaco"⁶⁵⁸. Como dice Benjamin, en el tráfico de la City no hay lugar para la *flanerie*. El hombre de la multitud "adquiere los rasgos del hombre lobo que merodea inquieto en la selva social"⁶⁵⁹. No es un *flâneur*.

Adorno, en su correspondencia, sugiere a Benjamin un relato de Maupassant como complemento dialéctico al "Hombre de la multitud", como su "verdadera piedra

⁶⁵⁵ Poe (1994a, 247-248).

⁶⁵⁶ *Idem*.

⁶⁵⁷ Benjamin (1993b, 143).

⁶⁵⁸ *Idem*.

⁶⁵⁹ Benjamin (2005, 423), (M 1, 6).

angular⁶⁶⁰. El narrador de Maupassant, como el de Poe, busca el movimiento, la vida en la gran ciudad. Son hombres de la multitud. No soportan estar encerrados en sí mismos. Viven una impaciencia devoradora. El narrador de Poe recorre la ciudad sin descanso. Procura la compañía anónima de la multitud. Procura una corriente que lo empuje, que lo arrastre, que lo sorba. Se pierde en el gran torbellino. El narrador de Maupassant, por mucho que procure gente y movimiento, siempre encuentra una ciudad vacía. La tarde, plena de luz y movimiento, se había transformado en una noche oscura, fría. Con el paso de las horas, la ciudad parecía dormir un sueño profundo. Vacía, muda. Las calles se habían vestido de negro, el negro de la muerte. Los relojes de los monumentos habían dejado de sonar. Su reloj había parado. El tiempo, cuya circularidad se siente en el relato de Poe⁶⁶¹, se congela en el de Maupassant. Una noche interminable. Una "nuit-cauchemar", en la que el mismo narrador se siente morir⁶⁶².

Anterior al relato de Maupassant, anterior mismo al de Poe, es el cuento de E. T. A. Hoffmann "La atalaya del primo". Tal como el relato de Maupassant y el de Poe, el de Hoffmann tiene como centro la multitud. La multitud examinada desde la ventana de un pequeño gabinete sobre una central plaza de Berlín. Mirada que abarca todo el panorama de la plaza en día de mercado. Mirada que yerra en el torbellino abigarrado de la multitud ondulante. Una masa tan estrechamente apretada que "daba la impresión de que si se arrojaba sobre ella una manzana, jamás llegaría al suelo"⁶⁶³. Mirada fisiognómica que indaga sobre la vida, sobre el cotidiano de cada personaje examinado. Vida agitada, colorida. Vida apagada cuando la multitud se retira, cuando el mercado termina. Las calles se vacían poco a poco. El alboroto, la actividad ruidosa y febril, se convierte en silencio. La plaza en un desierto. Se callan las voces que antes crecían en una confusa algarabía, en un estrépito. Cada lugar vacío parece decir, con desolación, "ha terminado".

Benjamin distingue la mirada del primo de E. T. A. Hoffmann de la del narrador de Poe. Ambos disfrutan del espectáculo de la multitud. La mirada del convaleciente de Poe es la un hombre absorto en multitud "a través de las lunas de los cafés". La de Hoffmann es la mirada penetrante de quien "está instalado en la vida casera". Para Benjamin, se trata de una mirada "apocada", mirada del rentista

⁶⁶⁰ Carta a Benjamin (2 y 4 de agosto de 1935) (Adorno 1998a, 120).

⁶⁶¹ La noche termina cuando el narrador se encuentra en el mismo lugar donde había asistido al anochecer.

⁶⁶² Maupassant (1998, 205).

⁶⁶³ « (...) qu'on eût pu croire qu'une pomme jetée à travers, n'eût jamais pu arriver jusqu'à terre » E. T. A. Hoffmann (e-book).

sentado como en una platea, que da la vuelta al mercado con unos gemelos de ópera. El hombre de la multitud de Poe no es un rentista sino un consumidor: "el innominado que entra en el café y enseguida lo abandona atraído por el imán de la masa que incansablemente le vapulea"⁶⁶⁴. Se trata del contraste entre "pequeñas estampas de género que forman todas ellas un álbum de láminas coloristas" y "un bosquejo que hubiese podido inspirar a un gran grabador": "una multitud inabarcable en la que nadie está del todo claro para el otro y nadie es para otro enteramente impenetrable"⁶⁶⁵.

12. El *shock*, el obrero y el jugador

Volvamos al *shock*. Cuando el brazo de la industria se introduce en el ámbito doméstico, pone "fuera de juego ciertos modos de comportamiento, ciertos sentimientos y emociones"⁶⁶⁶. Transforma la relación del hombre con los objetos.

Al inventarse las cerillas hacia mediados del siglo, entran en escena una serie de innovaciones que tienen todas algo en común: sustituir una sucesión compleja de operaciones por una manipulación abrupta⁶⁶⁷.

Los antiguos aparatos de teléfono exigían el movimiento de girar la manivela. Los nuevos requieren el sencillo gesto de levantar el receptor. Con la fotografía ocurrió algo similar. Basta "apretar con un dedo para fijar un acontecimiento durante un tiempo ilimitado", para conferir al instante "un *shock* póstumo"⁶⁶⁸.

La gran ciudad proporciona nuevas experiencias. Al moverse en ella, el hombre somete su sistema sensorial a una serie de colisiones. Recibe fuertes descargas. Sufre una serie de *shocks*. Baudelaire se refiere al "hombre que se sumerge en la multitud como en una reserva de energía eléctrica". Le llama "*caleidoscopio* provisto de conciencia"⁶⁶⁹.

En el film, la percepción a modo de *shock* cobra "vigencia como principio formal. Lo que en la cinta sin fin determina el ritmo de la producción es en el film

⁶⁶⁴ Benjamin (1993c, 64).

⁶⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶⁶ Valéry citado en Benjamin (1993b, 146).

⁶⁶⁷ Benjamin (*idem*)

⁶⁶⁸ *Ibid.*, 147.

⁶⁶⁹ *Idem*.

base de la recepción⁶⁷⁰. En contraste con el ensayo sobre la obra de arte, en el que esta aceleración surge como un ejercicio que le permite al hombre adaptarse a un entorno peligroso, en el último Baudelaire, Benjamin subraya el aspecto destructivo de la técnica, su impacto dañoso en la experiencia.

Las innovaciones técnicas transforman los modos de producción, la naturaleza del trabajo. Benjamin recurre a Marx. En el trabajo manual se conserva la ligación entre cada momento particular. En el trabajo fabril, en la cadena de montaje, esta ligación es anulada. Cada momento se independiza. La pieza llega al obrero independientemente de su voluntad. Y, tal como le llega, le es retirada. Abruptamente.

En la cadena de montaje, no es el obrero el que se sirve de las condiciones de trabajo, son las condiciones de trabajo las que se sirven del obrero. La maquinaria radicaliza la inversión. El obrero se coordina por el movimiento de la máquina. Adapta sus gestos, sus movimientos a la regularidad mecánica. Procede como un autómatas.

Benjamin encuentra los mismos automatismos en la multitud descrita por Poe. Mimesis del movimiento de producción fabril. El mismo nerviosismo. La misma estandarización en la vestimenta. La misma expresión en el rostro. La misma sonrisa forzada, un "amortiguador mímico de choques". Un "*keep smiling*"⁶⁷¹. La misma disciplina hace frente a la ferocidad de los *shocks*. Poe muestra "la verdadera interdependencia entre disciplina y barbarie"⁶⁷².

El trabajo con las máquinas "exige un adiestramiento previo del obrero"⁶⁷³. Adiestramiento bien distinto del ejercicio de la manufactura. En la manufactura, "cada rama especial de la producción encuentra en la experiencia la figura técnica que le corresponde y la va perfeccionando lentamente"⁶⁷⁴. En un artículo de 1932, Benjamin cita la descripción de Trotski del trabajo de su padre en un campo sembrado:

se mueve en forma simple y acostumbrada; no pareciera que está trabajando, sus pasos son iguales, son pasos tentativos como si estuviera buscando el lugar más adecuado para comenzar. Su guadaña se abre camino en forma sencilla, sin desenvoltura artificial; más bien podría pensarse que no está totalmente segura; y, sin

⁶⁷⁰ *Idem.*

⁶⁷¹ *Ibid.*, 148.

⁶⁷² *Ibid.*, 149.

⁶⁷³ *Ibid.*, 148.

⁶⁷⁴ *Idem.*

embargo, corta al ras, con precisión, tirando lo que cosechó hacia la izquierda en manojos regulares⁶⁷⁵.

Manos cautelosas al realizar la tarea más simples. Así trabaja quien tiene experiencia, dice Benjamin, "quien aprendió a comenzar de nuevo todos los días, con cada golpe de guadaña. No se detiene ante lo ya hecho, sí, bajo sus manos lo ya hecho se volatiliza y se vuelve imperceptible"⁶⁷⁶.

A diferencia del obrero no especializado en la cadena de montaje, que sufre interrupciones constantes, golpes vacíos, el trabajo del artesano no se separa de una continuidad, de una secuencia, de la experiencia que da la práctica⁶⁷⁷. Los hábitos son el almacén de la experiencia. Almacén que los golpes de las máquinas desestabilizan, destruyen⁶⁷⁸. El obrero fabril es sometido a un amaestramiento en la máquina que lo degrada. Su trabajo se hace impermeable a la experiencia: "el ejercicio pierde en él su derecho"⁶⁷⁹. La cadena de montaje expulsa "del proceso de producción la experiencia que da la práctica"⁶⁸⁰.

La atrofia de la experiencia, proceso iniciado con la manufactura, y radicalizado con el trabajo mecánico, coincide con los inicios de la producción de mercancías⁶⁸¹.

Obrero y jugador

Benjamin establece una analogía entre trabajo fabril y juego de azar. El trabajo y su espejo, el ocio. Obrero y jugador, ambos comparten el vacío, la imposibilidad de que algo se consuma. El "coup" del juego de azar tiene su equivalente en el movimiento explosivo de la maquinaria. Cada maniobra del obrero en la máquina está desvinculada de la precedente, es su repetición estricta. Es tan impermeable a la precedente "como el 'coup' de una partida de azar respecto a cada uno de los anteriores"⁶⁸².

Tanto jugador como obrero desarrollan una actividad vaciada de contenido. Comportamiento mecánico como los transeúntes de Poe. Semejanza a las figuras

⁶⁷⁵ "Una vez no es ninguna", Benjamin (1992, 148).

⁶⁷⁶ *Idem*.

⁶⁷⁷ Benjamin (2005, 801) (m 2 a, 3).

⁶⁷⁸ *Ibid.*, 804 (m 4, 5).

⁶⁷⁹ Benjamin (1993b, 148).

⁶⁸⁰ Benjamin (2005, 245), (I 8, 1).

⁶⁸¹ *Ibid.*, 803, (m 3 a, 3).

⁶⁸² Benjamin (1993b, 150).

ficticias de Bergson que parecen haber "liquidado por completo su memoria"⁶⁸³. Experiencia rebajada a la vaciedad del tiempo puro.

El jugador, como el obrero, sufre la perpetua angustia del eterno retorno de lo mismo. La pasión del juego se ilumina en su rostro. Gestos bruscos, avidez, exaltación que lo lanza en una especie de vértigo. El jugador pasa a pertenecer al juego:

Al entrar en una casa de juego, la ley empieza por robaros el sombrero. (...) mal habéis dado un paso hacia la alfombra verde, vuestro sombrero ya no os pertenece del mismo modo que tampoco pertenecéis a vosotros mismos: pertenecéis al juego, vosotros, vuestra suerte, vuestra gorra, vuestro bastón y vuestra capa⁶⁸⁴.

Creencia en la fortuna, creencia siempre renovada. Contrato infernal⁶⁸⁵. Tiempo consumido en la alternancia del perder y del ganar. Un estado de ánimo que no le permite "hacer demasiadas cosas con la experiencia"⁶⁸⁶.

Baudelaire ve el jugador moderno como una figura heroica, encarnación de la imagen arcaica del luchador. En "Le jeu", el poeta se reconoce en la pasión vacía del jugador. Pero, no abandona su rincón, no toma parte en el juego: "Me vi incluso a mí mismo, en un rincón del antro/ taciturno, allí acodado, frío, callado y envidioso"⁶⁸⁷. También el poeta es "un hombre defraudado en su experiencia, es un moderno"⁶⁸⁸. Pero rechaza las fantasmagorías del juego. Rechaza el "ritmo de los segundos", esa ebriedad.

Como dice Balzac, "¡Cuántos acontecimientos se precipitan en el espacio de un segundo, y cuántas cosas en un lance de dados!"⁶⁸⁹. O como dice Anatole France,

⁶⁸³ *Idem.*

⁶⁸⁴ « Quand vous entrez dans une maison de jeu, la loi commence par vous dépouiller de votre chapeau. (...) à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous appartenez à vous-même: vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne et votre manteau ». Balzac, *La Peau de chagrin*, Manchecourt, Éditions Gallimard, 2001c (21-22).

⁶⁸⁵ *Ibid.*, 21.

⁶⁸⁶ Benjamin (1993b, 151).

⁶⁸⁷ « Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne/ Je me vis accoudé, froid, muet, enviant » Baudelaire (2010, 324-325).

⁶⁸⁸ Benjamin (1993b, 153).

⁶⁸⁹ «Combien d'événements se pressent dans l'espace d'une seconde, et que des choses dans un coup de dé!» Balzac (2001c, 30).

¿Qué es por lo tanto el juego sino el arte de conducir en un segundo los cambios que el destino corrientemente sólo produce en muchas horas e incluso en muchos años, el arte de concentrar en un único instante las emociones dispersas en la lenta existencia de los demás hombres, el secreto de vivir toda una vida en unos pocos minutos (...)»⁶⁹⁰.

Benjamin cita a Goethe: "Lo que deseamos en la juventud se cumple en la edad avanzada"⁶⁹¹. Cuanto más lejos en el tiempo se formula un deseo, mayores serán las perspectivas de que se cumpla, "el deseo cumplido es la corona que se destina a la experiencia"⁶⁹².

El empeño del jugador no puede confundirse con deseo. El deseo pertenece a los "órdenes de la experiencia". Es la experiencia que lo "llena" y "articula". La estrella fugaz que cae en la infinita lejanía del espacio se ha convertido en símbolo del deseo cumplido: "La bolita de marfil que va rodando hasta la casilla próxima, la carta siguiente, la que está encima de todas, son auténtica contraposición de la estrella fugaz"⁶⁹³.

Tiempo contenido. Suspense. Instante en que brilla para alguien la luz de la estrella fugaz. Un tiempo que "no destruye, sólo consume"⁶⁹⁴. Pero, en el juego y en el trabajo asalariado domina la idea de empezar siempre de nuevo. La existencia del jugador y del obrero transcurre un ahora perpetuo. Un tiempo infernal.

*Acuérdate que el tiempo es un jugador ávido
Que sin trampas gana siempre, así es la ley.
El día declina; ya viene la noche, ¡acuérdate!,
Sediento está el abismo; y la clepsidra se vacía*⁶⁹⁵.

13. Correspondances

Proust percibió en *Las Flores del mal* elementos familiares. Las fuerzas que actúan en el libro de Baudelaire son próximas a su experiencia⁶⁹⁶. En Baudelaire, el tiempo surge desmembrado. Son pocos los días que se abren. Pocos los días significativos.

⁶⁹⁰ Anatole France citado en Benjamin (2005, 499), (O 4 a).

⁶⁹¹ Benjamin (1993b, 151).

⁶⁹² *Ibid.*, 152.

⁶⁹³ *Idem.*

⁶⁹⁴ Joubert citado en Benjamin (*idem*).

⁶⁹⁵ « *Souviens-toi que le Temps est un joueur avide/ Qui gagne sans tricher, à tout coup! C'est la loi./ Le jour décroît; la nuit augmente; souviens-toi!/ Le gouffre a toujours soif; la clepsidre se vide* » (« L'Horloge »), Baudelaire (2010, 274-275).

⁶⁹⁶ Benjamin (1993b, 154).

Pocos los días que no se unen a los restantes. Los días del tiempo de la consumación. De la reminiscencia. Son pocos los días cuyo contenido se expresa bajo el concepto de “*correspondances*”.

Con las “*correspondances*”, Baudelaire busca los trazos de una experiencia a salvo de toda crisis. Vestigios de una experiencia que aún “incluye elementos culturales”⁶⁹⁷. Elementos que le permiten a Baudelaire “medir plenamente lo que significa el descalabro del que, como moderno, fue testigo”⁶⁹⁸. Descalabro del cual no puede huir. *Las Flores del Mal* aceptan el reto. El ciclo de poemas que abre el libro alude a algo irremediablemente perdido. Colores, sonidos y aromas que se corresponden. Perfumes frescos y dulces que invaden el aire.

La Naturaleza es templo de pilares vivientes
en donde a veces brotan palabras confusas;
en donde el hombre pasa por bosques de símbolos
que con mirada familiar le observan.

Como difusos ecos que desde lejos se funden
en tenebrosa y profunda unidad
tan vasta como la noche y la claridad
los perfumes, colores y sonidos se responden⁶⁹⁹.

En las correspondencias murmura lo pasado. La “experiencia canónica” de las correspondencias tiene lugar en una vida anterior⁷⁰⁰. Más que fechas históricas, las correspondencias son fechas de la prehistoria. Un tiempo perdido.

La lírica. “Para ser un moderno en el interior de una forma tradicional”, escribe Rochlitz, “se ha de tener una noción, una memoria de ese aura y de esa experiencia destrozadas por la realidad moderna”⁷⁰¹. Las imágenes que el poema de Baudelaire suscita emergen en el seno la sensibilidad moderna como reminiscencia de una felicidad perdida. Huella arcaica. Vestigio aurático. Huella de la magia que

⁶⁹⁷ *Idem.*

⁶⁹⁸ *Idem.*

⁶⁹⁹ « La nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L’homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l’observent avec des regards familiers./ Comme de long échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profond unité,/ Vaste comme la nuit et comme la clarté,/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Baudelaire (2010, 56-57).

⁷⁰⁰ Benjamin (1993b, 153).

⁷⁰¹ « Pour être un moderne, à l’intérieur d’une forme traditionnelle (...) il faut avoir une notion, une mémoire de cette aura et de cette expérience qui sont ruinées par la réalité moderne » Rochlitz (1992, 247).

habitó nuestras experiencias más profanas. Vestigio de una secreta armonía entre hombre y naturaleza⁷⁰².

De la pérdida, del hundimiento total de la experiencia, brota la angustia, el *spleen*. Baudelaire reconoce en el *spleen* "la última de las transfiguraciones del ideal". Y el ideal le parece a Baudelaire "la primera en las expresiones del *spleen*"⁷⁰³. El *spleen* "pone siglos entre el momento presente y el recién vivido. Es él quien genera 'antigüedad' incansablemente"⁷⁰⁴.

En Baudelaire, la modernidad se afirma como aquello que un día se volverá arcaico. Afirmándose arcaica, muestra su origen. Su rostro "nos fulmina con una mirada inmemorial. Tal fue la mirada de Medusa para los griegos"⁷⁰⁵.

El ideal "dispensa la fuerza para la reminiscencia". El *spleen* "ofrece la desbandada de los segundos"⁷⁰⁶. El *spleen* es su soberano, dueño y señor. En "La llamada de la nada" ("*Le goût du néant*") el poeta atestigua la pérdida: "¡La grata primavera ya perdió su perfume!"⁷⁰⁷.

Como dice Benjamin, el olor "es el refugio inaccesible de la memoria involuntaria. Difícilmente se asocia con representaciones visuales"⁷⁰⁸. Más que cualquier otro recuerdo, el reconocimiento de un olor "tiene el privilegio de consolar", como si adormeciera la consciencia del paso del tiempo. Un aroma

deja que se hundan años en el aroma que recuerda. Por eso el verso de Baudelaire es insondablemente desconsolado. No hay consuelo para quien ya no quiere hacer ninguna experiencia⁷⁰⁹.

⁷⁰² El desencantamiento del mundo se cumple en los objetos y manifestaciones de un mundo ajeno reunidos en los paisajes alegóricos de los poemas de Baudelaire. De acuerdo con Jauss, Baudelaire se sirve de la alegoría para "aproximar tanto el interior y el exterior, de manera que la tradicional separación de las dos esferas de la apariencia sensible queda superada". Un procedimiento moderno que deshace "el modelo romántico de la 'correspondencia', de la consonancia entre alma y naturaleza. A la vista de la existencia desnaturalizada de una civilización ciudadana cada vez más industrializada, cuando el mundo ya no puede ser entendido como naturaleza, como la armonía omnibarcante del romanticismo, alumbra la percepción estética las nuevas caras de una naturaleza ajena al sentido" Jauss (1995a, 157-158).

⁷⁰³ Benjamin (2000, 232).

⁷⁰⁴ Benjamin (1992a, 179).

⁷⁰⁵ Benjamin (2000, 232).

⁷⁰⁶ Benjamin (1993b, 158).

⁷⁰⁷ « Le printemps adorable a perdu son odeur ! » Baudelaire (2010, 260-261).

⁷⁰⁸ Benjamin (1993b, 158).

⁷⁰⁹ *Idem*.

El hundimiento de la experiencia provoca en Baudelaire una ira como la de Timón, furioso contra todos, incapaz de distinguir amigo de enemigo⁷¹⁰. Una ira que se enfrenta al ritmo desenfrenado de los segundos. Ira que acaba en melancolía: “Y así, sin cesar me devora el Tiempo, / como la nieve devora cuerpos inertes”⁷¹¹.

En el *spleen*, el “tiempo carece de historia como el de la memoria involuntaria”. La percepción del tiempo es aguda, cortante. Cada segundo, cada instante, “encuentra a la conciencia dispuesta a parar su golpe”⁷¹². El *spleen* nace del tiempo dominado por el reloj. Tiempo cosificado. La vivencia, desencadenada por los *shocks* de la vida urbana, sustituye la experiencia.

Si Baudelaire, en sus poemas, aún acoge entre sus manos las astillas de “una auténtica experiencia histórica”, Bergson, en su idea de *durée*, se aleja de la historia⁷¹³. A la *durée*, Bergson le suprimió la muerte. Y, como dice Benjamin, la *durée* de la que se ha borrado la muerte “tiene la mala infinitud de un ornamento. Excluye que se le aporte toda tradición”⁷¹⁴. Es quintaesencia de una vivencia que se pavonea con las vestimentas prestadas de la experiencia. Baudelaire hace lo contrario. El *spleen* baudelaireano muestra la vivencia en su desnudez: “El melancólico ve con terror que la tierra recae en un estado meramente natural. No exhala ningún hálito de prehistoria. Ningún aura”⁷¹⁵.

14. Decadencia del aura, atrofia de la experiencia

“Me gustan los lugares en los que ha sucedido algo –aunque sea algo triste. Aquí, se ha muerto mucha gente, este lugar estuvo lleno de vida”.

“¿A eso llamas estar lleno de vida?”

“Quiero decir, lleno de experiencia” (Henry James)⁷¹⁶.

⁷¹⁰ “Yo a todo hombre olvidé. Si concedes entonces que eres un hombre tú, Yo te he olvidado” (Shakespeare, William, *Timón de Atenas*, Buenos Aires, Losada, 2004, 211). “A todos los humanos querría odiar con ganas” (*ibid.*, 212)

⁷¹¹ « Et le Temps m’engloutit minute par minute, / Comme la neige immense un corps pris de roideur » Baudelaire (2010, 260-261).

⁷¹² Benjamin (1993b, 159).

⁷¹³ *Ibid.* 160.

⁷¹⁴ *Idem.*

⁷¹⁵ *Idem.*

⁷¹⁶ “I like places in which things have happened –even if they are sad things. A great many people have died here; the place has been full of life.” “Is that what you call being full of life?”

Algo lejano se encarna súbitamente en el instante presente. Un halo, un soplo. Como las imágenes despertadas por un objeto sensible en la memoria involuntaria, el aura equivale a la experiencia, a las huellas de una práctica depositadas en un objeto⁷¹⁷. El aura encierra la experiencia de un "ahora" pasado que necesita ser revivido.

La técnica moderna, con los procedimientos desplegados por la cámara fotográfica, con todos sus dispositivos de reproducción, ha hecho posible fijar un acontecimiento, su imagen y sonido. Técnica que encierra algo de cruel, que acerca "peligrosamente" las cosas a nuestros ojos. Técnica que, como recuerda Benjamin, atrofia el ejercicio⁷¹⁸.

Si en el ensayo sobre la obra de arte (1935) Benjamin sobrevalora la fotografía, subestimando la unicidad de la obra de arte, en "Sobre algunos temas en Baudelaire" (1939), parece subestimar la fotografía, confiriendo un mayor peso al momento de unicidad de la obra de arte.

Una obra de arte no se consume, no se agota. Su goce renueva la necesidad. Como "una flor que halaga nuestro olfato", y cuyo aroma conservamos, también en una obra de arte no nos libertamos del poder que ella ejerce sobre nosotros⁷¹⁹.

Benjamin distingue la pintura de la fotografía. Un cuadro al que miramos nos restituye "eso en lo que el ojo no pudo saciarse". Lo que en él "cumple el deseo proyectado en su origen", también alimenta incansablemente el deseo⁷²⁰. Pero, "para la mirada que no pudo saciarse en un cuadro, la fotografía significa más bien lo que el alimento para el hambriento o la bebida para quien tiene sed"⁷²¹.

Benjamin parece contrariar aquí lo que escribe en 1931 en su ensayo sobre la fotografía. Se refería a algo nuevo y especial que en las primeras fotografías nos salía al encuentro. Hablaba de ese valor mágico de las primeras fotografías que una imagen pintada jamás podría alcanzar⁷²². Ese valor mágico, nuevo, único, de la fotografía antes de su industrialización, antes del comercio haberle arrebatado el aura.

En el ensayo sobre la obra de arte, la pérdida de la experiencia tradicional le parece abrir la posibilidad de una sociedad reconciliada con la técnica. Los nuevos

"I mean full of experience" Henry James, *The portrait of a lady*, Berkshire, Penguin Books, 1997, 26.

⁷¹⁷ Benjamin (1993b, 161).

⁷¹⁸ *Idem*.

⁷¹⁹ Benjamin cita, aquí, a Valéry (1993b, 162).

⁷²⁰ Benjamin (*idem*).

⁷²¹ *Idem*.

⁷²² Benjamin (1973e, 66).

medios de reproducción proporcionarían una nueva experiencia colectiva. Pero, en el último Baudelaire, la confianza de Benjamin en la técnica se desvanece. Benjamin atiende a las críticas de Adorno. En su nueva interpretación, salva el concepto de aura. Lo enlaza con la memoria involuntaria, con la experiencia, con la mirada (lo que permanece del ser humano)⁷²³.

En el último Baudelaire, la liquidación del aura ya no es consecuencia de la emancipación de la apariencia ilusoria heredada del ritual. Surge como un debilitamiento de la memoria involuntaria. Atrofia de la experiencia en los *shocks*. Un fenómeno patológico.

En el último Baudelaire, Benjamin atiende a la experiencia que se hunde en el movimiento urbano, en la línea de producción, en el juego. El desarrollo de las técnicas de reproducción confrontan directamente el individuo con el mecanismo. Confronto que siega al individuo de la comunidad. El aura aparece a la luz de su destrucción.

En el último Baudelaire, Benjamin salva la distancia de las obras de arte. Lo que impide que nos saciemos en lo bello es la imagen de un mundo anterior, imagen que Baudelaire evoca entre lágrimas de nostalgia⁷²⁴. Las obras de arte, al perseguir lo bello, lo rescataran de las honduras del tiempo. Manifestación aurática. Imagen fugaz. Aparición actual, irrepetible.

Los mecanismos de reproducción técnica proporcionan una agudeza perceptual sin precedentes. La industria difunde imágenes masivamente. Da primacía a la cantidad, a la novedad. Repetición del mismo. En el ámbito de la reproducción técnica parece no haber lugar para lo bello⁷²⁵.

Para Benjamin, si el rasgo característico de las imágenes que emergen en la memoria involuntaria se halla en su aura, la fotografía, aliada de la memoria voluntaria, tiene un papel determinante en la "decadencia del aura":

Lo que tenía que ser sentido como inhumano, diremos incluso que como mortal en la daguerrotipia, era que se miraba dentro del aparato (y además detenidamente), ya que el aparato tomaba la imagen del hombre, y no le era a éste devuelta su mirada. Pero a la mirada le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquél a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida (...) le cae entonces en suerte la experiencia del aura en toda su plenitud⁷²⁶.

⁷²³ Como escribe Benjamin en *Dirección Única* (1988b, 69).

⁷²⁴ Benjamin (1993b, 162).

⁷²⁵ *Ibid.*, 162-163.

⁷²⁶ *Ibid.*, 163.

Mirada correspondida, una verdadera experiencia social entre los hombres⁷²⁷:

Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. 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 irrepitibles: se escapan al recuerdo que busca incorporárselos. Apoyan así un concepto de aura que implica "la manifestación irrepitible de una lejanía")⁷²⁸.

Benjamin recuerda que Proust conocía muy bien el problema del aura: "Algunos, amantes de los misterios, se halagan pensando que en las cosas permanece algo de las miradas que una vez se posaron sobre ellas"⁷²⁹. Opinan que las obras de arte, "los monumentos y los cuadros sólo se presentan bajo el delicado velo que el amor y la veneración de tantos admiradores tejieron a su alrededor a lo largo de siglos"⁷³⁰. Proust dice que esta quimera sería verdadera si se refiriera al mundo de los sentimientos. Benjamin encuentra una definición parecida en Valéry donde "la percepción del sueño como aura" tiene un alcance más largo y objetivo: "Las cosas que yo veo me ven como yo las veo a ellas"⁷³¹. Baudelaire, con su percepción onírica, también ella orientada objetivamente, dice: "el hombre pasa por bosques de símbolos/ que con mirada familiar le observan"⁷³².

Baudelaire inscribe en su lírica la decadencia del aura. Figura cifrada en sus poemas. Baudelaire sucumbe a unos "ojos que han perdido la facultad de mirar". Unos ojos que "no conocen lejanía"⁷³³. Ojos que hechizan, que subyugan el poeta. Ojos sin mirada.

Baudelaire elogia el maquillaje, elogia lo artificial contra lo natural⁷³⁴. Vive heroicamente en la artificialidad, "en el corazón de la irrealidad (de la apariencia)"⁷³⁵. Cuando, en el Salon de 1859, revisa las pinturas de paisaje, desea volver a la magia "brutal", "enorme", de las pinturas de dioramas. Dioramas capaces de imponer una

⁷²⁷ Benjamin (1992a, 190).

⁷²⁸ Benjamin (1993b, 163-164).

⁷²⁹ Proust citado en Benjamin (*ibid.*, 164).

⁷³⁰ *Idem.*

⁷³¹ Valéry citado en Benjamin (*idem*).

⁷³² "L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers » Baudelaire (2010, 56-57).

⁷³³ Benjamin (1993b, 165).

⁷³⁴ "Elogio del maquillaje" en "El pintor de la vida moderna", Baudelaire (1992, 383-385)

⁷³⁵ Benjamin (1992a, 193).

“ilusión útil”. Baudelaire halla sus sueños más queridos en la magia de los decorados de teatro, “artísticamente expresados y trágicamente concentrados”. Repletos de artificios. Pinturas que, en su falsedad, son más verdaderas que las de los paisajistas, que mienten al abstenerse de mentir⁷³⁶. Baudelaire “mide una pintura de paisaje según los módulos de los pintores de barraca de feria”⁷³⁷. Rechaza el falso aura, el aura restituido, la belleza que ofrece consuelo, compensación nostálgica. Baudelaire sacrifica la aureola en nombre de una belleza conquistada a una experiencia vaciada de sustancia, en nombre de la verdad.

Ausencia de estrellas, extinción de la apariencia

“En nuestras ciudades hemos abolido la sana y limpia penumbra del campo. Hemos proscrito la noche, y desde entonces la noche anda vagando por entre prados silvestres. Y para prevenir su retorno encendemos eternas luces vigilantes. Hemos construido un nuevo cosmos y, como consecuencia, nuestro propio sol y nuestras propias estrellas. Y, como consecuencia también (...) hemos creado nuestra propia oscuridad” (Chesterton)⁷³⁸.

Irrumpe la noche. Irrumpen “horizontes amplios y de una claridad diurna por toda la ciudad”⁷³⁹. La gran ciudad deja de conocer el verdadero crepúsculo. La tecnología conquista el cielo. La iluminación artificial amplía el techo de calles y avenidas, despoja el cielo nocturno de estrellas. Priva la ciudad de la transición hacia la noche. En la ciudad de Baudelaire no aparecen las estrellas. La “renuncia a la magia de la distancia” es uno de los momentos claves de su poesía⁷⁴⁰. Su cielo es un “espacio secularizado”.

Las estrellas que Baudelaire expulsa de su mundo son la imagen oculta de la mercancía, lo siempre igual en grandes cantidades⁷⁴¹. Son las mismas “que en Blanqui se convierten en escenario del eterno retorno”⁷⁴².

⁷³⁶ Baudelaire citado en Benjamin (2005, 549), (Q 4 a, 4).

⁷³⁷ *Ibid.*, 167.

⁷³⁸ Chesterton (1995, 121).

⁷³⁹ Benjamin (2005, 551), (R 1, 1).

⁷⁴⁰ Benjamin (1992a, 189). Benjamin remite a la primera estrofa de “Le voyage”: “Pour l’enfant, amoureux de cartes et d’estampes,/ L’univers est égal à son vaste appétit./ Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!/ Aux yeux du souvenir que le monde est petit!” (Baudelaire 2010, 434-435).

⁷⁴¹ Benjamin (1992a, 177).

⁷⁴² *Ibid.*, 190.

Pobres estrellas! su papel de esplendor es sólo un papel de sacrificio. Creadoras y siervas de la potencia productora de los planetas, ellas no la poseen por sí mismas, y deben resignarse a su carrera ingrata y monótona de antorchas. Tienen el estallido sin el goce; detrás de ellas, se ocultan invisibles realidades vivas. Estas reinas esclavas son sin embargo de la misma pasta que sus felices súbditos... Llamas resplandecientes ahora, un día serán tinieblas y hielo, y sólo podrán renacer a la vida como planetas, después del choque que volatilizará el cortejo y convertirá su reina en nebulosa⁷⁴³.

"El calor se está yendo de las cosas", proclama Benjamin en *Dirección única*, "los objetos de uso cotidiano rechazan al hombre suave, pero tenazmente"⁷⁴⁴. La ausencia de la huella humana⁷⁴⁵ oculta en las mercancías algo terrible. Su nueva apariencia, su resplandor, el brillo que proyectan en la lejanía, parece prometer la eternidad. En realidad, encubre la fragilidad de lo humano, la certidumbre de la decadencia, la descomposición.

Baudelaire se identifica con la mercancía. Desde el corazón de la fantasmagoría, su arte apunta a un mundo sin fantasmagorías, un mundo que no triture la experiencia, un mundo en que los ojos cobren vida.

Decisiva fue, para Baudelaire, la experiencia de haber sido empujado por la multitud. Baudelaire "imagina el día en que incluso las mujeres perdidas y los parias irán tan lejos que harán causa común con un estilo ordenado de vivir, condenarán el libertinaje y no dejarán en pie otra cosa que no sea el dinero"⁷⁴⁶.

Baudelaire se queda sin cómplices. Traicionado. En una cólera impotente, se vuelve contra la multitud. Así se teje la vivencia a la que el poeta ha dado el "peso de experiencia". Baudelaire ha mostrado el precio al que puede llegar la sensación de lo moderno: "la trituración del aura en la vivencia del *shock*"⁷⁴⁷.

Baudelaire denuncia toda reconciliación con un mundo social irreconciliado⁷⁴⁸. El aura de su poesía brota de la renuncia al aura romántica⁷⁴⁹. En un mundo privado

⁷⁴³ Blanqui citado en Benjamin (2005, 217), (G 15, 1).

⁷⁴⁴ Benjamin (1988b, 33).

⁷⁴⁵ En una carta de mayo de 1940, Benjamin responde a los comentarios de Adorno respecto al concepto de aura tal como se encuentra expuesto en el ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire". Ante la insistencia de Adorno de vincular la "huella de lo humano olvidada en la cosa" al momento de trabajo humano, sugiriendo una teología invertida y asociando la incapacidad para percibir la huella de lo humano (lo que nos mira) a la reificación de la mercancía, Benjamin -que rechazaba secularizar completamente el motivo del aura- apunta: "si en el aura hubiera de entrar en juego realmente algo 'humano olvidado', no sería necesariamente lo que representa el trabajo. Tiene que haber, pues, algo humano en las cosas que *no* es fundado por el trabajo" (Adorno 1998a, 312). ¿El pasado que, para Proust, se halla en las cosas? También el árbol o el arbusto, sostiene Benjamin, que no están hechos por el hombre, están investidos de aura.

⁷⁴⁶ Benjamin (1993b, 169).

⁷⁴⁷ *Ibid.*, 170.

⁷⁴⁸ Rochlitz (1992, 259).

de lejanía, despojado de estrellas, la poesía de Baudelaire se alza como “un astro sin atmósfera”⁷⁵⁰. Astro muerto, despojado de su poder de irradiación, despojado de su resplandor. Sencilla partícula de materia, como la que Blanqui evoca en *L’Éternité par les Astres*⁷⁵¹.

Trituración del aura, ausencia de apariencia, intención alegórica, destrucción de lo orgánico. En Baudelaire se genera una belleza moderna. Una belleza que se yergue de lo artificial, de lo petrificado, de las ruinas. Una belleza que se yergue de la misma civilización industrial que destruye el aura, de la estética del *shock*.

⁷⁴⁹ Bajo el signo del sacrificio del aura, Benjamin formula una estética de la negatividad que Adorno vendría a desarrollar (la salvación de la apariencia de Adorno sería una respuesta a la liquidación del aura por la industria cultural, tal como Benjamin desarrolla en su ensayo sobre la obra de arte).

⁷⁵⁰ Nietzsche citado en Benjamin (1993b, 170).

⁷⁵¹ Mosès (1996, 154).

III. Construir desde los escombros

1. El mundo desfigurado de los niños

André Gide, en *Si le grain ne meurt*, recuerda los juegos de su primera infancia. Sin compañeros para jugar, Gide se divertía con las calcomanías, los solitarios, las construcciones, sobre todo, con el caleidoscopio. Instrumento prodigioso, ofrecía a la mirada “un rosetón siempre cambiante, formado por cristales coloreados móviles retenidos entre dos vidrios translúcidos”⁷⁵². Las pequeñas piezas, al menor movimiento, se dislocaban con consecuencias imprevisibles, dibujando formas exquisitas, excéntricas figuras. Las cuentas nunca permanecían todas en escena. Unas se ocultaban, otras brotaban medio escondidas. Una cuenta redonda, granate, triste. Una esmeralda en forma de guadaña. Un zafiro y un topacio. El rubí era distinto, triangular, muy grande, muy vivo, nunca desaparecía totalmente⁷⁵³.

La “fantasmagoría” se multiplicaba simétricamente en los espejos. Gide contemplaba deslumbrado. Las imágenes surgían como por magia. Gide deseaba conocer su secreto. Descorchaba el fondo al caleidoscopio. Liberaba las piezas de cristal. Retiraba los espejos de la envoltura de cartón. Volvía a construir. “¡Cómo seguíamos bien el hilo de las piezas! ¡Cómo entendíamos el porqué del placer!”⁷⁵⁴. Añadía dos o tres cuentas más. Sustituía los fragmentos de cristal por el pico de una pluma, una ala de mosca, la cabeza de una cerilla. Un nuevo mundo se abría. Las imágenes volvían a ser mágicas.

Esos juegos, cuya profundidad y encanto ningún hombre maduro será capaz de comprender y para los cuales no se requieren más objetos que tres piedrecitas o un pedazo de madera que acaso lleve, a guisa de casco, una humilde florecilla. Porque lo que en ellos resplandece, ante todo, es la fantasía pura, vigorosa, férvida, inocente, inmaculada todavía y con ella el atrevimiento de esa edad feliz, en la que la vida no se atreve aún a apoderarse de nosotros; en la que ni el deber ni la culpa nos han echado

⁷⁵² « une sorte de lorgnette qui, dans l'extrémité opposée à celle de l'œil, propose au regard une toujours changeante rosace, formée de mobiles verres de couleur emprisonnés entre deux vitres translucides » André Gide, *Si le grain ne meurt*, La Flèche, Gallimard, 2002, 12.

⁷⁵³ *Ibid*, 13.

⁷⁵⁴ « comme on suivait bien les parties! comme on comprenait bien le pourquoi du plaisir! » (*idem*).

todavía su mano encima; en la que podemos ver, oír, reír, extrañarnos y soñar sin que el mundo nos imponga su dogal⁷⁵⁵.

Provocación, bullicio. Entusiasmo. Desobediencia. "Felicidad no disciplinada"⁷⁵⁶. Los niños, monstruos de actividad, como dice Valéry, "idesgarran, rompen, construyen, siempre están haciendo algo!": "sólo son conscientes de lo que existe a su alrededor en la medida en que pueden actuar sobre las cosas, o a través de ellas, no importa de qué modo: la acción, en realidad, es lo que cuenta"⁷⁵⁷.

Un mundo sin límites fijados. Un mundo pleno de secretos. Los niños, cuanto menos comprenden, más son capaces de experimentar. Construyen un "mundo pequeño dentro del grande"⁷⁵⁸.

Los niños viven intensamente un mundo que contrasta con la rigidez de los adultos. Un mundo que contrasta con una sociedad cruda que atrofia la espontaneidad, que frena la fantasía. Sociedad que destruye la capacidad mimética. Sociedad indiferente a lo que escapa del carácter instrumental. Sociedad que insiste en el principio de la realidad, que conduce a la pasividad, a la adaptación. El poner orden, sentar, no mover, no tocar es ya un primer paso hacia la resignación. Sociedad paralizada, incapaz de una verdadera transformación.

Los niños rompen el caleidoscopio. Quieren saber cómo están hechas las cosas. Hurgan en los lugares apartados. Se apropian de lo abandonado por los adultos. Atienden a las cosas de escaso valor. Los niños operan de forma creativa, táctil. Establecen correspondencias a través de una fantasía espontánea. Juego fantástico, vivo. Con los niños, los cajones se convierten en zoológico, en museo del crimen, en cripta. Los papeles de estaño se convierten en tesoros de plata. Los cubos de madera se convierten en ataúdes⁷⁵⁹. La mesa del comedor, bajo la cual se acurrucan, ya no es una mesa sino "ídolo de madera del templo cuyas columnas son las cuatro patas talladas"⁷⁶⁰.

Los niños se acercan a lo que es bueno para nada. Cuanto menos "útiles" para jugar, más atractivos los juguetes. La imitación "es propia del juego, no del juguete": "El niño quiere arrastrar algo y se convierte en caballo, quiere jugar con

⁷⁵⁵ Thomas Mann, *Los Buddenbrook*, Barcelona, Edhasa, 2004, 444.

⁷⁵⁶ Carta de Benjamin a Adorno (mayo de 1940) (Adorno 1998a, 316).

⁷⁵⁷ Paul Valéry citado en Buck-Morss (1995, 291).

⁷⁵⁸ Tal como señala Benjamin en *Dirección única* (1988b, 25).

⁷⁵⁹ *Ibid.*, 55.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, 56.

arena y se hace panadero, quiere esconderse y es ladrón o gendarme⁷⁶¹. "Detrás de una puerta será él mismo puerta, se la pondrá como una máscara pesada y, cual sacerdote-brujo, hechizará a todos los que entren desprevenidos"⁷⁶². El niño no sólo juega a "hacer el comerciante o el maestro, sino también el molino de viento y la locomotora"⁷⁶³.

Las palabras se transforman con los malentendidos de los niños. Palabras inescrutables. Palabras que envuelven el niño como se fueran nubes. Rimas que se convierten en espectros. El niño Benjamin asociaba la palabra "grabado" (*Kupferstich*) a "sacar la cabeza" (*Kopfverstich*):

Así dio la casualidad que en una ocasión se hablase de grabados en mi presencia. Al día siguiente saqué la cabeza debajo de la silla, y eso para mí significaba "grabado". Aunque desfigurase con esto a mí mismo y a la palabra, no hacía sino lo que debía para arraigarme a la vida⁷⁶⁴.

Palabras que se corresponden a "viviendas, muebles y vestimentas", no a "modelos o moralidades"⁷⁶⁵. Palabras que apuntan el camino hacia la "propia esencia y naturaleza" del mundo⁷⁶⁶.

El juego, dice Benjamin, es "partera de todo hábito"⁷⁶⁷. Hábitos que entran en la vida del niño al ritmo de los versos, de las canciones. En las formas más rígidas perduran vestigios del juego. Los hábitos no son más que "formas irreconocibles, petrificadas" tanto de nuestra "primera dicha" como de nuestro "primero horror"⁷⁶⁸.

La experiencia "busca el restablecimiento de la situación primitiva en la cual se originó"⁷⁶⁹. Benjamin cita el verso de Goethe: "Todo podría lograrse a la perfección, si las cosas pudieran realizarse dos veces"⁷⁷⁰.

La repetición gobierna el mundo de los juegos. Los niños son felices cuando hacen una y otra vez. Repetición y retorno. Volver a empezar. Gozar una y otra vez, cada vez más intensamente.

⁷⁶¹ "Historia cultural del juguete" Benjamin (1989, 88).

⁷⁶² Benjamin (1988b, 56).

⁷⁶³ Benjamin (1971, 167).

⁷⁶⁴ Benjamin (1992b, 91).

⁷⁶⁵ *Ibid.*, 92.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, 91.

⁷⁶⁷ "Juguetes y Juego" Benjamin (1989, 94).

⁷⁶⁸ *Idem.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*, 93.

⁷⁷⁰ *Idem.*

“Un poeta moderno dice que para cada hombre existe una imagen cuya contemplación le hace olvidarse del mundo entero. ¿Cuántos no la encontrarán en una vieja caja de juguetes?”⁷⁷¹.

Benjamin recuerda los juguetes hechos por pequeñas industrias artesanales sometidas a estrictas reglas gremiales. Juguetes tallados por un carpintero, pintados por un pintor. Juguetes que dicen a los niños de qué profundidades del bosque provienen⁷⁷². Juguetes en los que cristalizan las huellas de una generación anterior, el pasado que permite entender el presente. Juguetes de una verdadera sencillez, de una belleza peculiar. Tan distintos de los juguetes de fabricación industrial que ocultan el proceso de producción, la huella humana, juguetes mercancía que encarnan el rostro del capital. Tan distintos de esos juguetes que se hacen grandes, que expresan la inseguridad del adulto. Que mimetizan un mundo titánico, con su humor diabólico:

La misma máscara parecía sonreír sardónicamente desde las cajas de juegos de sociedad o en el rostro de los muñecos de carácter; parecía atraer desde la negra boca del cañón o hacer oír su risita falsa en los ingeniosos “vagones de accidentes” que, al producirse la catástrofe ferroviaria, se deshacían en las partes previstas⁷⁷³.

Entre 1932 y 1934, Benjamin escribe *Infancia en Berlín hacia 1900*. Berlín con sus distintas caras. Un trabajo de memoria “más proustiano que surrealista”⁷⁷⁴. Un “contrapeso subjetivo a las masas de material que (Benjamin) reunió para la proyectada obra sobre los pasajes de París”⁷⁷⁵. Sueño y melancolía. La sombra de Hitler. Dolor por lo irrecuperable. “Una vez perdido, se convierte en alegoría del propio ocaso”⁷⁷⁶.

La infancia como “sismógrafo del pasado más reciente”⁷⁷⁷. Los barrios, las calles, las estaciones de ferrocarriles. Los mercados, los cafés. El Tiergarten. La grandiosa Columna Triunfal, figura de la victoria erguida cual estela funeraria. Más

⁷⁷¹ *Ibid.*, 94.

⁷⁷² “Moscú” Benjamin (1992, 46).

⁷⁷³ “Juguetes y juego” (1989, 91-92)

⁷⁷⁴ « Avec un ironie empreinte de nostalgie, Benjamin entreprend ce travail de mémoire, plus proustien que surréaliste, pour son expérience de Berlin » Rochlitz (1992, 211).

⁷⁷⁵ Adorno (1995f, 72).

⁷⁷⁶ *Ibid.*, 73.

⁷⁷⁷ Burkhardt Lindner (1986, 31).

que la paz, parece anunciar la guerra, el terror. Signos de declive antes mismo de la ciudad caer bajo el fascismo.

El Panorama Imperial, ya decadente, con sus estampas de viaje. Allí Benjamin alimenta su fantasía. La luz que ilumina fiordos y palmeras es la misma que cae sobre su pupitre cuando por la noche hace los deberes. En el recinto medio vacío, de haber estado más atento "hasta hubiera podido oír el viento y las campanas"⁷⁷⁸.

Una caja de cristal, un juguete, permite al "niño de la rica burguesía" echar "un vistazo al mundo del trabajo y de las máquinas"⁷⁷⁹. En la caja se mueven, al compás marcado por un mecanismo de relojería, pequeños mineros, capataces, carros, martillos y linternas. Los tesoros albergados en la mina son sacados por medio de un duro trabajo⁷⁸⁰, duro esfuerzo de unos en provecho de otros, una verdad inintencional.

La muralla formada por las casas, por los barrios, aparta la miseria. Un mundo vedado. Las iniquidades llegan como imágenes fugaces. La alegría de las fiestas contrasta con la triste pobreza encontrada en los mercados. La acogedora casa paterna contrasta con las viviendas de los desheredados, allí donde brillan miserables árboles de Navidad. Las estancias burguesas de las abuelas tienen la apariencia de eternidad. Parecen alejar la muerte. Recién aparecido, el teléfono emite sonidos "no anunciados". El niño reconoce lo nuevo⁷⁸¹. Intuye lo que el adulto no es capaz de presentir. En un teléfono, toda una época. Una llamada esperada. Una llamada temida. Un sobresalto. Señal de alarma que perturba la siesta de los padres. Señal de alarma para "la época de la Historia en medio de la cual se durmieron"⁷⁸².

Infancia en Berlín, una colección de recuerdos construida entre el sueño del siglo XIX y el despertar de los comienzos del XX⁷⁸³. El editor Erich Reiss creyó reconocer su propia infancia en *Infancia en Berlín*⁷⁸⁴. Scholem encontró en el libro un reflejo de su niñez⁷⁸⁵. En cada fragmento, la atmósfera de una época. En cada lugar, en cada objeto, lo que fue y lo que podía haber sido. Cada momento recordado no

⁷⁷⁸ Benjamin (1992b, 40).

⁷⁷⁹ *Ibid.*, 64.

⁷⁸⁰ *Idem.*

⁷⁸¹ Benjamin (2005, 395), (K 1 a, 3).

⁷⁸² Benjamin (1992b, 47).

⁷⁸³ Rochlitz (1992, 211).

⁷⁸⁴ Carta a Benjamin (5 de abril de 1934) (Adorno 1998a, 52).

⁷⁸⁵ Carta de Scholem a Benjamin (15 de enero de 1933) (Benjamin 1987a, 33).

como "el lugar de un placer a encontrar", sino como "un fracaso a descifrar", "una promesa que la vida ha traicionado"⁷⁸⁶.

2. Fuchs, el coleccionista

En 1937, Benjamin escribe "Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs". Una concepción materialista del arte. Una concepción materialista de la historia⁷⁸⁷. Una crítica a la idea de progreso reducido al desarrollo técnico. Fuchs es pionero en el estudio materialista del arte. Su colección se sitúa en terrenos límites. Fuchs atiende a la caricatura, al arte erótico, al cuadro de costumbres. Atiende a las cosas que el presente oculta al teórico.

La colección de Fuchs es un yacimiento inagotable. Una respuesta práctica a las aporías de la teoría. Fuchs se entusiasma por el arte de masas. Procura la verdad en los extremos, en "los contenidos drásticos de la obra de arte, ya sean de índole material o de índole formal"⁷⁸⁸. Fuchs no reconoce la jerarquía de valores (determinante en Winckelmann, en Goethe). Rompe con las teorías clasicistas del arte, con los patrones de la historia del arte tradicional. Fuchs introduce disonancia en la concepción burguesa del arte. Su interés por el arte se aleja del mero entusiasmo por la belleza.

Fuchs aprehende el carácter particular del arte de masas, de la reproducción técnica. Su análisis corrige, de algún modo, el proceso de cosificación al que la obra de arte se somete. Obliga a revisar el concepto de genio, sin olvidar la inspiración que contribuye para la génesis de una obra y la vuelve fecunda. La interpretación iconográfica, imprescindible a la hora de atender a la recepción y al arte de masas, protege de los abusos del formalismo⁷⁸⁹. El conocimiento dialéctico de una obra de arte la vuelve más transparente. Capta su "sobrio contenido histórico"⁷⁹⁰.

Refugiado en Francia, Fuchs se apega al "pathos democrático" de 1830, cuyos ecos se escuchan en Victor Hugo⁷⁹¹. Pathos que atraviesa esa concepción de la

⁷⁸⁶ « Chaque moment de l'enfance est non le lieu d'un plaisir à retrouver mais d'un échec à déchiffrer, d'une promesse que la vie ha trahie » Palmier (2010, 96).

⁷⁸⁷ En este ensayo, Benjamin despliega algunos elementos de su concepto de historia, reunidos en el legajo N de la obra de los pasajes (Teoría del conocimiento y teoría del progreso). Reconoceremos algunos de esos elementos en las "Tesis sobre el concepto de historia" (1940), a las que nos dedicaremos en V.

⁷⁸⁸ Benjamin (1973b, 108-109).

⁷⁸⁹ *Ibid.*, 105.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, 93.

⁷⁹¹ *Ibid.*, 115. Es en Francia donde lo encuentra Benjamin, también exiliado.

historia que Hugo saluda en Shakespeare: "El progreso es el paso del mismísimo Dios"⁷⁹², el sufragio universal es el reloj que mide el tiempo de esos pasos⁷⁹³.

Francia, lugar de revoluciones, origen del socialismo utópico, lugar de la "vanguardia de la libertad y la cultura"⁷⁹⁴, es la patria del Fuchs coleccionista. A las figuras del *flâneur*, del viajero y del jugador, hay que sumar el coleccionista. Figura a la que "mueven pasiones peligrosas, si bien domesticadas"⁷⁹⁵. Figura tan significativa en Balzac. Balzac le erige un monumento, *Cousin Pons*. Pons vive para su colección. Conocemos sus componentes, pero muy poco sobre su adquisición. Poseer esos tesoros incomparables hace vibrar todas sus fibras. Los guarda con "una atención sin descanso"⁷⁹⁶. Como coleccionista, Fuchs es balzaciano⁷⁹⁷. Búsquedas excesivas. Una enorme acumulación de láminas. La misma expansividad, la misma fertilidad, la misma pasión por lo grandioso que llevó Balzac a describir una sociedad entera, Delacroix a pintar epopeyas o Dumas a abarcar en sus novelas cuatro mil años de historia, a publicar cuatrocientas novelas en veinte años. Figuras que disponían de "unas espaldas para las que ninguna carga resultaba demasiado pesada"⁷⁹⁸. Fuchs reinaba en el mercado parisino como en sus propias colecciones. Fuchs, *ramasseur*, con un "gusto rabelaisiano por las cantidades". Un galerista parisino decía de él: "C'est le Monsieur qui mange tout Paris"⁷⁹⁹.

Cuando habla de Daumier, todas las fuerzas de Fuchs despiertan. Para el historiador Fuchs, Daumier fue el más feliz de los temas de investigación. Para el coleccionista, fue la más feliz *trouvaille* (hallazgo). "Casi podría decirse" que en la figura de Daumier "se hizo Fuchs un dialéctico"⁸⁰⁰. La comprendió en su grandeza y en sus vivas contradicciones. Captó tanto su aspecto maternal, como su lado polémico y pugnaz. Daumier que transpone la vida pública y privada de los parisinos al lenguaje agonal. Rivalidad, competición. Tensión muscular. Nerviosismo. Al mismo tiempo, postración corporal. Nadie la dibuja como Daumier. Daumier que se apodera de los tipos de su época y los exhibe como campeones olímpicos deformados sobre un pedestal. Daumier rodea el Panteón griego con un humor elegíaco. Caricaturas libres de rencor, pero con toda su violencia, con todo su impacto, con todo su

⁷⁹² *Idem.*

⁷⁹³ *Idem.*

⁷⁹⁴ *Ibid.*, 116.

⁷⁹⁵ *Idem.*

⁷⁹⁶ *Ibid.*, 117.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, 118.

⁷⁹⁸ Édouard Drumont citado en Benjamin (*idem*).

⁷⁹⁹ *Ibid.*, 119.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, 128.

enigma⁸⁰¹. Las primeras carpetas de Daumier llegan a Alemania por la mano de Fuchs, no por iniciativa estatal. Fuchs lo subraya con orgullo. Siente aversión por los museos. A las grandes colecciones públicas les falta la pasión del coleccionista, la "varita mágica que le hace descubrir fuentes nuevas"⁸⁰². Los museos de la época de Guillermo II dan relieve a las piezas pomposas, a las piezas importantes, muestran la cultura del pasado "en sus suntuosas ropajes de los días de fiesta, y sólo muy pocas veces en un traje, generalmente raído, de las jornadas de trabajo"⁸⁰³. Muestran una imagen incompleta del pasado. Fuchs se aleja de ese espíritu. Atiende a lo despreciado, a lo anónimo.

Fisionomista del mundo de los objetos⁸⁰⁴, el coleccionista procura entenderlos. Analiza sus propiedades, sus afinidades. Advierte en los objetos su pasado, su destino. El coleccionista hace "historia con los desechos de la historia"⁸⁰⁵.

Fuchs pretende devolver la obra de arte a la existencia en el seno de la sociedad. Existencia negada por el mercado, lugar donde Fuchs la encuentra⁸⁰⁶. En el mercado, sobrevive reducida a mercancía. Alejada de aquellos que la producen. De aquellos que pueden entenderla⁸⁰⁷. Fuchs le restituye algo de lo humano que le había sido arrebatado. Fuchs libera la obra de arte del fetiche del mercado, del fetiche de la firma del maestro.

Los grandes coleccionistas se distinguen por la originalidad de su selección. Obstinados, siempre llenos de planos. Metódicos. Dedicados a una sola causa. "Incansable admiración por la grandeza del Trabajo humano"⁸⁰⁸. Los grandes coleccionistas se dejan guiar por los objetos. En las obras anónimas, en las esculturas del período Tang, Fuchs descubre "el modo y manera en que la colectividad contempló entonces las cosas del mundo"⁸⁰⁹. Fuchs centra su atención en el nivel técnico de la obra de arte. La técnica reparando los daños que un concepto de cultura demasiado vago provoca en la historia del espíritu. Que miles de sencillos alfareros, sin otro instrumento que su propia muñeca, hayan producido hechuras tan osadas, tan innovadoras, de un nivel técnico tan extraordinario, es la prueba concreta de la calidad del arte chino antiguo.

⁸⁰¹ Como notó Baudelaire (*ibid.*, 129).

⁸⁰² *Ibid.*, 131.

⁸⁰³ Fuchs citado en Benjamin (*idem.*).

⁸⁰⁴ Benjamin (2005, 123), (H 1 a,2).

⁸⁰⁵ *Ibid.*, 124.

⁸⁰⁶ Benjamin (1973b, 132).

⁸⁰⁷ *Idem.*

⁸⁰⁸ « (...) admiration infatigable pour la magnificence du Travail humain» Balzac (1999a, 406).

⁸⁰⁹ Benjamin (1973b, 132).

Lo que se ilumina en la técnica, dice Benjamin, permite ver más allá, en avance sobre su época. La caricatura es un arte de masas. No existe sin la difusión masiva, a bajo precio. La caricatura es sospechosa para la historia del arte al uso, no para Fuchs. "Su verdadero fuerte lo constituyen sus atisbos de cosas despreciadas, apócrifas"⁸¹⁰. Fuchs abre camino hacia las cosas. Relámpagos adivinatorios. Una "pasión rayana en lo maníaco"⁸¹¹. Benjamin recuerda los personajes de las litografías de Daumier que representan los marchantes y los admiradores del arte delgados, chupados, con miradas fulgurantes, "descendientes de los alquimistas, nigromantes y avaros"⁸¹². Fuchs pertenece a este linaje. El alquimista asocia a su vil deseo de hacer oro el escrutinio de las sustancias químicas en las que los planetas y los elementos componen "las imágenes del hombre espiritual". Al satisfacer su vil deseo de posesión, el coleccionista se compromete a explorar un arte en el que las fuerzas de producción y las masas componen "las imágenes del hombre histórico"⁸¹³. Que la entrega a los artesanos anónimos y a las cosas que conservan las huellas de sus manos, que eso, y tantas otras cosas que el pasado en vano procuró enseñarnos, pueda contribuir a la humanización de la humanidad, en tiempos donde el culto al caudillo parece querer imponerse, sólo el futuro podrá decir⁸¹⁴.

3. Reproducción y vanguardias

3.1. La pequeña historia de la fotografía

"Hazte una foto, Alma (de cara, para que me mires)" (Gustav Mahler)⁸¹⁵.

En 1931, Benjamin escribe la "Pequeña historia de la fotografía"⁸¹⁶. En el siglo XIX, los debates no llegaban al núcleo de la nueva técnica. Fotografía, un arte diabólico⁸¹⁷. Una amenaza al concepto anti-técnico y fetichista del arte⁸¹⁸.

⁸¹⁰ *Ibid.*, 134.

⁸¹¹ *Idem.*

⁸¹² *Idem.*

⁸¹³ *Idem.*

⁸¹⁴ *Ibid.*, 134-135.

⁸¹⁵ Carta de Gustav a Alma Mahler, diciembre de 1901 (Alma Mahler, *Recuerdos de Gustav Mahler*, Acantilado, Barcelona, 2006, 319).

⁸¹⁶ Un ensayo que parte de los prolegómenos del proyecto de los pasajes, como reconoce Benjamin en una carta a Scholem (28 de octubre de 1931) (Benjamin 1994, 385).

⁸¹⁷ Benjamin (1973e, 64).

Del informe presentado por Arago ante la Cámara de los Diputados, en 1839, emana una atmósfera distinta. Arago, físico de renombre, miembro de la academia de ciencias, político republicano, brillante orador y acérrimo defensor del invento de Daguerre, intuye el verdadero alcance de la fotografía, su potencial en distintos campos de la actividad humana, en el arte, en la astrofísica, en la filología. Arago propone la compra del invento de Daguerre por parte del estado francés para darlo al mundo. La fotografía se convierte en algo público.

Placas de plata yodada impresionadas en una cámara oscura. Primeras fotografías. Imágenes de un gris pálido. Piezas únicas. Imágenes guardadas en un estuche como una joya.

El retratista inglés David Octavius Hill utiliza la nueva técnica como un medio auxiliar de su pintura. Él mismo hace las fotografías: "Y son éstas, adminículos sin pretensión alguna destinados al uso interno, las que han dado a su nombre un puesto histórico, mientras que como pintor ha caído en el olvido"⁸¹⁹. Para Benjamin, sus imágenes permiten ahondar en la nueva técnica. Ya no se trata de las figuras anónimas de las viejas pinturas, de esas figuras que se conservan en el interior de una familia y cuyo interés se eclipsa al cabo de dos o tres generaciones. Ya no se trata de esas figuras que perduran "como testimonio del arte de quien las pintó"⁸²⁰. Con la fotografía, surge algo nuevo, algo verdaderamente inquietante:

En cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte* del todo⁸²¹.

Benjamin recuerda una fotografía de Dauthendey con su mujer. Años más tarde la hallaría muerta en su dormitorio. La mujer surge en la imagen al lado de Dauthendey, pero su mirada parece clavarse, "como absorbiéndola, en una lejanía plagada de desgracias"⁸²².

Los extremos se tocan, dice Benjamin, la técnica más precisa confiere a la imagen un "valor mágico"⁸²³.

⁸¹⁸ *Ibid.*, 64-65.

⁸¹⁹ *Ibid.*, 65-66.

⁸²⁰ *Ibid.*, 66.

⁸²¹ *Idem.*

⁸²² *Idem.*

⁸²³ *Idem.*

A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispa minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo⁸²⁴.

La fotografía rescata lo olvidado. En ella surge lo inintencional. Un futuro que nos habla. Un futuro que aguarda su hallazgo por parte del presente.

La "naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos"⁸²⁵. La fotografía hace visible un nuevo mundo. Gracias a la fotografía, escribe Benjamin, "percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional"⁸²⁶. Cualidades estructurales, tejidos celulares, todo más cercano que un paisaje evocado por un pintor inspirado. Los aspectos fisiognómicos de lo que habita en lo pequeño. Un mundo de imágenes suficientemente expresivo y secreto para hallar cobijo en los sueños cambia de escala. Deviene perceptible. La fotografía revela que "la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica"⁸²⁷. Blossfeldt desvela en sus fotografías de plantas, en sus formas vegetales ampliadas, las formas de las más antiguas columnas, báculos episcopales, cruceros góticos⁸²⁸.

Dauthendey, hablando de la daguerrotipia, decía:

no nos atrevíamos por de pronto a contemplar largo tiempo las primeras imágenes que confeccionó. Recelábamos ante la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños, minúsculos rostros podían, desde la imagen, mirarnos a nosotros⁸²⁹.

Los primeros humanos a entrar en el espacio de la fotografía lo hicieron de forma anónima, íntegros, sin leyenda. El rostro "tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista"⁸³⁰. Un rostro con vida, ojos que nos miran.

⁸²⁴ *Ibid.*, 66-67.

⁸²⁵ *Ibid.*, 67.

⁸²⁶ *Idem.*

⁸²⁷ *Idem.*

⁸²⁸ *Idem.*

⁸²⁹ Citado en Benjamin (*ibid.*, 68).

⁸³⁰ *Idem.*

Las determinaciones técnicas condicionaban el resultado. Cámaras primitivas, escasa sensibilidad de las primeras placas. La larga duración de la exposición exigía a los modelos una prolongada inmovilidad. Nada debería perturbar su concentración. Muchos de los retratos de Hill tenían como escenario un cementerio. El cementerio ofrecía tranquilidad, recogimiento. El efecto de estas imágenes es profundo y duradero, una intensidad de la que carecen las fotografías más recientes:

El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma y se ponían por tanto en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea⁸³¹.

En las primeras fotografías, todo estaba dispuesto para durar. Basta con mirar la levita de Schelling que, junto con las arrugas de su rostro, lo acompaña a la inmortalidad⁸³².

Para Benjamin, todo esto atestigua la suposición de Bernard von Brentano de que "un fotógrafo de 1850 se encontraba por vez primera y durante largo tiempo por vez última, a la altura de su instrumento"⁸³³.

La invención del daguerrotipo ha tenido un gran impacto. Su verdadera víctima, el retrato en miniatura⁸³⁴. Los pintores miniaturistas se hacen fotógrafos. Primero, como actividad paralela, luego de manera exclusiva. Perciben la ruina de su oficio frente a la superioridad técnica de la imagen fotográfica. Como fotógrafos profesionales, alcanzan un alto nivel gracias a la experiencia acumulada en su profesión original, gracias a la previa instrucción artesana. Una generación de transición que desaparece muy lentamente. Las hileras de los fotógrafos profesionales son invadidas por los comerciantes. El uso del retoque del negativo se generaliza. Venganza de los malos pintores sobre la fotografía. Los álbumes empiezan a llenarse. Figuras envueltas en bizarras escenificaciones. Taburetes y caballetes. Balaustradas y mesitas. Palmeras y cortinas confieren a la imagen una pátina "artística". Columnas de mármol y de piedra que, de modo paradójico, se yerguen sobre una alfombra.

Una sesión de fotografía, descrita en "Infancia en Berlín hacia 1900":

⁸³¹ *Ibid.*, 69.

⁸³² *Idem.*

⁸³³ Citado en Benjamin (*ibid.*, 69-70).

⁸³⁴ *Ibid.*, 70.

Adondequiera que mirase me veía cercado por pantallas, cojines, pedestales que me codiciaban como sombras del Hades codician la sangre de la víctima. Por último, me sacrificaban a una vista de los Alpes toscamente pintada, y mi mano derecha, que tenía que sujetar un sombrero tirolés, proyectaba su sombra sobre las nubes y las cimas cubiertas de nieve perpetua del fondo. Sin embargo, la sonrisa afectada que se asomaba a los labios del pequeño pastor de los Alpes no resultaba tan triste como la mirada del rostro infantil que se me grababa a la sombra de la palmera⁸³⁵.

Como en el retrato de infancia de Kafka, que Benjamin describe en "Pequeña historia de la fotografía". Un escenario "a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono"⁸³⁶. Kafka entre palmeras, embutido en un humillante traje infantil. En la mano izquierda, un enorme sombrero de ala ancha. Si no fuera por sus ojos "inconmensurablemente tristes" que dominan el paisaje del jardín invernal casi desaparece bajo el atuendo y el escenario.

En su tristeza sin riberas es esta imagen un contraste respecto de las fotografías primeras, en las que los hombres todavía no miraban el mundo, como nuestro muchachito, de manera tan desarraigada, tan dejada de la mano de dios. Había en torno a ellos un aura, un medium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba. Y de nuevo disponemos del equivalente técnico de todo esto; consiste en el continuum absoluto de la más clara luz hasta la sombra más oscura⁸³⁷.

En las primeras fotografías, el aura emerge como resultado de un condicionamiento técnico. De un tratamiento coherente de la luz que deriva de la larga duración de la exposición. Como si de un grabado de media tinta se tratara. En las fotografías de Hill, la luz lucha para salir de lo oscuro. En ellas, se aloja ese "algo nuevo y especial" de cuya pérdida habla Benjamin. En las primeras fotografías, el aura emerge de la correspondencia entre técnica y objeto, "se corresponden tan nítidamente como nítidamente divergen en el siguiente tiempo de decadencia"⁸³⁸.

Con los avances en el campo de la óptica, rápidamente se supera la oscuridad. La imagen pasa a perfilarse tan clara como un espejo. Se despoja de su aura. Aspirando al encanto de las imágenes de los pioneros, los fotógrafos procuran recrear la ilusión del aura. Se valen de artificios como el retoque y las aguatinas.

⁸³⁵ Benjamin (1992b, 92).

⁸³⁶ Benjamin (1973e, 71).

⁸³⁷ *Ibid.*, 72.

⁸³⁸ *Ibid.*, 73.

Atget, un actor insatisfecho con su profesión y virtuoso fotógrafo, se quita su máscara y desenmascara la realidad. Atget vivió en la sombra, pobre y desconocido, malvendiendo sus fotografías. Atget fue un precursor. Sus imágenes de París anuncian la fotografía surrealista. Extrañamiento entre hombre y mundo⁸³⁹. París vacía. Calles, paseos, escaleras, patios, lugares sin animación, tristes. Una ciudad "desamueblada como un piso que no hubiese todavía encontrado inquilino"⁸⁴⁰. En el aparente abandono, llega a la placa el espacio vital, la humanidad se manifiesta por su ausencia. Atget libera el objeto del falso aura, procura lo desaparecido, lo apartado. Sus fotografías contradicen la sonoridad exótica, ostentosa, romántica de los nombres de las ciudades. Sus fotografías "aspiran el aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique"⁸⁴¹.

¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama⁸⁴².

Momento único, aparición temporal, alejamiento pese a la proximidad, cualidades aparentemente incompatibles con la tendencia para acercar las cosas a las masas. Para poseer las cosas. Para "superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción"⁸⁴³. La unicidad y la duración se hallan tan intrínsecamente ligadas a la imagen como la fugacidad y la repetición a la reproducción. Quitar la "envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible"⁸⁴⁴.

La fotografía deposita sobre la realidad una nueva mirada, una mirada incapaz de renunciar al hombre, pero no en el retrato comercial oficial. "El medio ambiente y el paisaje sólo se abren a los fotógrafos que son capaces de captarlos en la manifestación innominada que cobran en un rostro"⁸⁴⁵. En Eisenstein y Pudowkin,

⁸³⁹ *Ibid.*, 76.

⁸⁴⁰ *Idem.*

⁸⁴¹ *Ibid.*, 75.

⁸⁴² Benjamin introduce aquí una definición del aura que recuperaría en 1935, para su ensayo sobre la obra de arte (*idem*).

⁸⁴³ *Idem.*

⁸⁴⁴ *Idem.*

⁸⁴⁵ *Ibid.*, 76.

los hombres se sitúan ante la cámara sin el interés de ser fotografiados⁸⁴⁶. El rostro humano revela una nueva significación. August Sander construyó una galería fisiognómica del orden social existente, una poderosa galería a la altura de Eisenstein y Pudowkin. Más que erudito o teórico, Sander se basa en la observación directa. Observación sin prejuicios, audaz y delicada, en el sentido en que habla Goethe, "hay una experiencia delicada, identificada tan íntimamente con el objeto que se convierte por ello en teoría"⁸⁴⁷. Obras como las de Sander ganan una inesperada actualidad. Una percepción fisiognómica que se convierte en necesidad vital ante los inminentes "desplazamientos de poder"⁸⁴⁸. Un atlas que nos ejercita, que nos hace mirar a los demás.

Benjamin cita a Tristan Tzara:

Cuando todo lo que se llamaba arte quedó parálítico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías, y poco a poco el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un relámpago virgen y delicado, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos⁸⁴⁹.

Los fotógrafos no acomodados, los que no han pasado de modo oportunista del arte pictórico a la fotografía, avanzaron protegidos del mayor peligro de la fotografía actual, la tendencia decorativa, la tendencia a la elaboración artística que toma cualquier cosa como bella. "La fotografía como arte es un terreno muy peligroso"⁸⁵⁰. La fotografía creativa, dice Benjamin, abandona los contextos en que la colocan Sander, Germaine Krull o Blossfeldt, se emancipa de los intereses de orden fisiognómico, político y científico⁸⁵¹. Cuanto mayor la crisis social, más la creatividad deviene fetiche. "Lo creativo en fotografía es su sumisión a la moda"⁸⁵². Su divisa: "el mundo es hermoso"⁸⁵³. Consigue proyectar un bote de conservas en el cosmos, pero es incapaz de aprehender un único contexto humano en el que ese bote aparece. Incluso en sus composiciones más quiméricas se preocupa con su potencialidad económica. Su verdadero rostro es el anuncio, la publicidad. Su rival, el desenmascaramiento, la construcción. La simple reproducción de la realidad ya nada

⁸⁴⁶ *Ibid.*, 76-77.

⁸⁴⁷ Goethe citado en Benjamin (*ibid.*, 77).

⁸⁴⁸ *Ibid.* 77-78.

⁸⁴⁹ Tristan Tzara citado en Benjamin (*ibid.*, 80).

⁸⁵⁰ Sacha Stone citado en Benjamin (*idem*).

⁸⁵¹ *Idem*.

⁸⁵² *Idem*.

⁸⁵³ *Idem*.

dice sobre la realidad. Benjamin, con Brecht, reivindica la construcción. Los surrealistas prepararon el camino. El cine ruso da un paso más. Benjamin reivindica una fotografía que no busca lo atractivo, la sugestión, sino el experimento, la enseñanza⁸⁵⁴. Imágenes cuyo *shock* despierta el mecanismo de asociación del espectador. Benjamin reivindica la leyenda que "incorpora la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida"⁸⁵⁵. Sin la leyenda, "toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones"⁸⁵⁶. No en vano, dice Benjamin, se ha llegado a comparar las fotografías de Atget con las de un lugar del crimen:

¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo -descendiente del augur y del arúspice- descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?⁸⁵⁷.

Personas que penetran íntegra y anónimamente en la fotografía. Un rostro, a su alrededor un silencio en el que reposa la vista. Ojos que nos miran. Así emergen las primeras fotografías. Aún vinculadas a la artesanía. Emergen "tan bellas, tan intangibles, desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos"⁸⁵⁸. Así cuenta Benjamin la pequeña, por reciente, historia de la fotografía. Su apogeo. La belleza singular de los primeros daguerrotipos. Su aura. La decadencia de ese mismo aura con los avances de la óptica, con la tendencia a acercar las cosas a las masas, con la identidad. La autenticidad en el carácter anónimo de un rostro. El intento de recrear el aura por los fotógrafos al servicio del mercado. El gesto de desmaquillar la realidad, de privarla de un falso aura en Atget. Una defensa de la fotografía frente a las usurpaciones de lo artístico. Una defensa de una fotografía fisiognómica, como la de Sander, una fotografía cuyo interés primordial no es artístico sino cognitivo. La fotografía como extensión de los sentidos. Técnica que, lejos de destruir la facultad mimética, la potencia. Fotografía que amplía la capacidad de experiencia. Una defensa de las vanguardias, de la construcción, de la leyenda, del *shock* que despierta, que fuerza el espectador a tomar partido.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, 81.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, 82.

⁸⁵⁶ *Idem.*

⁸⁵⁷ *Idem.*

⁸⁵⁸ *Ibid.*, 83.

3.2. El autor como productor

En el inestable año de 1934, Benjamin escribe el "El autor como productor". Ensayo que no llega a enviar ni a Adorno ni a Scholem. Ensayo de orientación marcadamente marxista. Un apelo a la responsabilidad de los intelectuales en las tareas de educación política.

Al escritor burgués recreativo, al autor de literatura de entretenimiento, Benjamin contrapone "un tipo progresista de escritor"⁸⁵⁹. Un autor que renuncia a la autonomía. Un autor que persigue una tendencia política. Un autor cuya situación social le "obliga a decidir a servicio de quién ha de poner su actividad"⁸⁶⁰. Interconexión de la tendencia correcta y la calidad de la obra. La obra que presenta la tendencia correcta, no necesita presentar ninguna otra calidad, presenta necesariamente otras calidades⁸⁶¹. La tendencia de la obra literaria es políticamente correcta cuando es correcta en sentido literario. La "tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria"⁸⁶².

En lugar de preguntar por la posición de la obra "frente" a las relaciones de producción, Benjamin pregunta: ¿Cuál es la posición de la obra "dentro" de las relaciones de producción? Benjamin apunta a la técnica literaria⁸⁶³. Técnica que permite superar la dicotomía forma y contenido. Técnica que permite determinar con mayor precisión la relación entre tendencia y calidad. Técnica que permite distinguir desarrollo progresista y regresivo.

Benjamin se refiere a Sergei Tretiakow, un tipo de escritor que define como escritor "operante". Un ejemplo de la interconexión de la tendencia política correcta y una técnica literaria progresista. Un tipo de escritor que se contrapone al escritor informativo⁸⁶⁴. Su misión no es informar, sino luchar. Tretiakow interviene activamente, se entrega al trabajo en una comuna: periódicos murales, convocatorias para los *meetings*, implantación de una radio, un cine ambulante. Trabajo que hace de la escritura una influencia social real.

Hay que repensar las formas y géneros literarios, subraya Benjamin, si lo que se pretende es encontrar las formas adecuadas a la energía literaria de nuestro tiempo⁸⁶⁵.

⁸⁵⁹ Benjamin (1991, 117).

⁸⁶⁰ *Idem.*

⁸⁶¹ *Ibid.*, 118.

⁸⁶² *Idem.*

⁸⁶³ *Ibid.*, 119.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, 120.

⁸⁶⁵ *Idem.*

En el periódico, Benjamin encuentra el escenario de la confusión literaria. Impaciencia del lector, del "político que espera información", del especulador que espera una señal. Impaciencia latente del excluido "que cree tener derecho a hablar en nombre de sus propios intereses"⁸⁶⁶. Las redacciones aprenden con la impaciencia. Se sirven de ella para atar el lector a su periódico. Cada día, un nuevo alimento. El lector no llega nunca a saciarse. Una asimilación indistinta de los hechos. Una asimilación indistinta del lector. Lector que, por un instante, se ve elevado a la categoría de colaborador. Para Benjamin, cualquier consideración del autor como productor debe incluir la prensa.

Dialéctico, Benjamin presenta la decadencia de lo literario en la prensa burguesa como fórmula para su regeneración. Escenario de degradación de la palabra, el periódico se convierte en el lugar de su rescate. Lo literario a ganar "en alcance lo que pierde en profundidad"⁸⁶⁷. Desaparición de la distinción artificial entre autor y público. El lector se prepara para convertirse en escritor. Capaz de describir o prescribir, accede a la autoría como un experto. El trabajo toma la palabra⁸⁶⁸. Competencia literaria fruto, no de una educación especializada, sino de una educación politécnica. Patrimonio común. En la prensa, dice Benjamin, nos percatamos de ese vasto proceso de refundición que destruye la separación convencional entre géneros, entre escritor y poeta, entre autor y lector⁸⁶⁹.

El periódico ocupa una posición estratégica decisiva, pero aún se halla en manos del enemigo, en manos del capital. En su intento de comprender su naturaleza socialmente condicionada, sus medios técnicos y su tarea política, el escritor choca con enormes obstáculos⁸⁷⁰. Pese a las dificultades, algunas cabezas productivas inician un desarrollo revolucionario. Pero, experimentan su solidaridad con el proletariado sólo en pensamiento. No como productores. Más que por el pensamiento, por las opiniones o intenciones, dice Benjamin, el lugar del escritor se determina por su posición en el proceso de producción⁸⁷¹. Más que abastecer el aparato de producción, transformarlo. Más que temas revolucionarios, la conquista y la mejora del aparato de producción. Más que efectos siempre nuevos para divertir el público, una ruptura. Una transformación de la conciencia. Transformación de las

⁸⁶⁶ *Ibid.*, 121.

⁸⁶⁷ *Idem.*

⁸⁶⁸ *Ibid.*, 122.

⁸⁶⁹ *Idem.*

⁸⁷⁰ *Idem.*

⁸⁷¹ *Ibid.*, 124.

formas e instrumentos de producción. Liberación de los medios productivos. Una "transformación funcional" (Brecht).

La Nueva Objetividad promueve el reportaje. Benjamin se centra en el reportaje fotográfico. Lo que se aplica a la forma fotográfica se aplica a la forma literaria. La técnica de difusión ha contribuido para el desarrollo de ambas. Benjamin recuerda el dadaísmo, su vigor revolucionario, su desafío a la autenticidad del arte:

Se compusieron naturalezas muertas en billetes, en carretes, en colillas, junto con elementos pictóricos. Se ponía todo ello en un marco. Y así se mostraba al público: mirad, vuestro marco hace saltar el tiempo; el más minúsculo pedazo auténtico de vida cotidiana dice más que la pintura. Igual que la sangrienta huella digital de un asesino sobre la página de un libro dice más que el texto⁸⁷².

Actitud revolucionaria que ha pasado al fotomontaje, a trabajos como los de Heartfield. Distinta es la fotografía más matizada, más moderna, que no "puede ya fotografiar ninguna casa de vecindad, ningún montón de basuras sin transfigurarlos"⁸⁷³. Sea un dique o una fábrica de cables, parece decir siempre que "el mundo es bello". La fotografía de la neo-objetividad logra transformar la miseria en objeto de goce. En objeto de consumo. Cumpliendo una función económica, la fotografía lleva a las masas, por un procedimiento de la moda, elementos que antes se esquivaban al consumo. Cumpliendo una función política, renueva el mundo desde dentro pero de acuerdo con la moda⁸⁷⁴. Abastece el aparato de producción, pero no lo transforma. Para transformarlo debería superar la barrera entre escritura e imagen. Exigir al fotógrafo una leyenda para sus tomas. Arrancar la fotografía de la esfera del consumo. Liberarla del desgase de la moda. Conferirle un valor de uso revolucionario⁸⁷⁵. Benjamin insiste que un fotógrafo debería comportarse como un escritor, un escritor como un fotógrafo. Para ambos, el progreso técnico está en la base del progreso político.

Autor como productor, solidaridad entre productores, una transformación funcional. Superación de la contradicción entre productor y público, entre técnica y contenido. Literalización de todas las condiciones de vida.

⁸⁷² *Ibid.*, 126.

⁸⁷³ *Idem.*

⁸⁷⁴ *Idem.*

⁸⁷⁵ *Idem.*

La nueva objetividad "al hacer de la lucha contra la miseria objeto de consumo, agotó su significación política"⁸⁷⁶. Transformó los impulsos revolucionarios y la lucha política en temas de diversión. Temas de complacencia contemplativa. En lugar de partidos, camarillas. En lugar de escuelas, modas. En lugar de productores, se comportan como agentes que "montan un gran tralalá con su pobreza y que se preparan una fiesta con el vacío que abre sus fauces por aburrimiento. No podrían instalarse más confortablemente en una situación inconfortable"⁸⁷⁷.

El escritor actual debe preocuparse no sólo con sus productos, sino también con las actuales condiciones de producción. Sus productos deben tener una función organizadora antes de su carácter de obra terminada⁸⁷⁸. Se exige un comportamiento orientador e instructivo. Una producción modelo. Un escritor "*que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie*"⁸⁷⁹. Un productor debe ser capaz de ofrecer un aparato mejorado. Debe acercar lectores y espectadores a la producción, cuantos más colaboradores mejor. El teatro épico de Brecht es el modelo.

El teatro épico aprende de los nuevos medios de difusión. Los integra, no huye de la confrontación. Un teatro a la altura de los tiempos. Transforma la relación funcional entre escena y público, entre texto y puesta en escena, entre director y actor⁸⁸⁰. Mantiene la distancia. Expone las condiciones reales de forma esclarecedora. De forma a que el espectador las reconozca con asombro. No las reproduce, las revela por medio de la interrupción. La interrupción tiene una función organizativa. Brecht asimila el método del montaje, tan en boga en la radio y el cine, en la fotografía y la prensa. En el teatro épico, dice Benjamin, el montaje deja de ser una técnica de moda y se convierte en un acontecimiento humano⁸⁸¹. Detiene la acción, suspende el curso de los hechos. Fuerza el espectador a tomar una postura.

En el teatro épico, las escenas de la vida cotidiana surgen bajo una mirada distinta. El laboratorio dramático se opone a la obra de arte total. Vuelve a la más antigua oportunidad del teatro: "la exposición del presente"⁸⁸². En el centro del experimento está el hombre actual, "reducido, congelado en un entorno frío"⁸⁸³. El teatro épico construye a partir de pequeños elementos de comportamiento. Relativamente al teatro tradicional, sus medios y sus fines parecen modestos. No

⁸⁷⁶ *Ibid.*, 128.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, 128-129.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, 129.

⁸⁷⁹ *Idem.* La cursiva es de Benjamin.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, 130.

⁸⁸¹ *Ibid.*, 131.

⁸⁸² *Ibid.* 132.

⁸⁸³ *Idem.*

pretende alimentar el público con sentimientos, sino enajenarlo de las condiciones en las que vive mediante un "pensamiento insistente". Y no hay mejor punto de partida para el pensamiento que la risa. Los espasmos del diafragma ofrecen más oportunidades para el pensamiento que los espasmos del alma⁸⁸⁴.

El escritor debe pensar su posición en el proceso de producción. Mostrar su solidaridad a través del dominio técnico de su oficio. Benjamin cita a Aragon: "no basta con debilitar a la burguesía desde dentro, hay que combatirla *con* el proletariado"⁸⁸⁵. El escritor muestra su solidaridad como especialista. Solidaridad mediada⁸⁸⁶. El activismo y la Nueva Objetividad poco han podido hacer. La clase burguesa les ha proporcionado, bajo el privilegio de la educación, un medio de producción que los hace solidarios con su clase⁸⁸⁷. "El intelectual revolucionario", dice Aragon, "aparece por de pronto y sobre todo como traidor a su clase de origen"⁸⁸⁸. De proveedor del aparato de producción, el escritor debe convertirse en un ingeniero que lo transforma. Orientar su actividad para la socialización de los medios espirituales de producción. Cuanto mejor conoce su posición en el proceso de producción, menos le ocurrirá hacerse pasar por "un espiritual". El espíritu que se hace oír en nombre del fascismo debe desaparecer. El espíritu que sólo cree en su poder mágico desaparecerá⁸⁸⁹.

3.3. Obra de arte y reproductibilidad técnica

En 1935, con tantos factores en juego, Benjamin aún encuentra fuerzas para escribir "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Un ensayo sobre las transformaciones en la estructura de la obra de arte, en la organización de la percepción. Benjamin anuncia un conjunto de tesis sobre las tendencias evolutivas del arte⁸⁹⁰. Tesis que asumen un valor combativo. Benjamin abandona conceptos como creación, genio, perennidad, misterio, conceptos por entonces en manos del fascismo. Introduce nuevos conceptos, inútiles para los fines del fascismo, dice, útiles para las exigencias revolucionarias en la política del arte⁸⁹¹.

⁸⁸⁴ *Idem.*

⁸⁸⁵ Aragon citado en Benjamin (*ibid.*, 133).

⁸⁸⁶ *Idem.*

⁸⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸⁸ *Ibid.*, 134

⁸⁸⁹ *Idem.*

⁸⁹⁰ Benjamin (1973d, 18).

⁸⁹¹ *Idem.*

Un intento de presentar "el destino del arte del siglo XIX"⁸⁹². Lo que "sólo es reconocible 'ahora', que no lo fue nunca antes ni lo será más tarde"⁸⁹³. El ensayo sobre la obra de arte surge de la planificación y metodología del proyecto de los pasajes. Contiene ya el programa que Benjamin prosigue tanto en "Sobre algunos temas en Baudelaire" como en las "Tesis sobre el concepto de historia"⁸⁹⁴.

De las obras de arte siempre han existido copias. Los griegos reproducían bronce, terracotas, monedas. Fundían, acuñaban. La xilografía hizo posible reproducir un dibujo. La prensa hizo lo mismo con la escritura. Las técnicas de reproducción se van transformando. Grabados en cobre, aguafuertes. Más tarde la litografía. Técnica más precisa, más directa, más rápida, permite ilustrar el siempre cambiante cotidiano. Acompaña el ritmo de la prensa. Con la litografía, el arte gráfico pone sus productos masivamente en el mercado. Pero una nueva técnica se impone: la fotografía.

La fotografía conquista su lugar entre los procedimientos artísticos⁸⁹⁵. Libera la mano, "el ojo es más rápido captando que la mano dibujando"⁸⁹⁶. Con la fotografía, las obras salen al encuentro del público.

Pero a la reproducción le falta algo. Carece del "aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepitable en el lugar en que se encuentra"⁸⁹⁷. Sin el aquí y ahora se pierde la autenticidad. Peligra la testificación histórica, la "cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica"⁸⁹⁸. Peligra la autoridad de la obra. Se "atrofia" su aura⁸⁹⁹. La obra de arte se desvincula del dominio de la tradición. En lugar de una presencia irrepitable, una presencia masiva.

Aproximación de las cosas a las masas. Su "agente más poderoso", el cine. Cine cuya importancia social es, para Benjamin, inconcebible sin su lado destructivo, catártico.

Las masas desean que las cosas se acerquen. Se inclinan a superar la singularidad de cada fenómeno aceptándola en la reproducción. Las masas desean

⁸⁹² "(...) the locus of contemporaneity in the objects whose history is meant to be presented must be precisely fixed before any historical work is undertaken, especially one that claims to be written from the perspective of historical materialism: ...the fate of art in the nineteenth century" Carta a Werner Kraft (27 de diciembre de 1935) (Benjamin 1994, 517).

⁸⁹³ Carta a Gretel Adorno (9 de octubre de 1935) (Adorno 2011, 266).

⁸⁹⁴ Adorno (1995c, 47).

⁸⁹⁵ Benjamin (1973d, 20).

⁸⁹⁶ *Ibid.*, 19.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, 20.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, 22.

⁸⁹⁹ *Idem.*

“adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción”⁹⁰⁰. Si en el original la singularidad y la perduración están íntimamente ligadas, en la reproducción lo están la fugacidad y la repetición.

Con la nueva percepción entrenada para lo idéntico, el aura se desmorona: “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible”⁹⁰¹.

Benjamin vincula la unicidad de la obra de arte a su integración en el contexto de la tradición. Tradición viva, cambiante. Obra originalmente asociada al culto, a un ritual mágico, religioso. Obra aurática. Fondo ritual perceptible incluso en las formas más profanas del culto a la belleza, como ritual secularizado. Cuando irrumpen la fotografía, el arte siente la proximidad de la crisis⁹⁰². Reacciona con la doctrina de *l'art pour l'art*. Una teología negativa. Un arte al que da expresión un poeta como Mallarmé. Un arte que rechaza una función social.

Con la reproductibilidad técnica, la obra se emancipa por primera vez de su “existencia parasitaria” en el ritual⁹⁰³. La pregunta por la copia auténtica deja de tener sentido. El criterio de la autenticidad fracasa.

Benjamin resalta la polaridad valor de culto y valor de exposición. El valor de culto casi exige a la obra que permanezca oculta. Con la emancipación del arte del seno del ritual, aumenta su exposición. En la fotografía, el valor de exposición destituye el valor de culto. Pero éste no desaparece sin resistencia. Benjamin atribuye la incomparable belleza de las primeras fotografías al aura que vibra en la expresión fugaz de un rostro⁹⁰⁴. Cuando el hombre se retira, el valor de exposición supera el valor de culto⁹⁰⁵. Las fotografías de Atget señalan este proceso. Atget retrata París vacía, abandonada. Una ciudad sin gente. Calles fotografiadas como el lugar de un crimen. Un lugar lleno de vestigios. Pruebas del proceso histórico. La fotografía gana un significado político oculto. Exige un nuevo tipo de recepción. La contemplación ya no resulta adecuada.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, 25.

⁹⁰¹ *Idem.*

⁹⁰² *Ibid.*, 26.

⁹⁰³ *Ibid.*, 27.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, 31. Véase “Pequeña historia de la fotografía”.

⁹⁰⁵ *Idem.*

La reproductibilidad técnica separa el arte de su fundamento cultural y el halo de su autonomía se extingue⁹⁰⁶. El cine hace visible esta transformación. Benjamin compara la actitud del actor de cine con la del actor de teatro. En el teatro, el actor está presente. En el cine, la actuación es mediada, entre actor y público está el mecanismo. Mecanismo que no necesita respetar la ejecución del actor en su totalidad. La cámara hace varias tomas. El trabajo del actor se escinde. El montaje une distintos momentos, distintos planos. En el cine, la actuación está sujeta a una serie de *tests* ópticos. El actor no puede ajustar su arte al público durante la actuación. El espectador adopta la actitud de experto. Emite su juicio, sin la perturbación del contacto personal con el actor. En realidad, la identificación del espectador con el actor es una identificación con el aparato. El espectador adopta la posición del aparato. Una actitud de *test*, ajena al valor de culto.

En el cine, el actor, más que representar, se presenta ante el mecanismo⁹⁰⁷. Los *tests* imponen un cambio. El actor "se siente como un exiliado"⁹⁰⁸. Exiliado en relación a la escena. Exiliado en relación a su propio cuerpo. El actor percibe el vacío. El mecanismo le roba su imagen. Imagen que "tiembla en la pantalla un instante y que desaparece enseguida quedamente"⁹⁰⁹. En el cine, el hombre actúa "con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligado a su presencia, a su aquí y ahora. Del aura no hay copia"⁹¹⁰. En el cine, se desvanece el aura del actor y del personaje que encarna. El arte abandona el dominio de la "bella apariencia"⁹¹¹.

Frente al mecanismo, el actor experimenta extrañamiento. Extrañamiento del mismo tipo que el que uno siente frente a su imagen en un espejo. Pero en el cine la imagen se separa. Se hace transportable. Llega al público. El actor es consciente de ello. Ante la cámara sabe que "es con el público con quien tiene que habérselas"⁹¹², con los consumidores. Sabe que se dirige al mercado, no sólo con su fuerza de trabajo, sino también con su piel, sus entrañas. Un mercado más allá de su alcance. Un mercado tan poco concreto para él como para un producto salido de la fábrica. Como respuesta a la atrofia del aura, surge la construcción artificial de la celebridad, el culto de las estrellas. El culto fomentado por el capital de la industria cinematográfica, por la publicidad. Culto de la magia de la personalidad, pero

⁹⁰⁶ *Ibid.*, 32.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, 35.

⁹⁰⁸ Piradello citado en Benjamin (*ibid.*, 36)

⁹⁰⁹ Piradello citado en Benjamin (*idem*).

⁹¹⁰ *Idem*.

⁹¹¹ *Ibid.*, 38.

⁹¹² *Ibid.*, 39.

reducida a "la magia averiada de su carácter de mercancía"⁹¹³. El capital da el tono. Y, mientras el capital dicte las leyes, ningún otro mérito revolucionario puede ser atribuido al cine que no sea el de una crítica a los conceptos tradicionales del arte.

A la explotación capitalista del cine, Benjamin opone un cine que no frustra las aspiraciones del hombre moderno, su exigencia legítima de ser reproducido. Un cine que instiga las masas a la participación, pero no a través de concepciones ilusorias y especulaciones ambiguas⁹¹⁴. Un cine donde la gente se representa en su propio proceso de trabajo. Es propio de la técnica del cine, dice Benjamin, que cada uno asista a sus exhibiciones como especialista. De igual modo, cualquiera puede participar en un rodaje (como se ve en el *Borinage* de Joris Ivens, en *Tres canciones para Lenin* de Dziga Vertov).

Un estudio de cine no puede compararse al palco de un teatro. El teatro conoce el punto donde la ilusión no desaparece. Ese punto no existe en el rodaje cinematográfica. El cine produce una ilusión de "segundo grado". La ilusión resulta del montaje⁹¹⁵. En el cine, la apariencia pura, libre de lo extraño y de lo técnico, resulta justamente del procedimiento técnico. "En el país de la técnica, la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible"⁹¹⁶.

El modo de proceder del operador de cámara difiere del modo de proceder del pintor. De un lado, el mago. Del otro, el cirujano. El mago, con su autoridad, mantiene la distancia frente al enfermo. El cirujano penetra en su cuerpo, se adentra en él quirúrgicamente. Mago y cirujano, pintor y cámara. Uno mantiene la distancia. El otro penetra profundamente en la textura de la realidad. Uno logra una imagen global. El otro una imagen múltiple. Cine, fragmentos unidos bajo una "ley nueva", una imagen que dice mucho al hombre contemporáneo.

Con la reproductibilidad técnica se transforma la relación de las masas con el arte. Retrógradas frente a Picasso, progresistas frente a Chaplin⁹¹⁷. Reacción caracterizada por la fusión del placer visual y emocional con la actitud del experto. En esta fusión, Benjamin encuentra un importante indicio social. Disminuye la importancia social de un arte y se agudiza la distinción entre actitud crítica y fruitiva. Lo convencional es disfrutado sin crítica. Lo verdaderamente nuevo criticado con aversión⁹¹⁸. En el cine, dice Benjamin, la actitud crítica coincide con la fruitiva. Las

⁹¹³ *Idem.*

⁹¹⁴ *Ibid.*, 41.

⁹¹⁵ *Ibid.*, 42.

⁹¹⁶ *Ibid.*, 43.

⁹¹⁷ *Ibid.*, 44.

⁹¹⁸ *Idem.*

reacciones individuales están predeterminadas por la inminente respuesta del público de masas. Una pintura aspira ser contemplada por pocos. Su contemplación simultánea por parte de un gran público, en el siglo XIX, es un síntoma de la crisis de la pintura. Crisis provocada no sólo por la fotografía, sino también por la tendencia de la obra de arte para acercarse a las masas⁹¹⁹. La pintura no está en condiciones de ofrecer una recepción colectiva simultánea. Una recepción como la de la arquitectura, como la del cine. La recepción colectiva de la pintura en las iglesias, en las cortes principescas, no es simultánea, sino mediada, jerarquizada. Por mucho que se haya intentado presentar la pintura en galerías y salones, las masas no sabían cómo organizar y controlar su recepción. El público, retrógrado frente al surrealismo, se muestra progresista frente a una película cómica.

En el cine, el hombre se ofrece al aparato. Y, con la ayuda del aparato, representa el mundo que lo envuelve. El aparato hace tests. El cine enriquece nuestro mundo perceptivo. Ofrece un análisis más exacto, más rico. Tiende a favorecer una interpenetración entre arte y ciencia. Y demostrar la identidad del uso artístico y científico de la fotografía, hasta ahora separados, sería para Benjamin, "una de las funciones revolucionarias del cine"⁹²⁰.

El cine acerca las cosas. Hace primeros planos. Muestra detalles sorprendentes de los objetos familiares. El cine amplía la comprensión de las necesidades que gobiernan nuestras vidas. Nos ofrece un inmenso e inesperado campo de acción.

Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar este mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras⁹²¹.

El cine ensancha el espacio. Alarga el movimiento. Revela nuevas formaciones estructurales. La naturaleza "que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo"⁹²². El aparato penetra en la realidad. Aclara lo que no se veía claro. Sustituye un espacio conscientemente explorado por un espacio penetrado inconscientemente.

⁹¹⁹ *Ibid.*, 45.

⁹²⁰ *Ibid.*, 46.

⁹²¹ *Ibid.*, 47-48.

⁹²² *Ibid.*, 48.

La cámara nos presenta el "inconsciente óptico" como el psicoanálisis el inconsciente pulsional⁹²³.

Para Benjamin, una de las tareas del arte ha sido siempre la creación de una necesidad "cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena"⁹²⁴. Las formas artísticas conocen momentos críticos. Aspiran a producir efectos que sólo pueden obtenerse con una técnica modificada, en una forma artística nueva. Empleando medios pictóricos y literarios, el dadaísmo intenta crear los efectos que el público actual busca en el cine⁹²⁵. El dadaísmo provoca una nueva procura. Abre nuevos caminos. Sacrifica los valores del mercado en nombre de una intención de la cual no es aún consciente. Usa materiales degradados. Un montaje de palabras. Giros obscenos. Fragmentos de la realidad. Botones. Billetes de tren. Creaciones marcadas por el estigma de la reproducción. Despiadada destrucción del aura. Sin tiempo para la contemplación. Al recogimiento, el dadaísmo opone la distracción. Las manifestaciones dadaístas se convierten en escándalo. Causan indignación. La obra deviene un proyectil. Choca con el receptor. Adquiere una cualidad táctil. Un *shock* como en el cine.

En el cine, el elemento de distracción es, ante todo, táctil⁹²⁶. Cambios de perspectiva, de planos. En la pintura, nos podemos abandonar a la contemplación, al fluir de nuestras asociaciones, de nuestros pensamientos. En el cine, el rápido y permanente cambio de planos interrumpe la asociación de ideas. Produce un efecto de *shock*, efecto amortiguado con "una presencia de espíritu más intensa"⁹²⁷. El cine libera el *shock* de la envoltura moral que aún existía en el dadaísmo.

La masa surge como matriz de la nueva actitud frente a las obras de arte. Cantidad convertida en calidad. Un mayor número de participantes. Una nueva forma de participación. Respuesta al viejo lamento según el cual las masas procuran distracción, mientras el arte exige concentración. Distracción y recogimiento, dos polos opuestos:

quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística⁹²⁸.

⁹²³ *Idem.*

⁹²⁴ *Ibid.*, 49.

⁹²⁵ *Idem.*

⁹²⁶ *Ibid.*, 51.

⁹²⁷ *Ibid.*, 51-52.

⁹²⁸ *Ibid.*, 53.

La arquitectura, dice Benjamin, presenta el prototipo de un arte cuya recepción se produce colectivamente y en la distracción. En cuanto fuerza viva, la arquitectura tiene su importancia a la hora de comprender la relación de las masas con las obras de arte. La arquitectura es objeto de un doble modo de recepción. Por el uso y por la percepción. Táctil y visual. La recepción táctil se da no tanto por la atención sino por el hábito. Hábito que determina también la recepción óptica. Recepción no tanto por una atención concentrada sino por una impresión fortuita. En tiempos de cambio, dice Benjamin, las tareas que se imponen al aparato perceptivo no se solucionan sólo por medios ópticos, por la contemplación. Paulatinamente, son dominadas por el hábito⁹²⁹.

Dominamos ciertas tareas en un estado de distracción. Las solucionamos por el hábito. La distracción que el arte ofrece soluciona las nuevas tareas planteadas a la aperccepción. El arte aborda las más difíciles tareas siempre que consiga movilizar a las masas. La recepción en la distracción, cada vez más intensa, halla en el cine su propio campo de experiencia⁹³⁰. El cine con su efecto de *shock*. El cine donde el valor de culto pasa a un segundo plano. El cine con un público que actúa como especialista. Examinador. Pero un examinador en la distracción⁹³¹.

Benjamin concluye su ensayo refiriéndose directamente al fascismo. El fascismo organiza las masas. Incita las masas a expresarse. Pero sólo para preservar las condiciones existentes. Sólo para prolongar su dominio. El fascismo impide que las masas hagan valer sus derechos. El resultado, dice Benjamin, es una esteticización de la política. Una violación de las masas. La imposición del culto al caudillo. La violación de todo un mecanismo. Mecanismo al servicio de la producción de valores de culto⁹³².

Los esfuerzos de la estetización de la política tienen su punto culminante en la guerra. La guerra como meta de los movimientos de masa en larga escala. La guerra movilizadora de los medios técnicos del presente. La guerra como modelo estético. "La guerra es bella", dice Marinetti en su manifiesto: "enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras"⁹³³. La guerra es bella:

⁹²⁹ *Ibid.*, 54.

⁹³⁰ *Idem.*

⁹³¹ *Ibid.*, 55.

⁹³² *Ibid.*, 56.

⁹³³ Citado en Benjamin (*idem*).

“crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geoméricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas”⁹³⁴.

Benjamin muestra que las relaciones de producción impiden el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas. El crecimiento de los medios técnicos termina en un aprovechamiento antinatural. El carácter destructivo de la guerra prueba que la sociedad no está todavía “madura para hacer de la técnica su órgano”⁹³⁵. Por su lado, la técnica no está suficientemente desarrollada para hacer frente a “fuerzas elementales de la sociedad”⁹³⁶. La discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento es enorme. Sus rasgos, atroces.

La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el *material humano* las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura⁹³⁷.

La satisfacción estética de una percepción modificada por la técnica, el fascismo, la guerra, ¿no será esto la consumación de *l'art pour l'art*?, se pregunta Benjamin. La autoalienación lleva la humanidad a vivir su destrucción “como un goce estético de primer orden”⁹³⁸. Así es la estetización de la política practicada por el fascismo. A la esteticización de la política, Benjamin opone la politización del arte⁹³⁹.

En este ensayo, escrito bajo el espectro del fascismo, el cine surge como una suerte de arte canónico de la modernidad. En su último Baudelaire, Benjamin lo asimila al trabajo alienado.

En lugar de vehicular contenidos revolucionarios, el cine puede transmitir contenidos conservadores. En lugar de suscitar una transformación social, puede fortalecer el *establishment*. Puede aliarse a los regimenes más brutales (Riefenstahl).

Por un lado, pese a la cantidad de medios que moviliza, el cine ha ganado su autonomía. Por otro, la poderosa industria de la cultura de masas lo ha convertido en mercancía (*Hollywood*).

⁹³⁴ *Idem.*

⁹³⁵ *Ibid.*, 57.

⁹³⁶ *Idem.*

⁹³⁷ *Idem.*

⁹³⁸ *Idem.*

⁹³⁹ *Idem.*

En el ensayo sobre la obra de arte, marcado por su acercamiento a Brecht, Benjamin reduce la autonomía del arte a una forma parasitaria de ritual. Defiende la fotografía y el cine. Medios más adecuados a la nueva función política del arte. Asocia la pérdida del aura a la disolución del arte autónomo. La pérdida del aura surge como algo positivo. Transformación de un arte esotérico en exotérico. Un arte accesible a las masas. Un arte movilizador, comprometido. En su último Baudelaire, Benjamin asocia la pérdida del aura a una desintegración de la experiencia. Salva la autonomía del arte, el concepto de aura, la experiencia humana sedimentada en la cosa. Experiencia histórica de un "ahora" pasado que requiere ser revivido. Un aura ligado no al valor de culto, sino a un sentido profano de la belleza.

3.4. Críticas de Adorno

Adorno responde al ensayo de Benjamin sobre la obra de arte. Se opone a la identificación no dialéctica entre la autonomía y el momento mágico. El centro de la obra autónoma, dice Adorno, no está en su lado mítico, es dialéctico, "entrelaza en sí mismo el momento mágico y el signo de la libertad"⁹⁴⁰. Adorno no acepta la atribución de una función contrarrevolucionaria a la obra de arte autónoma. Recuerda su carácter progresista. El desencantamiento del arte no es sólo producto de una revolución en la reproducción tecnológica, sino también del esfuerzo del artista a la hora de operar con sus materiales, negación de las formas dominantes. Benjamin sobrevalora el elemento técnico en el arte dependiente, pero parece subestimarlos en el arte autónomo. La prosecución de la legalidad técnica no aproxima una obra autónoma a la tabuización y fetichización, sino "al estado de libertad, de lo conscientemente fabricable, de lo hacedero"⁹⁴¹. Adorno evoca el materialismo de Mallarmé. Poemas hechos no con ideas sino con palabras. Un modo de proceder profundamente técnico hace que en la obra se abra lo inesperado. Obra dialéctica, libre de todo ritual. Adorno reclama la salvación de la apariencia.

Benjamin dialectiza la tecnificación y la alienación, pero no la subjetividad objetivada. Adorno le recuerda Lenin:

desde un punto de vista político esto no significa otra cosa que atribuir de modo inmediato al proletariado (en tanto que sujeto del cine) una función que, según la frase de Lenin, no puede cumplirse sino mediante la teoría de los intelectuales como

⁹⁴⁰ Carta a Benjamin (18 de marzo 1936) (*ibid.*, 134).

⁹⁴¹ *Idem.*

sujetos dialécticos que pertenecen a esa esfera de la obra de arte que usted manda al infierno⁹⁴².

Adorno no resguarda la obra autónoma en una especie de reserva. El momento aurático está a punto de desaparecer. Pero no por la reproductibilidad técnica, sino por la radicalidad de la obra autónoma. Por el "cumplimiento de su propia ley formal autónoma"⁹⁴³. Por la forma material de la obra. Adorno reclama "una equivalencia entre la dialéctica de lo inferior y la de lo superior". En ambas, los estigmas del capitalismo. En ambas, un potencial transformador.

Ambas son la mitades desgajadas de la libertad entera, que sin embargo no es posible obtener mediante su suma: sacrificar una a otra sería romántico, bien bajo la forma de un romanticismo burgués conservador de la personalidad y de toda su magia, bien bajo la forma de un romanticismo anárquico que confía ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico –del proletariado que es él mismo un producto burgués⁹⁴⁴.

Adorno muestra su escepticismo frente a la teoría de la recepción en la dispersión, la distracción evasiva. Aunque sólo sea porque "en la sociedad comunista el trabajo se organizará de tal modo que los hombres ya no estarán tan cansados ni tan estupidizados como para necesitar evadirse"⁹⁴⁵. ¿Ofrecerá el cine a cada espectador ese *a priori* que Benjamin reclama, o acabará en un "realismo ingenuo" que ambos critican? Benjamin contrapone el arte moderno, aurático, al técnico. Adorno responde con obras como las de Kafka o Schönberg. Obras autónomas que niegan la falsa aura que Benjamin crítica. Adorno reclama un *más* de dialéctica:

Por una parte, una completa dialectización de la obra de arte "autónoma", que a través de su propia tecnología se trasciende a sí misma y se convierte en obra de arte planificada; por otra parte, una mayor dialectización de la negatividad del arte de uso, que usted ciertamente no desconoce, pero que caracteriza mediante categorías relativamente abstractas como "capital de cine", sin escrutarla totalmente en sí misma, es decir, en su irracionalidad immanente⁹⁴⁶.

⁹⁴² *Ibid.*, 135.

⁹⁴³ *Idem.*

⁹⁴⁴ *Ibid.*, 135-136.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, 136.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, 136-137.

Adorno recuerda "cuán poco prevalecen realmente el montaje y todos los elementos progresistas"⁹⁴⁷ que el ensayo de Benjamin pone de relieve. En la industria del cine la realidad más bien se construye con un "mimetismo infantil"⁹⁴⁸. Adorno critica la aproximación de Benjamin a Brecht, confía que su divergencia teórica quede anulada cuando "el sol de Brecht vuelva a perderse en las aguas exóticas"⁹⁴⁹. Adorno ve como decisivo el ensayo, previsto por Benjamin, sobre Baudelaire.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, 137.

⁹⁴⁸ *Idem.*

⁹⁴⁹ *Ibid.*, 138.

IV. Huellas de lo marginado

En el pensamiento de Benjamin, el objeto determina la forma. Pensamiento que se desarrolla de un modo inmanente. Pensamiento inseparable del material. Se acerca a la experiencia. Busca el núcleo de la verdad filosófica en la concreción social⁹⁵⁰. Pensamiento que transforma intuiciones goethianas en metodología histórica. Pensamiento fisiognómico. Dialéctico. Una feroz crítica al mito que salva lo que del mito cabe salvarse. A la imagen de la Edad de Oro opone el tiempo del infierno. Al progreso la regresión. Al brillo de las mercancías su ineludible carácter fetiche, la fantasmagoría. Un pensamiento pleno de matices y antinomias. Esperanza revolucionaria y perspectiva apocalíptica. Benjamin introduce en los dominios profanos intuiciones heredadas del judaísmo. Combina el impulso redentor de la mística judía con el revolucionario del marxismo. Iluminación profana. Benjamin une expectación mesiánica y praxis política. Evoca aquellos aspectos del pasado portadores de esperanza. Siglos de luchas y sueños de emancipación. Tradición mesiánica judía. Anabaptistas. Socialistas utópicos. Blanqui y Marx. Los surrealistas y Brecht. Benjamin exige una efectiva realización de lo posible.

De un dibujo de Paul Klee, de la imagen de un ángel, Benjamin formula la idea de historia como catástrofe. De un cuento de Poe, de la imagen de un autómata manipulado por un enano jorobado, replantea un particular problema filosófico, la conjugación de materialismo y teología. Un pensamiento por imágenes. Imágenes del pensamiento que abren al conocimiento dominios que le parecían vedados. Idea y experiencia, significación y apariencia, palabra y cosa coinciden en una experiencia singular.

Un pensamiento por constelaciones. Ideas que se relacionan con las cosas como las constelaciones con las estrellas. Ideas que se cristalizan en detalles que constituyen su campo de fuerza. Ideas que se mantienen a la misma distancia de un centro.

En Benjamin, como en Goethe, es el conocimiento detallado de las cosas que permite un mayor acercamiento a la idea. Platonismo invertido. Las ideas no se representan en sí mismas sino en la configuración de los elementos concretos en el concepto. Interpretación objetiva de los fenómenos. Un pensamiento que no abarca los fenómenos en el sentido convencional, sino que, al representarlos, al interpretarlos, lleva a cabo su salvación.

⁹⁵⁰ Véase Adorno (1995g, 84).

Benjamin "no actuaba como alguien que produce u obtiene verdad pensando, sino no que, al citarla por medio del pensamiento, actuaba como un supremo instrumento de conocimiento en el que esta deja su sedimento"⁹⁵¹. La verdad es la muerte de la intención.

Un pensamiento que, en su aparente naturaleza fragmentaria, se reconfigura y renueva en el horizonte de su interpretación:

Sólo en su ilación, que se mantuvo a pesar de todos los cambios, incluso sus análisis concretos ganan su verdadero peso; sólo cuando se hacen transparentes a la teoría muchas veces implícita se garantiza en ellos la evidencia que antes meramente fascinaba⁹⁵².

La interpretación hace saltar la chispa de actualidad que se oculta en el texto.

1. Los desperdicios

Adorno destaca la extraordinaria unidad de la consciencia filosófica de Benjamin:

Esta unidad encuentra su esencia en ir hacia fuera, ganarse en tanto se arroja sobre lo múltiple. La medida de la experiencia que porta cada frase de Benjamin es la fuerza para llevar intensamente el centro hacia la periferia, en vez de desarrollar la periferia a partir del centro, como exigen la práctica de los filósofos y la teoría tradicional⁹⁵³.

Benjamin se aleja no sólo del tradicional sistema filosófico, sino también de los llamados "grandes conceptos". Atiende a los desperdicios de la dinámica histórica. A lo que queda al borde del camino. Lo vuelve filosóficamente fructífero.

En Benjamin, coexisten elementos que se excluyen mutuamente. Los elementos conceptuales que se despliegan de las imágenes históricas muestran significados cambiantes. Imágenes que no pueden ser descifradas como una trama carente de contradicción. Benjamin se aleja del discurso unívoco de las ciencias, de su cadena de deducciones y ansia de justificaciones. Se opone a la idea de sistema deductivo.

⁹⁵¹ Adorno (1995a, 12).

⁹⁵² Adorno (1995g, 85).

⁹⁵³ Adorno (1995c, 38).

Benjamin se acerca a las cosas como un coleccionista. Las arranca del continuo histórico. Las despoja de sus relaciones. Su pensamiento es capaz de percibir lo que cada momento tiene de único.

Adorno asocia el pensamiento de Benjamin, su lógica interna, la reiteración de motivos, el empleo de la cita (ejercicio del nombrar), la discontinuidad obstinada, a una obra de vanguardia. A la Nueva Música. Cada idea musical, cada tono, a la misma distancia del centro. El pensamiento de Benjamin no tolera ninguna ejecución, ninguna distinción entre tema y desarrollo. Una filosofía "atemática". No otorga tiempo alguno al desarrollo interno sino que recibe su forma de la constelación de afirmaciones particulares⁹⁵⁴. Dialéctica en reposo.

2. La cita

En el proyecto de los pasajes, Benjamin tiene la intención de destacar los materiales y las citas, más allá de las formas corrientes de exposición: "levantar hoy un armazón, estrecho pero resistente -filosófico- para llevar a su red los aspectos más actuales del pasado"⁹⁵⁵. En la retaguardia, la teoría y la interpretación. "Este trabajo", dice Benjamin, "tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje"⁹⁵⁶. Adorno llega a creer que Benjamin pretendía hacer del proyecto de los pasajes una obra constituida únicamente por citas. Una "Filosofía depurada de argumento" que renunciaría a toda interpretación manifiesta, haciendo surgir los significados del montaje chocante del material⁹⁵⁷.

Benjamin se interesa por el montaje. Técnica empleada en el dadaísmo. En el cine. Empleada en la literatura por autores como Döblin. Un montaje de textos de diversa naturaleza, publicitarios, canciones populares, relatos de accidentes, escándalos. Una nueva posibilidad narrativa. En *Berlin Alexanderplatz*, olas de acontecimientos y reflexiones asaltan la serenidad del lector como "espuma del lenguaje verdaderamente hablado"⁹⁵⁸. De tal forma es denso ese montaje que el

⁹⁵⁴ Adorno (1995c, 46-47).

⁹⁵⁵ Benjamin (2005, 461), (N 1 a, 1).

⁹⁵⁶ *Ibid.*, 460, (N 1, 10).

⁹⁵⁷ Adorno (1995a, 24).

⁹⁵⁸ "É verdade que raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até aos ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada" Benjamin (1985, 56).

autor, "aplastado por él, apenas puede tomar la palabra"⁹⁵⁹. No tiene prisa en hacerse oír. Llega a las cosas despacio. Pero llega y tiene algo a decir, insiste Benjamin.

Tiedemann no cree que Benjamin tuviera la intención de constituir una obra únicamente con citas. A su juicio, Adorno llega a esa conclusión basándose en notas muy tempranas del proyecto de los pasajes ⁹⁶⁰. Notas que corresponden a una época en la que Benjamin pensaba escribir, no un libro, sino un ensayo intitulado "Pasajes parisinas. Un cuento de hadas dialéctico" (1927-1929). Época en que Benjamin aún no tenía la noción de la amplitud del proyecto. Tiedemann ve los fragmentos del proyecto de los pasajes como materiales de construcción de un inmueble del que sólo se trazó la planta, del que sólo se fundaron las bases. Junto a éstas, amontonadas, se encuentran las citas para edificar los muros. Las reflexiones teóricas e interpretativas de Benjamin, que parecen querer desaparecer bajo el contingente de citas, son la argamasa que permitiría erguir los muros, levantar el inmueble y asegurar su solidez⁹⁶¹.

3. Concreción

Pensar "siempre y exclusivamente en relación con textos ya existentes", una máxima que Benjamin formula muy joven⁹⁶². Benjamin no acepta la identificación de lo existente con el sentido. Ve como históricamente prohibida toda afirmación no mediada acerca del sentido. Esto, de acuerdo con Adorno, da a su filosofía una cualidad alegórica⁹⁶³.

Interpretación, traducción, crítica, Benjamin "se hunde en la realidad como en un palimpsesto"⁹⁶⁴. El "muro de palabras" que explora, tanteando, da a su pensamiento sin abrigo autoridad y protección⁹⁶⁵. Benjamin desprende la relación con lo absoluto no del concepto, sino del contacto físico con los materiales⁹⁶⁶. Pretende atrapar el rastro de la verdad en las capas impenetrables de lo profano. Benjamin parte de materiales históricos. "Lo real puede leerse como un texto. Lo

⁹⁵⁹ "Tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra" (*ibid.*, 57).

⁹⁶⁰ Tiedemann (2005, 11).

⁹⁶¹ *Ibid.*, 10.

⁹⁶² Adorno (1995c, 42).

⁹⁶³ *Idem.*

⁹⁶⁴ Adorno (1995c, 42).

⁹⁶⁵ *Idem.*

⁹⁶⁶ *Ibid.*, 37.

mismo habrá que mantenerse aquí respecto de la realidad del siglo XIX. Nosotros abrimos el libro de lo sucedido⁹⁶⁷. Un texto a ser descifrado. Un texto cuyo código se desconoce.

En los pasajes “desfilarían, infernalmente intensificados, los motivos profanos de *Dirección Única*”⁹⁶⁸. Proyecto de los pasajes como una continuación de *Dirección Única*. No tanto por la forma aforística, sino por su búsqueda de concreción: “ganar para una era la más extrema concreción, tal como se manifiesta ocasionalmente en los juegos infantiles, en un edificio, en una situación de vida”⁹⁶⁹.

Benjamin distingue en los materiales más descoloridos y mínimos una fuerza que se escapa cuando es sometida a un esquema de comprensión. Simultáneamente, es capaz de arrancar al contenido espiritual, detalles aconceptuales, momentos concretos. El pensamiento de Benjamin, como dice Adorno, abre “lo inaccesible como con una mágica llave”, se sitúa, “sin intención y sin especial énfasis, en irreconcilable oposición a la esencia clasificatoria, abstracta, integralmente grandiosa, de toda filosofía actual”⁹⁷⁰.

Benjamin se entrega al núcleo mismo de las cosas. No trata de copiar intenciones, “sino de abrir su cáscara y empujarlas hacia lo carente de intención, cuando no incluso, en una especie de trabajo de Sísifo, descifrar lo carente de intención mismo”⁹⁷¹. Cuanto mayor “la exigencia que Benjamin plantea al concepto especulativo, tanto más desatado, casi se podría decir más ciego, es el hundimiento de ese pensamiento en su materia”⁹⁷².

⁹⁶⁷ Benjamin (2005, 466), (N 4, 2).

⁹⁶⁸ Una de las primeras referencias al proyecto de los pasajes se halla en una carta a Scholem, de enero de 1928: “Once I have, one way or another, completed the project on which I am currently working, carefully and provisionally -the highly remarkable and extremely precarious essay “Paris Arcades: A Dialectical Fairy Play” [‘Pariser Passagen: Eine dialektische Feerie’]-one cycle of production, that of *One-Way Street*, will have come to a close for me in much the same way in which the *Trauerspiel* book concluded the German cycle. The profane motifs of *One-Way Street* will march past in this project, hellishly intensified. As for the rest, I am still unable to tell you anything about it, and do not even have a precise conception of its length. In any case, it is a project that will just take a few weeks” (30 de enero de 1928) (Benjamin 1994, 322).

⁹⁶⁹ Carta a Scholem (15 de marzo de 1929) (Benjamin 1994, 348).

⁹⁷⁰ Adorno (1995b, 81).

⁹⁷¹ Adorno (1995c, 41).

⁹⁷² *Idem*.

4. Vestigios de la cultura

En Benjamin, lo históricamente concreto se vuelve imagen de la naturaleza. La naturaleza deviene imagen de lo histórico⁹⁷³. En el libro sobre el drama del barroco alemán, la alegoría del siglo XVI confronta el observador con la faz hipócrita de la historia, paisaje originario petrificado. En el proyecto de los pasajes, los pasajes parisinos devienen paisaje primitivo de consumo. Desde la intención alegórica, simpatizante con las cosas inanimadas, Benjamin recupera la crítica marxista al fetichismo de la mercancía. En el barroco, las cosas se convierten en hieroglíficos. En la sociedad capitalista, la mercancía se transforma en abstracción. La imagen de la calavera combina "la inexpresividad total -la negrura de sus cuencas-" con "la más salvaje de las expresiones -la sonrisa sarcástica de la dentadura"⁹⁷⁴. La mercancía conjuga el brillo de lo que promete, la eternidad, con la certidumbre de la decadencia. Su carácter transitorio la transforma en fetiche desechado, tan vacío de vida que únicamente quedarán sus huellas como un fósil que nos sobrevivirá.

Benjamin atiende a esos fósiles, indicios que revelan el pasado en el presente. Benjamin contempla el siglo XIX como prehistoria. Como historia natural. Historia petrificada.

Benjamin trata de rescatar la naturaleza muerta. Crítica salvadora. Capaz de insuflar vida en los elementos obsoletos del mundo profano. Capaz de despertar la vida apagada de lo sumido en el olvido.

"Delante de la entrada del pasaje, un buzón: una última oportunidad de enviar una señal al mundo que se abandona" (Benjamin)⁹⁷⁵.

Para Benjamin, los pasajes parisinos, residuos de una cultura de masas, encarnan las promesas utópicas de la modernidad en sus inicios. Aliando la interioridad al fetichismo de la mercancía, los pasajes son un facsímile material de la consciencia de la época. Construidos a principios del siglo XIX, llegan a ser el centro de la vida pública urbana. Exhiben una fuerte pretensión de novedad. Pero toda novedad sufre un acelerado envejecimiento. Lo nuevo rápidamente se ve suplantado por lo aún más nuevo que, en su novedad, no es sino lo más antiguo. Tras el alzamiento de los

⁹⁷³ *Ibid.*, 42-43.

⁹⁷⁴ Benjamin (1988b, 51).

⁹⁷⁵ *Ibid.*, 115, (C3, 2).

grandes bulevares, de los primeros grandes almacenes, los pasajes quedan despoblados. Decadentes. Son, a principios del siglo XX, un poso de un pasado descartado, cementerio de las modas de ayer. Mercancías caducas. Huellas de una vida anterior. Objeto privilegiado de conocimiento, material histórico con significado objetivo.

Benjamin se abandona al objeto singular, a la concreción. Lleva al lenguaje su singular contacto con los objetos. Siempre atento a los matices. "Es a partir de ellos que el mundo se engendra siempre de nuevo"⁹⁷⁶. En los matices el movimiento histórico se detiene. Se cristaliza en una imagen.

Benjamin, con su mirada micrológica, hace legible la historia sedimentada en los objetos descartados. Descubre la tensión que susurra en ellos. Los objetos se le abren mediante un procedimiento de descripción que parece encubrir un desarrollo conceptual. Liberan el significado que encierran. Rompen su mudez. Muestran el verdadero rostro de la modernidad. Un rostro marcado por la extinción y la muerte. Pero también un potencial creativo y de transformación.

5. El montaje

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarlos alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándoles⁹⁷⁷.

(...) levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario⁹⁷⁸.

Constelaciones. Unión de la argumentación dialéctica con una imagen. Montaje. Una lógica visual, no linear. La aplicación a la historia del principio cognoscitivo del montaje haría visibles los conceptos en imágenes. La cita irrumpe reflejando algo más amplio. Su particular función brota dentro de la construcción. Benjamin veía el montaje como una técnica progresista. Se interesaba por su dimensión crítica,

⁹⁷⁶ *Ibid.*, 850, (O° 1).

⁹⁷⁷ *Ibid.*, 462, (N1 a, 8).

⁹⁷⁸ *Ibid.*, 463, (N2, 6).

destruccion. La construccion filosofica, por invisible que fuera, daria coherencia al todo. Para Susan Buck-Morss, uno de los propósitos del proyecto de los pasajes consistía en "diseñar una dimensión constructiva del montaje, como la única forma en la que puede erigirse la filosofía moderna"⁹⁷⁹.

Montaje. Matices. Huellas. Fragmentos decadentes de la cultura. Material precioso para la construcción de la historia del siglo XIX como protohistoria de la modernidad. Benjamin atiende a los vestigios de la cultura. No hurtará nada valioso, dice. Empleará harapos, desechos: "Crear la historia con los detritus mismos de la historia"⁹⁸⁰.

El psicoanálisis reúne la escoria del mundo de los fenómenos⁹⁸¹, los residuos depositados en los sueños, en el lenguaje y en los lapsos. Irrumpe en el corazón de lo desechado para descubrir la huella del alma. Benjamin procura en lo descartado los aspectos latentes de la sociedad industrial. Un pasado olvidado. Aprehede el lado oculto del mundo de las cosas. Recuerda lo frustrado en la historia.

Discontinuo. Incompleto. El proyecto de los pasajes es, más que *Passagen-Werk, Passagenarbeit*. Trabajo que va creciendo. Jean-Michel Palmier asocia el modo de proceder heteróclito de Benjamin al del trapero, hombre de la recuperación y del montaje⁹⁸². El trapero reúne y salva los desperdicios de la ciudad. El filósofo reúne y salva los fragmentos de una época. La descifra mediante sus desperdicios.

Benjamin reduce la distancia frente a su objeto. Se entrega al objeto. Una lente de aumento le permite hallar lo inconmensurable. "En tanto que el pensamiento se aproxima por así decirlo demasiado a la cosa, ésta se vuelve extraña, como algo cotidiano cuando se mira al microscopio"⁹⁸³. Extraña, ajena, la cosa le entrega su secreto.

6. Una fisiognómica materialista

El proyecto de los pasajes trataría de mostrar la transitoriedad y la fragilidad de la cultura capitalista. Sus páginas deben contener, dice Benjamin, "lo que encuentra el niño (y el hombre en un vago recuerdo) en los viejos pliegues del vestido en los que

⁹⁷⁹ Buck-Morss (1995, 94).

⁹⁸⁰ Rémy de Gourmont citado en Benjamin (2005, 557).

⁹⁸¹ Véase Stanley Cavell (2006, 262).

⁹⁸² Asocia, igualmente, la actividad del trapero al juego de niños, a la práctica artística. Asocia el mismo trapero, hombre de ruinas, al ángel de la historia y al corcunda que Benjamin evoca en *Infancia en Berlín* y que participa en el cortejo de figuras que asustan a los niños (Palmier 2010, 28).

⁹⁸³ Adorno (1995a, 25).

se metía al aferrarse a la falda de la madre⁹⁸⁴. La moda efímera de una falda materna, lo históricamente transitorio, marca la experiencia física cuya huella perdura en la memoria como un sueño.

Benjamin emplea una fisiognómica materialista. La fisiognómica “deduce del exterior el interior, descifra la totalidad del detalle”, parte de la esfera de lo visible, de lo concreto⁹⁸⁵.

Benjamin pretende aprehender el proceso económico que engendró las formas de vida cuyas huellas se hallan petrificadas en las ruinas de la modernidad.

No se trata de presentar la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura. Se trata, en otras palabras, de intentar captar un proceso económico como visible fenómeno originario de donde proceden todas las manifestaciones de la vida de los pasajes (y con ello del siglo XIX)⁹⁸⁶.

El proyecto de los pasajes atendería al “carácter expresivo de los primeros productos industriales, de los primeros edificios industriales, de las primeras máquinas, pero también de los primeros grandes almacenes, anuncios publicitarios, etc.”⁹⁸⁷.

Benjamin se inspira en la morfología de Goethe para interpretar las huellas históricas como fenómenos originarios (*Urphänomene*). Goethe, partiendo de una transmutación de los huesos de la columna vertebral, halla la constitución morfológica de los huesos del cráneo. Goethe traslada esta revelación a sus estudios botánicos. En *Viaje a Italia*, escribe:

Me había dado cuenta que en aquel órgano que solemos llamar hoja se halla escondido el verdadero Proteo que se oculta y manifiesta en todas las figuras. Tanto en su forma más desarrollada como en la inicial, la planta siempre es únicamente hoja, y ésta aparece tan inseparablemente unida al brote futuro que no se concibe sin él⁹⁸⁸.

⁹⁸⁴ Benjamin (2005, 397), (K 2, 2).

⁹⁸⁵ Tiedemann (2005, 23-24).

⁹⁸⁶ Benjamin (2005, 462), (N 1 a, 6).

⁹⁸⁷ Benjamin (2005, 462), (N 1 a, 7).

⁹⁸⁸ J. W. Goethe (2001, 400).

Percatándose que “todos los órganos de la planta, desde las raíces hasta los estambres, son sólo formas transmutadas de hojas”⁹⁸⁹, Goethe llega al concepto de “fenómeno originario”. En las formas estructurales de los organismos vivientes, Goethe descifra sus leyes objetivas. Benjamin aplica la morfología de Goethe a la historia social. La traslada del dominio de la naturaleza al de la historia. En lo particular se despliega lo general. El fenómeno originario surge así cuando la totalidad se presenta en los fenómenos particulares, cuando éstos despiertan en nosotros el eco de una totalidad a la que ya no nos está permitido acceder. Como fenómeno originario, lo particular encierra la verdadera imagen histórica, los orígenes del presente⁹⁹⁰.

Los hechos económicos como fenómenos originarios. En su despliegue dejan emerger “la serie de concretas formas históricas de los pasajes, del mismo modo que la hoja despliega a partir de sí misma toda la riqueza del mundo vegetal empírico”⁹⁹¹. En los hechos económicos, Benjamin encuentra el origen de las formas y de las transformaciones de los pasajes parisinos, “de su nacimiento a su declive”⁹⁹².

Benjamin ve el origen como una categoría histórica. Algo que se reproduce a través de la historia. Algo siempre inacabado. Al abordar los objetos o construcciones del siglo XIX, Benjamin se refiere a menudo a los precursores. Los pasajes como herederos del pabellón termal. Los pasajes que anuncian el gran almacén. El cine anunciado por la sucesión de imágenes o fotos que al hojearse sugieren el movimiento de un animado partido de tenis. El tema de la primera vez. Los pasajes como primera construcción de la arquitectura de hierro y vidrio. Benjamin marca el instante inaugural de una forma que hará época. Instante que sólo puede señalarse partiendo de la historia, de las transformaciones sufridas por la forma, de cómo ésta se encuentra en el presente. En el origen, la aspiración a una felicidad vinculada al conocimiento, aspiración apartada de su finalidad por una coyuntura de intereses que todo transforma en fantasmagoría.

En la obra de arte, Benjamin encuentra la expresión de una época. Benjamin busca indicios como un detective. Descubre en la obra huellas de lo histórico-social. Benjamin aborda la obra desde sí misma. A través de sus criterios inmanentes. Atiende a su lógica interna, consciente que la crítica y el comentario dependen de

⁹⁸⁹ Benjamin (1996c, 155)

⁹⁹⁰ De acuerdo con Mosès, Benjamin se interesa por el “fenómeno originario” de Goethe como “principio ideal de organización y estructuración”. Benjamin rechaza las connotaciones organicistas del concepto de “fenómeno originario” de Goethe (evolución biológica, continuidad natural) Mosès (1997, 107).

⁹⁹¹ Benjamin (2005, 464), (N 2 a, 4).

⁹⁹² *Idem*.

una filosofía de la historia. Una comprensión siempre renovada desde el presente, que no se olvida de detectar lo que de único hay en la obra.

Para Benjamin, una obra de arte auténtica se revela como origen. Reúne en sí misma todo el pasado, toda la historia posterior de una forma de arte. Benjamin encuentra lo universal dentro de los límites de lo particular.

Benjamin trata de construir la protohistoria de la modernidad desde los trazos mínimos. Destapa el conjunto desde el detalle. La expresión de la economía en la cultura, en los pasajes, en los grandes almacenes, en los objetos que fuera de circulación caen en el olvido. En una carta a Scholem⁹⁹³, Benjamin hace referencia a un pasaje de *Dirección Única* que marca tímidamente la pauta para el proyecto de los pasajes. Se titula "Tienda de sellos":

A quien revisa atados de correspondencia vieja, un sello retirado de la circulación hace ya tiempo y pegado en algún sobre frágil, le dirá a menudo más que docenas de páginas leídas. A veces aparecen pegados a postales y uno no sabe si despegarlos o guardar tal cual la tarjeta postal, como la hoja de algún antiguo gran maestro que tuviera en la cara y al dorso dos dibujos distintos e igualmente valiosos (...).

Hay, como se sabe, coleccionistas que sólo se interesan por los sellos usados, y uno creería fácilmente que son los únicos que han logrado penetrar el secreto. Se aferran a la parte oculta del sello: el matasellos. Porque el matasellos es su lado nocturno (...). Quien ande tras los matasellos deberá poseer, como detective, la filiación de las oficinas de correos más sospechosas, como arqueólogo, el arte de completar el torso de los más ignotos topónimos, y, como cabalista, el inventario de las fechas de todo un siglo (...).

Los sellos abundan en numeritos, letras diminutas, hojas y ocelos minúsculos. Son tejidos celulares gráficos. Y todo ese hormigueante entrevero sigue viviendo, como los animales inferiores, incluso despedazado. Por eso se forman imágenes tan vivas y sugerentes al pegar juntos trocitos de sellos. En éstos, sin embargo, la vida conserva siempre un rasgo de putrefacción, como signo de que resurge a partir de trozos muertos. Sus retratos y grupos obscenos aparecen repletos de osamentas y amasijos de gusanos (...)⁹⁹⁴.

Fragmentos como estos ayudan a comprender la singularidad del pensamiento de Benjamin. Su modo de proceder filosófico. Un pensamiento que rompe con las concepciones tradicionales de la historia y de la filosofía. Un pensamiento que se extiende a objetos no filosóficos. Un pensamiento que se centra en lo que para los

⁹⁹³ Carta a Scholem (11 de marzo de 1928) (Benjamin 1994, 327).

⁹⁹⁴ Benjamin (1988b, 80-82).

demás no son sino desviaciones que enturbian las “grandes líneas” de la investigación⁹⁹⁵.

Benjamin atiende a lo concreto, a la materia desdeñable, a la materia carente de intención. Benjamin se refiere a E. T. A. Hoffmann, más que un vidente, un “lector de rostros”:

Hoffmann escribió con la intención de mostrar que ese Berlín sencillo, sensato, liberal y razonable no se halla sólo en sus rincones medievales, en sus calles apartadas o en sus casas desiertas, sino también en sus industriosos habitantes de toda condición, y en los barrios repletos de todas aquellas cosas que pueden estimular a un narrador, y cuyo rastro sólo puede seguir aquel que se detenga a leer en ellas⁹⁹⁶.

Una aguda atención a las vestimentas, a la forma de caminar de las gentes, a sus gestos, a toda la especie de detalles. Hoffmann se abre a lo concreto. Detecta lo oculto. Su cuento “La ventana del primo” muestra el “proceso de aprendizaje de la contemplación fisiognómica”⁹⁹⁷. Hoffmann halla lo extraordinario, lo inexplicable, “no flotando libremente en alguna parte del espacio, sino encarnado en las personas, cosas, casas, objetos y calles muy concretos”⁹⁹⁸. Benjamin atiende a las cosas, a lo concreto, como en una lectura de rostros. Pero el don de leer rostros no le es dado a cualquiera. Sólo quien “haya hecho las paces dialécticas con el mundo, puede entender lo concreto”⁹⁹⁹.

Con la fisiognómica materialista Benjamin enlaza la idea de una tarea filosófica que reconoce las potencialidades de la mántica: “una filosofía que no es capaz de incluir y explicar la posibilidad de adivinar el futuro a partir de los *posos de café*, no puede ser una filosofía verdadera”¹⁰⁰⁰.

Benjamin, como dice Adorno, se apodera de la esencia “precisamente allá donde el muro de la mera objetividad defendía implacable todo lo falazmente esencial”¹⁰⁰¹. La esencia se revela en la configuración de los elementos lejanos a su significado. Benjamin utiliza como modelo el acertijo, el jeroglífico¹⁰⁰². Retiene “la

⁹⁹⁵ Benjamin (2005, 459), (N 1, 2).

⁹⁹⁶ Benjamin (1987b, 20).

⁹⁹⁷ *Ibid.*, 20-21.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, 18.

⁹⁹⁹ Benjamin (1992, 27).

¹⁰⁰⁰ Tal como señala a Scholem (Scholem 1987, 70).

¹⁰⁰¹ Adorno (1995a, 12).

¹⁰⁰² *Idem.*

imagen de la historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desperdicios”¹⁰⁰³.

7. El surrealismo

Hacia 1926-27, Benjamin descubre los surrealistas, por quienes profesa especial fascinación. Descubre “las revistas donde Aragon y Breton proclamaban unas ideas que en algún punto confluían con sus más profundas experiencias”¹⁰⁰⁴. Benjamin siente atracción por la desmesura de los surrealistas, por el abandono sin paralelo a las explosiones del inconsciente, por aquello que su fuerte disciplina espiritual trataba de dominar. Entre los surrealistas y los movimientos literarios de vanguardia, surge la forma para *Dirección única*: “En Francia, hay fenómenos particulares que están comprometidos con algo que también me compromete a mí –entre autores, Giraudoux y especialmente Aragon; entre movimientos, el surrealismo”¹⁰⁰⁵.

Dirección Única, un conjunto de aforismos. Etnografía de distintas ciudades, recuerdos de la infancia, anotaciones de sueños, fusión de vida pública y privada, de exterior e interior, de conciencia y sueño. En una carta a Hoffmansthal, Benjamin dice que aspira a “captar la actualidad como el reverso de lo eterno en la historia, sacando el molde a esa cara oculta de la medalla”¹⁰⁰⁶. En *Dirección Única*, surge la mitología encantada de las grandes ciudades, el mito como utopía. Pero de lo que se trata es de disolver el mito. Vínculo entre la modernidad y el destino alienado de cada individuo. Vínculo con lo que tiene de ilusorio y simultáneamente inteligible. Como el “mito al que el pensamiento tiene que asemejarse para ser dueño de sí mismo y romper así el hechizo del mito”¹⁰⁰⁷. Benjamin penetra sin reservas en esa capa mítica. En cada frase parecer vibrar la premonición: “que toda esta modernidad culposa sucumbe, ya sea por sí misma, ya sea por fuerzas que la derriban desde fuera”¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰³ Carta a Scholem (9 de agosto de 1935) (Benjamin 1987a, 184).

¹⁰⁰⁴ Scholem (1987, 42).

¹⁰⁰⁵ “In France individual phenomena are engaged in something that also engages me –among authors Giraudoux and especially Aragon; among movements, surrealism. In Paris I discovered the format for the notebook” Carta a Hofmannsthal (5 de junio 1927) (Benjamin 1994, 315).

¹⁰⁰⁶ “to grasp topicality as the reverse of the eternal in history and to make an impression of this, the side of the medallion hidden from view” Carta a Hofmannsthal (8 de febrero 1928) (*ibid.*, 325).

¹⁰⁰⁷ Adorno (1995e, 32).

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, 33.

En el proyecto de los pasajes, el espacio urbano se presenta como un espacio ambiguo. Fuente de angustia (hechizo mítico) y promesa de felicidad. Ambigüedad percibida por figuras como el viajero, el coleccionista (o trapero), el artista o el escritor. Su mirada, como la del niño, encuentra la verdadera naturaleza de lo real. Percibe la singularidad de las cosas desvinculadas del contexto de lo útil. Rescata algo de lo perdido en la modernidad.

En *Dirección única*, Benjamin confiere una misión histórica al carácter subversivo de la subjetividad. Dirige consejos a los escritores. Incita a mantener la exigencia estética en un contexto estratégico. La eficacia de la acción sobre el receptor se convierte en criterio de la producción estética¹⁰⁰⁹.

Más allá de la tendencia a la politización y al compromiso, lo que del surrealismo seduce a Benjamin era su carga mágica y liberadora. Un conjunto de experiencias mágicas de traza revolucionaria. Para explotar desde dentro el dominio de la literatura, para romper la petrificación que, en el mundo capitalista, sufre tanto el pensamiento como el objeto pensado (tanto al sujeto como al objeto)¹⁰¹⁰. Benjamin ve el surrealismo como un movimiento iluminado, de esperanzas liberadoras, que trata de hacer estallar el orden hostil a la libertad espiritual radical.

Los surrealistas habían ya despertado la atención para el mundo de las cosas del siglo XIX que tanto interesaba a Benjamin. Los surrealistas experimentaban los fenómenos urbanos como algo objetivo y al mismo tiempo soñado. En sus producciones, Benjamin reconocía rasgos de una "iluminación profana". Una revelación que, engendrada de forma inmanente, se mantiene dentro de los límites de una experiencia posible, sin apelar a lo más allá. Benjamin se identificaba profundamente con esta forma de iluminación no religiosa. La asociaba al camino surrealista para la redención de la realidad cotidiana. La transformación de la experiencia no podía ser en el sentido de una restitución de la experiencia teológica sino que había que trasladarla a lo profano. La iluminación profana, materialista, representa la superación creativa de la iluminación religiosa. Iluminación que aprehende los poderes de la embriaguez espiritual de forma a producir una revelación. Una visión que trasciende la realidad empírica.

¹⁰⁰⁹ Tal como más tarde en "El autor como productor" (1934) y en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1935).

¹⁰¹⁰ En simultáneo con los primeros apuntes para el proyecto de los pasajes, se hallan entre los escritos de Benjamin anotaciones de sus propios sueños. Por entonces, empezó igualmente a experimentar con drogas. Creía que tanto el sueño como la embriaguez narcótica "abrían un terreno de experiencias en el que el yo aún se comunicaba de manera mimético-corporal con las cosas" (Tiedemann 2005, 15).

La intención de Benjamin era acercarse, cual intérprete de sueños, al mundo de los objetos del siglo XIX. Un esfuerzo de conocimiento que Tiedemann asocia a la teoría mimética. Frente al conocimiento por abstracción, se trataría de preservar un contacto directo con las cosas, un comportamiento mimético.

El *Nadja* de Breton y el *Paysan de Paris* de Aragon marcaron profundamente a Benjamin. En estas novelas, la ciudad y sus objetos devienen fantasmagorías. Lo más común, extraordinario. La ciudad, un paisaje encantado. Bajo el espectro del azar, se ofrecen nuevas experiencias. Experiencias inmunes a la indolencia del hábito, al atroz aburrimiento. La nueva naturaleza urbano-industrial se abre a la percepción de lo insólito, a hallazgos sorprendentes. El entorno objetual, los residuos del pasado reciente, ganan especial importancia. En 1929, Benjamin consagra un ensayo al surrealismo¹⁰¹¹. Sostiene que Breton "está más cerca de las cosas de las que está cerca Nadja que de ella misma"¹⁰¹². Breton encuentra energías revolucionarias en las primeras construcciones de hierro, en las viejas fotos, en lo que rápidamente cae fuera de moda. Un mundo material repleto de signos. Miseria de las "cosas esclavizadas y que esclavizan"¹⁰¹³. Miseria que, en los surrealistas, se "transpone en nihilismo revolucionario"¹⁰¹⁴.

¿Qué aportan a la revolución los objetos precarios del nuevo mundo urbano-industrial? ¿De qué forma puede una imagen cumplir un papel revolucionario? El surrealismo presenta el envejecimiento acelerado de las formas modernas. Arcaico que muestra el verdadero sentido del presente.

Desde la experiencia del espacio urbano, Benjamin traslada a la actualidad ideas que había asociado a la alegoría barroca. El presente surge como paisaje primitivo petrificado, percepción subversiva de lo que de prehistórico hay en él. Los surrealistas transforman la mirada histórica sobre el pasado. La permutan por la política. Hacen explotar "las poderosas fuerzas de la *Stimmung*" ocultas en el mundo objetual del siglo XIX¹⁰¹⁵.

¹⁰¹¹ En una carta a Hugo von Hofmannsthal (2 de junio de 1929), Benjamin apunta que este ensayo contiene algunos de los prolegómenos al proyecto de los pasajes (Benjamin 1994, 352); se trata, como escribe a Scholem (14 de febrero de 1929), de una tela opaca situada delante el proyecto de los pasajes (*ibid.*, 347).

¹⁰¹² Benjamin (1988a, 48).

¹⁰¹³ *Ibid.*, 49.

¹⁰¹⁴ *Idem.*

¹⁰¹⁵ *Idem.* Al mismo tiempo, la mitología moderna propugnada por los surrealistas, a la que Aragon dedica el prólogo de su *Campesino de París*, con su nueva mirada sobre el paisaje urbano, que enciende la luz de lo insólito, aspira a una suerte de reencantamiento. Pero, como apunta Michael Löwe, a diferencia de los románticos del siglo XIX, la aspiración surrealista tiene un carácter profano, materialista y antropológico, sus iluminaciones tienen vocación póstica, anti-religiosa (1996, 84).

Al atender a las ruinas de la modernidad, al acentuar el carácter efímero de los monumentos e instituciones burguesas, los surrealistas alertan para la urgencia de un giro revolucionario. Tal como Benjamin en el proyecto de los pasajes al identifica lo moderno con lo arcaico, el mundo contemporáneo con el mítico, muestra la falacia de la novedad.

“¿Gozaré aún mucho tiempo del sentimiento del maravilloso cotidiano? Lo veo perderse en cada hombre que avanza en su propia vida como por un camino cada vez mejor pavimentado, que avanza en la costumbre del mundo con creciente facilidad, que progresivamente se desprende del gusto y de la percepción de lo insólito” (Aragon)¹⁰¹⁶.

Contra el optimismo burgués, “diletante y sin consciencia”, inspirado en la ideología del progreso lineal, contra el optimismo de los partidos cuyo programa no es sino “un mal poema de primavera”¹⁰¹⁷, Benjamin reclama una “organización del pesimismo”: “transportar fuera de la política a la metáfora moral y descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes de pura cepa”¹⁰¹⁸. Destapar la capacidad crítica de las imágenes, una reserva de sentido en un momento histórico que parece impedir toda acción política directa. El “pesimismo organizado” es un pesimismo activo, práctico, al servicio de la emancipación, ante la amenaza del progreso, ante la amenaza de la catástrofe inminente que pesa sobre la humanidad. Un pesimismo, poco más permiten los tiempos, para impedir el advenimiento de lo peor. Llegada de lo “peor” anunciada, de forma casi profética, en Apollinaire y Aragon: “Las editoriales son asaltadas, los libros de poemas arrojados al fuego, los poetas muertos a golpes. Y las mismas escenas tienen lugar al mismo tiempo en la Tierra entera”¹⁰¹⁹.

Michael Löwy se refiere a la extraña premonición de Benjamin. Presentimiento del auto de fe de los libros anti-alemanes llevado a cabo por los nazis en 1934. Benjamin designa las atrocidades a las que se refieren Apollinaire y Aragon como un “progrom de poetas”. ¿Poetas o judíos?, se pregunta Löwy, “a no ser que ambos

¹⁰¹⁶ « Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien? Je le vois qui se perd dans chaque homme qui avance dans sa propre vie comme dans un chemin de mieux en mieux pavé, qui avance dans l’habitude du monde avec une aisance croissant, qui se défait progressivement du goût et de la perception de l’insolite » Aragon (1997, 16).

¹⁰¹⁷ Benjamin (1988a, 59).

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, 60.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, 54.

estén amenazados por este futuro inquietante¹⁰²⁰. La idea de "organización del pesimismo", para Benjamin urgente, es tomada de un libro de Pierre Naville¹⁰²¹. La cuestión fundamental que plantea el libro de Naville es saber si la revolución exige "la modificación de la actitud interna o la de las circunstancias exteriores":

Esta es la pregunta cardinal que determina la relación de política y moral y que no tolera paliativo alguno. El surrealismo se ha aproximado más y más a la respuesta comunista. Lo cual significa: pesimismo en toda la línea. Así es y plenamente. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél. Y sólo una confianza ilimitada en la I. G. Farben y en el perfeccionamiento pacífico de las fuerzas aéreas¹⁰²².

Benjamin parece intuir con asustadora exactitud las catástrofes que se avecindaban en Europa, ilustradas con ironía en la "confianza ilimitada" en la I. G. Farben y en la Luftwaffe¹⁰²³.

8. El sueño

"El padre del surrealismo fue Dada, su madre fue un pasaje. Dada era ya viejo cuando la conoció. A fines de 1919 Aragon y Breton, por antipatía hacia Montparnasse y Montmartre, trasladaron su lugar de encuentro con sus amigos a un café del pasaje de l'Opéra. La irrupción del bulevar Haussmann supuso su fin" (Benjamin)¹⁰²⁴.

La sacrificada pasaje de l'Opéra es el tema del *Paysan de Paris*. Un "acuario humano" despoblado. Una "ruina de ayer en la que se resuelven los enigmas de hoy"¹⁰²⁵. El libro de Aragon desempeñó un relevante papel en la génesis del proyecto de los

¹⁰²⁰ Michael Löwy (1986, 85).

¹⁰²¹ *La Révolution et les intellectuels* (1926).

¹⁰²² Benjamin (1988a, 60).

¹⁰²³ Michael Löwy señala que el mismo Benjamin, con todo su pesimismo, no podía llegar a prever el potencial destructivo de la Luftwaffe, que devastaría ciudades europeas y aniquilaría sus poblaciones civiles; menos aún, podía imaginar que, años más tarde, I. G. Farben se instruiría para la fabricación del gas Zyklon B, empleado en el genocidio, ni que sus fábricas se valdrían de mano de obra forzada (1986, 87).

¹⁰²⁴ Benjamin (2005, 109), (C 1, 5).

¹⁰²⁵ Tiedemann (2005, 13).

Pasajes¹⁰²⁶. La luz de los pasajes en Aragon impresionaba Benjamin. Una "luz glauca" en la que "el sueño sumerge las cosas, haciéndolas aparecer a la vez extrañas y muy próximas"¹⁰²⁷. El sueño vendría a revelarse una categoría central en esta fase temprana del proyecto de los pasajes. Las primeras reflexiones del proyecto nacen del campo de fuerzas concreción y sueño: "si la concepción de lo concreto constituye uno de los polos del armazón teórico Benjaminiano, la teoría de los sueños es el otro"¹⁰²⁸. En la primera memoria, Benjamin se refiere a la colectividad que sueña. Sueña en tanto que tiene una experiencia material con el mundo de las cosas de su época. Benjamin trataría de construir una arqueología del pasado más reciente. Una presentación de la historia del siglo XIX con un modelo onírico similar al de los surrealistas. Vivir el pasado con la intensidad de un sueño. Ver en el presente el mundo despierto al que se refiere el sueño¹⁰²⁹. Un mundo de cosas. Un mundo de cosas soñadas. Sus vestigios como elementos de un mundo de infancia. Algo que habla desde nuestra niñez. Desde la óptica del sueño, atender al mundo de la vigilia. Rescatar las ideas adormecidas en su seno. Despertar el lecho más profundamente adormecido del siglo XIX. Despertar la lengua de las imágenes de esa época. Despojar la época del carácter de período cerrado. Benjamin reivindica una nueva historiografía. Muestra que los medios de producción y las formas de vida del pasado reciente no se reducen a lo que fueran en un determinado momento. Desenmascara el "historicismo narcótico" de la época.

La pasión del siglo XIX por las máscaras oculta una señal de "verdadera existencia histórica". Señal que los surrealistas fueron los primeros a interceptar. En esta fase del proyecto de los pasajes, Benjamin se propone "descifrar esta señal": "Y la base revolucionaria, material, del surrealismo, es garantía suficiente de que con esta señal de verdadera existencia histórica de que hablamos, el siglo XIX consigue que su base económica alcance su más alta expresión"¹⁰³⁰.

Benjamin pone de relieve la categoría de inconsciente colectivo y su imaginario. Un colectivo que sueña más allá de sus límites históricos. La experiencia onírica surrealista pertenece a un mundo individual. El sueño es para Benjamin un fenómeno colectivo e histórico. En los pasajes, en las mercancías que habitan sus

¹⁰²⁶ Benjamin confía a Adorno: "por la noche, en la cama, no podía leer más de dos o tres páginas, porque mi corazón latía tan fuertemente que tenía que soltar el libro de las manos... Los primeros apuntes de los pasajes proceden de esta época" Carta de Benjamin a Adorno (31 de mayo de 1935) (Adorno 1998a, 97).

¹⁰²⁷ Tiedemann (2005, 13).

¹⁰²⁸ *Idem.*

¹⁰²⁹ Benjamin (2005, 835), (F^o, 6).

¹⁰³⁰ *Ibid.*, 396, (K 1 a, 6).

nichos, en la literatura, en el arte, quedan depositadas fantasías colectivas. "Una comunicación secreta entre el primordial potencial semántico de las necesidades humanas y las condiciones de vida generadas por el capitalismo"¹⁰³¹.

Construcciones arquitectónicas como los pasajes encierran algo que el capitalismo no podía satisfacer. Cada época tiene una cara vuelta hacia los sueños, que es la cara infantil¹⁰³². Pasajes, galerías interiores, "como los sueños"¹⁰³³. Benjamin pretende liberar "las inmensas fuerzas de la historia adormecidas en el 'érase una vez' del relato histórico clásico"¹⁰³⁴. La historia que pretende mostrar cómo se pasaron las cosas verdaderamente fue, de acuerdo con Benjamin, el más poderoso narcótico del siglo XIX¹⁰³⁵. La cuestión no está en responder a la pregunta "cómo se pasaron las cosas verdaderamente", sino en saber plantearla.

La categoría de inconsciente colectivo, la concepción de época como un sujeto unificado vinculado a un contenido de consciencia, a un sueño, vendría a ser abandonada por Benjamin tras las críticas de Adorno a la memoria de 1935. A las imágenes de sueño colectivo, que revelarían la cara utópica del mundo de las mercancías, Benjamin opondría las imágenes dialécticas, que hacen brotar su otra cara, el infierno.

En una carta a Scholem, Benjamin apunta, refiriéndose al proyecto de los pasajes:

Una proximidad demasiado ostentosa al movimiento surrealista puede devenir fatal para el proyecto, comprensible y bien fundamentada como pueda ser. (...) (El proyecto) se apoderará de la herencia del surrealismo en términos puramente temporales y, de hecho, con toda la autoridad de un Fortinbras filosófico¹⁰³⁶.

Pese a su influencia, Benjamin se aleja del surrealismo en temas decisivos. Benjamin siente especial fascinación por esa acción hermana del sueño de la que habla

¹⁰³¹ Habermas (2000a, 324).

¹⁰³² Benjamin (2005, 835), (F^o, 7).

¹⁰³³ *Idem* (F^o, 9).

¹⁰³⁴ *Ibid.*, 856, (O^o, 71).

¹⁰³⁵ *Idem*.

¹⁰³⁶ "An all too ostentatious proximity to the surrealist movement might become fatal to the project, as understandable and as well-founded as this proximity might be. (...) (The project) will take possession of the inheritance of surrealism in purely temporal terms and, indeed, with all the authority of a philosophical Fortinbras" (30 de octubre de 1928) (Benjamin 1994, 342).

Baudelaire¹⁰³⁷. Pero se mantiene ambivalente frente a la supuesta superación de la separación entre arte y praxis vital. Superación entre arte y praxis política. Superación que las provocaciones y auto escenificaciones surrealistas proclaman. Los surrealistas procuran desdoblarse las fronteras del arte. Asimilan fragmentos de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, pretenden revolucionar la vida cotidiana sometiéndola a los poderes ebrios de la imaginación poética, a la experiencia del sueño. Lanzan su mirada hacia las cosas, para transformarlas mágicamente. El concepto de experiencia surrealista cautiva a Benjamin. Por su forma profana, exotérica. Por su relación particular con los objetos insignificantes. Una praxis artística que no está inmune al compromiso político. Algo que, mas tarde, Benjamin busca en los experimentos revolucionarios del periodismo y cine soviéticos. En el teatro de Brecht.

Benjamin cuenta que Saint-Paul Roux, cuando por la mañana se retira a dormir, fija en su puerta un letrero: "Le poète travaille"¹⁰³⁸. El temprano surrealismo procura fundir el arte con la vida. La realidad y el sueño se descomponen, generando una "realidad desrealizada". Realidad soñada que no abre paso a una verdadera práctica de exigencias sus revolucionarias: "La vida parecía que sólo merecía la pena de vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa"¹⁰³⁹. ¿Serían los surrealistas capaces de abandonar su "fascinación ebria" y otorgar sentido a las innumerables imágenes que de ella surgen? Quedarse en la ebriedad significaría posponer los preparativos para la revolución "en favor de una praxis que oscila entre el ejercicio y la víspera"¹⁰⁴⁰. Benjamin insiste, poner fanáticamente el acento en el "lado enigmático de lo enigmático, no nos hace avanzar"¹⁰⁴¹. Rechazando la lejanía surrealista, Benjamin reivindica una cercanía. Reivindica una efectiva transformación política. Reivindica un despertar.

9. El despertar

¹⁰³⁷ "-Certes, je sortirai, quant à moi satisfait/ D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve; (...)" (CXVIII- Le reniement de Saint Pierre, *Les fleurs du mal*) (Baudelaire 2010, 410).

¹⁰³⁸ Benjamin (1988a, 45).

¹⁰³⁹ *Idem.*

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, 58.

¹⁰⁴¹ *Idem.*

“Del mismo modo que Proust comienza la historia de su vida con el despertar, así también toda exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar, más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa. Y así, el objeto de la presente exposición es el despertar del siglo XIX” (Benjamin)¹⁰⁴².

Aplicando el dominio de los sueños al mundo de las imágenes del siglo XIX, Benjamin introduce una cuestión fundamental olvidada por los surrealistas. El despertar. “Lo que aquí se presenta a continuación”, escribe Benjamin en el proyecto de los pasajes, “es una tentativa sobre la técnica del despertar”¹⁰⁴³. Los escritos de Aragon expresan las contradicciones fundamentales de la temprana cultura industrial. Pero no llegan a trascenderlas. Se detienen demasiado en el sueño. Esquivando la vigilia, la razón: “Razón, razón, fantasma abstracto de la vigilia”¹⁰⁴⁴.

A diferencia de los surrealistas, Benjamin no queda atrapado en el sueño. Su preocupación es disiparlo. Allí donde los surrealistas se detienen, donde rechazan la tradición cultural, donde cierran los ojos también ante la historia, empieza el despertar¹⁰⁴⁵. Aliado a la rememoración, relegada por los surrealistas en beneficio de la glorificación del instante, el despertar salvaría los objetos históricos. Los objetos desechados, como huellas de la memoria, encierran un potencial transformador. De la yuxtaposición del potencial utópico y la catastrófica realidad presente brotan imágenes históricas que producen un *shock*. Que provocan el despertar.

Las imágenes de sueño son la expresión de la época. El despertar se refiere a su interpretación. Tiene como fin el rompimiento del hechizo. El rompimiento del encanto maléfico de los despojos del siglo XIX. “El siglo XIX es el sueño del que hay que despertar: una pesadilla que pesará sobre el presente en tanto no se deshaga su hechizo”¹⁰⁴⁶. Despertar. Un “saber todavía no consciente del pasado”. “Disolver la ‘mitología’ en el espacio de la historia”¹⁰⁴⁷. El despertar, metáfora del desengaño, es la verdadera sustitución de una época¹⁰⁴⁸. Superar el pasado, preservándolo. Redescubrirlo bajo nuevos auspicios. Asegurar su salvación por el presente. Por el mundo de vigilia al que se refieren los sueños vividos en el pasado.

¹⁰⁴² Benjamin (2005, 467), (N4, 3).

¹⁰⁴³ *Ibid.*, 394, (K 1, 1).

¹⁰⁴⁴ En *Le paysan de Paris*, Aragon escribe “Que viendrait désormais faire ici la raison? Raison, Raison, ô fantôme abstrait de la veille...” (1997, 12-13).

¹⁰⁴⁵ Buck-Morss (1995, 287).

¹⁰⁴⁶ Tiedemann (2005, 16).

¹⁰⁴⁷ Benjamin (2005, 841), (H^o, 17).

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, 875, (h^o, 3).

Despertar. Instancia del presente del que escribe la historia. "Giro dialéctico y copernicano de la rememoración"¹⁰⁴⁹. En una de las primeras notas para el proyecto de los pasajes, Benjamin explica en qué consiste un giro copernicano en el contexto de la historia, historia fundada en la actualidad:

Se tomó por punto fijo "lo que ha sido" y se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, y lo que ha sido debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que lleva a cabo el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas. La política obtiene el primado sobre la historia. Y, ciertamente, los "hechos" históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del recuerdo. El despertar es el caso ejemplar del recordar. Es ese caso en el que conseguimos recordar lo más cercano, lo que está más próximo (al yo). Lo que quiere decir Proust cuando reordena experimentalmente los muebles, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto de lo que aquí, en el nivel de lo histórico, y colectivamente, queda asegurado. Hay un "saber aún no consciente" de *lo que ha sido*, y su afloramiento tiene la estructura del despertar¹⁰⁵⁰.

Aquí se perfilan los principales rasgos del concepto de historia de Benjamin: la autonomía del pasado. Es decir, negación del pasado como algo inerte, negación del pasado como algo fijo y cerrado, a disposición de un conocimiento que aspira a hacerse con la totalidad de la realidad, presente y pasada. Benjamin muestra la importancia del presente a la hora de interpretar el pasado. El presente como instancia política que urge cambiar. El presente donde se abre la otra dimensión del tiempo histórico, el futuro. La rememoración no equivale a mera reproducción, conlleva algo nuevo: actualización. En "Crónica de Berlín", Benjamin señala la "realidad presente de quien escribe" como el único medio que hace posible que las imágenes evocadas adquieran transparencia, apuntando las "líneas del porvenir como lejanos perfiles montañosos"¹⁰⁵¹.

El proyecto de los pasajes al presentar la exploración filosófica del surrealismo presenta igualmente su superación¹⁰⁵². La imaginería surrealista, en la que lo mítico sigue mítico e impenetrable por la razón, al borrar las distinciones entre el ahora y el ayer no introduce el pasado en el presente. Al contrario, hace que las cosas

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, 394, (K 1, 1).

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, 875, (h^o, 2).

¹⁰⁵¹ Benjamin (1996b, 195).

¹⁰⁵² Carta a Scholem (9 de agosto de 1935) (Benjamin 1987a, 184).

retrocedan a lo lejos, se aproximen a una visión distante de la historia, propia de la perspectiva romántica¹⁰⁵³.

Benjamin se niega a proyectar el pasado en la lejanía. Procura acercar espacialmente las cosas. Introducir las en nuestras vidas. Lo lejano se une a la más precisa manifestación de la cercanía. Benjamin procura disolver la identificación empática que oculta la "acedía", la desidia. El que se ahorra el esfuerzo de elaborar el pasado, y se somete a los hechos, cae víctima de una tristeza paralizante. El historiador que se empeña en una reflexión materialista, dice Benjamin, no acepta la recomendación de Fustel de Coulanges. En lugar de sumergirse en la historia, olvidando todo lo que sabe sobre su decurso posterior, hace surgir el pasado en su vida, lo introduce en el presente¹⁰⁵⁴. No estudia el pasado desde una supuesta neutralidad. No tiene en cuenta los intereses con que ese pasado ha llegado hasta nosotros. No tiene en cuenta lo que los hechos pasados suponen para el presente. La imagen del pasado se hace visible cuando el historiador relata los acontecimientos a partir de su presente. Relatar los acontecimientos históricos a la luz de aquello que nos sucede es algo que, por lo demás, no se puede evitar¹⁰⁵⁵.

No hay como escapar del pasado. De una manera u otra siempre está en el presente. Tampoco se puede desatender al presente. Benjamin reclama una visión de la historia donde "todo lo pasado... pueda recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia"¹⁰⁵⁶.

Benjamin escudriña. Subvierte los objetos dejados por la historia. Hace de lo superior inferior. El desorden dialéctico debe disipar el sueño de las imágenes del siglo XIX. Salvar los objetos históricos. La verdadera imagen de la historia se forma en el despertar. Una rememoración de las expectativas del pasado. Una mirada surrealista sobre un pasado prematuramente caducado, caído en ruina. A la mirada surrealista, Benjamin agrega la mirada alegórica que rescata de su estudio sobre el drama barroco¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵³ Benjamin (2005, 829), (Cº, 5)

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, 474, (N 8 a, 3).

¹⁰⁵⁵ En el proyecto de los pasajes, Benjamin apunta una cita de Edmond Jaloux: "Leer en el futuro es difícil, pero ver *puramente* en el pasado es más difícil todavía: digo *puramente*, es decir, sin mezclar en esta mirada retrospectiva todo lo que ha tenido lugar en el intervalo. La 'pureza' de la mirada no es que sea difícil de alcanzar, sino que es imposible" (*ibid.*, 472), (N 7, 5).

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, 851, (Oº, 5).

¹⁰⁵⁷ Mirada que Benjamin dirige, como hemos visto, sobre el aparente brillo de la modernidad, brillo que oculta la caducidad y decadencia.

10. Ruina, alegoría, drama

La forma alegórica es, para Benjamin, "una respuesta poética a la degradación que sufre el lenguaje en la concepción instrumental que le confiere la modernidad"¹⁰⁵⁸. Benjamin procura salvar la alegoría por oposición al símbolo. La alegoría presenta el fracaso de la historia en un paisaje primitivo petrificado. En las ruinas que encierran una protesta. Al rostro transfigurado del arte simbólico, apariencia harmoniosa de reconciliación, Benjamin opone la calavera. En el emblema de la calavera, se revela lo que la historia tiene de intempestivo y doloroso. Por un desencantamiento inmanente, la alegoría corrige el carácter ilusorio de la obra de arte. No conoce bella apariencia. Rechaza toda reconciliación simbólica. Muestra que la verdadera naturaleza de la historia es catastrófica. Que amontona cadáver sobre cadáver, ruina sobre ruina. La mirada del alegorista percibe la acumulación de cadáveres y ruinas no como naturaleza muerta sino como vida malograda. Vida fallida. Doloroso final de un proyecto de vida que se manifiesta como historia petrificada. El alegorista ve una llamada a la reparación del mal acontecido. La concepción de alegoría en Benjamin se acerca a la experiencia de la historia como sufrimiento, como lamento. La destrucción de la bella apariencia y revelación de la máscara mortuoria de la historia se convierten, al final, en promesa mesiánica¹⁰⁵⁹. Desencantado y privado del hechizo de la belleza, el arte se transforma en soporte de una promesa de felicidad¹⁰⁶⁰. El drama, concebido como ruina, como fragmento, lleva lejos la destrucción alegórica de la bella apariencia. Benjamin anticipa una estética negativa. Pone en causa la estética clásica, principalmente del idealismo alemán. Salva el drama barroco por oposición a la tragedia. El horizonte teológico del barroco alemán no permite la asimilación de este arte a la modernidad. Al drama barroco le falta la autonomía, la ruptura definitiva con relación a los poderes sociales de la corte y de la iglesia, como ocurre con el arte moderno¹⁰⁶¹.

En su estudio sobre el drama barroco, Benjamin intenta restituir a la conciencia literaria alemana una parte olvidada de su historia¹⁰⁶². Solidario con este lugar maldito y reprimido de la literatura, Benjamin trata el tema del luto y del

¹⁰⁵⁸ « la forme allégorique s'avère être une réponse poétique à la dégradation que le langage subit dans la conception instrumentale qu'en a la modernité » Rochlitz (1992, 117).

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, 258.

¹⁰⁶⁰ *Idem.*

¹⁰⁶¹ *Idem.*

¹⁰⁶² En este intento, Benjamin arremete contra tres pilares de la cultura alemana del siglo XIX, marcada por la idealización de Grecia: la idea de sistema filosófico, sistema deductivo, a la que opone el tratado o ensayo esotérico; el estatuto canónico de la tragedia, al que opone el drama barroco; y el concepto estético de símbolo, al que opone la alegoría.

lamento por un mundo que cae en la confusión de los significados abstractos. Luto por un mundo vacío. Un mundo que parece desmoronarse. Luto que rellena el lenguaje del drama. Expresa lo sufriente e irreconciliado. La melancolía. Melancolía sobre el telón de fondo de la secularización y del desencantamiento del mundo. Tesis weberiana que subyace la descripción de Benjamin del mundo moderno tal como lo descubre la edad barroca. El nacimiento y largo proceso de desarrollo de una ética profesional en el seno de las doctrinas protestantes, que encuentra su representante típico en el "hombre de profesión" y que crea la motivación para el modo metódico de vida orientado de acuerdo con un trabajo profesional disciplinado y constante, transforma el mundo medieval en el mundo vacío del cálculo y del "férreo estuche". Mundo moderno del trabajo y de la burocracia. La vida conforme a los preceptos de Dios se cumple en la realización de los deberes que constituyen la vocación del hombre. El protestantismo establece un vínculo entre la ascesis profesional intramundana y la certidumbre religiosa de la redención, cuyo fin se halla en la disciplina y método en la forma de conducirse en la vida. La cuestión humana que se halla por detrás del drama barroco es la mirada melancólica sobre un mundo vaciado de su sustancia religiosa, devaluado por una fe y ética ascéticas. Mirada que revela el drama de la propia modernidad.

11. El desencantamiento del mundo

"El mundo, una aglomeración de gente práctica y acostumbrada a los negocios" (Dickens)¹⁰⁶³.

El punto de referencia histórico elegido por Weber para fundamentar su teoría de la racionalización es la evolución europea en los siglos XVI y XVII, período en que tanto el protestantismo como el humanismo y el moderno desarrollo científico colocan en cuestión la unidad de las imágenes religiosas y metafísicas del mundo¹⁰⁶⁴.

¹⁰⁶³ "The world, an agglomeration of practical people of business habits" (Charles Dickens, *Bleak House*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2001, 63).

¹⁰⁶⁴ La explicación de la teoría weberiana del desencantamiento del mundo, de los procesos de racionalización religiosa, cultural y social, sigue la de Habermas en su *Teoría de la acción comunicativa* (1998a). Weber analiza los fundamentos religiosos del comportamiento racional cotidiano y sus principales características: el rechazo radical de la magia y el consecuente y definitivo desencantamiento de la religión; el aislamiento del creyente dentro del mundo; la idea de profesión según la cual el creyente opera en el mundo como un instrumento de Dios, a

Max Weber reconstruye los procesos de racionalización religiosa y social, es decir, la emergencia histórica de las estructuras de conciencia modernas y su materialización en instituciones sociales, utilizando como hilo conductor la evolución y desencantamiento de las imágenes del mundo. El comportamiento racional presupone actitudes libres de ilusiones y auto-engaños, un desencantamiento fruto de la desacralización del mundo natural y social. Al mismo tiempo, sobre el trasfondo de la filosofía neokantiana de los valores, Weber pone de relieve la diferenciación de esferas de valor generada por la racionalización de las imágenes del mundo. La racionalización religiosa conduce a una etización de las imágenes del mundo, fundamental en la formación de las estructuras de conciencia modernas. Desde el punto de vista de esta etización, Weber atiende tanto a la formación de la ética religiosa de la intención como a la formación de concepciones jurídicas y morales postradicionales, en el marco del nacimiento de la ética económica capitalista. Weber trata de aclarar bajo qué condiciones culturales se efectuó el tránsito al capitalismo, cómo pudo integrarse socialmente un subsistema social diferenciado especializado en un tipo de acción a la que llama acción racional con arreglo a fines.

Cuando los componentes cognoscitivos, normativos y expresivos de la cultura se diferencian, transformándose en esferas de valor autónomo con legalidad propia (ciencia, derecho y moral, arte), se da la racionalización cultural. Cuando el potencial cognoscitivo generado por la racionalización religiosa penetra en los ámbitos profanos de la vida y se vuelve socialmente operante, cuando las estructuras de conciencia modernas se materializan en órdenes de la vida estructuralmente diferenciados, la racionalización cultural se transforma en racionalización social. La racionalización social se da cuando las orientaciones de acción racionales con arreglo a fines impregnan los intereses sociales, cuando se implantan los subsistemas de acción racional con arreglo a fines de la gestión económica, en forma de empresa capitalista, y de la acción administrativa, en forma de "instituto" estatal moderno, cuando estos sistemas de acción se desgajan de sus fundamentos racionales con arreglo a valores. Cuando las orientaciones de acción determinadas por la racionalidad cognitivo-instrumental se desvinculan de los impulsos motivacionales que le dieron origen, se configura un entorno destructivo para la ética protestante.

través del cumplimiento mundano de sus obligaciones profesionales; la transformación del rechazo del mundo, por parte de la tradición judeo-cristiana, en un trabajo profesional que ve en el éxito externo un fundamento cognoscitivo del destino soteriológico individual; por último, el riguroso modo metódico de vida, regido por principios, autocontrolado y centrado en el yo y que, al organizarse en torno a la idea de la necesidad de cerciorarse de la salvación individual, va apoderándose de los demás ámbitos de la existencia (Habermas 1998a, 223-224).

Tal es el patrón autodestructivo de la racionalización social. El proceso de desencantamiento se despliega en las sociedades tradicionales. Pero, el potencial cognoscitivo que surge con la racionalización de las imágenes del mundo sólo se desata en las sociedades modernas. Cuando la racionalización cultural se transforma en racionalización social. Es decir, cuando la forma de pensamiento alcanzada por la racionalización ética y cognoscitiva penetra en los ámbitos extrareligiosos de la vida y de la experiencia de forma a que las acciones profanas queden subordinadas a una ética de la intención (como en la ética protestante de la profesión). Si la racionalización cultural se despliega con el nacimiento del capitalismo, el proceso de racionalización social tiene lugar en su desarrollo, cuando la sociedad capitalista entra en un estadio de autoreproducción suficiente, regulada por sus propios mecanismos propulsores; cuando, mediante el orden jurídico y constitucional burgués, se establece una relación de complementación funcional y estabilización recíproca entre la economía capitalista y el Estado improductivo.

La racionalización social, tal como expresa Weber en la *Zwischenbetrachtung*¹⁰⁶⁵, puede ser reconstruida dividiendo sus componentes en tres complejos de racionalidad: el cognoscitivo-instrumental, el práctico-estético y el práctico-moral.

La racionalidad cognoscitivo-instrumental queda institucionalizada en la esfera de la ciencia (al servicio de los órdenes económico y político que, en la sociedad burguesa, son órdenes susceptibles de racionalización formal). Las actitudes cognitivo-instrumentales dominan el estilo de vida unilateral y utilitarista del "especialista sin espíritu". Desde su propia especialidad, el "especialista sin espíritu" se adapta inteligentemente al medio reificado de las grandes organizaciones, procediendo según un cálculo utilitarista de los propios intereses. La ética de la profesión se ve reemplazada por actitudes instrumentalistas frente a una ocupación que promete ingresos y carrera, pero que ya no parece asegurar la salvación personal o una autorrealización de forma secularizada.

La racionalidad práctico-estética se institucionaliza en la esfera del arte, que carece de efectos generadores de estructuras para la sociedad global. Pero, bajo el estilo de vida estético-hedonista del "gozador sin corazón", la racionalidad práctico-estética se opone a la presión ejercida por el racionalismo teórico y práctico de la vida diaria. Representa una reacción contra el especialista establecido en la ciencia,

¹⁰⁶⁵ "Excurso: Teoría de los estadios y direcciones del rechazo religioso del mundo" (véase *ibid.*, 246).

economía y Estado¹⁰⁶⁶. Determinado por actitudes expresivas, el estilo de vida del gozador se orienta hacia una redención intramundana. Potencia las experiencias estéticas o el erotismo, una subjetividad excitable, pareciendo querer compensar las frustraciones impuestas por la vida racional.

Por último, la racionalidad práctico-moral de la ética religiosa de la fraternidad se opone tanto al estilo de vida del "gozador" como al del "especialista". En un mundo objetivado en términos cognoscitivo-instrumentales, un mundo vuelto hacia lo subjetivo (subjetividad emancipada respecto a las determinaciones de la racionalidad práctico-moral), son pocas las posibilidades de implantación de una moral que aspire a una autonomía instaurada por medio de una reconciliación comunicativa. La ética de la fraternidad se muestra incapaz de codearse con las instituciones que, en el plano cultural, le habían permitido reproducirse. También la ética protestante, que se adapta a la "inhumanidad del cosmos económicamente objetivado", es destrozada por los otros dos complejos de racionalidad. Los fundamentos éticos inherentes a la idea protestante de profesión, que favorecen las condiciones de partida de la modernización, acaban por verse reemplazados por una actitud instrumentalista hacia el trabajo, traducida en términos utilitaristas. Desde esta perspectiva, podemos ver cómo finalmente queda insatisfecha la búsqueda de sentido del mundo, una necesidad articulada en términos religiosos que impulsó todas las formas de racionalización. De la misma forma, parecen quedar insatisfechas las exigencias éticas que el mundo había de satisfacer. Para Weber, el carácter paradójico de la racionalización social radica en que "es la propia diferenciación de la legalidad interna de las distintas esferas culturales de valor la que lleva *ya en sí* el germen de destrucción de la racionalización del mundo que esa misma diferenciación hace posible"¹⁰⁶⁷.

En la *Zwischenbetrachtung*, Weber avanza dos tesis que expresan su escepticismo frente al progreso. La tesis de la pérdida de sentido, que deriva del proceso de racionalización cultural, refleja la diferenciación de esferas culturales de valor autónomo, fundamental para el nacimiento del capitalismo. La tesis de la pérdida de libertad, que procede del proceso de racionalización social, refleja la independización de los sistemas de acción racional con arreglo a fines, que se

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, 314.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, 315.

desgajan de sus fundamentos racionales con arreglo a valores¹⁰⁶⁸. Con la tesis de la pérdida de sentido, Weber expresa la experiencia del nihilismo propia de su tiempo.

En su diferenciación, cada una de las esferas culturales de valor despliega su propia lógica. Por un lado, se racionalizan los sistemas de símbolos bajo un determinado criterio abstracto de valor (verdad, rectitud normativa, belleza o autenticidad); por otro, se rompe la unidad de las imágenes metafísico-religiosas del mundo y su potencial de fundar sentido. Con la destrucción de los fundamentos de las concepciones del mundo tradicionales, desaparece la fuerza unificante no coercitiva poseída por las convicciones colectivamente compartidas. Al mismo tiempo, los conflictos de acción entre las esferas de valor autónomo, que en su disociación rompen con la universalidad de la razón, se traducen en distintas actitudes frente al mundo (objetivante, de conformidad con las normas o expresiva frente a los mundos objetivo, social o subjetivo). De la incapacidad de fundar sentido, ante la imposibilidad de apelar a punto de vista superior de un orden divino o cosmológico del mundo, surge lo que Weber califica de "nuevo politeísmo", una lucha entre dioses que toma la forma de una tensión irresoluble entre órdenes de vida y valor irreconciliables¹⁰⁶⁹. Tal pugna priva el mundo de sentido. Abandonado a un vacío, el individuo intenta rescatar el sentido en su ámbito privado, donde procura desesperadamente recrear la unidad que ya no cabe reconstruir en los órdenes de la sociedad. La razón parece ponerse al servicio de una autoafirmación puramente subjetiva. La cultura pierde su capacidad de reconciliar los intereses particulares mediante convicciones compartidas colectivamente. Al no hallar ningún orden

¹⁰⁶⁸ Tal independización caracteriza el desarrollo de la sociedad capitalista desde el siglo XVIII. *Ibid.*, 317.

¹⁰⁶⁹ Como recuerda Habermas, el problema de cómo garantizar la unidad del mundo de la vida ante la diversidad de situaciones sociales de acción y de esferas de la vida no es un problema exclusivo de las sociedades modernas. Ya en las sociedades tribales de carácter segmentario se producían diferenciaciones. Pero las tensiones entre las varias esferas de la vida eran solventadas por medio de la interpretación mítica del mundo, a cada esfera le correspondía una figura mítica que comunicaba con las demás. Una visión mítica del mundo que, posteriormente, reaparece bajo la forma del politeísmo. A medida que la sociedad se diferencia en oficios y estratos sociales, las interpretaciones míticas dejan de poder garantizar la unidad del mundo de la vida. La visión mítica del mundo es reemplazada por las imágenes religioso-metafísicas del mundo, que confieren unidad al mundo de la vida. Pero, con la diferenciación y consolidación de las esferas culturales de valor en las sociedades modernas se anula esa capacidad de fundar sentido. Tales imágenes del mundo se hunden tan pronto como la racionalización va generando las estructuras de conciencia modernas. A medida que avanza el proceso de descentración de las concepciones del mundo, el mundo de la vida se ve devaluado en su sustancia de tradición, disminuyendo su potencial de fundar sentido. Ante la lógica interna desplegada por los órdenes modernos de vida en su diferenciación, "ni es practicable una unificación ética del mundo en nombre de una fe subjetiva ni tampoco una unificación teórica del mundo en nombre de la ciencia" (*ibid.*, 320). Es en este contexto que Weber se refiere a un nuevo politeísmo como signo de nuestra época.

legítimo, ninguna fuerza vinculante capaz de garantizar la reproducción cultural de las orientaciones valorativas y respectivas disposiciones de acción (puesto que se desvanece la religión y la metafísica, con la desvinculación de los sistemas de acción con arreglo a fines de su base racional con arreglo a valores), la autonomía interior del individuo se ve amenazada, menguando su libertad.

En un mundo privado de sentido y en el que pelagra la libertad, los individuos se ven atrapados en el engranaje del orden económico moderno, un callejón sin salida al que Weber llama férreo estuche. Tal como hemos visto, Weber juzga el marco institucional de la economía capitalista y del estado moderno como subsistemas de acción racional con arreglo a fines. Weber teme que esta racionalidad formal, que lleva a una burocratización que todo penetra, tenga como consecuencia una "cosificación de las relaciones sociales" que termine por ahogar los impulsos motivacionales que sostienen el modo metódico-racional de vida.

Si entendemos la burocratización de los ámbitos de acción, a la que se refiere Weber, como modelo de una tecnificación del mundo de la vida que priva a los actores del plexo que confiere sentido a sus propias acciones, emerge la fuerza clarificadora del diagnóstico weberiano de nuestro tiempo. Habermas cree que ninguno de los componentes del diagnóstico que hace Weber de nuestro tiempo ha perdido actualidad. Ambas tesis, pérdida de sentido y pérdida de libertad, mantienen toda su pertinencia. A su juicio, el planteamiento de Weber sigue siendo de los más indicados a la hora de analizar las secuelas de la modernización capitalista, cuando se trata de comprender un proceso de racionalización que entra en contradicción consigo mismo, las aporías más chocantes de la modernización social.

Como hemos visto, partiendo de la diferenciación de las esferas de valor autónomo y de la independización de los sistemas de acción racional con arreglo a fines con abstracción de las orientaciones de acción racional con arreglo a valores que los fundamentan, Weber analiza el nacimiento y desarrollo del capitalismo. Para él, la racionalidad práctica, las acciones racionales con arreglo a fines ancladas a la racionalidad con arreglo a valores que las fundamentan, ya sólo halla su lugar en el "carisma de nuevos dirigentes" o bien en la personalidad del individuo aislado. Weber muestra la importancia de la ética protestante de la profesión y del derecho moderno para la institucionalización de la racionalidad cognitivo-instrumental en la economía y en el Estado. Fiel al pesimismo de la época, Weber advierte que en la racionalización social no se abre ninguna perspectiva utópica (a diferencia de la teoría de Marx, dibujada sobre el horizonte de una sociedad reconciliada). Antes bien, su diagnóstico traza la negra imagen de una sociedad administrada. La racionalización de la

sociedad parece conducir a una privación de la libertad de los hombres, encarcelados en sistemas deshumanizados, reificados. Hombres atrapados en un estuche de servidumbre claramente manifiesto en la creciente complejidad de las formas de organización que adquieren primacía en la economía y en el Estado. Impotente, el individuo se ve obligado a adaptarse a la burocratización y a la administración. Se ve completamente sometido al poder de un aparato autonomizado por encima de su cabeza, al que cabe decidir la forma de dirigir sus propios asuntos.

La regimentación disciplinar puesta en marcha por la burocratización y la juridificación convierte las libertades de los individuos en coacciones disciplinarias. El proceso de racionalización que se pone de tal forma en movimiento tiende a socavar la base social de la existencia de los individuos racionales y autónomos, despersonalizando las relaciones sociales y desecando la comunicación simbólica. Sometida a la lógica impersonal de los sistemas y despojada de significado y libertad, la vida humana se mecaniza. Para Weber, las contradicciones de la razón instrumental, que producen la desintegración social y minan la libertad de los individuos, no pueden ser superadas en la esfera de la misma sociedad. La pérdida de sentido y la pérdida de libertad las entiende Weber como desafíos existenciales para los individuos. Como hemos visto, Weber pone la esperanza de reconciliación en manos de un individualismo obstinado, un sujeto fuerte y entregado a sí mismo que, enfrentado a conflictos sociales irresolubles, se muestra capaz de, heroicamente y en el mejor de los casos sólo a nivel privado, hacer realidad la libertad. Pero, como insiste la primera teoría crítica, y como recuerda Habermas, la confianza en el poder de resistencia de la subjetividad se hizo añicos tras las experiencias históricas del fascismo, del estalinismo y de la industria de la cultura de masas. Tales experiencias mostraron cómo los imperativos funcionales estatales y económicos penetran en las estructuras de la personalidad, cómo la racionalidad instrumental se hincha e impregna la totalidad de la sociedad, triturando la naturaleza subjetiva de las masas, el más ínfimo potencial de resistencia de los individuos aislados.

En "La educación después de Auschwitz", Adorno se refiere a la claustrofobia de la humanidad dentro del mundo regulado:

Un sentimiento de encierro dentro de una trabazón completamente socializada, constituida por una tupida red. Cuanto más espesa es la red, tanto más se ansía salir de ella, mientras que, precisamente, su espesor impide cualquier evasión. Esto

refuerza la furia contra la civilización, furia que, violenta e irracional, se levanta contra ella¹⁰⁷⁰.

Lo general y lo dominante tienden a desintegrar lo particular. La presión sobre el hombre individual aniquila su capacidad de resistencia. Adorno reclama una autorreflexión crítica que impida los hombres de golpear hacia el exterior, de descargar su odio y agresividad contra los socialmente más débiles (también los más felices). Sólo la fuerza de la autonomía, de la reflexión y de la autodeterminación¹⁰⁷¹, pueden contrariar el principio de Auschwitz. Verdadera fuerza contra la tendencia regresiva engendrada por la sociedad, por la masificación, por la supremacía de lo colectivo: "los hombres que ciegamente se clasifican en colectividades se transforman a sí mismos en algo casi material, desaparecen como seres autónomos"¹⁰⁷². Adorno recuerda que Horkheimer veía la tortura como "adaptación dirigida y, en cierta medida, acelerada de los hombres a la colectividad"¹⁰⁷³. Cita las palabras de Valéry proferidas antes de la Segunda Guerra Mundial: "la inhumanidad tiene un futuro grandioso"¹⁰⁷⁴.

El nacionalismo, la muchedumbre solitaria e incapaz de superar su propia frialdad, el carácter manipulador, la incapacidad de una experiencia humana inmediata, la obcecada voluntad de "doing things" (con independencia de su contenido), la persecución del propio interés en detrimento de los demás (competidor aislado, indiferente frente al destino ajeno), la consciencia cosificada (hombres que se identifican, a sí y a los demás, con las cosas), ciega respeto de todo ser devenido y una técnica que produce hombres a su imagen, piezas de un engranaje aparentemente autónomo, que la ven como una fuerza con ser propio, no como prolongación del brazo humano. Mientras perduren tales condiciones, la barbarie amenaza repetirse y "la exigencia de que Auschwitz no se repita es la primera de todas en la educación"¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷⁰ Adorno (1993d, 82). Para Adorno, la angustia no debe reprimirse: "Cuando la angustia no es reprimida, cuando el individuo se permite tener realmente tanta angustia como esta realidad merece, entonces desaparecerá probablemente gran parte del efecto destructor de la angustia inconsciente y desviada" (*ibid.*, 88).

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, 84.

¹⁰⁷² *Ibid.*, 88.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, 89.

¹⁰⁷⁴ *Idem.*

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, 80.

Tanto el desencantamiento weberiano como el re-encantamiento del que habla Benjamin remiten a un empobrecimiento de la experiencia moderna. Un empobrecimiento cultural del mundo de la vida, en palabras de Habermas, fruto de la desvinculación entre expertos y público producida por la escisión de la razón en momentos autónomos. Mundo de la vida que almacena el trabajo interpretativo de las generaciones precedentes. El peso de la tradición equilibra las posibilidades de disenso que surgen en la comunicación cotidiana. Al romperse la unidad del mundo de la vida, al devaluarse la sustancia de su tradición, disminuyen las garantías de un consenso sobre la base de las creencias preestablecidas o de los códigos de conducta. Al mismo tiempo, los subsistemas de acción racional, desgajados de sus fundamentos práctico-morales, adquieren una independencia frente al mundo de la vida estructurado comunicativamente. Tales sistemas pasan a autoregularse, a espaldas del mundo de la vida o colonizándolo. El tipo de integración sistémica hecha posible por la racionalización del mundo de la vida, un proceso de racionalización que afecta primero a la cultura y a la estructura de la personalidad y que después se extiende a las instituciones, llega a tener efectos desintegradores sobre el mismo mundo de la vida.

Para Habermas, no se llegó a un callejón sin salida. El filósofo propone una solución bajo la forma de la unión de un saber experto, el saber de las capas intelectuales, a la esfera del mundo de la vida. Una mediación del conocimiento producido en las culturas especializadas con las prácticas cotidianas.

12. Crítica al mito

“Mientras haya un mendigo, habrá mito” (Benjamin)¹⁰⁷⁶.

“¿Pero no se olvidará así toda la violencia, como en el blando adormecerse del niño? ¿Podría la desaparición del mendigo llegar a reparar el daño que se le hizo cuando éste es en sí irreparable?” (Adorno)¹⁰⁷⁷.

El mito surge en el proyecto de los pasajes como un punto de fuga para la crítica de una modernidad que se ve a sí misma como quintaesencia del progreso. Una modernidad en la que se produce la catástrofe de una emancipación malograda.

¹⁰⁷⁶ Benjamin (2005, 405), (K 6, 4).

¹⁰⁷⁷ Adorno (1998b, 201).

Benjamin moviliza los rasgos del mito (ambigüedad, fuerza de la naturaleza y compulsión de repetición) contra una sociedad burguesa segura de su secularización. Ve el capitalismo como un fenómeno natural en el que un adormecimiento nuevo, lleno de sueños, se apodera de Europa. Adormecimiento que reactiva las fuerzas míticas¹⁰⁷⁸.

Amenaza de heteronomía, el mito ha sobrevivido bajo distintas formas. Durante la prehistoria, los hombres viven en un estado de dependencia muda. El curso de los acontecimientos, sea catastrófico o de continuo progreso, aparece como predeterminado, sin que el hombre pueda resistirle. Condenado "al círculo de la mera producción y reproducción de la vida", el hombre se muestra incapaz de hacerse cargo de su destino, de abrir paso a una vida buena¹⁰⁷⁹. Al criticar el hechizo mítico que atrapa a los hombres, Benjamin expresa sus primeras preocupaciones relativamente a la filosofía de la historia.

El mito supone la repetición. Entra en contradicción con la idea misma de historia, en cuyo núcleo se halla la potencial emergencia de lo nuevo, la posibilidad de interferencia del hombre, su responsabilidad sobre el curso de los acontecimientos. Considerar la historia como natural es mito, tal como lo es la identificación del curso empírico de su desarrollo con el progreso. Benjamin se opone al mito del progreso histórico automático. Ve la historia como decadencia de lo natural, la naturaleza como algo transitorio, como historia.

En las primeras notas para el proyecto de los pasajes, la crítica de Benjamin al capitalismo trata de desenmascarar las teorías míticas de la historia: "todo el suelo tuvo una vez que quedar entreverado por la razón, limpiado de la maleza de la locura y del mito. Esto es lo que aquí se debe hacer con el suelo del siglo XIX"¹⁰⁸⁰. Benjamin ve el destino mítico como una amenaza tanto para los muertos como para los vivos. La crítica salvadora ha de hacer frente al mito al sacar los muertos del olvido, al rescatar una tradición amenazada y liberar sus receptores.

Pero el mito también conserva, depositado, un potencial semántico que alimenta la búsqueda de sentido de los hombres. Desatar tal potencial, transformarlo y hacerlo experienciable es también tarea de la crítica salvadora. Luchando contra una peculiar fuerza de arrastre, tal crítica evita que los contenidos de la tradición sucumban al olvido que permanentemente los acecha. Pero la conservación de los contenidos de la tradición que el mito encierra y que amenazan con perderse en el

¹⁰⁷⁸ Benjamin (2005, 396), (K 1 a, 8).

¹⁰⁷⁹ Habermas (2000a, 307).

¹⁰⁸⁰ Benjamin (2005, 838), (G^o, 13).

proceso de desmitificación parece suponer una oposición al proceso de desaturización. Benjamin se muestra ambivalente ante la pérdida del aura, como ante la disolución del mito. De lo que cabe deshacerse es de la dependencia de los poderes míticos de la naturaleza, pero cuidando de preservar aquello que del mito debe salvarse, la fuerza de la mimesis y su potencial mesiánico. Liquidar el mito, romper su hechizo, liberar su riqueza y conservar el potencial mimético es tarea a que se prestan las obras de arte, en las que quedan depositados los contenidos arrebatados al mito.

En un mundo desencantado por el proceso histórico de la racionalización, en que el hombre se ve privado de sentido por la escisión de la razón en momentos autónomos y privado de libertad por una burocratización económico-administrativa que todo penetra y que lo encierra en un férreo estuche, el sujeto se entrega a nuevas creencias y fantasías. En un mundo sin dioses ni profetas, cuyas necesidades de justicia material siguen insatisfechas, el sujeto se deja ilusionar por una publicidad que de mano con la industria promete no sólo la felicidad sino también la eternidad.

Bajo la superficie de una racionalización sistémica creciente, en un nivel "onírico" inconsciente, el nuevo mundo urbano-industrial fue plenamente re-encantado. En la ciudad moderna, como en los ur-bosques de otra época, el "rostro amenazante y seductor" del mito está vivo en todas partes¹⁰⁸¹.

El re-encantamiento surge por doquier, allí donde los pasajes o los escaparates de los grandes almacenes atrapan la mirada del transeúnte, en el resplandor que emana de la confusión de las mercancías, que parece enceguecer quien se atreve a mirarlas, en las uniformes calles y bulevares, en la ciudad como espectáculo.

Re-encantamiento como disimulación del permanente desencantamiento. Benjamin arranca la máscara de armonía de la historia. Ve la historia como un acumular de ruinas, una catástrofe en permanencia.

El encantamiento con el que la historiografía materialista de Benjamin procura romper se apodera tanto del paisaje urbano y de las cosas como de la propia subjetividad. Pero hay en ese encantamiento algo que se salva: en la nueva naturaleza, la fugacidad y la muerte cohabitan con una posibilidad real de cambio. La transformación social sólo se hace efectiva desde tal análisis dialéctico.

¹⁰⁸¹ Buck-Morss (1995, 280).

13. Tiempo del infierno

Transitoriedad, fugacidad, decadencia y extinción, características asociadas a la naturaleza orgánica que Benjamin atribuye a la nueva naturaleza industrial para desmitificarla, para revelar lo que de radicalmente nuevo contiene. Al nombrar lo históricamente moderno, Benjamin evoca la naturaleza prehistórica. En el paisaje barroco, percibe la decadencia de la naturaleza. En la ciudad moderna, advierte un paisaje primitivo petrificado. Una apariencia de eternidad que oculta la fragilidad.

Benjamin ve los fetiches de la cultura del siglo XIX como emblemas. Asocia la coacción mítica a la repetición, a lo nuevo como siempre igual. La idea de lo nuevo como repetición de lo existente se encuentra ya en los primeros apuntes del proyecto de los pasajes: "Definición de la 'modernidad' como lo nuevo en el contexto de lo que ya siempre ha estado ahí"¹⁰⁸². La modernidad, en tanto continuo regreso de lo nuevo, sólo puede ser representada cuando la historia se libere de toda idea de progreso. Benjamin apunta el "paralelismo entre este trabajo y el libro sobre el drama barroco: ambos comparten el tema de la teología del infierno"¹⁰⁸³.

La imagen de "tiempo del infierno" surge como antítesis dialéctica a la idea de Edad de Oro, tan aclamada en el siglo XIX. El "tiempo del infierno" proporciona una crítica radical a esta idea de "cielo-en-la-tierra", paraíso terrenal donde todos los deseos materiales parecen cumplirse. Lo nuevo como la otra cara de lo antiguo. Un tiempo gobernado por la repetición:

la faz del mundo, (...) precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, se trata de que esto "novísimo" permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. Esto constituye la eternidad del infierno y el afán innovador del sádico. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la "modernidad" significaría exponer el infierno¹⁰⁸⁴.

La visión de lo moderno como lo más arcaico, procedente de un orden inmemorial, muestra el estado de ensoñación. El colectivo que sueña ignora la historia¹⁰⁸⁵. Las

¹⁰⁸² Benjamin (2005, 838), (G^o, 8).

¹⁰⁸³ *Ibid.*, 848, (M^o, 5).

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, 838-839, (G^o, 17). Tal como hemos visto, la caracterización de la modernidad como tiempo de infierno sería desarrollada por Benjamin, bajo la influencia de la idea de eterno retorno avanzada por el anarquista Blanqui, diez años antes del Zaratustra de Nietzsche.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, 848, (M^o, 14).

formas asumidas por los productos de la temprana industrialización parecen absolutamente modernas, pero no pasan de un eterno retorno de lo mismo.

El proyecto de los pasajes une la visión arcaica a las profundas transformaciones económicas y técnicas, a los trastornos sociales; une la liquidación de la experiencia a la simultánea consolidación de un espacio social de imágenes.

14. Giro marxista

En el otoño de 1929, Benjamin interrumpe el proyecto de los pasajes. Lo reanuda en 1934, ya en el exilio, introduciendo profundas modificaciones¹⁰⁸⁶. Un trabajo que procura atender a los "intereses históricos determinantes de nuestra generación"¹⁰⁸⁷ no puede ser expuesto según el "carácter rapsódico"¹⁰⁸⁸ y la forma ilícitamente poética¹⁰⁸⁹ que inicialmente había pensado emplear. Benjamin abandona la idea de "un cuento de hadas dialéctico", en el espíritu de *Dirección única*¹⁰⁹⁰.

En ese otoño de 1929, Adorno, Horkheimer y Benjamin se encuentran en Francfort y Königstein. Benjamin les lee las primeras notas para el proyecto. El encuentro marca un giro en su planteamiento, da inicio a una fructífera relación filosófica¹⁰⁹¹. Benjamin se refiere a la conversación con Adorno y Horkheimer como "histórica": puso fin a su "filosofar inocentemente arcaico y atrapado a la Naturaleza" que estaba por detrás de la "forma romántica" y de la "inocencia rapsódica" del primer proyecto de los pasajes¹⁰⁹². Adorno y Horkheimer pueden haber subrayado las dificultades de tratar seriamente el siglo XIX sin atender al análisis que hace Marx del capital¹⁰⁹³.

¹⁰⁸⁶ En marzo de 1934, Benjamin escribe a Adorno: "Los *Pasajes* han recobrado vida y ha sido usted quien ha reavivado su débil chispa, que no podía estar más viva que yo mismo" (Adorno 1998a, 45).

¹⁰⁸⁷ Carta a Scholem (9 de agosto de 1935) (Benjamin 1987a, 184).

¹⁰⁸⁸ Carta a T. W. Adorno (31 de mayo de 1935) (Adorno 1998a, 97).

¹⁰⁸⁹ Carta a Gretel Karplus y T. W. Adorno (16 de agosto de 1935) (*ibid.*, 124)

¹⁰⁹⁰ La experiencia de la ciudad, bajo influencia del surrealismo y de Proust, hallaría cobijo en su *Infancia en Berlín hacia 1900*.

¹⁰⁹¹ Produjo una influencia filosófica decisiva sobre Adorno, cuya lección inaugural –Actualidad de la filosofía (1931)- vendría a ser una variante de la introducción crítico-cognoscitiva al libro sobre el drama barroco (1928) de Benjamin. Buck-Morss señala que la conferencia inaugural de Adorno "diseña el programa para una filosofía dialéctica, materialista, en un lenguaje benjaminiano y basándose en el programa de Königstein, que gobernaría sus esfuerzos teóricos por el resto de su vida" (1981, 69).

¹⁰⁹² Carta a Adorno (31 de mayo de 1935) (Adorno 1998a, 97-98).

¹⁰⁹³ Como apunta Tiedemann, es posible que en esa época Benjamin apenas haya leído a Marx y que la indicación de Adorno y Horkheimer le haya impresionado (2005, 19). Como apunta Jacobo Muñoz, la interrupción de su trabajo para el proyecto de los pasajes pudo haber sido

Benjamin, que procuraba conciliar su pensamiento teológico (influenciado por Scholem, que rechazaba el materialismo dialéctico) con su más reciente orientación política marxista (estimulada por Brecht, que se oponía a su impulso teológico), halló en Adorno apoyo para incorporar los dos polos de su pensamiento¹⁰⁹⁴. Pero Adorno no podía aceptar que Benjamin encontrase en el surrealismo el modelo estético para su pensamiento teológico. Veía la iluminación profana como teología invertida, asimilándola a la experiencia estética. A su juicio, la clave estaba en mantener la tensión entre los dos polos: integrarlos en lugar de presentarlos uno al lado del otro, yuxtaponiéndolos, sea en el mismo ensayo o en ensayos autónomos, como ocurría a menudo. En el debate que mantuvo con Benjamin durante los años 30, Adorno trataba de rescatarlo tanto del materialismo brechtiano como de la teología positiva: cuanto a la teoría marxista no habemos de ser sumisos, cuanto al motivo teológico éste sólo es válido en su forma invertida, secularizada¹⁰⁹⁵.

Marcado por las experiencias políticas del exilio, el proyecto de los pasajes gana una nueva cara. La historia social, oculta en el primer proyecto detrás de la intención surrealista, deviene ahora manifiesta. Sin abandonar los antiguos temas, Benjamin añade Marx, Fourier y Saint-Simon. Añade nuevos temas como la haussmannización, las barricadas, las conspiraciones, los caminos de hierro, la bolsa, la historia económica, las coyunturas financieras, la Comuna. Benjamin ya no proyectaba escribir un ensayo, sino un libro cuyo objetivo llegó a expresar como "el destino del arte en el siglo XIX"¹⁰⁹⁶.

En 1935, a pedido del Instituto de Francfort, Benjamin escribe un primer esbozo del proyecto de los pasajes, una memoria intitulada "París, la capital del siglo XIX". En una carta a Scholem, confiesa que en el centro de esta memoria estaría el carácter fetiche de la mercancía¹⁰⁹⁷, fundamentando el proyecto sobre bases marxistas. Benjamin hace suya, de forma singular, la categoría del fetichismo de la mercancía, teorizada por Lukács tras Marx. Las categorías marxistas de fetiche, fantasmagoría o reificación pasan a subyacer su pensamiento.

motivada, por la conciencia de Benjamin de ciertas aporías y huecos teóricos en su relación con el materialismo histórico (2002, 160).

¹⁰⁹⁴ Buck-Morss señala que la continuada amistad intelectual con el "disímil triunvirato" (Scholem, Adorno y Brecht) era posible gracias a que Benjamin "en su avance hacia Marx, en lugar de renegar de la filosofía (kantiana) o del misticismo (cabalístico), retenía lo que consideraba su estructura cognitiva común, aunque 'remodelándola' en el sentido de Brecht, transformando la cognitividad idealista en materialista, y la iluminación religiosa en iluminación profana" (1981, 65).

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, 281-284.

¹⁰⁹⁶ Carta a Werner Kraft, diciembre de 1935 (Benjamin 1996, 517).

¹⁰⁹⁷ Carta a Scholem, mayo de 1935 (Benjamin 1987a, 178).

Al enfrentarse a la categoría de la mercancía, Lukács se da cuenta de que la mercancía no es un problema aislado, reservado a la economía, sino un problema estructural central de la sociedad capitalista en sus manifestaciones más importantes. Así, tradujo al lenguaje filosófico el hecho económico del fetichismo de la mercancía, aplicando la categoría de reificación a las paradojas del pensamiento burgués. Benjamin tenía la intención de emplear esa categoría en sus análisis de la cultura en la época del capitalismo triunfante. La concepción reificada de cultura oculta que las creaciones del espíritu humano "deben su existencia y también su transmisión a un esfuerzo constante de la sociedad"¹⁰⁹⁸. En la concepción dominante de la cultura del siglo XIX, Benjamin encuentra la misma consciencia ideológica que Marx había demostrado en las abstracciones de la producción capitalista: lo que determina el rumbo de la cultura es el carácter de la mercancía, que se manifiesta en los objetos culturales como "fantasmagoría". El término "fantasmagoría", tan presente en los escritos de Benjamin, no es sino otra forma de nombrar lo que Marx llama el "carácter fetiche de la mercancía"¹⁰⁹⁹.

15. El carácter fetiche de la mercancía

"El trabajo acumulado en ella (la mercancía) aparece en el mismo instante como sobrenatural y sagrado, dado que ya no se lo puede reconocer como trabajo" (Adorno)¹¹⁰⁰.

"En el objeto de consumo, la huella de su producción debe quedar olvidada. Debe tener el aspecto de que no ha sido hecho en absoluto, para no dejar ver que no lo hizo precisamente el vendedor, sino que se apropió del trabajo contenido en él" (Adorno)¹¹⁰¹.

Hay en el fetichismo una brecha entre la realidad y su propia apariencia. La mercancía es una fantasmagoría, una ilusión: el valor cambio, un valor abstracto, se sobrepone al valor uso. Bajo una falsa apariencia, la mercancía disimula el trabajo que le fue conferido, pareciendo tener valor en sí misma, autónomamente. Fantasmagórico es, también, el proceso de producción capitalista. Los hombres que

¹⁰⁹⁸ Benjamin (2000, 215).

¹⁰⁹⁹ La noción de fantasmagoría se halla en el *Capital*, en el capítulo sobre el carácter fetiche de la mercancía. La explicación del carácter fetiche de la mercancía sigue, aquí, la lectura analítica de G. A. Cohen (2000).

¹¹⁰⁰ Citado en Benjamin (2005, 681), (X 13 a).

¹¹⁰¹ *Idem*.

aseguran su realización lo ven como un poder natural y no como consecuencia de su trabajo, como resultado de la organización de la producción en la sociedad de mercancías. De acuerdo con esto, tanto la mercancía como el capital parecen poseer un poder aparente, intrínseco y desprendido de su base material en el trabajo. Las formas sociales (valor de cambio de la mercancía y productividad de capital) disimulan el contenido material. Ocultan que ese poder aparentemente autónomo radica en la actividad laboral, deriva del proceso de trabajo material. El valor de cambio de la mercancía es determinado por el tiempo de producción de la mercancía, la productividad de capital por la productividad de los hombres que operan con los medios de producción. Ambos parecen permanentes, pero en realidad son propios de una determinada forma de sociedad¹¹⁰² .

“Si hubiéramos seguido investigando bajo qué condiciones adoptan todos o la mayoría de los productos la forma de mercancía, hubiéramos encontrado que esto sólo sucede sobre la base de un modo muy específico de producción, el capitalista” (Marx)¹¹⁰³ .

“El intercambio de mercancías comienza donde las comunidades acaban” (Marx)¹¹⁰⁴ .

En las sociedades no mercantiles, la producción es inmediatamente social, el trabajo de las unidades productivas está integrado desde el principio, sea por costumbre o plano. Como productores, los hombres mantienen conexiones entre ellos o en sociedad. En virtud de un nexo de deberes o acuerdos entre las personas, el producto, antes de circular, está impregnado socialmente: el individuo que lo fabrica sabe a qué, a quien o quienes se destina, y sólo es producido porque está destinado a determinada función, a determinadas personas. Las relaciones sociales entre los individuos en el desempeño de su trabajo surgen como sus propias relaciones personales mutuas.

Con la economía de mercado, el producto carece de forma social anterior a su manifestación como mercancía, el carácter social de la producción pasa a expresarse en el cambio, no en la propia producción. Los productores ya no están unidos desde el principio, sino que aparecen desvinculados entre sí, dispersados. Cuando la

¹¹⁰² Cohen resume la doctrina del fetichismo de la mercancía de la siguiente manera: 1) El trabajo de las personas asume la forma de valor de cambio de las cosas; 2) Las cosas tienen realmente valor de cambio; 3) No lo tienen autónomamente; 4) parecen tenerlo autónomamente; 5) El valor de cambio y la ilusión que lo envuelve no son permanentes, sino peculiares a una determinada forma de sociedad (2000, 116-117).

¹¹⁰³ Marx citado en Benjamin (2005, 667), (X 3, 4).

¹¹⁰⁴ Marx citado en Benjamin (*ibid.*, 668), (X 3 a, 1).

producción no es inmediatamente social, cuando los elementos productores que deben estar unidos están inicialmente separados, es necesario un mercado ilusorio para vincular el trabajo de los hombres. Los productores sólo son integrados por el enigmático valor de cambio en el mercado, unidos indirectamente en un nivel alienado bajo formas ilusorias. Este nivel surge para conferir una coherencia sustituta a los elementos fragmentados. En este mundo ilusorio, el carácter social del trabajo se manifiesta de forma distorsionada, como propiedad de las cosas, y las relaciones sociales concretas aparecen como relaciones entre cosas, se disfrazan bajo la forma fantasmagórica de relaciones sociales entre los productos del trabajo: "Para... relacionar mutuamente las cosas como mercancías, sus guardianes tienen que relacionarse unos con otros como personas cuya voluntad anida en esas cosas"¹¹⁰⁵.

El mundo de la nueva naturaleza industrial y tecnológica es un mundo creado por los hombres pero que ellos no reconocen como propio. En él, no son sólo los productos que asumen formas engañosas en un nivel alienado. En la "segunda naturaleza" (Lukács), la subjetividad misma aparece como alienada, cosificada.

Como insiste Lukács en el inicio del famoso capítulo "La cosificación y la conciencia del proletariado" de *Historia y Conciencia de clase*, no es ninguna casualidad que lleva Marx a empezar sus dos grandes obras maduras consagradas al estudio de la totalidad de la sociedad capitalista por un análisis de la mercancía. Lukács vincula los problemas que asolan la sociedad capitalista al "enigma de la estructura de la mercancía"¹¹⁰⁶. En la sociedad capitalista, la mercancía no aparece únicamente como forma de intercambio social. Surge también como forma universal de configuración de la sociedad, penetrando en todas sus manifestaciones vitales, transformándolas "a su imagen y semejanza"¹¹⁰⁷.

El fetichismo surge como inseparable de una sociedad que asienta sobre la forma de producción capitalista. Dominio de la cosa sobre todo subsistema social. Medios convertidos en fines. Todo parece transformarse en mercancía, hasta el mismo lenguaje, como muestra Hofmannsthal en la *Carta de Lord Chandos*¹¹⁰⁸. La intersubjetividad pasa a asentar en la mercancía. Con la primacía de la economía, de un sistema económico que organiza la producción de bienes en función de los valores de cambio que es capaz de generar, se desintegra el mundo de la vida, tanto la

¹¹⁰⁵ Marx citado en Benjamin (*idem*), (X 3 a, 2).

¹¹⁰⁶ Lukács (1976, 123).

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, 125.

¹¹⁰⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1981.

esfera privada como la pública. El proceso de acumulación característico de la economía de mercado mina el mundo de la vida de quienes como mercancía ya sólo pueden ofrecer su propia fuerza de trabajo, de quienes no son más que mera "encarnación de tiempo", valor de cambio. En los movimientos autodestructivos del sistema económico capitalista, en la dialéctica entre trabajo muerto y trabajo vivo, Marx halla las contradicciones inherentes a la racionalización social¹¹⁰⁹. La racionalización del mundo de la vida fracasa como consecuencia del tipo de disolución, impuesto por el capitalismo, de las relaciones de interacción social y de las formas de vida tradicionales.

"El valor... transforma todo producto de trabajo en un jeroglífico social" (Marx)¹¹¹⁰.

Benjamin parte de la distinción marxista entre valor de uso y valor de cambio para considerar otro valor de la mercancía, el simbólico, valor de representación asumido por ella cuando se exhibe en el mercado. Convertida en una imagen fetichizada al servicio del consumo, su piel tiene primacía. En su superficie, aúna engaño y promesa, ocultación de la huella humana (huella del trabajo) e ideal de felicidad. En un mercado regulado por la economía capitalista de producción, cualquier cosa puede ser exhibida como fetiche. El hecho de que las masas difícilmente lleguen a poseer el objeto hechizado refuerza su valor simbólico.

Para Benjamin, el brillo que envuelve la sociedad productora de mercancías es fantasmagórico. Parece coincidir tanto con la "bella apariencia" de la estética idealista como con el carácter fetiche de la mercancía¹¹¹¹. Mercancías que encierran un potencial de fantasía para la transformación social. Hacia 1935, cuando escribe su primera memoria para el proyecto de los pasajes, Benjamin ve las fantasmagorías como "imágenes mágicas del siglo", "imágenes de deseo" de un colectivo que sueña. Un colectivo que procura "tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social"¹¹¹². La fantasmagoría parece tener una función de transfiguración. El coleccionista transfigura los objetos

¹¹⁰⁹ Habermas (1998a, 437). En VI, nos volveremos a referir al carácter paradójico de la modernidad.

¹¹¹⁰ Citado en Benjamin (2005, 669) (X 4, 3).

¹¹¹¹ Citado en Tiedemann (2005, 22).

¹¹¹² Benjamin (1993a, 175).

que reúne, los despoja de su carácter de mercancía, los priva de su valor de uso. Las exposiciones universales transfiguran el valor de cambio de la mercancía, lo idealizan, remiten el valor de uso a segundo plano. Los pasajes transfiguran la arquitectura de hierro y vidrio, al combinar lo neoclásico con los avances de la ingeniería, la naturaleza funcional de los nuevos materiales con los principios constructivos heredados.

Las imágenes de sueño o deseo a las que Benjamin se refiere, las fantasmagorías, conservan el estatuto de apariencia, de miraje. Aluden no sólo a las formas de vida y de producción material surgidas en el siglo XIX, sino también a su reflejo, a lo que prometen. Las exposiciones universales son fantasmagóricas, muestran las mercancías elevadas al rango de distracción; son fantasmagóricas por la fascinación que las mercancías provocan en el obrero que las produce y no las reconoce (trabajo material convertido en abstracción). La multitud de la gran ciudad es fantasmagórica en cuanto velo o espejo del *flâneur*; lo son el juego de azar y la bolsa al transformar el tiempo en alienación. Como bien supo Blanqui, cuya cosmovisión Benjamin incorpora en la última memoria del proyecto de los pasajes, el progreso técnico no parece haber generado el verdadero progreso de la sociedad: "El siglo no ha sabido responder a las nuevas posibilidades técnicas con un orden social nuevo"¹¹¹³.

La presentación de la historia de Benjamin, su pensamiento dialéctico, apunta hacia una humanidad liberada de la angustia mítica. La creencia en el progreso como curso natural de la historia es mítica. Mientras la humanidad esté sometida a las fuerzas ciegas del capitalismo, a sus "leyes naturales", no podrá cumplirse la promesa de la nueva naturaleza tecnológica ni la de una verdadera historia humana. Las máquinas que debían aliviar la suerte del hombre en realidad agudizan su explotación, como ha demostrado Marx¹¹¹⁴.

El pensamiento dialéctico valora en la vigilia los elementos de ensueño del siglo XIX, presentes en los pasajes, en los panoramas, en los pabellones de exposiciones. Procura precipitar el fin de la cultura burguesa en descomposición, tarea urgente en los umbrales del fascismo. El pensamiento dialéctico es "órgano del despertar histórico"¹¹¹⁵.

¹¹¹³ Benjamin (2000, 240).

¹¹¹⁴ Benjamin (2005, 400), (K 3, 5).

¹¹¹⁵ Benjamin (1993a, 190).

16. Las memorias

Las memorias reúnen los principales temas que Benjamin esperaba tratar en la obra de los pasajes. Con las memorias, con el conjunto de su producción filosófica y su correspondencia, podemos intuir cómo Benjamin pretendía articular en un texto las citas y los fragmentos, las notas y los materiales que hoy se encuentran compilados bajo el título de *Passagen-Werk*¹¹¹⁶. Con ellas, podemos inferir en qué consiste y cómo se desarrolla esta obra a la que Benjamin dedica los últimos años de su vida y que Adorno ve como el centro de su filosofía, "la palabra decisiva que hoy puede decirse en filosofía"¹¹¹⁷.

Benjamin escribe la memoria del 35 a pedido de Friedrich Pollock, que por entonces dirigía con Max Horkheimer el Instituto de Francfort. Pollock consideraba la posibilidad de financiar la realización del proyecto de los pasajes. Fruto de un impulso extrínseco, la memoria del 35 es el lugar donde se ven más claramente los propósitos de Benjamin tras el abandono de la idea de "un cuento de hadas dialéctico" bajo influencia del surrealismo. La memoria del 35 cristaliza la gran masa de material "protegida cautelosamente durante muchos años de toda influencia exterior"¹¹¹⁸. Con esta memoria, el proyecto de los pasajes se aproxima por primera vez, aunque de lejos, a un libro¹¹¹⁹. Situada cronológicamente entre los ensayos "El autor como productor" y "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", esta memoria está marcada por la orientación explícitamente política del pensamiento de Benjamin. En su centro, Benjamin coloca el carácter fetiche de la mercancía, las implicaciones de la industrialización para el arte, sus efectos sobre las formas culturales tradicionales y las prácticas culturales del presente. Prácticas que Benjamin trata de explicar a partir de una dinámica inherente al desarrollo técnico. Benjamin une los fragmentos y notas originales en una nueva constelación, combina figuras históricas claves con fenómenos históricos, con categorías del mundo de las

¹¹¹⁶ Rochlitz ve la colección de textos que constituyen el proyecto de los pasajes como lugar de construcción de tres proyectos, a su juicio, fracasados: « (1) une 'féerie dialectique' qui aurait ressemblé à *Sens unique* et à certains livres surréalistes comme *Le Paysan de Paris* ; (2) une théorie révolutionnaire de la fin de l'art autonome et du déclin de l'aura, théorie illustrée par l'*Exposé* de 1935 et par l'essai sur *L'œuvre d'art* ; enfin, a partir de 1936, (3) une réhabilitation philosophique de l'aura et du beau en tant que conditions d'une vie et d'un art dignes de ce nom, dont l'art de masse n'est pas en mesure de compenser la disparition ; de cette dernière conception témoignent *Le Narrateur* et *Sur quelques thèmes baudelairiens*. On trouve des éléments de ces trois approches presque dans chacun des dossiers qui composent l'ensemble des *Passages* » (1992, 203).

¹¹¹⁷ Carta a Benjamin (20 de mayo de 1935) (Adorno 1998a, 93).

¹¹¹⁸ Carta a Adorno (31 de mayo de 1935) (*ibid.*, 96-97).

¹¹¹⁹ Carta a Scholem (20 de mayo de 1935) (Benjamin 1987a, 178).

imágenes. El resultado es una división en apartados o capítulos provisorios que, aunque deje de lado algunos conceptos presentes en sus notas tempranas, retoma temas que el filósofo pretendía tratar: Fourier o los pasajes, Daguerre o los panoramas, Grandville o las exposiciones universales, Louis Philippe o el interior, Baudelaire o las calles de París y Haussmann o las barricadas.

En marzo de 1939, a pedido de Horkheimer, Benjamin reescribe esta memoria para obtener financiación para el proyecto por un mecenas neoyorquino. Juntamente con los fragmentos que constituyen "Zentralpark", con el ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire" y con las "Tesis sobre el Concepto de Historia", la memoria del 39 marca una nueva y última fase en la concepción del proyecto de los pasajes. Las nuevas perspectivas nos encauzan hacia los objetivos del libro. Formalmente, la memoria del 39 se distingue de la del 35 por la introducción y la conclusión que Benjamin añade, por la supresión del capítulo dedicado a Daguerre y los panoramas, pero sobretudo por el peso otorgado a los aspectos técnico y estético, por el diagnóstico de la época.

En el apartado final de la memoria del 35 (suprimido en la del 39), Benjamin pone de relieve la sustitución del arte por la técnica, la supresión de su apariencia ilusoria. Al mismo tiempo, ve los residuos del mundo imaginario del siglo XIX (pasajes, panoramas y pabellones de exposición) como fantasmagorías generadas por la sociedad de mercancías, residuos que encierran un potencial utópico, una aspiración a la sociedad sin clases.

El desarrollo técnico no parece haber disuelto el reino de las fantasmagorías. En lugar de acabar con el mito, ha creado nuevas ilusiones. En la memoria del 39, Benjamin extiende el concepto de fantasmagoría a la civilización. Más que a visiones de un futuro de plenitud, esta memoria remite al fracaso de la integración de la técnica en la vida social, a la mera explotación de la naturaleza y del hombre. Benjamin formula su concepción de historia como eterno retorno. Incorpora la cosmología de Blanqui, un hallazgo tardío, y los avances generados por los años dedicados a Baudelaire, la renuncia de ambos a todo progreso histórico.

El componente utópico de las fantasmagorías, presente en la primera memoria, es sustituido por la verdad de un arte auténtico, el del Baudelaire de "Les sept vieillards". Fantasmagoría suprema, la de la propia historia, tal como la presenta Blanqui en *L'Éternité par les astres*. Un eterno retorno de lo mismo en una tierra sin esperanza. Si en la primera memoria los monumentos erguidos por la

sociedad burguesa aparecen como imágenes de sueño y deseo que muestran sus dos caras (ideológica y utópica), si surgen como huellas de una utopía social que no llegó a cumplirse, en la segunda memoria aparecen como testimonios de la angustia mítica a la que se refiere Blanqui. Un cambio de planteamiento que pone en evidencia el debate con Adorno. Adorno había incitado Benjamin a retomar el tema del siglo XIX como infierno (tan importante en el "glorioso proyecto inicial"), a abandonar la concepción de imagen dialéctica como imagen de sueño y deseo. Escrita aproximadamente un año antes de las tesis sobre historia, la memoria del 39 reafirma el peso del concepto de historia en el último Benjamin.

Entre las dos memorias, Benjamin proyecta escribir un libro sobre Baudelaire, un modelo en miniatura del proyecto de los pasajes¹¹²⁰. Apoyado financieramente por el Instituto, Benjamin completa su sección intermedia¹¹²¹ en septiembre de 1938. El resultado es el ensayo "El París del Segundo Imperio en Baudelaire". Ensayo dividido en tres partes: la bohemia, el "flâneur" y lo moderno. Benjamin yuxtapone imágenes poéticas con fragmentos de la historia objetiva en un montaje visual con un mínimo de comentario. La poesía de Baudelaire aparece como documento de una época. Época que Benjamin interpreta desde el punto de vista de la crítica social. De acuerdo con Rochlitz, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" es, más que crítica, comentario¹¹²². Benjamin procura familiarizar el lector con el universo histórico del París del Segundo Imperio. Espera que el contenido del ensayo se ilumine por el montaje del material, que su sentido brote de la asociación de los fragmentos.

Si es cierto que este ensayo sería un modelo "muy exacto" del proyecto de los pasajes¹¹²³, la sospecha de Adorno de que esta obra estaría únicamente constituida por citas no carece de fundamento. Su método no se aleja del procedimiento surrealista de la primera memoria, criticado por Adorno. El papel del sujeto activo, capaz de reflejar críticamente en el proceso cognoscitivo, tiende a ser eliminado aquí como tendía ya en la memoria de 35. Adorno no puede aceptar la pasividad del

¹¹²⁰ Carta a Horkheimer (16 abril 1938) (Benjamin 1994, 556).

¹¹²¹ Es la sección intermedia de un trabajo que se proyectaba más amplio, cuyas primera y tercera secciones le darían el armazón, como escribe Benjamin en una carta a Theodor y Gretel Adorno, de agosto de 1938: "la primera presenta la alegoría en Baudelaire como problema, la tercera, su disolución (Auflösung) social" (Adorno 2011, 376).

¹¹²² « Ce texte est un "commentaire" au sens de l'essai sur *Les Affinités électives*, "exégèse de ce qui dans l'œuvre étonne et dépayse", et non une critique, examen de la teneur de vérité de l'œuvre » Rochlitz (1992, 227). « *Le Paris du second Empire chez Baudelaire* est l'un des textes de Benjamin qui se rapproche le plus d'une "critique de l'idéologie" et le moins du "sauvetage" caractéristique de sa démarche » (*idem*).

¹¹²³ Carta a Scholem (8 de julio de 1938) (Benjamin 1987a, 255).

sujeto: su incapacidad para tener experiencias es la causa de su impotencia política. Adorno critica, pues, el vínculo asociativo inmediato, casi casual, que Benjamin establece entre la superestructura y la estructura, lo considera metodológicamente "poco feliz". Insiste en la necesidad de mediación teórica. Los motivos están reunidos pero falta elaborarlos, esperan interpretación. Al conjugar teología y materialismo citando sin comentarios, Benjamin conduce el ensayo para un lugar hechizado donde la teología puede degenerar en magia y el materialismo en positivismo. Adorno reclama la construcción teórica para romper ese hechizo, para que no se mitifique el material, para que éste no sea consumido por su propia aura. Adorno pide a Benjamin que renuncie a la publicación de esa versión del trabajo¹¹²⁴.

Atendiendo a las críticas de Adorno, Benjamin reforma entre febrero y julio de 1939 la sección intermedia de "El París del Segundo Imperio en Baudelaire". Surge un nuevo ensayo: "Sobre algunos temas en Baudelaire"¹¹²⁵. En una carta a Gretel Adorno, de principios de abril de 1939, Benjamin apunta: "el flâneur aparece ahora en el marco de un análisis sobre los rasgos específicos que asume la ociosidad en la época burguesa ante la moral del trabajo dominante"¹¹²⁶. Acogido con entusiasmo por el Instituto¹¹²⁷, este ensayo trata de "hacer de la literatura del siglo XIX un medio para el conocimiento crítico de dicho siglo"¹¹²⁸. Benjamin renuncia a sus primeras intenciones surrealistas, hace más explícito el recurso a la historia social. Sigue una historiografía materialista que no excluye el momento interpretativo, la mediación teórica que faltaba en el ensayo del 38. Presenta la expresión de la relación entre sujeto y objeto en el siglo XIX, las huellas dejadas por lo carente de intención. Expresión inintencional de la verdad social.

¹¹²⁴ Carta a Benjamin (10 de noviembre de 1938) (Adorno 1998a, 270-274). También Scholem critica este trabajo de Benjamin. Sus comentarios se acercan a los de Adorno. Echa de menos la interpretación y acusa su método de ingenuo (carta a Benjamin de 2 de marzo de 1939) (Benjamin 1987a, 270-271).

¹¹²⁵ En una carta a Adorno, del 6 de Agosto de 1939, Benjamin apunta: "Si el capítulo dedicado a Baudelaire apenas puede valer como 'reelaboración' de alguno de los conocidos por usted, los efectos sobre él de la correspondencia en torno al *Baudelaire* que sostuvimos el verano pasado no podrán menos, a su vez, de resultarles visibles" (Adorno 1998a, 303).

¹¹²⁶ En la misma carta, Benjamin confiesa: "quisiera creer que (el ensayo) habrá de tener una especial aceptación en Teddie", refiriéndose a Theodor Adorno. Gretel Adorno (2011, 396).

¹¹²⁷ Este trabajo es caracterizado por Adorno, en su correspondencia con Benjamin, como "lo más perfecto que ha publicado... desde el libro sobre el barroco y el *Kraus*". Carta a Benjamin (29 de febrero de 1940) (Adorno 1998a, 306). Tuvo un éxito considerable en Nueva York, donde los miembros del Instituto dirigido por Horkheimer y Pollock se encontraban exiliados, tal como reconoce Benjamin en una carta a Scholem (15 diciembre de 1939) (Benjamin 1987a, 286).

¹¹²⁸ Como apunta Benjamin en uno de sus currículos (1996a, 67).

Benjamin lleva a cabo un análisis intrínseco de la obra de Baudelaire. Si en "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" veía su poesía como un síntoma de la sumisión del arte al mercado, en "Sobre algunos temas en Baudelaire" recuerda que, para salvar la autenticidad de su obra, Baudelaire sacrifica el aura tradicional del poeta. El ataque a la apariencia estética se sitúa en el interior del arte, ya no deriva de factores externos (como es el caso del cine en su ensayo sobre la obra de arte). La poesía de Baudelaire ya no es reducida a mera ilustración del fetichismo de la mercancía. El centro está en "la verdad de una obra de arte cuyo gesto encierra un saber histórico que se abre a la interpretación filosófica"¹¹²⁹. Benjamin opone el concepto de experiencia vinculado a la memoria (involuntaria) al concepto de vivencia asociado al recuerdo (voluntario). Insiste en las transformaciones que sufre la experiencia en la gran ciudad, en el contacto con las muchedumbres, en los *shocks* urbanos y tecnológicos.

Entre abril del 38 y febrero del 39, escribe "Zentralpark", un conjunto de fragmentos inconclusos que se vinculan estrechamente con el ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire". Uno de esos fragmentos dice: "Este trabajo deberá proporcionar la proyección histórica de las experiencias en las que se basaron las *Fleurs du mal*"¹¹³⁰.

16.1. La fusión de lo nuevo con lo viejo. Imágenes de sueño

Benjamin introduce en la memoria del 35 la cita de Michelet: "Chaque époque rêve la suivante"¹¹³¹. La interpenetración de lo nuevo con lo viejo se manifiesta en las imágenes suscitadas en la "consciencia colectiva" por la forma de los nuevos medios de producción. Formas tempranas que, todavía encadenadas a los antiguos medios de producción, evocan imágenes por medio de las cuales la "colectividad" procura suprimir y transfigurar las deficiencias tanto del orden social de producción como de lo que éste produce. Imágenes que se empeñan en "distinguirse de lo anticuado, esto es, del pasado reciente"¹¹³². Imágenes que combinan sueños arcaicos y elementos utópicos progresistas. Benjamin les llama imágenes de sueño y deseo.

¹¹²⁹ « Il s'agit de la vérité d'une oeuvre d'art dont le geste renferme un savoir historique offert à l'interprétation philosophique » Rochlitz (1992, 241).

¹¹³⁰ Benjamin (1992a, 193).

¹¹³¹ Benjamin (1993a, 175).

¹¹³² *Idem*.

En las imágenes de sueño, la nueva naturaleza aparece como una restitución histórica, cargada de símbolos arcaicos. Benjamin ve tales imágenes como expresiones de una utopía social, manifestaciones de las insuficiencias del desarrollo de la base económica que encierran un potencial revolucionario. Motivación para la emancipación futura. En la inadecuación formal de la nueva naturaleza que se manifiesta en las imágenes de sueño, lo nuevo no es sólo continuación de lo viejo. En su anhelo por romper con las formas convencionales, lo nuevo remite a un pasado aún más distante. Movilizada por lo nuevo, la imaginación retrocede hasta lo primitivo:

en el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir de una sociedad sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces¹¹³³.

Configuraciones de la vida, Benjamin atiende a los pasajes, panoramas, pabellones de exposiciones universales, residuos de un mundo imaginario. Algo colectivo ligado a la industria de diversión. Valorar en la vigilia estos elementos de ensueño es, para Benjamin, tarea del pensamiento dialéctico (órgano del despertar histórico): "Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar. Lleva en sí misma su final y lo despliega –según Hegel- con argucia"¹¹³⁴. Benjamin aprehende los elementos de ensueño bajo la imagen de ruina: "Antes de que se desmoronen empezamos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía en las conmociones de la economía mercantil"¹¹³⁵.

Las imágenes de sueño introducen en lo nuevo un significado político radical. Reflejo de las metas sociales a alcanzar con los nuevos medios de producción. Rescate de las utopías expresadas continuamente por la humanidad. Eran de sueño las imágenes evocadas por los escritos utópicos del siglo XIX. En Fourier, los animales ayudaban los hombres en las tareas cotidianas, contribuyendo para una vida de ocio y plenitud. Algunos utopistas, hacen resurgir imágenes de una Edad de Oro, como Lauglé y Vanderbusch, citados por Benjamin en la memoria del 39:

¹¹³³ *Ibid.*, 185.

¹¹³⁴ *Ibid.*, 190.

¹¹³⁵ *Idem.*

Sí, cuando el mundo entero, de París hasta la China,
¡Oh divino Saint-Simon!, acepte tu doctrina,
La edad de oro renacerá con todo su esplendor,
Los ríos llevarán té, chocolate;
Los corderos ya asados brincarán en la llanura,
Y los lucios asados nadarán en el Sena;
Las espinacas llegarán al mundo en pepitoria,
Con cuscurros fritos triturados de guarnición;
Los árboles producirán compota de manzana,
Y se cosechará carros y gallinas;
Y del cielo los patos caerán hechos al nabo¹¹³⁶.

Sueños colectivos. Imágenes de sueño que, al identificar desarrollo tecnológico y progreso social, expresan la misma ideología del progreso de quienes llevan el timón de la técnica¹¹³⁷.

16.2. Diferencias

En una carta de agosto de 1935, Adorno señala a Benjamin sus objeciones a la primera memoria del proyecto de los pasajes. Adorno critica el carácter no dialéctico de la concepción de la imagen dialéctica y la tendencia mitologizante y arcaica. El carácter no dialéctico de la imagen dialéctica se expresa, según Adorno, en los temas formulados en torno a la citada frase de Michelet "Cada época rêve la suivante". Adorno critica, por un lado, la concepción de imagen dialéctica como un hecho de consciencia; por otro, la imagen dialéctica vinculada de forma histórico-evolutiva a un futuro entendido como utopía y la concepción de época entendida como un sujeto unificado enlazado a ese contenido de consciencia¹¹³⁸. Los fenómenos no pueden ser comprendidos meramente como hechos de consciencia: "el carácter fetichista de la mercancía no es un hecho de consciencia, sino que es eminentemente dialéctico en tanto que produce consciencia"¹¹³⁹. Como modelos, las imágenes dialécticas son cristalizaciones del movimiento histórico: "constelaciones objetivas en las que la situación social se representa a sí misma"¹¹⁴⁰. Trasladada a la consciencia bajo la forma de sueño, la imagen dialéctica se desencanta, se trivializa, pierde la fuerza

¹¹³⁶ Benjamin (2000, 222).

¹¹³⁷ Como ocurre con los saintsimonianos, que vendrían a influenciar Haussmann y Napoleón (que llegó a tener contacto con las obras de los reformistas utópicos Fourier y Cabet).

¹¹³⁸ En una carta de 17 de diciembre de 1934, en la que comenta el ensayo de Benjamin sobre Kafka, Adorno se refiere al concepto de "época" de la siguiente forma: "para nosotros el concepto de 'época' es absolutamente inexistente (de igual modo desconocemos la decadencia y el progreso en el sentido pleno del término...), y únicamente conocemos la era como extrapolación del presente petrificado" (Adorno 1998a, 79).

¹¹³⁹ Carta a Benjamin (agosto de 1935) (*ibid.*, 113).

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, 117.

material concreta capaz de legitimarla desde un punto de vista materialista¹¹⁴¹. No sólo se ve amenazado el carácter teológico inicial del concepto, toda su intensidad, sino que también se le escapa el movimiento social en cuyo nombre se abandona la teología. El contenido social se evapora en el sueño, en éste ni se puede leer inmediatamente el carácter fetiche, ni existen diferencias de clase¹¹⁴². Se pierde el contacto con la naturaleza histórica del presente determinada por la forma mercancía. Adorno apela a un entendimiento de las verdaderas fuerzas históricas del presente. Insiste en que la dialéctica no puede extenderse más allá de la sociedad, sino que debe reflexionar críticamente sobre la coerción por ella ejercida. Un análisis del fetichismo de la mercancía en el plan de la consciencia olvida la verdadera causa de la reificación que reside fuera de esta esfera. Al disfrazar su fuerza clave objetiva, se derrocha el poder dialéctico de la categoría de fetiche. Tal versión de la imagen dialéctica, a la que Adorno llama inmanente, permite que el mundo de las mercancías se revele como utopía, pero no como su cara opuesta, como infierno.

El abandono de la categoría de infierno¹¹⁴³, la concepción de la historia como una sucesión de catástrofes, es, a juicio de Adorno, algo que Benjamin debe reconsiderar. La protohistoria aparece en la memoria del 35 no bajo el signo de lo diabólico sino como Edad de Oro. Adorno ve el infierno como única categoría capaz de establecer un equilibrio dialéctico, contrapeso a la imagen del mundo de la mercancía como utopía. La relación que Benjamin construye entre lo más antiguo y lo más nuevo remite utópicamente a una "sociedad sin clases". Lo arcaico es desdialectizado en cuanto deja de confundirse con lo más nuevo y se convierte en elemento complementario. Al no aparecer como una fantasmagoría infernal, la imagen de una sociedad sin clases es idealizada. Queda atrapada en el mito. La "categoría bajo la que lo arcaico se disuelve en lo moderno no es tanto la Edad de Oro como la catástrofe"¹¹⁴⁴. La mitificación de la relación entre lo viejo y lo nuevo como utopía encubre la perpetuación del hechizo. Lo nuevo se vuelve arcaico, un perpetuar de la dominación en la ilusión prolongada de la novedad. Al mismo tiempo, sin la relación de la Edad de Oro con el infierno la mercancía se convierte enteramente en infierno, pura negación, parece querer remitir a "la inmediatez del

¹¹⁴¹ Criticando la categoría de Jung de "consciencia colectiva", Adorno apunta que ella "fue inventada solamente para desviar la atención de la verdadera objetividad y de su correlato, la subjetividad alienada" (*Ibid.*, 114).

¹¹⁴² *Idem.*

¹¹⁴³ Presente en la obra sobre el drama barroco alemán y en el "glorioso primer borrador" del proyecto de los pasajes.

¹¹⁴⁴ Carta a Benjamin (agosto de 1935) (Adorno 1998a, 114).

estado originario como la verdad”¹¹⁴⁵. Esto produce un desencantamiento de la imagen dialéctica que desemboca en un pensamiento mítico, pariente del de Klages. Adorno ve el coleccionista, que libera las cosas de la servidumbre de la utilidad, como contrapunto a esa valoración puramente negativa del fetiche. Ve el coleccionista como la salvación dialéctica de la mercancía: “entender la mercancía como imagen dialéctica significa entenderla también justamente como causa de su hundimiento y de su “superación” (*Aufhebung*), y no como simple regresión a lo más antiguo”¹¹⁴⁶. La mercancía, explica Adorno, no es simplemente lo alienado, donde se disuelve el valor de uso. Es también “lo que sobrevive, lo que, alienado, sobrepasa la inmediatez”. En la mercancía “está depositada la promesa de inmortalidad, y el fetiche... es la última imagen pérfida para el siglo diecinueve, comparable sólo a la calavera”¹¹⁴⁷. Criticar el carácter de la mercancía con base únicamente en el concepto de valor de uso llevaría a un estado mítico de la civilización, todavía no contaminada por la división del trabajo. Adorno sugiere una radicalización de los momentos dialéctico-social y económico. Al reescribir la memoria de 35, Benjamin tiene en cuenta, como hemos visto, las críticas de Adorno.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, 115.

¹¹⁴⁶ *Idem.*

¹¹⁴⁷ *Idem.*

V. Historia a contrapelo

1. Una nueva historia

“la multiplicación del bien en el mundo depende en parte de acciones que no son históricas; y que las cosas no hayan ido tan mal a mí y al lector se debe en buena medida a aquellos que vivieron fielmente una vida anónima, aquellos que descansan en tumbas no visitadas” (George Eliot)¹¹⁴⁸.

“Nunca aprecié retratar los triunfantes y los gloriosos de este mundo, sino aquellos cuya verdadera gloria está oculta” (André Gide)¹¹⁴⁹.

Una historia que se propone redimir lo marginado, una historia que entorpece el que margina. Una nueva perspectiva que se opone a lo que Brecht llama “historia de las personas principales”. Una perspectiva que procura rescatar lo excluido por la corriente principal de la historia. Por oposición a la “historia desde arriba”, E. P. Thompson popularizó el concepto de “historia desde abajo”. Una historia de gente corriente. Una historia que se ocupa de reconstruir la experiencia de aquellos cuya existencia es silenciada o ignorada como algo carente de importancia e inaccesible: obreros, sindicalistas, campesinos, artesanos, calceteros o tejedores.

La perspectiva abierta por un tratamiento de la historia desde abajo se hizo popular a partir de los años 70. Más que un atractivo dominio de investigación, la gente corriente era vista como “uno de los problemas que el gobierno ha tenido de afrontar”¹¹⁵⁰. La historia desde abajo cambia la perspectiva sobre la gente corriente, muestra que los miembros de las clases inferiores no fueron un problema a afrontar

¹¹⁴⁸ “the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs” George Eliot, *Middlemarch*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 2000, 688.

¹¹⁴⁹ « Je ne me suis jamais senti grand goût pour peindre les triomphants et les glorieux de ce monde, mais bien ceux dont la plus vraie gloire est cachée » André Gide, *Si le grain ne meurt*, La Flèche, Gallimard, 2002, 29.

¹¹⁵⁰ “It is one of the peculiarities of the English that the history of the ‘common people’ has always been something other than –and distinct from– English History Proper. In countries which have had ascendent revolutionary or populist traditions, the rhetoric of democracy has saturated historiography. In English History Proper the people of this island (...) appear as one of the problems Government has had to handle” E. P. Thompson (1966, 279).

sino "agentes cuyas acciones afectaron al mundo... en que vivieron"¹¹⁵¹. Al quedarse su historia en la oscuridad, fueron y siguen siendo víctimas de la "enorme prepotencia de la posteridad"¹¹⁵².

Benjamin procura sacar de la oscuridad la historia de las víctimas. Salvar la imagen de los antecesores esclavizados. Para Benjamin, nada de lo acontecido ha de darse por perdido, sean los grandes o los pequeños acontecimientos. Todo tiene un pasado que se ofrece a la reconstrucción, a la interpretación. En la trama de la historia, pese a haber sido relegado en favor de las hazañas de los llamados grandes hombres, el papel de la humanidad anónima y sin voz no es menor.

Benjamin entra en empatía con los vencidos. El historiador que se deja llevar por la gran corriente de la historia es un historiador que entra en empatía con el vencedor, lo cual resulta ventajoso para los dominadores del momento. Benjamin ve con horror el origen de los bienes culturales, documentos de barbarie generados por una servidumbre anónima. Benjamin pretende salvar la tradición de los oprimidos, ignorada y silenciada por el historicismo. Para él, el sujeto del conocimiento histórico es la clase que lucha, no la clase dominante cuyas ideas imperan materializadas en los "tesoros" de la herencia cultural.

El concepto de historia de Benjamin brota como una crítica al historicismo que instituye la continuidad de la historia. Crítica al eterno retorno. Crítica al concepto de progreso y a la ilusión de una Edad de Oro que no es sino su opuesto, tiempo del infierno. Una visión de la historia como lucha permanente entre opresores y oprimidos, vencedores y vencidos. Redención del sufrimiento de las generaciones pasadas. Un concepto de historia que arranca su fuerza de un instante, interrupción del tiempo histórico que hace brotar lo nuevo en el momento del despertar. Disolución de la apariencia histórica que revela el verdadero rostro de las cosas. Un diagnóstico de lo reprimido que encierra un pronóstico del provenir. Un planteamiento que se toma en serio la memoria, que entiende el pasado como recuerdo. Un acceso al pasado que, desde la instancia del presente, rompe con la idea de continuidad. Como si el conocimiento histórico se dejara tocar por los súbitos recuerdos de infancia. Recuerdos que transportan el pasado cercano a la actualidad. Lo olvidado, los distintos tiempos históricos depositados en el estrato de experiencia, brotan con la intensidad de un relámpago.

¹¹⁵¹ Jim Sharpe (1999, 56).

¹¹⁵² E. P. Thompson (1989, XVII).

Apoderarse de un recuerdo en una configuración del ahora y del antaño. Apoderarse de un recuerdo en un momento crítico. Revelación de lo desatendido por la historia. Detención del tiempo, ruptura. Explosión que ilumina, que da origen al verdadero tiempo histórico. Algo súbito y figurativo: imagen dialéctica.

Un nuevo sujeto

Rescatando lo descartado por la corriente principal de la historia, la nueva forma de hacer historia echa mano de fuentes tradicionalmente arrinconadas. La nueva historia halla en los escombros, en lo olvidado y reprimido instrumentos para construir una historia que se centra en un nuevo sujeto. Nuevas formas de explicación histórica que, sin abandonar la teoría y resistiendo a todo relativismo, aportan una síntesis más rica al conocimiento histórico.

Una investigación histórica como la de Carlo Ginzburg privilegia fenómenos marginales. Parte de lo particular, de un microanálisis, para exponer cuestiones de orden general. Una historiografía consciente tanto de la fecundidad de lo mínimo, de lo periférico, como de la imposibilidad de reconstituir el pasado como un todo. Consciente de que nuestro conocimiento del pasado se yergue sobre ruinas y fragmentos y que, como tal, es necesariamente inconexo, pleno de lagunas e incertidumbres¹¹⁵³. Ginzburg trata de introducir en el conocimiento histórico fenómenos aparentemente insignificantes. En *El queso y los gusanos*, sin olvidarse que hay que "leer los documentos entre líneas"¹¹⁵⁴, Ginzburg parte de los "archivos de la represión", de la voluminosa documentación de los procesos levantados por la Inquisición a un molinero, Menocchio, para deducir su sistema de creencias, su mundo intelectual y espiritual. Reconstruye, de este modo, un fragmento de la cultura popular, contrastándola con la cultura de las clases dominantes, puesto que la cultura popular no existe fuera del gesto que la suprime¹¹⁵⁵. Ginzburg muestra que el estudio de un individuo puede ser tan rico como las perspectivas de la historia más globales. Apuntando a la relación entre lo alto y lo bajo, Ginzburg salva la historia de aquellos deliberadamente olvidados por la gran corriente de la historia, los sin voz cuyo pasado es ignorado. Atiende a su objeto desde muy corta distancia, sometiéndolo a un análisis microscópico. Cuanto más próximo se encuentra el

¹¹⁵³ Ginzburg (1991, 232).

¹¹⁵⁴ Peter Burke (1999a, 27).

¹¹⁵⁵ Ginzburg (2000, 14).

estudioso de su objeto mayor relevancia asumen los rasgos individuales, sus singularidades. Como procedimiento analítico, la reducción de la escala de observación puede aplicarse en cualquier lugar, independientemente de la magnitud del objeto a analizar. Con la alteración de escala, un fenómeno considerado suficientemente descrito, aparentemente asimilado, gana nuevos significados. El marco de dimensiones relativamente reducidas conduce a lo general¹¹⁵⁶.

Primacía a lo individual

Un paradigma como el de Ginzburg asienta sobre un conocimiento científico que da primacía a lo individual. ¿Puede ser riguroso un tipo de conocimiento estrechamente ligado a la experiencia cotidiana? ¿Un saber individualizante, indirecto, indicial, conjetural? Se trata de formas del saber tendencialmente mudas, que gozan de reglas difícilmente formalizadas o expresadas. Una estrategia cognoscitiva que atiende a elementos como el olfato, el tacto, la visión y la intuición. De acuerdo con Ginzburg, el dilema de las ciencias humanas puede formularse de la siguiente manera: "o asumen un *status* científico débil, para llegar a resultados relevantes, o asumen un *status* científico fuerte, para llegar a resultados de escasa relevancia"¹¹⁵⁷. Aunque individualizante, el paradigma indicial de la sintomática que las ciencias humanas abrazaron no abandona la idea de totalidad, de la que de cierta forma depende. Ginzburg articula indicios para describir y explicar un determinado fenómeno. En lo mínimo, encuentra la totalidad¹¹⁵⁸. Ginzburg reconoce, en una entrevista, que pide a la microhistoria que le ayude a entender el nivel micro y macro de la historia, así como sus relaciones, algo que se logra con la investigación concreta¹¹⁵⁹.

¹¹⁵⁶ Levi (1999, 126). Por ejemplo, el estudio de Ginzburg de un cuadro particular de Piero della Francesca, la identificación de lo que representa, como medio de llegar a su mundo cultural.

¹¹⁵⁷ Ginzburg (1999a, 163).

¹¹⁵⁸ El estudio, por ejemplo, de un individuo aparentemente carente de importancia, puede llegar a revelar "las características de todo un estrato social en un determinado período histórico". Este, dice Ginzburg, no es el caso de Menocchio. El de Menocchio es un caso límite que, como insiste Ginzburg, también es representativo (Ginzburg 2000, 18).

¹¹⁵⁹ Ginzburg (2001, 98).

Interpretación y actualización

Los temas a los que se dedica Benjamin, tradicionalmente ignorados por la gran filosofía y la corriente principal de la historia, siguen proliferando en ciertas corrientes de la historia, de los estudios literarios o culturales. Muchos tienen como modelo un Benjamin fragmentario. Recelando desembocar en etnocentrismo y destruir la otredad, rechazan toda contextualización. Sucumben al espectro del relativismo¹¹⁶⁰ por conceder escaso lugar a la teoría, por desatender a la diferenciación social en cuya dinámica se constituye el objeto de análisis. La crítica de Ginzburg a Foucault, en su introducción al Menocchio, va en esta dirección. Foucault, dice Ginzburg, al interpretar las fuentes históricas reduciéndolas a una razón ajena, elude el análisis y la interpretación. Investigaciones que, de acuerdo con Ginzburg, culminan en el estupor y el silencio puro y simple, en un irracionalismo estetizante¹¹⁶¹.

La microhistoria no se precipita en el abismo de la fragmentación del conocimiento histórico. No es una actividad puramente retórica y estética. Los historiadores que eligen la perspectiva abierta por esta forma de hacer historia tratan de refutar todas formas de relativismo e irracionalismo. Para Levi, lo importante es tomar conciencia de los límites del conocimiento y de la razón a la hora de construir una historiografía capaz de explicar el mundo del pasado. Definir los límites de la libertad de los individuos en los intersticios de los sistemas normativos que los someten, es decir, descubrir sus incoherencias, lo que vuelve todo sistema abierto y fluido.

Uno de los mayores logros de la historia desde abajo, escribe Sharpe, consiste en "restituir a ciertos grupos sociales una historia que podría haberse dado

¹¹⁶⁰ Véase la crítica de Giovanni Levi a la defensa de Clifford Geertz del relativismo cultural para la destrucción del etnocentrismo, a su "anti-antirelativismo", un estadio en el que únicamente son posibles la "descripción densa" y la elaboración de un repertorio de significados. Contra la amenaza irracionalista del relativismo como forma de eludir algo que hace tiempo quedó conjurado -el espectro del etnocentrismo-, Levi defiende que "lo que nos permite aceptar la relatividad cultural es el reconocimiento mismo de la existencia de procesos cognitivos uniformes, al tiempo que rechazamos el relativismo absoluto de quienes limitan nuestras posibilidades de conocer la realidad, con el resultado de enredarnos en el juego sin fin y gratuito de interpretar interpretaciones" (Levi 1999, 132).

¹¹⁶¹ En concreto, Ginzburg se refiere a un volumen de Foucault que reúne una serie de documentos sobre el caso de un campesino que, en el siglo XIX, mató a su familia. El análisis cruza el lenguaje judicial con el psiquiátrico: "las víctimas de la exclusión social se convierten en depositarias del único *discurso* radicalmente alternativo a las mentiras de la sociedad establecida; un discurso que pasa por el delito y la antropofagia, que se encarna indiferentemente en el material redactado por Pierre Rivière o en su matricidio. Es un populismo de signo contrario, un populismo 'negro', pero en definitiva populismo" (2000, 15-16).

por perdida o de cuya existencia (los historiadores) no eran conscientes¹¹⁶³. La historia desde abajo puede corregir la historia de las personas relevantes, mostrar que una batalla no ha sido ganada únicamente por obra de un emperador sino por la lucha de un colectivo de soldados anónimos. Puede recordar que un monumento no es sólo obra de un arquitecto o ingeniero, del rey que lo encargó, sino de los obreros que lo irguieron (quién construyó Tebas, pregunta Brecht), obra de la servidumbre anónima a la que se refiere Benjamin.

Sharpe apunta que el término "historia desde abajo" implica que "hay por encima algo a lo que referirse"¹¹⁶⁴. La historia de la gente corriente no puede desgajarse de la estructura y del poder social. Sharpe utiliza el ejemplo del libro de Ginzburg sobre Menocchio para referirse a una "descripción densa", expresión acuñada por Clifford Geertz. Mediante un análisis de lo mínimo, insertado en el flujo del discurso social (contextualizado) y por ello susceptible de interpretación, se llega a conclusiones de mayor alcance. Un modo de proceder que describe un conjunto de signos significativos de forma precisa y concreta, tratando de encajarlos en una estructura inteligible. Un relato distinto del relato histórico clásico donde los acontecimientos y datos se suceden y se explican con nexo causal. Un relato capaz de soportar un enorme peso interpretativo.

"La fuerza disruptiva del presente ejerce presión sobre el pasado, dispersando algunas de sus piezas hacia delante a lugares inesperados" (Buck-Morss)¹¹⁶⁵.

Tanto la nueva historia como la filosofía materialista de Benjamin rompen con una historia inmutable e ineludible. Actualizan el pasado, elaboran una aguda crítica al presente, abren la posibilidad de intervención del sujeto para transformar el futuro. Borran la distinción entre lo central y lo periférico. Se consagran a lo tradicionalmente considerado como carente de historia, a temas ignorados por la gran corriente de la historia.

¹¹⁶³ Sharpe (1999, 55-56). Burke apunta que la microhistoria y la historia de la vida cotidiana surgen como reacciones a la gran corriente de la historia, "al estudio de las grandes tendencias sociales, de la sociedad sin rostro humano" (1999a, 36).

¹¹⁶⁴ Sharpe (1999, 51).

¹¹⁶⁵ "The disrupting force of the present puts pressure on the past, scattering pieces of it forward into unanticipated locations" (Buck-Morss 2011, 285).

La filosofía materialista de la historia del siglo XIX que Benjamin tenía previsto escribir trataría temas hasta entonces ignorados por la filosofía. Trataría de descifrar una época a partir de lo dejado de lado, de lo olvidado. Huella de algo no cumplido pese a todas las promesas del progreso.

2. Progreso y catástrofe

Benjamin asocia progreso y regresión. El progreso técnico y cognitivo de los hombres no puede ser confundido con el progreso de la humanidad. "La fetichización del progreso", apunta Adorno, "fortalece el particularismo de éste, su limitación a la técnica. Si de veras el progreso se adueñase de la totalidad, cuyo concepto lleva la marca de su violencia, ya no sería totalitario"¹¹⁶⁶. Los fines de una técnica sobrevalorada han sido expulsados de la consciencia de los hombres, de tal forma que "quien proyecta un sistema de trenes para conducir sin tropiezos y con la mayor rapidez posible las víctimas a Auschwitz, olvide cuál es la suerte que aguarda a estas allí"¹¹⁶⁷.

En las "Tesis sobre el concepto de historia", Benjamin alude a una complicidad entre progreso y barbarie, llega a referirse a la ideología del progreso como caldo de cultivo del fascismo¹¹⁶⁸. Benjamin teje fuertes críticas al progreso elevado a ley de la historia. Uno de los objetivos del proyecto de los pasajes es "mostrar claramente un materialismo histórico que ha aniquilado en su interior la idea de progreso"¹¹⁶⁹. La idea de progreso como marca del curso de la historia en su totalidad carece de todo componente crítico y emancipador: "En el siglo XIX, cuando la burguesía conquistó sus posiciones de poder, el concepto de progreso probablemente perdió muchas de las funciones críticas que lo caracterizaron en un principio"¹¹⁷⁰.

¹¹⁶⁶ "Progreso" (Adorno 1993b, 47).

¹¹⁶⁷ "La Educación después de Auschwitz" (Adorno 1993d, 91).

¹¹⁶⁸ Benjamin ve el fascismo como un producto de su tiempo, no como un producto anacrónico o un resto del pasado (tal y como lo banalizaron muchos de sus contemporáneos). En la tesis VIII, se refiere a esta equivocada percepción: "No es *en absoluto* filosófico el asombro acerca de que las cosas que estamos viviendo sean 'todavía' posibles en el siglo veinte" (1973a, 182).

¹¹⁶⁹ Benjamin (2005, 462), (N 2, 2).

¹¹⁷⁰ Benjamin (*ibid.*, 479), (N 11 a, 1). Como apunta Adorno: "Mientras la clase burguesa permaneció oprimida, al menos en el plano de las formas políticas, se opuso con la consigna del progreso a la situación estacionaria dominante; su *pathos* era eco de esta. Solo cuando esa clase hubo conquistado las posiciones de poder decisivas, el concepto de progreso degeneró en ideología, que luego la vacua profundidad ideológica incriminó al siglo dieciocho. El diecinueve choca con los límites de la sociedad burguesa; esta no podía realizar su propia

La doctrina de la selección natural ayudó a popularizar la idea de un progreso automático, un progreso que se extiende a todos los ámbitos de la actividad humana. Ideología que se impuso de forma más evidente en el plan económico. El capitalismo competitivo se apoya en la lectura darwinista de la historia de la naturaleza, en la lucha por la supervivencia basada en las rivalidades.

Las teorías evolucionistas de la sociedad convierten la evolución natural de las especies en paradigma de la idea de progreso, subsumen los progresos de la civilización bajo leyes naturales. Confunden la marcha de la historia con la evolución de la naturaleza. El curso de la historia aparece como único e irreplicable, producto de un automatismo brutal que oculta los cadáveres sobre los que se yerguen los vencedores, los supervivientes de la evolución natural.

Para Benjamin, ni todo es natural en la progresión histórica. La naturaleza, en cambio, progresa históricamente. En la nueva naturaleza tecnológica e industrial, existe un progreso real en relación a los medios de producción. Pero los avances de la naturaleza no deben tomarse como avances de la propia historia. El positivismo cae en ese error. Defiende la separación anti-dialéctica entre las ciencias naturales y las del espíritu. Se niega a ver que la naturaleza también es histórica, que depende del estadio de producción de la sociedad. No reconoce el lado destructivo de la técnica. Técnica capaz de generar una terrible maquinaria de guerra, eficaces trenes hacia Auschwitz, como recuerda Adorno. El positivismo ha podido percibir en el desarrollo de la técnica "los progresos de las ciencias naturales, pero no los retrocesos de la sociedad"¹¹⁷¹. En las "Tesis sobre el concepto de historia", Benjamin vuelve al tema¹¹⁷².

La idea según la cual el trabajo técnicamente producido y organizado encierra un potencial político emancipador y puede conducir al ocaso del capitalismo oculta un conformismo que afectó al conjunto del movimiento obrero alemán. Esta entronización religiosa del trabajo, de talante protestante, ciegamente creyente en la lógica interna del desarrollo histórico, prefigura, de acuerdo con Benjamin, el fascismo. El dominio de la naturaleza, lejos de conducir a la emancipación del proletariado, acaba en la explotación del hombre por el hombre. El trabajo moderno

razón, sus ideales de libertad, justicia y fraternidad, a menos de cancelar y superar su propio ordenamiento. Esto la obligó a computar falsamente lo fallido como logro" (1993b, 39).

¹¹⁷¹ Como apunta en el ensayo sobre Fuchs (Benjamin 1973b, 99).

¹¹⁷² En las "Tesis sobre el concepto de historia" (1940), el último ensayo de Benjamin, escrito en condiciones extremas, la crítica al positivismo está por detrás de la crítica al historicismo vulgar, al evolucionismo socialdemócrata y al marxismo vulgar (en el que precisamente sobreviven rastros de positivismo).

tiene, pues, un componente nada pequeño de inhumanidad. Avanzar en el sentido de la liberación del hombre presupondría repensar su relación con la naturaleza¹¹⁷³.

Para Benjamin, progreso y "período en decadencia" son las dos caras de una y la misma cosa. En el proyecto de los pasajes, Benjamin apunta como *pathos* de su trabajo: "no hay épocas de decadencia"¹¹⁷⁴, lo que equivale a decir que todo progreso es aparente. El concepto de progreso debe asentar, dice Benjamin, sobre la idea de catástrofe. Benjamin cita a Strindberg: el infierno no es algo que nos espera, sino la vida que llevamos aquí¹¹⁷⁵. Catastrófico es que las cosas sigan así, que la historia siga con la misma lógica. Catastrófico es la irreversibilidad del curso de la historia: "lo angustioso no es que la historia tenga un fin, sino que no lo tenga"¹¹⁷⁶.

Benjamin asocia modernidad (progreso) y condena infernal, eterno retorno de lo mismo, castigo infernal como el de Sísifo. Castigo como el del obrero forzado a repetir eternamente los mismos gestos en la cadena de montaje.

En un entorno desbordado de pruebas materiales del progreso, Benjamin procura contraevidencias que denuncien la identificación inmediata entre desarrollo tecnológico y mejoras sociales. En lo dado como producto del progreso, Benjamin no ve más que mera apariencia de emancipación. Dominada por la mercancía, la totalidad social se sujeta a la infinita repetición de lo mismo, a lo siempre igual que lo nuevo oculta. Benjamin percibe la moda como eterna repetición de lo mismo, sin fin ni ruptura, disfraz de las clases dominantes que con ella ocultan su horror a todo cambio radical.

Entre las proporciones monumentales de la gran ciudad, en el destello de lo aparentemente nuevo, Benjamin busca los objetos descartados, las construcciones anticuadas. Muestra la destrucción material sepultada por la ideología del progreso.

Con una mirada que petrifica, como la de medusa, la mirada melancólica de Benjamin confiere a cada elemento de cultura un "brillo mortal". Su pensamiento nunca se aparta de la idea de un "más allá" de la naturaleza, de la idea de

¹¹⁷³ Como apunta Adorno, "Progreso significa: salirse del hechizo –también el del progreso, él mismo naturaleza- en tanto la humanidad se peca de su propia 'naturalidad' y pone fin a la dominación que ejerce sobre la naturaleza y a través de la cual se prolonga en ésta. En ese sentido está permitido decir que el progreso acontece allí donde termina" (1993b, 35).

¹¹⁷⁴ Benjamin (2005, 460), (N 1, 6).

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, 476, (N 9 a, 1).

¹¹⁷⁶ Reyes Mate (2006, 163).

reconciliación¹¹⁷⁷. Una idea que deriva de la permanencia de la amenaza y la catástrofe.

3. Progreso y felicidad

Benjamin hace suyas las palabras de Lotze citadas en el proyecto de los pasajes: "No puede haber progreso alguno... mientras no se incremente la felicidad y plenitud de las mismas almas que antes padecieron bajo un estado carente de plenitud"¹¹⁷⁸. Si pensamos en la felicidad como verdadera respuesta en el presente a las necesidades y anhelos del hombre, la mirada ya no se dirige al futuro. En las tesis, Benjamin vuelve a citar a Lotze. Propio del carácter humano es, pues, "la general falta de envidia del presente respecto a su futuro"¹¹⁷⁹. No envidiar una felicidad que sólo sea futura, puesto que lo que importa es el presente. Convertir la vida en medio para que otros vivan mejor, empeñando la felicidad presente a cambio de un futuro aparentemente promisorio que las generaciones presentes no llegarán a ver, es la injusticia que denuncia Benjamin.

Contra la aceptación resignada del coste humano del progreso, la mirada de Benjamin únicamente percibe el progreso en las protuberancias de la felicidad. Para Benjamin, no hay progreso si no se refleja en el orden de la felicidad. La historia no avanza hasta que se hagan perceptibles las diferencias entre las mejoras en la reproducción de la vida y una "vida plena", una "vida no fallida"¹¹⁸⁰, una vida sin víctimas, "sin sacrificio"¹¹⁸¹. En el rastro de la felicidad, nos acercamos discretamente a la redención: "en la representación de la felicidad vibra inalienablemente la de redención"¹¹⁸².

El término "redención" remite, de acuerdo con Reyes Mate, al "reconocimiento del derecho a la felicidad de lo frustrado"¹¹⁸³. Por un lado, el presente es lo dado, lo que ha llegado a ser y que percibimos realmente como presente. Por otro, es lo que quiso ser y se frustró, lo que ha quedado truncado, el presente como posibilidad. En el presente dado, la felicidad está "*in actu*". En el presente como posibilidad, la

¹¹⁷⁷ Adorno (1995c, 45).

¹¹⁷⁸ Lotze citado en Benjamin (2005, 481), (N 13, 3).

¹¹⁷⁹ Lotze citado en Benjamin (1973a, 178).

¹¹⁸⁰ Habermas (2000a, 330).

¹¹⁸¹ Adorno (1995d, 69).

¹¹⁸² Benjamin (1973a, 178).

¹¹⁸³ Reyes Mate (2006, 72).

felicidad sólo está “*in potentia*”¹¹⁸⁴. Benjamin reconoce en la historia frustrada un derecho a ser, aspira a rescatar esa felicidad malograda.

4. Falsa continuidad, falsa homogeneidad

Benjamin critica las ideas de continuidad y homogeneidad en la historia. El materialismo histórico no busca ni una presentación homogénea ni una presentación continua de la historia¹¹⁸⁵. Puesto que la superestructura repercute en la infraestructura, la historia homogénea de la economía existe tan poco como la historia homogénea de la literatura o del derecho, al mismo tiempo, dado que las diversas épocas pasadas no son tocadas en el mismo grado por el presente del que escribe la historia no se puede concebir la historia como continuidad¹¹⁸⁷.

La visión lineal y continua del tiempo histórico supone una resignación respecto al presente. Comprometida con la ideología del progreso, tal visión de la historia no logra eludir el eterno retorno de la catástrofe. Contribuye para la historia de los vencedores. La historiografía materialista de Benjamin rescata del olvido la historia de los vencidos. A diferencia de la visión evolucionista de la historia, de la historia como acumulación de conquistas, Benjamin percibe la historia desde abajo, desde el lado de los oprimidos y explotados. Pero rechaza la hipóstasis del progreso por Marx, su confianza en el desarrollo de las fuerzas productivas. El progreso en los ámbitos del conocimiento no equivale, en definitiva, al progreso de la humanidad.

Benjamin ve la celebración, homenaje o apología como formas de fabricar una continuidad. La celebración “valora únicamente aquellos elementos de la obra que han pasado a formar parte de su influjo”¹¹⁸⁸. En la celebración, el pasado no se reactualiza en las luchas del presente, parece una herencia ya destinada. Se convierte en un objeto de conmemoración que amenaza con arrojar al conformismo la tradición de los vencidos. Olvido de sus luchas. Procurando ocultar los momentos revolucionarios de la historia, la celebración no atiende a las fisuras que emergen en la tradición, a los lugares donde ésta se interrumpe, a lo que hace saltar la homogeneidad de la época¹¹⁸⁹. Se le escapan las “asperezas y rebordes”, los

¹¹⁸⁴ *Idem.*

¹¹⁸⁵ Benjamin (2005, 473), (N 7 a, 2).

¹¹⁸⁷ *Idem.*

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, 476, (N 9 a, 5).

¹¹⁸⁹ Por ejemplo, para la Exposición Universal de 1889, conmemorativa del centenario de la Revolución Francesa, se invitaron a París representantes de naciones extranjeras, también de

fenómenos que cabe al materialista histórico salvar y que “brindan sostén a quien quiere ir más allá”¹¹⁹⁰.

De las rupturas y fallos en la aparente continuidad irrumpe algo imprevisible. Algo que en un relámpago revela al materialista la verdadera imagen histórica. Una imagen que permite salvar una tradición amenazada, descifrar el sentido de la historia. Una imagen que permite asumir la memoria de los vencidos.

5. Girasoles y ruinas

Benjamin rechaza la idea de una “progresividad” del futuro. Percibe la evolución como ilusoria. En la instancia del presente se abren las otras dimensiones del tiempo histórico. El presente del materialista determina no sólo su visión del pasado sino también la del futuro. Ni uno ni otro se pueden presuponer.

El pasado sólo se abre partiendo del presente, actualizado. La experiencia del futuro es retrospectiva en la medida en que la única imagen que tenemos suya nos es dada por las reinterpretaciones de las transformaciones del pasado.

“Predecir los grandes acontecimientos del futuro no es (...) una hazaña más extraordinaria que la de adivinar el pasado. (...) Si los acontecimientos pasados han dejado huellas, es posible imaginar que los acontecimientos futuros tienen sus raíces” (Balzac)¹¹⁹¹.

Para la experiencia del futuro se abre una posibilidad, una promesa utópica inscrita en el pasado que aguarda interpretación. Utopía, redención o reunión final. Utopía como función de la memoria. Rememoración. Reconquista del pasado, futuro en el seno del presente. Expectación como una especie de adivinación.

las que vivían bajo un régimen monárquico. Se conmemoraba una revolución que llevaba en su seno el germen de la República. La celebración de la subversión del orden establecido fue edulcorada, vaciada, en su festividad.

¹¹⁹⁰ Benjamin (1992a, 175).

¹¹⁹¹ « Prédire les gros événements de l'avenir n'est pas, (...), un tour de force plus extraordinaire que celui de deviner le passé. (...) Si les événements accomplis ont laissé des traces, il est vraisemblable d'imaginer que les événements à venir ont leurs racines » (Balzac 1999a, 487).

La experiencia del futuro en cuanto utopía inscrita en el pasado, parece sugerir una concepción teleológica de la historia, la realización progresiva de lo inscrito en su programa original. Un modelo de una historia orientada hacia la culminación mesiánica. Lo cual entra en tensión con la idea benjaminiana de una historia hecha de discontinuidades, de momentos dispersos que resisten a toda síntesis. Se nos abren dos imágenes antinómicas: la historia como un proceso mesiánico y la historia como un acumular de catástrofes. Esta tensión, que se halla ya en el proyecto de los pasajes, se manifiesta sobretodo en las "Tesis sobre el concepto de historia".

A la metáfora de los girasoles, de una esperanza que descansa en el pasado, un pasado que gira hacia "el sol que se levanta en el cielo de la historia"¹¹⁹², evocada en la cuarta tesis, Benjamin une la imagen del ángel de la historia de la novena tesis, cuya mirada, teñida de espanto y de un dolor profundo, sólo es capaz de captar ruina sobre ruina:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviera a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso¹¹⁹³.

Benjamin escribe las "Tesis sobre el concepto de historia" en 1940, motivado por el traumático pacto Molotov-Von Ribbentrop, el acuerdo de no agresión germano-soviético. Cree que su generación no estuvo a la altura de los acontecimientos, no pudo detener la catástrofe inminente. Una generación que, incapaz de ser afable, como dice el poema de Brecht, pide indulgencia "a los que nazcan más tarde"¹¹⁹⁴. En las tesis se hace visible la profunda desilusión de Benjamin respecto a la capitulación sin combate de la izquierda alemana frente a Hitler, en 1933. Desilusión también respecto a la capitulación de la izquierda francesa frente a Pétain, en 1940. Profunda decepción respecto a los adversarios del fascismo. Como el Partido Comunista

¹¹⁹² Benjamin (1973a, 179).

¹¹⁹³ *Ibid.*, 183.

¹¹⁹⁴ Bertolt Brecht, "A los que nazcan más tarde" (*An die Nachgeborenen*) (1998, 169-175).

Alemán que, al legitimar el pacto con Hitler, traicionó su causa. Echó por tierra toda esperanza de acabar con el fascismo. Las promesas ilusorias neutralizaron la gente, la impidieron de actuar. Las masas se mostraron incapaces de transformarse en sujetos de la revolución, base real del cambio histórico. El partido se convirtió en fin en sí mismo. La fe marxista en el progreso no dejó percibir el abismo entre desarrollo técnico y emancipación de los hombres. Lo que intriga a Benjamin es la inhumanidad del concepto de progreso. Esa confianza sin reservas con que los comunistas, conscientes de las injusticias en el mundo, se entregan a la ideología del progreso.

En las tesis subyace una crítica a un materialismo histórico rebajado a mero autómatas, a algo muerto que se deja manipular. Subyace también un profundo desaliento, no exento de confianza en la fuerza del pensamiento: "Cada línea que podamos publicar ahora –tan incierto como sea el futuro al que las abandonamos– es un triunfo arrebatado a los poderes de las tinieblas"¹¹⁹⁵. Muchos ven las tesis como el testamento filosófico de Benjamin. En una carta a Gretel Adorno, Benjamin se refiere a las tesis como "un ramo de hierbas susurrantes, recogidas durante un paseo meditativo". Escribe:

La guerra y la constelación consecuente me dieron motivo para registrar algunos pensamientos de los que puedo decir que durante casi veinte años estuve manteniendo dentro custodiados, sí, custodiados de mí mismo¹¹⁹⁶.

En la misma carta, añade que no tiene intención de publicar las tesis para no favorecer "malentendidos más entusiastas"¹¹⁹⁷.

El ángel es empujado hacia un futuro al que da la espalda. Su mirada, atónita, se dirige al pasado, se desconcierta al percibir el curso catastrófico de la historia, las ruinas arrojadas a sus pies. En el cuadro de Klee, vemos que los ojos del ángel, "desmesuradamente abiertos", parecen mirarnos a nosotros mismos. Al mirarnos, el ángel, que no pierde de vista el pasado, parece atender al presente, instante transitorio que pronto se hará pasado. La mirada que echa sobre el presente no se

¹¹⁹⁵ Carta a Scholem (11 de enero de 1940) (Benjamin 1987a, 289).

¹¹⁹⁶ Carta a Gretel Adorno (fines de abril o principios de mayo de 1940) (Adorno 2011, 446).

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, 447.

distingue de la que dirige al pasado, su expresión no cambia. La misma expresión de horror que recuerda la "catástrofe siempre recomenzada"¹¹⁹⁸, la otra cara del presente, pero también la catástrofe que nos espera, hacia la que somos arrastrados por el huracán del progreso.

En la interpretación del ángel dibujado por Klee, Benjamin formula su concepto catastrófico de la historia, una imagen que no se reduce al lenguaje de los conceptos. Una imagen que, como apunta Tiedemann, sólo puede ser mirada por un observador condenado al silencio, mudo ante el horror absoluto. El lenguaje entraría en declive. Las imágenes serían una forma de acceder a la mimesis: "la imagen de la historia en Benjamin... es una mimesis de la muerte y de lo fracasado: una señal de solidaridad con lo oprimido"¹¹⁹⁹. Para Tiedemann, el ángel parece expresar el desespero suprahumano en la faz inhumana de la historia. Si hay algo que alienta a seguir adelante una humanidad impotente ante el horror de su propia historia es la memoria del paraíso perdido, una resistencia utópica (como la esperanza marxista de un reino de la libertad), que sólo sobrevive como impulso, aún no agotado¹²⁰⁰. El futuro para donde el ángel es empujado puede ser, como apunta Tiedemann, un "horror eternamente renovado" o el logro supremo del reino de la libertad. A su juicio, la tesis novena no nos dice cual. Pero el hecho de que el huracán¹²⁰¹ sopla desde el paraíso (reino de la libertad) parece indicar que el ángel es empujado para un futuro infernal (un horror eternamente renovado).

El progreso como un huracán no es el verdadero progreso. No es aquel progreso moderado cuyo "pas" y "tempo" hubiera tenido que aprender de las tortugas que el *flâneur* llevaba de paseo por los pasajes del XIX¹²⁰². No es aquel progreso que se refleja en los órdenes de la felicidad, bienestar y libertad, sino un progreso burlado por sí mismo relativamente a su plenitud. Un progreso que acumula ruinas y frente al cual ya sólo cabe tirar el freno de emergencia.

¹¹⁹⁸ Mosès (1997, 146).

¹¹⁹⁹ Tiedemann (1983-84, 73).

¹²⁰⁰ *Ibid.*, 74-75.

¹²⁰¹ La imagen de la tempestad o huracán se encuentra en otros escritos de Benjamin anteriores a las Tesis, como el ensayo sobre Kafka o el proyecto de los pasajes. Determina la situación de aquel que, comprometido en la aventura de la historia ora le importa, como dialéctico, "captar en las velas el viento de la historia" (Benjamin 2005, 476), (N 9, 8), ora deviene un espectador impotente de la catástrofe histórica.

¹²⁰² Benjamin (1993c, 70).

Para Mosès, el ángel es arrastrado a su pesar, en un movimiento violento e irresistible, para un futuro que le horroriza. El ángel queda inmovilizado "no en la perfección de un instante que se sustrae al tiempo, sino por el contrario en la petrificación de un horror sin recurso"¹²⁰³. A juicio de Mosès, Benjamin interpreta el dibujo de Klee como una alegoría en la que el ángel aparece como un emblema del terror que encarna el "otro rostro del presente, de esta catástrofe siempre recomenzada en la que el tiempo se hunde cuando deja de producir algo nuevo"¹²⁰⁴.

Inmovilización. Petrificación. También Reyes Mate llama la atención para la impotencia del ángel. Impotencia que remite a la responsabilidad de quienes hacen la historia, "puede más la lógica de la historia que sus poderes supernaturales"¹²⁰⁵. La mirada del ángel capta la vida frustrada en los distintos avatares de la historia, en los pilares de la gran historia de la humanidad. Por impotente que sea, el ángel percibe la vida que yace bajo los escombros. La mirada sobre tal yacimiento puede transformar la política, más allá de mera repetición del pasado: "Este rostro vuelto hacia atrás es una fuente de vida porque divisa en la vida frustrada un proyecto de futuro"¹²⁰⁶.

6. Radicalización del tiempo

Progreso como huracán. Progreso como catástrofe. Castigo infernal. Contra la ideología del progreso, Benjamin defiende la idea de actualización. Para el materialista histórico, la historia ha de aparecer fundida con la actualidad: "la mirada histórica ya no parte del presente para recaer en la historia, sino que parte por anticipado de la historia para recaer en el presente"¹²⁰⁷. En lo olvidado del siglo XIX, Benjamin procura descifrar la vida de hoy, las formas de hoy, "del mismo modo que Giedion nos enseña a leer las características principales de la edificación actual en

¹²⁰³ Mosès (1997, 146).

¹²⁰⁴ *Idem.*

¹²⁰⁵ Reyes Mate (2000, 160-161).

¹²⁰⁶ *Ibid.*, 161.

¹²⁰⁷ Tiedemann (2005, 26). El presente es tan relevante a la hora de escribir la historia que Benjamin afirma en el proyecto de los pasajes: "El acontecer que rodea al historiador, y del participa, quedará en el fondo de su exposición como un texto escrito con tinta mágica. La historia que presenta al lector constituye, por decirlo así, el conjunto de citas de este texto y son únicamente estas citas lo que se presenta de una manera legible a todo el mundo" (2005, 478), (N 11, 3).

construcciones de 1850¹²⁰⁸. El objeto histórico, en constante modificación, sólo puede ser visto como tal cuando se vuelve actual. La actualización le otorga un significado que no poseía originalmente¹²⁰⁹. El materialista histórico ha de asir los aspectos más actuales del pasado, rescatarlos: "su concepto principal no es el progreso, sino la actualización"¹²¹⁰.

Benjamin apela a una radicalización del tiempo para que el conocimiento del pasado tenga el carácter de despertar. Una detención. La "construcción" materialista de la historia presupone la "destrucción"¹²¹¹. Ruptura en la continuidad histórica que pone fin a la ideología de los vencedores. Una destrucción capaz de destacar lo nocivo de la modernidad, para que se abra la posibilidad de superarlo.

Momento destructivo. Benjamin compara el curso catastrófico de la historia a un "caleidoscopio en la mano de un niño en el que lo ordenado se derrumba para formar un nuevo orden con cada giro". Una catástrofe permanente que asume diversas caras. Los conceptos de los dominadores corresponden a los espejos con los cuales se forma la imagen de un orden. "El caleidoscopio debe ser destruido", añade Benjamin¹²¹². Momento destructivo que garantiza "tanto la autenticidad del pensamiento dialéctico como la de la experiencia del dialéctico mismo"¹²¹³. Hace que la continuidad histórica se desintegre, que el objeto histórico se constituya. Gracias a la dialéctica, en el hecho histórico aislado se manifiesta su historia anterior y ulterior. El lugar donde éstas divergen es determinado por el presente. El presente delimita el núcleo del objeto del pasado. Por medio de constelaciones, Benjamin hace coincidir el antaño con el ahora. Eleva el antaño al "ahora de su cognoscibilidad"¹²¹⁴.

7. Leer lo que nunca fue escrito

Un compendio de historia. El de Benjamin descrito en un relato radiofónico. Páginas impresas con dos tipos de letra:

¹²⁰⁸ *Ibid.*, 461, (N 1, 11).

¹²⁰⁹ En su ensayo sobre Moscú, Benjamin escribe: "en la óptica de la historia –que contradice en esto la óptica espacial- el alejamiento provoca un agrandamiento" (1992, 67).

¹²¹⁰ Benjamin (2005, 463), (N 2, 2).

¹²¹¹ *Ibid.*, 472, (N 7, 6).

¹²¹² Benjamin (1992a, 177).

¹²¹³ Benjamin (1973b, 102).

¹²¹⁴ Jetzt der Erkennbarkeit.

En letra grande figuraban los nombres de los reyes, las guerras, los acuerdos de paz, los tratados, las fechas importantes, etc.; todo esto había que aprendérselo, lo cual no me hacía mucha gracia. La letra pequeña estaba consagrada a la llamada historia de la cultura, que trataba de los usos y costumbres de la gente en tiempos antiguos, de sus convicciones, su arte, su ciencia, sus construcciones, etc. Esto no hacía falta aprendérselo, bastaba con leerlo. Y esto sí que me divertía¹²¹⁵.

En *Illusions Perdues*, Vautrin aconseja Lucien a procurar las causas humanas de los acontecimientos históricos, en vez de memorizar los hechos: "No tenía razón al decirle que la *historia* enseñada en los colegios es una colección de fechas y hechos, para empezar excesivamente dudosa, pero sin ningún significado¹²¹⁶. En el proyecto de los pasajes, Benjamin apunta que escribir la historia significa dar su fisionomía a las fechas¹²¹⁷.

Como el autor del libro de historia del que nos habla Benjamin, el historiador positivista devuelve la historiografía al pasado. Intenta comprenderlo, sacando todo de su propio fondo, como un "ovillo de facticidades puras"¹²¹⁸. Obedeciendo a una legalidad de tipo estructural, intenta rellenar el tiempo homogéneo y vacío con esa masa de hechos constituida mediante nexos de sentido. Deduce, de los hechos acumulados, leyes generales, cuyo carácter científico parece garantizar un conocimiento objetivo del pasado, un conocimiento de los hechos tal y cómo ocurrieron realmente¹²¹⁹. Un manto de objetividad que no logra ocultar el sometimiento del objeto de análisis al particular interés de investigación.

El historiador presuntamente "neutral" parece disfrutar de un acceso directo a los hechos. En realidad, ratifica la perspectiva de los vencedores. Reafirma la historia de las personas principales (como le llama Brecht), impermeable a toda mirada crítica. Se olvida de los vencidos, cuyo pasado frustrado parece haberse convertido

¹²¹⁵ Benjamin (1997b, 97).

¹²¹⁶ « N'avais-je pas raison de vous dire que l' HISTOIRE enseignée dans les collèges est une collection de dates et de faits, excessivement douteuse d'abord, mais sans la moindre portée » Balzac (2000, 626).

¹²¹⁷ Benjamin (2005, 478), (N 11, 2).

¹²¹⁸ Benjamin (1973b, 104).

¹²¹⁹ Se trata de un procedimiento que, a semejanza del paradigma tradicional de la historia, rechaza cualquier intención filosófica y tal rechazo es interpretado por la posteridad como "un orgullo manifiesto en favor de una historia no sesgada". Una perspectiva "quimérica" que se olvida que no podemos mirar el pasado sino desde una mirada particular, enriquecida por puntos de vista opuestos. Peter Burke se refiere a un desplazamiento del ideal de la Voz de la Historia a la heteroglosia, un conjunto de "voces diversas y opuestas" (1999a, 18). Siegfried Kracauer llegó a comparar a Leopold von Ranke (en tiempos, símbolo de la historia objetiva) a Daguerre con la intención de demostrar que, igual que los fotógrafos, los historiadores eligen los aspectos del mundo que van a retratar: "Todos los grandes fotógrafos se han sentido perfectamente libres de seleccionar los motivos, el marco, la lente, el filtro, la emulsión y el grano, según su sensibilidad. ¿Acaso no le ocurría lo mismo a Ranke?" (Kracauer citado en Burke, 2001, 27).

en algo inerte pese a que siga existiendo como posibilidad, como exigencia de justicia¹²²⁰.

“Leer lo que nunca fue escrito”, escribe Benjamin citando a Hofmannsthal, “El lector, en el que aquí hay que pensar, ése es el verdadero historiador”¹²²¹.

La memoria, apunta Reyes Mate, “es capaz de leer la parte no escrita del texto de la vida”, “se ocupa no del pasado que fue y sigue siendo, sino del pasado que sólo fue y del que ya no hay rastro. En ese sentido se puede decir que se ocupa no de los hechos (eso es cosa de la historia), sino de los no-hechos”¹²²².

En el historicismo positivista, el sentido del pasado aparece bajo la forma de una entidad muerta, que se ofrece a la manipulación del presente. Un pasado encerrado cuyo rescate deviene una trampa. El historicismo positivista se muestra incapaz de cuestionar la legitimidad, la autoridad de lo fáctico, incapaz de indagar lo que éste oculta, lo perdido y del que no hay noticia.

Un conocimiento como el de Benjamin, que trata de romper la contundencia de lo fáctico, requiere armas nuevas. Reyes Mate se refiere a una carta a Paul Tillich en la que Horkheimer escribe “la ciencia es estadística. Al conocimiento le basta un campo”¹²²³, de concentración, añade. Para una teoría del conocimiento como la que trata de esbozar Benjamin le basta un solo hecho “para asaltar la fortaleza de lo fáctico y descubrir el secreto de una concepción de la verdad que tenga en cuenta lo que se frustra en ese lugar”¹²²⁴. Lo histórico no equivale a lo fáctico, sostiene Reyes Mate, la historia es más que lo ocurrido¹²²⁵.

¹²²⁰Tomando el ejemplo del franquismo, Reyes Mate alude a la realidad no sólo como facticidad sino también como posibilidad. Un tiempo acompañado por la sombra de la República como “el proyecto que pudo ser y que al ser frustrado se hacía presente como posibilidad alternativa a la dictadura del momento. Esa sombra, en su impotencia, era una colosal crítica a un régimen que gracias a ese pasado no podía recibir legitimación histórica, aunque durara medio siglo. La mera posibilidad da vida a un pasado que parecía finiquitado porque su ‘ausencia’ cuestiona la legitimidad de lo fáctico al tiempo que permite a la injusticia pasada hacerse presente como demanda de justicia. Porque el pasado pudo ser de otra manera, lo que ahora existe no debe ser visto como una fatalidad que no se pueda cambiar. Y si el presente tiene una posibilidad latente, que viene de un pasado que no pudo ser, entonces podemos imaginar un futuro que no sea proyección del presente dado, sino del presente posible” (2006, 22). Reyes Mate concluye que las Tesis de Benjamin son “como un tribunal de justicia en el que el historiador benjaminiano se limita a plantear la demanda, consciente de que la ejecución de una sentencia favorable se le escapa” (293), una filosofía política que “plantea el derecho a la felicidad de quien no la tiene, sabiendo que sólo puede exigirla” (297).

¹²²¹ Citado en Reyes Mate (2003, 140).

¹²²² *Ibid.*, 126.

¹²²³ Wiggershaus citado en Reyes Mate (2006, 22).

¹²²⁴ *Idem.*

¹²²⁵ *Ibid.*, 137.

8. El núcleo temporal de la verdad

“La verdad se niega a quedarse tranquila y sonreír ante el objetivo de la escritura (...). Bruscamente, como de golpe, quiere ser arrancada de su ensimismamiento y sobresaltada por alborotos, música o gritos de auxilio” (Benjamin)¹²²⁶.

Si el positivismo devuelve la historia al pasado, el idealismo usurpa la perspectiva del futuro. El idealismo concibe la historia como el interminable plan natural de un progreso que se realiza a sí mismo. Aparentemente, no hay meta al margen de su alcance. Ni el potencial técnico ni los recursos naturales parecen tener límites (por inagotable, la naturaleza puede ser saqueada). Tanto el historicismo positivista como el idealismo aspiran a una reconstrucción del pasado en su totalidad, en su “verdad”. Dan primacía a la reconstrucción sobre la interpretación. Se resisten a considerar el lugar del observador. Ven el objeto histórico como un fin que, una vez alcanzado, permite comprender el pasado en su totalidad. En esta comprensión, el objeto histórico parece poseer la verdad.

El historicismo positivista y el idealismo se olvidan que el objeto histórico no es algo dado, sino algo que se va construyendo con la escritura de la historia en una relación dialéctica entre el ahora y lo que ha sido. Se niegan a reconocer el “núcleo temporal de la verdad” que se halla simultáneamente en el sujeto cognoscente y en el objeto de conocimiento: “Tan verdadero es esto, que lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido, que una idea”¹²²⁷. Sólo en su carácter transitorio nos es accesible la verdad. Su imagen “es sensible al tiempo. No se trata que la verdad se transforme. Nosotros nos transformamos”¹²²⁸.

Toda afirmación sobre la verdad o el significado ha de sufrir la mediación del presente¹²²⁹.

La interpretación de los textos llevada a cabo por Benjamin, una interpretación materialista y dialéctica, trataría de revelar una verdad no buscada. Una verdad que asume significado dentro del presente¹²³⁰.

El historicismo positivista y el idealismo tampoco atienden al carácter plural de la verdad cuyo modelo halla Benjamin en las experiencias estéticas que nos

¹²²⁶ Benjamin (1988b, 85).

¹²²⁷ Benjamin (2005, 465), (N 3, 2).

¹²²⁸ “Its image is time-sensitive. It is not that true changes. We do” Buck-Morss (2011, 293).

¹²²⁹ Tal como acordaron Benjamin y Adorno en las charlas de Königstein (Buck-Morss 1981, 121-122).

¹²³⁰ *Ibid.*, 66.

ofrecen las obras de arte. En Benjamin, la idea de verdad reposa sobre la multiplicidad de experiencias que de ella tenemos, experiencias irreductibles que no se pueden sumar en un todo homogéneo. Benjamin rompe con el concepto de verdad formulado en el pasaje de Gottfried Keller: "La verdad no habrá de escapársenos"¹²³¹. Para Benjamin, la verdad es inalcanzable. Pero, puede revelarse o exponerse en las formas de lo particular, tal como en una obra de arte se manifiesta la totalidad. Esta concepción de verdad, que se acerca a la de Rosenzweig¹²³², se opone a la lógica de Hegel. Como apunta Mosès, en Benjamin "la verdad no se constituye en un movimiento dialéctico continuo en el que cada momento nuevo conserva el anterior al tiempo que lo supera, sino que viene dada de entrada como discontinuidad original"¹²³³.

Como hemos visto, lo imprevisible brota de las rupturas en la aparente continuidad. En las rupturas, se revela la verdadera imagen histórica. Imagen fulgurante que permite rescatar la memoria de los vencidos. Memoria que los historiadores positivistas e idealistas descuidan. Omiten lo que la historia tiene de más terrible, de incompleto.

La historiografía materialista que Benjamin recata lo olvidado. Lo que se encuentra en espera en la historia ha de cumplirse a través del relato.

9. El relato

Siegfried Kracauer, historiador del cine amigo de Benjamin y Adorno, ha sido de los primeros en señalar la "descomposición de la continuidad temporal" de la ficción moderna, de Proust o Joyce, como una posibilidad que se abre a la narración histórica¹²³⁴. Los historiadores no deben quedar atrapados a prácticas narrativas del siglo XIX. No deben menospreciar las vanguardias, sino atender a las intuiciones literarias de su época.

Benjamin es consciente de la emancipación de la imagen o del gesto en relación con todo sentido constituido (como en el surrealismo, como en Proust o en Kafka). En su filosofía, Benjamin utiliza procedimientos de las vanguardias. Su

¹²³¹ Benjamin (2005, 466), (N 3 a, 1).

¹²³² A Benjamin le había marcado la obra de Rosenzweig "La estrella de la Redención". Benjamin veía a Rosenzweig como el modelo para cuestionar la tradición dominante de la filosofía occidental partiendo de un pensamiento oculto (véase Rochlitz 1992, 12-13).

¹²³³ Mosès (1997, 111).

¹²³⁴ Burke (1999b, 293-294).

pensamiento procede por imágenes. Configuraciones de distintos tiempos históricos que se reúnen en una síntesis, imagen dialéctica.

La escritura debe hacer visible el caos de acontecimientos que constituyen la historia. Imagen del pasado en el presente. Prioridad a la interpretación sobre la reconstrucción. Interpretación de un historiador jamás indiferente a su objeto de estudio, que atañe a su experiencia fundamental. Un historiador responsable por un pasado constantemente amenazado por los intereses del presente.

En el ensayo sobre "El narrador" (1936), Benjamin rescata los conceptos de tradición y memoria. El cronista surge como precursor del historiador. Sin demostraciones o explicaciones, describe cómo los acontecimientos tienen lugar en el curso profundo de las cosas. De forma similar, el historiador privilegia la historia narrativa en detrimento de la explicativa. Entra en empatía no con los vencedores, sino con los vencidos.

El relato no trata de recuperar el pasado sino de interpretar sus huellas. A diferencia del historicismo, que ostenta "una imagen eterna del pasado", un pasado inmutable y cerrado, el relato del historiador materialista expone "una experiencia única" con él¹²³⁵. Los grandes relatos, al basarse en la falsa inmovilidad del objeto de estudio, no aseguran ninguna objetividad a la hora de escribir la historia. Contra el elemento épico de la historia, Benjamin apela al elemento destructivo. El impulso destructivo del historiador materialista evita la influencia de la cultura establecida, de la cultura cómplice con las fuerzas sociales dominantes. Obedece a un impulso crítico de un historiador que se sabe solidario con los movimientos revolucionarios. El impulso destructivo se dirige contra las falsas continuidades. Arranca violentamente "la época de la sólida 'continuidad de la historia' "; hace "estallar la homogeneidad de la época, la carga con ecrasita, esto es, con presente"¹²³⁶.

¹²³⁵ Benjamin (1973b, 92).

¹²³⁶ Benjamin (2005, 476), (N 9 a, 6).

10. Una historia que arma

“El contemporáneo que llega a conocer con qué cuidado y anticipación se ha preparado la miseria que se abate sobre él –y mostrarle esto debe ser una honda preocupación del historiador- alcanza una alta opinión de sus propias fuerzas. Una historia que le enseña de esta manera, no le entristece, sino que más bien lo fortalece” (Benjamin)¹²³⁷.

Tal es una historia que arma. El concepto de historia de Benjamin encierra una preocupación política: la urgencia de cambiar el presente, impedir que la historia se repita, que siga su curso brutal y avasallador. Al hurgar en el pasado, en los desechos plenos de posibilidades por cumplir, el historiador benjaminiano trata de evitar que el futuro sea mera prolongación del presente. Las injusticias pasadas han de hacerse visibles, mostradas no como algo inerte sino como algo que sigue clamando justicia: hábitos de desesperanza que encienden la chispa de esperanza de los supervivientes¹²³⁸.

En ruptura con el punto de vista del historicismo, Benjamin insiste en el compromiso activo del historiador, en el papel del presente en la construcción de la historia. Encuentro de un momento pasado en el que el presente se reconoce. Evocación y recuerdo de las generaciones pasadas, de sus luchas y sufrimientos. Al socavar la legitimidad del poder de las clases dominantes, las luchas del presente cuestionan las victorias históricas de los opresores. Se aspira a la salvación colectiva de la humanidad.

La percepción de una semejanza transforma pasado y presente. El pasado adopta una nueva forma, que podía haberse esfumado en el olvido. El presente se abre como cumplimiento posible de una promesa inscrita en el pasado que amenaza perderse si no se la descubre en el presente. Presente que ilumina el pasado. Pasado que, iluminado, deviene una fuerza para el presente.

En la constelación crítica formada por el encuentro de un momento del pasado con un momento del presente, se produce una secreta complicidad entre el sujeto que procura conocer el pasado y el objeto del conocimiento, empeñado en hacerse presente. En una carta a Max Rychner, Benjamin confiesa que su preocupación en el ensayo sobre Keller era legitimar una comprensión del poeta “sobre la base de la comprensión de la verdadera condición de nuestra existencia

¹²³⁷ *Ibid.*, 484, (N 15, 3).

¹²³⁸ Reyes Mate (2006, 234).

contemporánea¹²³⁹. En esa misma carta, Benjamin llega a referirse al conocimiento de la historia como autoconocimiento del sujeto cognoscente. La coincidencia del momento de conocimiento del pasado con el momento de autoconocimiento del sujeto sólo es posible en el caso "de un sujeto necesitado, que se sabe no-sujeto, y que tiene que hacerse con un contenido no existente porque lo existente le sume en la pérdida de la subjetividad. A eso llama Benjamin *Erfahrung*, experiencia"¹²⁴⁰.

El concepto de historia de Benjamin asienta sobre una teoría de la experiencia¹²⁴¹. Un planteamiento que se aleja tanto de las teorías que ubican la verdad en la instauración de relaciones sociales justas (marxismo), como de las que la sitúan al margen de las necesidades del sujeto (escuela heideggeriana). El pasado subterráneo, pasado oculto que es desecho de la historia, sólo puede ser conocido, como hemos visto, por un sujeto en busca de sí mismo: "Sólo el ser necesitado buscará un conocimiento desconocido. La conciencia de la infelicidad permite el conocimiento de lo nuevo"¹²⁴².

No se trata de un conocimiento cosechado en las grandes construcciones históricas o en los grandes ideales, sino en las enormes pérdidas. El presente del que escribe la historia es, para Benjamin, el centro mismo de la verdad. Es instancia política en la medida en que trata de salvar un pasado cargado de ahora, de realizar en el presente oprimido el pasado frustrado que exige justicia. Rescatando ese pasado del olvido, el historiador ha de darle una nueva actualidad, en lugar de dejarlo caer en la inercia historicista que perpetúa las injusticias pasadas, que se inventa un pasado mítico y lo fetichiza. Ni el pasado es irreversible, ni el futuro inevitable. El futuro depende del relámpago capaz de iluminar las posibilidades del presente. Promesa de felicidad. Ruptura.

Las posibilidades que el futuro abriga se nos abren no en una aceleración del tiempo sino en su interrupción. Benjamin no procura seguir el proceso histórico en su evolución, sino inmovilizarlo¹²⁴³. Sólo en su interrupción activa, no en la continuidad e irreversibilidad, puede el tiempo histórico aparecer como tal. Una interrupción a modo de los revolucionarios franceses que, en julio de 1830, disparaban contra los

¹²³⁹ "(...) it was precisely my concern to legitimate an understanding of Keller on the basis of understanding the true condition of our contemporary existence" Carta a Max Rychner (7 de marzo de 1931) (Benjamin 1994, 372).

¹²⁴⁰ Reyes Mate (2003, 141).

¹²⁴¹ *Idem.*

¹²⁴² *Ibid.*, 146.

¹²⁴³ Detención que contraria la visión lineal y continua del tiempo histórico, establecida sobre el modelo del tiempo físico, un tiempo histórico que se desarrolla sin rupturas en una cadena de causas y efectos.

relojes de las torres¹²⁴⁴. El tiempo histórico de la revolución acometía contra el tiempo mecánico del péndulo, automático, cuantitativo y siempre igual a sí mismo. Acometía contra el tiempo impuesto con la industrialización.

La ruptura revolucionaria es detención del tiempo vacío, irrupción de un tiempo cualitativo, inseparable de su contenido. Los calendarios impulsan al cambio, no cuentan el tiempo como los relojes. Expresan un tiempo heterogéneo, cargado de memoria y actualidad. Los días feriados, conmemorativos, irrumpen como días cualitativamente diferentes que articulan el resto de las jornadas. Son memoriales de liberaciones ocurridas en el pasado. Días de ruptura emancipadora que marcan el sentido de la existencia. Nos recuerdan la tarea inconclusa, la lucha por la liberación. Días de rememoración que encierran un potencial crítico que hay que saber leer.

Política, rememoración y redención se unen en el concepto de historia de Benjamin. Memoria elevada a pensamiento, pensamiento como explosión, percepción alegórica del mundo¹²⁴⁵. Imagen.

11. La imagen dialéctica

Para Benjamin, el núcleo temporal de la historia debe ser comprendido donde el desarrollo para un instante, donde la *dinamís* de los acontecimientos se congela en *stasis* y el tiempo se condensa en diferencial¹²⁴⁶. Cuando el ahora se revela como el ahora de una cognoscibilidad determinada, las cosas asumen su verdadero rostro. La verdad se llena de tiempo, explota. El "ahora" se manifiesta como una imagen de las cosas del pasado. Es un ahora constituido por desechos, por lo desatendido por la historia, por lo no cumplido. Fragmentos de la historia liberados de la memoria oficial. Imagen que nos acerca a la verdadera experiencia del pasado. Cifra cuya clave nos es restituida en una constelación con el presente.

A las configuraciones de ahora y antaño, un campo de fuerzas cargado de presente y pasado, Benjamin llama "imágenes dialécticas"¹²⁴⁷. La imagen dialéctica

¹²⁴⁴ Benjamin (1973a, 189).

¹²⁴⁵ De acuerdo con Stanley Cavell, Benjamin parece establecer las condiciones bajo las cuales la filosofía es aún posible, principalmente en su proyecto de los pasajes (2006, 260).

¹²⁴⁶ Tiedemann (2005, 27).

¹²⁴⁷ La inspiración original de las "imágenes dialécticas" de Benjamin eran, como apunta Buck-Morss, las imágenes poéticas o de pensamiento (*Denkbilder*) de George (1981, 342).

se revela cuando el tiempo se detiene. La imagen dialéctica se revela en el momento en que se da una inmovilización del devenir, una "dialéctica en suspenso"¹²⁴⁸.

En Benjamin, la relación del antaño con el ahora no es puramente temporal, sino de naturaleza figurativa, dialéctica. No es algo que se desarrolla, en un discurrir continuo, sino una imagen repentina, súbita.

La presentación materialista de la historia es figurativa, se "descompone en imágenes, no en historias"¹²⁴⁹. El antaño sólo puede ser retenido y salvado como una imagen fulgurante en el ahora de su cognoscibilidad (instante del despertar). Una imagen que se pierde en el momento mismo en que es hallada¹²⁵⁰. Una imagen que, situándose en el lenguaje, acarrea la "marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura"¹²⁵¹.

Articular históricamente el pasado significa "adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro"¹²⁵². El que defiende el materialismo dialéctico "no puede contemplar la historia más que como una constelación de peligros que él, siguiéndola reflexivamente en su desarrollo, se dispone a evitar en todo momento"¹²⁵³.

Una constelación salvadora enlaza el presente al pasado, a un pasado no amortizado, desatendido. El historiador materialista que se hace con la imagen dialéctica ha de poseer el don de encender en el pasado la chispa de la esperanza. Chispa que brilla en el corazón del presente. Luz que confiere sentido a lo aparentemente inerte, auténtica imagen histórica. Imagen fugaz y precaria. Imagen que muestra que "lo que ha sido de una determinada época" es a la vez "lo que ha sido desde siempre"¹²⁵⁴.

La imagen dialéctica surge cuando dos entidades temporales (que pueden estar separadas por milenios) coliden repentinamente, originando un nuevo tipo de

¹²⁴⁸ De acuerdo con Tiedemann, Benjamin encontró en el arte algunos elementos determinantes para su teoría de la dialéctica en suspenso (*Dialektik im Stillstand*): "En la alienación de las condiciones sociales y en el gesto políticamente didáctico del teatro épico, Benjamin halló un prototipo para su propio procedimiento, que no procura asimilarse en el curso temporal de la historia mediante la empatía o el entendimiento. En vez de eso, procura precisamente ganar su significado fisiognómicamente desde lo separado, desde lo particular. La cognición -expuesta por la detención del movimiento- aparece súbitamente" (1983-84, 80).

¹²⁴⁹ Benjamin (2005, 478), (N 11, 4).

¹²⁵⁰ En una nota temprana del proyecto de los pasajes, Benjamin señala: "En los terrenos de que tratamos, conocimiento sólo lo hay a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba" (*ibid.*, 847), (L^o, 30).

¹²⁵¹ *Ibid.*, 465, (N3, 1).

¹²⁵² Benjamin (1973a, 180).

¹²⁵³ Benjamin (2005, 472), (N 7, 2).

¹²⁵⁴ *Ibid.*, 466, (N 4, 1).

inteligibilidad histórica. El presente, al tocar el pasado, despierta lo olvidado y reprimido. El pasado cobra, en el núcleo del presente, una nueva actualidad.

La imagen dialéctica es una forma específica de despertar, revela la ilusión que el pasado tenía de sí mismo, enseña el verdadero rostro del pasado proyectado en el presente.

A comienzos del siglo XIX, el rompecabezas chino era visto como un nuevo juego de sociedad, muy de moda bajo el Imperio; para el que hoy escribe la historia, el rompecabezas demuestra el emergente interés del siglo por la construcción, siendo al mismo tiempo una primera premonición del principio cubista en las artes plásticas¹²⁵⁵. La imagen dialéctica surge en la confrontación del rompecabezas chino con el cubismo.

La "imagen dialéctica" y la "dialéctica en suspenso" son dos categorías centrales en el proyecto de los pasajes. Su significado, difuso, se va configurando a la medida en que el proyecto se desarrolla. Su significado se intuye al confrontar la memoria de 1935 con la de 1939. En esta última, Benjamin, siguiendo las sugerencias de Adorno, abandona la concepción de la imagen dialéctica como imagen de deseo y sueño, deja de situarla en el inconsciente colectivo. Las imágenes dialécticas no son un medio para aprehender el carácter fetiche en la consciencia colectiva. El fetichismo de la mercancía no es mero hecho de consciencia sino que, como escribe Adorno, produce él mismo consciencia. Las imágenes dialécticas tampoco pueden constituirse en la consciencia como resultado de una búsqueda o de un descubrimiento voluntario del pasado. Imágenes fulgurantes, inesperadas.

Con la persistencia del olvido, con la moderna discontinuidad, el conocimiento brota en un instante. El conocimiento brota en un momento fugaz, como un recuerdo involuntario. Las imágenes dialécticas no pertenecen, pues, a un eje temporal continuo, sino que escapan de él. Tampoco se acercan a las imágenes míticas descritas por Jung. No representan arquetipos extraídos de la historia, sino que se cristalizan precisamente mediante la fuerza de la historia.

La "mirada micrológica" de Benjamin no se dirige a lo ahistórico; atiende a lo determinado temporalmente y a lo irreversible, a las calles de sentido único¹²⁵⁶.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, 185, (F 6, 2).

¹²⁵⁶ Adorno (1995c, 43).

12. Objeto histórico como mónada

“Dialéctica en suspenso”, un procedimiento que ayuda al historiador a aprehender sus objetos. En las “Tesis sobre el concepto de historia”, Benjamin insiste: el presente al que el materialista histórico no debe renunciar no es transición sino un presente que se detiene en el tiempo¹²⁵⁷. Hay en el procedimiento del materialista histórico un principio constructivo:

No sólo el movimiento de las ideas, sino también su detención forma parte del pensamiento. Cuando éste se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina a ésta un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido¹²⁵⁸.

Si acudimos a las diferencias entre el pensamiento dialéctico de Marx y el de Benjamin, la categoría de “dialéctica en suspenso” aparece bajo una nueva luz. Marx, fiel a la honda repercusión del darwinismo sobre la concepción socialista de historia, comprende cada forma como resultado del curso del movimiento. Benjamin procura detener el curso de la corriente, comprender el devenir cualquiera que sea. Una transformación que Tiedemann ve como óptica, una sustitución de las lentes de la cámara histórica: para captar el movimiento de la historia la corriente ha de ser detenida, cristalizar en una mónada, construirse como algo inmediatamente presente¹²⁵⁹.

Se trata de hacer “saltar el *continuum* de la historia”, arrancar el objeto de la sucesión de los hechos¹²⁶⁰. Apropiarse de un momento explosivo de antaño, cargado de tiempo del ahora, de actualidad. Bajo la forma de mónada, el objeto histórico sale al encuentro del historiador materialista. La mónada tiende un puente entre pasado y presente. Cristaliza la totalidad histórica, prefigura momentáneamente la historia de

¹²⁵⁷ Benjamin (1973a, 189).

¹²⁵⁸ *Ibid.*, 190.

¹²⁵⁹ Tiedemann (1983-84, 81). Si Marx veía las revoluciones como la locomotora de la historia, Benjamin las entiende como el acto en que la humanidad que viaja en ese tren aplica el freno de emergencia. Un tren que, caso no sea detenido, puede conducirla directamente al abismo.

¹²⁶⁰ Benjamin (1973a, 188). En el proyecto de los pasajes, Benjamin apunta: “En virtud de su estructura monadológica, el objeto histórico encuentra representada en su interior su propia ante- y posthistoria. (Así, por ejemplo, la antehistoria de Baudelaire, tal como se presenta a la investigación actual, consiste en la alegoría, y su posthistoria en el *Jugendstil*)” (2005, 477), (N 10, 3).

la humanidad. La mónada evoca algo que se planta frente a la lógica del movimiento histórico dominante. Concentra como potencia, redentora o revolucionaria, la tradición de los vencidos, sus luchas.

Contra la búsqueda de lo histórico en el cauce de un desarrollo continuo, en que cada estadio de la experiencia es producido por las contradicciones en los estadios de experiencia anteriores, Benjamin evoca, en una anotación autobiográfica de 1931, la imagen del remolino dentro del cual giran el antes y después, la pre y posthistoria de un suceso¹²⁶¹. La historia es, para Benjamin, no el testimonio de un movimiento irreversible de progreso que conduce a la victoria de los oprimidos, sino el centro de una tensión entre el eterno retorno de lo mismo y lo imprevisible, novedad radical.

13. La puerta estrecha

Repetición y revolución, continuidad y ruptura, siempre igual y nuevo. El historiador materialista se esfuerza por salvar la novedad que encierra cada momento del pasado. A la doctrina teleológica que confía en las leyes de la historia, en un progreso infinito, Benjamin opone una concepción de la historia como praxis humana. Una concepción de historia repleta de posibilidades, que entiende que cada momento encierra un potencial revolucionario. En la diferencia cualitativa de cada momento se abre la posibilidad de lo imprevisto, de una nueva disposición en el orden de las cosas.

La capacidad del materialista histórico para inmovilizar la dialéctica, cristalización momentánea del acaecer, denuncia el pacto de los vencedores. Permite, como escribe Benjamin en las tesis, la entrada del Mesías por la puerta estrecha¹²⁶². Salvación de los oprimidos. El Mesías "no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo"¹²⁶³. De acuerdo con Tiedemann, el uso teológico que Benjamin hace aquí del lenguaje tiene un sentido específicamente materialista¹²⁶⁴. Anticristo como las clases dirigentes, el enemigo que "no ha cesado

¹²⁶¹ Benjamin (1996a, 167).

¹²⁶² Benjamin (1973a, 191).

¹²⁶³ *Ibid.*, 180.

¹²⁶⁴ Partiendo de una formulación de Benjamin, incluida en los estudios preliminares para las tesis ("En el concepto de sociedad sin clases, Marx secularizó el concepto de era mesiánica"), Tiedemann señala que algunas teorías de Marx pueden ser vistas como una secularización de ideas originalmente religiosas. Tiedemann cree que cuando Benjamin evoca en las tesis el

de vencer¹²⁶⁵. Mesías como su adversario en la lucha de clases, el proletariado y el materialismo histórico¹²⁶⁶.

La batalla interpretativa es condición para la salvación: "La redención que trae el Mesías pasa por una batalla hermenéutica sobre la significación del pasado", apunta Reyes Mate. "El Anticristo, que hizo daño físico en el pasado, es el que ahora está empeñado en quitar cualquier importancia o significado al pasado de esas víctimas"¹²⁶⁷. Mientras el enemigo siga suelto, "los muertos no estarán seguros, porque ya se encargará él de que no salgan de sus tumbas"¹²⁶⁸.

El historiador materialista debe salvar la tradición del "conformismo que está a punto de subyugarla"¹²⁶⁹. Debe evitar su embalsamamiento y neutralización, confiriéndole una nueva actualidad. Pero este método no puede ser empleado en cualquier época ni en cualquier objeto. Para Benjamin, igual que para Marx, la historiografía está unida a la praxis política. La salvación del pasado, de la memoria de los antecesores esclavizados guarda relación con la liberación práctica de la humanidad. Salvar la herencia de los oprimidos y desde ella interrumpir la catástrofe presente, provocando el "verdadero estado de excepción"¹²⁷⁰. El verdadero estado de excepción aparece como lo "Otro de la historia"¹²⁷¹.

origen teológico de los conceptos marxistas se conserva siempre su contenido secularizado. El Mesías, la redención, el ángel o el Anticristo aparecen en las tesis no literalmente sino como imágenes, analogías y parábolas. "Benjamin traduce al lenguaje de la teología lo que Marx había secularizado" (1983-84, 83). Benjamin critica la mera secularización política, devaluadora del mesianismo bíblico. Reyes Mate apunta que lo que propone Benjamin es "repensar la secularización, que no debe ser sólo emancipación de la religión (algo que sabe muy bien el laicismo), sino también realización en la tierra del contenido liberador del mesianismo originario (algo que ha perdido de vista el laicismo)" (2006, 277).

¹²⁶⁵ Benjamin (1973a, 181). Michael Löwy recuerda las innumerables derrotas catastróficas de los oprimidos, en contraste con la acumulación gradual de conquistas de los opresores: el aplastamiento de la rebelión de los esclavos contra Roma, de la revuelta de los campesinos anabaptistas en el siglo XVI, de los insurgentes de 1848, de la Comuna de París, de la insurrección espartaquista en Berlín en 1919. Un enemigo que no cesa de vencer: derrota de la España republicana, pacto germano-soviético y ocupación de Europa por el Tercer Reich (a cuya sombra Benjamin escribe las "Tesis sobre el concepto de Historia") (2002, 77).

¹²⁶⁶ Tiedemann (1983-84, 82).

¹²⁶⁷ Reyes Mate (2006, 119).

¹²⁶⁸ *Ibid.*, 120.

¹²⁶⁹ Benjamin (1973a, 180-181). Como apunta Tiedemann, aquí Benjamin parece emplear el término "tradición" en el sentido de "contenido de tradición" (lo que deviene un instrumento de las clases dirigentes), aquello que la historiografía burguesa trata bajo el tópico de historia de la cultura, que pone en su centro los "tesoros de la cultura" o "bienes culturales", a los que Benjamin se refiere no sólo en las tesis sino también en su ensayo sobre Fuchs (el declive de la cultura en bienes, su carácter de propiedad, lo que desde Marx se discute como reificación y fetichismo) (Tiedemann 1983-84, 82).

¹²⁷⁰ Benjamin (1973a, 182). Para Reyes Mate, lo que Benjamin propone con la idea de "verdadero estado de excepción" es "aplicar la suspensión a un sistema que consiste en suspender el derecho". Si Benjamin había llegado a interesarse por el "estado de excepción" (figura jurídica fundamental en Carl Schmitt) lo hizo animado por la idea de la superación de la violencia (por la complicidad entre derecho y violencia). Pero la forma como Schmitt conduce

Para Reyes Mate, el advenimiento del Mesías, la sociedad sin clases, supone el fin del poder de la lógica de la historia: “la interrupción de esa lógica, gracias a una política basada en la justicia, abre un nuevo tiempo en la historia de los hombres”¹²⁷².

La llegada del Mesías, expectativa más profunda del judaísmo, se hace acompañar de los cataclismos que la tradición apocalíptica anuncia, que vuelven irrisoria la idea de un progreso lineal y carente de rupturas¹²⁷³.

Cada instante histórico encierra, a juicio de Benjamin, una oportunidad revolucionaria. Oportunidad determinada por la situación política y confirmada por su capacidad para abrir una determinada estancia del pasado, hasta ahora cerrada. La entrada en esa habitación coincide con la acción política¹²⁷⁴. En cada momento se abre una posibilidad revolucionaria. Pese a los obstáculos, Benjamin recuerda que la salvación sigue siendo posible. Revolución es apertura a lo nuevo, interrupción de un desarrollo histórico que lleva a la catástrofe. Momento destructor que abre la posibilidad de preservar el potencial utópico inscrito en los documentos de cultura pasados. Destrucción de la cáscara de la cultura reificada para que los oprimidos se apoderen de sus contenidos utópicos que amenazan con extinguirse en manos de las clases dominantes. Revolución es la reafirmación de la unicidad absoluta de cada instante, que no es ni mero resultado del anterior ni antesala del siguiente. Cada instante puede romper con la cadena causal que lo ata al pasado y condiciona el futuro. Benjamin propone recuperar para la política el concepto mesiánico del tiempo pleno. Pero, para que explote el potencial revolucionario que anida en cada instante, la política ha de echar mano de la memoria, abrir las estancias clausuradas del pasado.

la suspensión del derecho, la forma como entiende el estado de excepción va en una dirección opuesta a la de Benjamin: en lugar de proporcionar el ejercicio de la libertad, de rescatar la primacía de la vida sobre la ley y liberarse de toda violencia, lo que produce la concepción defendida por Schmitt es un sometimiento total al poder, a la decisión del soberano, sin ninguna mediación de ley. De ahí que Benjamin aluda al “verdadero estado de excepción” (2006, 147-148).

¹²⁷¹ Tiedemann (1984-84, 94-95).

¹²⁷² Reyes Mate (2006, 288).

¹²⁷³ Palmier (2010, 225).

¹²⁷⁴ Benjamin (1995, 75).

14. Historia y memoria. Lo ausente como posibilidad

“La muerte que tenía tan cerca era terrible, pero aún más terrible que la muerte era el pavor de que después de mi fin se guardara un recuerdo equivocado de mí. Y tan rápidos eran mis pensamientos, que me vi despreciado por las generaciones futuras” (Dickens) ¹²⁷⁵.

El nuevo método de relatar la historia inmoviliza momentáneamente los procesos históricos. Detención que permite descifrar en su naturaleza figurativa el momento utópico. Imagen de la utopía leída a la luz de un modelo doble, mesianismo y revolución. Reuniendo las promesas utópicas, “chispas de esperanza” enterradas en el pasado, el historiador las hace revivir en el núcleo del presente, haciéndose cargo del pasado y del futuro. Relación del presente con el pasado y con el futuro, “tiempo del ahora”¹²⁷⁶.

Benjamin sustituye la idea de un tiempo objetivo y lineal por la experiencia subjetiva de un tiempo pleno. Instantes se viven en su singularidad irreducible. Un tiempo cualitativo que alberga chispas del tiempo mesiánico, que abre la posibilidad de intervención del hombre, cambio significado del tiempo histórico. Un tiempo que es pleno porque, como apunta Reyes Mate, “se toma en serio las ausencias”¹²⁷⁷.

La expectativa de lo nuevo que el futuro ofrece se cumple a través de la rememoración de un pasado oprimido. Rememoración a modo de la tradición judía. Una forma de leer el pasado eminentemente anamnética, no prisionera de ese fetichismo del futuro que caracteriza el culto moderno del progreso. Una forma de leer el pasado que atiende a todo proyecto de vida, a la unicidad de cada instante, con la esperanza que la historia le haga justicia. Benjamin reclama una historia que, apoyándose en la rememoración, entienda el pasado como algo preñado de posibilidades.

La rememoración se distingue de la memoria involuntaria, es un acto de consciencia. Trata de transformar un momento del pasado. La rememoración salva tanto el pasado como el presente. Salva el pasado porque rescata sus aspectos desconocidos, menospreciados. Salva el presente porque, al echar una nueva luz

¹²⁷⁵ “The death close before me was terrible, but far more terrible than death was the dread of being misremembered after death. And so quick were my thoughts, that I saw myself despised by unborn generations” Dickens, Charles, *Great Expectations*, Londres, Penguin Books, 1994a, 388.

¹²⁷⁶ *Jetztzeit*.

¹²⁷⁷ Reyes Mate (2006, 19).

sobre el pasado, lo libera de la cadena causal que lo generó, de esa sombra aparentemente inerte e inamovible.

La memoria es, en palabras de Reyes Mate, "una hermenéutica del pasado que, sin ella, no merece atención alguna". Olvido "es desprecio hermenéutico de los sin-nombre"¹²⁷⁸, "segunda muerte del asesinado"¹²⁷⁹. Tomando como ejemplo Auschwitz, Reyes Mate apunta diferencias fundamentales entre la memoria y la historia convencional, porque la memoria resulta incómoda:

La historia puede contar lo que pasó y cómo llegó a suceder aquello. Hasta puede establecer la tesis, basándose en las intenciones nazis y también en cómo se produjo el exterminio de los judíos, de que fue un *proyecto de olvido*: no debía quedar ni rastro para no dar pie a la memoria. Lo que, sin embargo, hace la memoria es fijarse en la historia posterior a la catástrofe, llamando la atención sobre cómo esta se construye sin rastro de los desaparecidos. La historia lógicamente contará lo que hay, lo que queda, partiendo del supuesto de que la realidad, mal que nos pese, es lo que ha quedado y no lo que pudo ser si lo que quedó en el camino hubiera llegado hasta nosotros. La memoria, sin embargo, se niega a tomar lo que hay por toda la realidad. De esta realidad presente o aparente forma también parte lo ausente. La memoria ve ese hueco como parte de la realidad y esa visión lleva a una valoración muy distinta de la realidad que ha llegado a ser. Si la ciencia –también la histórica– es de hechos, se entenderá la incomodidad que le resulta una concepción del pasado que privilegie lo que pudo ser o lo que no ha llegado a ser¹²⁸⁰.

La memoria considera el pasado declarado insignificante como parte fundamental de la realidad. Atiende a ese pasado ausente, al pasado de los vencidos que desaparece de la historia en beneficio del pasado de los vencedores. La memoria considera el pasado ausente y aplastado, un pasado privado de vida que hay que tomarse como una carencia. Deseo (frustrado) de realización que hoy sobrevive como posibilidad por estrenar¹²⁸¹. "Que nada se pierda" es lo que supone la memoria¹²⁸². La diferencia entre memoria y historia, tal como explica Reyes Mate, equivale a la diferencia entre dos enfoques del pasado: "por un lado, los que identifican lo histórico con lo que ha tenido lugar, (...) por otro, los que amplían el concepto de historia hasta incluir en él lo que pudo ser y se malogró"¹²⁸³.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, 46.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, 120.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, 118-119.

¹²⁸¹ *Ibid.*, 122.

¹²⁸² *Ibid.*, 126.

¹²⁸³ *Ibid.*, 144.

Las tesis de Benjamin pretenden dar respuesta política al olvido de los vencidos, para que la lógica histórica sea verdaderamente universal. La verdadera universalidad de la historia sólo es posible si entendemos la relevancia hermenéutica de lo que queda fuera del conjunto de los hechos. Desatender a la razón de los vencidos es participar de la lógica de los vencedores.

Benjamin asocia la redención a la salvación de toda experiencia humana. La redención exige la rememoración integral del pasado, para que no se olvide el sufrimiento de un único ser humano.

La rememoración de las injusticias pasadas, que escucha los gritos de las víctimas, permite aclarar las zonas oscuras del presente. El pasado espera de nosotros su redención y sólo una humanidad redimida, liberada, puede asumir plenamente su pasado.

El menosprecio por las reivindicaciones de las épocas pasadas impide la ocurrencia del verdadero progreso, que se une a la idea de felicidad. No hay progreso mientras quienes han sufrido no tengan derecho a la dicha, mientras se entienda el sufrimiento de las generaciones pasadas como irrevocablemente perdido. La rememoración pone fin a la irreversibilidad del tiempo histórico: "lo que la ciencia ha 'establecido', puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo acabado (el dolor) algo inconcluso"¹²⁸⁴.

Rememorar para salvar lo fracasado. Para que se abra una posibilidad a lo negado, para reparar el abandono y la desolación del pasado. Esperanza mesiánica. Atención extrema a lo que en cada instante deja irrumpir lo nuevo. Rememoración, visión y expectación. Recuerdo de las generaciones pasadas, salvación colectiva de la humanidad que se abre en la visión política del presente. Presente como instancia determinante para estas tres acciones: el presente de las cosas pasadas, de las cosas presentes y de las cosas futuras- como en Agustín¹²⁸⁵.

¹²⁸⁴ Benjamin (2005, 473), (N 8, 1).

¹²⁸⁵ Mosès (1997, 127).

Las generaciones actuales son responsables tanto por el destino de las generaciones venideras como por el sufrimiento de las generaciones pasadas¹²⁸⁶. Se trata de una solidaridad con aquellos que nos precedieron, una solidaridad posibilitada por la experiencia de la rememoración. En una de las notas preparatorias de las tesis, Benjamin se refiere al poema de Brecht "A los que nazcan más tarde" ("An die Nachgeborenen") como una representación histórica genuina. De quienes vengan pretendemos "no la gratitud por nuestros triunfos, sino la remembranza de nuestras derrotas. Eso es el consuelo: el único consuelo que puede haber para quienes no tienen esperanza de consuelo"¹²⁸⁷. Que los nietos se acuerden no de los éxitos de los abuelos sino de sus fracasos, para que sus sueños (malogrados) puedan hacerse realidad. En el recuerdo de los vencidos se reconocen los derechos pendientes de las víctimas del pasado: "rescatar del pasado el derecho a la justicia o, si se prefiere, reconocer en el pasado de los vencidos una injusticia todavía vigente", "leer los proyectos frustrados de los que está sembrada la historia no como costos del progreso sino como injusticias pendientes"¹²⁸⁸.

Cuando Benjamin emplea en las tesis la figura bíblica del juicio final lo hace con la idea de un juicio universal que convoque la presencia de todas las injusticias. Una toma de conciencia por parte de la humanidad de todas las causas abiertas, de los derechos pendientes¹²⁸⁹. El olvido es un componente de la política de los vivos contra los oprimidos. La osadía del pensamiento de Benjamin trata de poner un punto final al desprecio por el pasado. Procura atender a las víctimas de la historia sin olvidar la imprescriptibilidad de los crímenes.

Benjamin cree que el recuerdo "puede abrir expedientes que el derecho da por archivado"¹²⁹⁰. La "fuerza liberadora del recuerdo" permite en un presente transitorio hacerse cargo tanto del pasado como del futuro. Una "responsabilidad

¹²⁸⁶ Nuestra responsabilidad por las generaciones pasadas se debe, de acuerdo con Reyes Mate, a que nuestro presente está construido sobre sus espaldas, nace de la conciencia histórica: "Hay una continuidad entre los que lucharon en el pasado por la democracia y la democracia actual. Muchos tuvieron que morir y ver cómo sus ideales eran derrotados para que un día pudiéramos vivir en democracia. Pues bien, lo que nos quiere decir Benjamin es que sin la memoria y el reconocimiento de esas muertes, nunca entenderemos lo que ahora disfrutamos" (2006, 79).

¹²⁸⁷ Benjamin (1995, 89).

¹²⁸⁸ Reyes Mate (2006, 25).

¹²⁸⁹ En el día del juicio final, reconocemos una de las más tempranas concepciones de tiempo histórico que no es cronológica, sino dialéctica. Desde la perspectiva del final del tiempo, en el momento de reconocimiento, todos acontecimientos cuentan (*ibid.*, 93).

¹²⁹⁰ *Ibid.*, 25-26.

orientada hacia el futuro” que Benjamin extiende a épocas pasadas¹²⁹¹. Pero, para una historia que se propone salvar la tradición subterránea de los excluidos y oprimidos, una historia que se solidariza con los antecesores esclavizados, el pasado asume un mayor peso que el futuro. No hay lucha por el futuro sin memoria del pasado, sin el recuerdo de las víctimas de la historia.

Leer políticamente una constelación dada, el presente, implica anticipar el futuro al modo de un jugador de ajedrez: “leer la disposición de las piezas en el tablero... teniendo en cuenta anticipadamente los posibles desarrollos que implica”¹²⁹². El futuro parece ser la explicación de lo que se encuentra oculto tras el orden de las cosas de hoy, cuyo sentido hallamos en el pasado. Al recordar el pasado y sus promesas utópicas desde el presente, se abre una visión del futuro. Como rayos ultravioletas, escribe Benjamin en *Dirección única*, “el recuerdo muestra a cada cual, en el libro de la vida, una escritura que, invisible, iba ya glosando el texto a modo de profecía”¹²⁹³.

15. Ruptura, temporalidad discontinua e historia dupla

Dialéctica en suspenso. Reencuentro entre el antaño y el ahora, relámpago que forma una constelación. Chispa del antaño percibida en el ahora de la cognoscibilidad, instante que se transforma en una “imagen que se invierte dialécticamente, tal como se presenta desde la perspectiva del Mesías o, hablando desde un punto de vista materialista, de la revolución”¹²⁹⁴. De las rupturas, de las cesuras, brota lo imprevisible, algo radicalmente nuevo. Como esto apunta la “auténtica” definición de progreso trazada por Benjamin en el proyecto de los pasajes:

En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí donde por primera vez, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir algo verdaderamente nuevo¹²⁹⁵.

¹²⁹¹ Habermas (1989, 27).

¹²⁹² Mosès (1997, 128).

¹²⁹³ Benjamin (1988b, 90).

¹²⁹⁴ Tiedemann (2005, 30).

¹²⁹⁵ Benjamin (2005, 476), (N 9 a, 7).

En su rechazo al historicismo, Benjamin critica la idea de causalidad histórica, la visión según la cual los acontecimientos históricos se engendran unos a los otros en un eje temporal continuo, como eslabones de una cadena unidos por un vínculo de causa y efecto. Una obra de arte no engendra otra en una serie causal. Cada obra de arte aparece como algo verdaderamente nuevo, algo que no se puede deducir de lo que le precede. Contrariando la ilusión del progreso, la sucesión de las obras de arte escapa de toda previsión. Las obras surgen como interferencias. Definen una temporalidad discontinua. Benjamin toma de la estética el modelo. Una relación no causal válida no sólo para las obras de arte con su diversidad irreducible, sino también para los diferentes momentos del tiempo histórico.

Como hemos visto, Benjamin desarrolla una concepción monadológica de la temporalidad histórica. Cada momento presenta su propia individualidad. En cada momento particular se revela la totalidad, tal como una obra de arte "verdadera".

En su ensayo sobre Fuchs, Benjamin señala que para el historiador materialista la historia es "objeto de una construcción cuyo lugar está constituido no por el tiempo vacío, sino por una determinada época, una vida determinada, una determinada obra"¹²⁹⁶. En las "Tesis sobre el concepto de historia", vuelve al tema, la tarea de la construcción materialista de la historia es hacer saltar la época del curso homogéneo de la historia, una determinada vida de una época y una determinada obra de la obra de una vida; la obra de una vida conservada y suspendida en la obra, la época en la obra de una vida y el curso histórico en la época¹²⁹⁷.

La aparición imprevista de obras de arte es el modelo de Benjamin para criticar la idea de causalidad histórica. A este modelo, Benjamin une la concepción de una historia dupla. Una historia visible y una historia secreta. A la historia de los vencedores, alimentada por continuidades, por datos que se desgranar como un rosario entre los dedos del historiador¹²⁹⁸, Benjamin opone la historia de los vencidos.

¹²⁹⁶ Benjamin (1973b, 91-92).

¹²⁹⁷ Benjamin (1973a, 190).

¹²⁹⁸ *Ibid.*, 191.

16. Historia a contrapelo. Verdadera universalidad

“Todo lo que es interesante se pasa en la sombra. No sabemos nada de la verdadera historia de los hombres” (Céline)¹²⁹⁹.

“Hay dos Historias: la Historia oficial, mentirosa, que se enseña, la Historia *ad usum delphini*; después, hay la Historia secreta, donde residen las verdaderas causas de los acontecimientos, una historia vergonzosa” (Balzac)¹³⁰⁰.

La historia oficial, dice Susan Buck-Morss, responde a la necesidad de preservar no la verdad sino el orden actual. El control de cómo leemos el pasado no es asunto menor. Un libro o una imagen pueden poner en causa la forma de leer el pasado sostenida por el poder. Los archivos, los museos, las bibliotecas almacenan pruebas que abren el pasado a nuevas lecturas. Pruebas no la historia oficial sino de la secreta, la historia vergonzosa a la que se refiere Balzac. Bibliotecas y manuscritos han sido destruidos a lo largo de muchos siglos: “Lo que sobrevive en los archivos se debe al azar. La desaparición es la regla. La aniquilación es el destino de ciudades enteras, son más las huellas humanas eliminadas que las preservadas”¹³⁰¹. Destrucción del registro histórico, silenciamiento del pasado. Lo que sobrevive se debe también a un acto de elección consciente, a una intención. Precisamente la de preservar sólo lo que interesa, un pasado lineal, continuo.

Contrariando la idea de una historia continua, donde los documentos de la cultura no están libres de la barbarie, el historiador materialista debe “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”¹³⁰². Debe fijarse en el lado oculto de la realidad, en la historia secreta. Debe negar unirse a la marcha, al cortejo triunfal que aplasta

¹²⁹⁹ « Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre. On ne sait rien de la véritable histoire des hommes » Céline citado en Ginzburg (2000, 27).

¹³⁰⁰ Así dice Vautrin a Lucien, en el final de *Illusions perdues*: « Il y a deux Histoires : l'Histoire officielle, menteuse, qu'on enseigne, l'Histoire *ad usum delphini* ; puis l'Histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une histoire honteuse » Balzac (2000, 625).

¹³⁰¹ “That which survives in the archives does so by chance. Disappearance is the rule. Annihilation is the fate of whole cities, obliterating far more of the human record than is preserved” Buck-Morss (2011, 296).

¹³⁰² Benjamin (1973a, 182). La imagen de recorrer el camino de la historia al revés, de una cabalgata a contrapelo, la toma Benjamin del relato de Kafka “El pueblo más cercano”, que muestra el recuerdo como la verdadera medida de la vida (Benjamin 1996a, 253). Una mirada retrospectiva capaz de abarcar toda la duración de una vida: “Mi abuelo solía decir: La vida es asombrosamente corta. Ahora, al recordarla, se me aparece tan condensada, que por ejemplo, casi no comprendo cómo un joven puede tomar la decisión de ir a caballo hasta el pueblo más cercano sin temer –y descontando por supuesto la mala suerte- que aun el lapso de una vida normal y feliz no alcance ni para empezar semejante viaje” (véase Mosès 1997, 100-101).

quienes yacen, aún hoy, en tierra. Frente al "curso natural de la historia", frente a una historia librada a sí misma, frente al progreso inevitable que sólo conduce a nuevas formas de barbarie y opresión, hay que luchar contra la corriente. A la masa de hechos que para el positivista constituye el pasado, Benjamin opone la idea de una serie discontinua de fenómenos originarios, fenómenos que surgen en varias líneas temporales, núcleos de las unidades de inteligibilidad histórica. Imágenes dialécticas que revelan una síntesis auténtica¹³⁰³.

Contra la falsa universalidad del historicismo¹³⁰⁴, construida como mera suma de datos, Benjamin reclama una verdadera universalidad. Una historiografía que entiende los datos como sólo una parte de la realidad. Que atiende a lo marginado por la pretendida universalidad de la historia convencional. Que muestra cómo un único fragmento puede llegar a suspender la lógica de la historia. Una forma de hacer historia que ve en el sentido de una obra el de una vida, en éste el de una época, en el sentido de una época, finalmente, el de la historia. Que percibe lo universal en lo particular, en la mónada¹³⁰⁵. Ante el método de generalización abstracta característico de la historiografía idealista, Benjamin da primacía a lo concreto.

Contra la ideología del progreso, progreso que amontona ruina sobre ruina y, como un huracán que sopla desde el paraíso, empuja el ángel de la historia hacia un futuro infernal, Benjamin sostiene el concepto de actualización. Una tensión entre lo nuevo y lo ya vivido, experiencia fulgurante en la que el tiempo se descompone y se realiza a la vez. Una visión de la historia que se altera con cada nuevo presente y en la que no se sacrifica nada. Primacía de la interpretación, de una crítica salvadora que aporta "energías semánticas"¹³⁰⁶ a un pasado necesitado de redención. Una interrupción mesiánica del devenir capaz de "despertar a los muertos y recomponer lo despedazado"¹³⁰⁷.

¹³⁰³ En el "Zentralpark", Benjamin señala: "La imagen dialéctica es la forma del objeto histórico que cumple con las exigencias que plantea Goethe a un objeto sintético" (1992a, 198).

¹³⁰⁴ En el proyecto de los pasajes, Benjamin apunta: "El auténtico concepto de historia universal es mesiánico. Tal como se entiende hoy, la historia universal es cosa de obscurantistas" (2005, 488), (N 18, 3).

¹³⁰⁵ Reyes Mate ve la mónada como "modesta forma de universalidad del materialismo histórico, la cual no es tanto aprehensión del todo cuanto trascender el ensimismamiento" (2006, 263).

¹³⁰⁶ Habermas (2000a, 331).

¹³⁰⁷ Benjamin (1973a, 182). En una entrada tardía del legajo dedicado a la teoría del conocimiento y a la teoría del progreso, del proyecto de los pasajes, en el que se encuentran materiales que Benjamin vendría a utilizar en las "Tesis sobre el Concepto de Historia", Benjamin esclarece la tarea del historiador: "Los que en cada momento están vivos se miran en el mediodía de la historia. Están obligados a proporcionar un banquete al pasado. El

Al actualizar cada momento del pasado, la visión benjaminiana de la historia demuestra que en el pasado no existe nada de irremediable y en el futuro nada de inevitable. Lo cual choca con un sentido de la historia que confía en el carácter irreversible del tiempo. Doce años antes de las *Tesis*, Benjamin apunta en *Dirección única*:

Únicamente quien supiera contemplar su propio pasado como un producto de la coacción y la necesidad, sería capaz de sacarle para sí el mayor provecho en cualquier situación presente. Pues lo que uno ha vivido es, en el mejor de los casos, comparable a una bella estatua que hubiera perdido todos sus miembros al ser transportada y ya sólo ofreciera ahora el valioso bloque en el que uno mismo habrá que cincelar la imagen de su propio futuro¹³⁰⁸.

Tomar consciencia del pasado, de un pasado que acumula catástrofe sobre catástrofe, para poder configurar en el presente una imagen del futuro.

17. Enano o autómeta

El concepto de historia de Benjamin se va tejiendo en una articulación de varios paradigmas. Uno no anula el otro sino que gana o pierde supremacía, es interpretado a la luz del otro o de los otros. Mosès cree que la emergencia del modelo político de la historia en el proyecto de los pasajes y en las "Tesis sobre el concepto de historia" no supone la anulación ni del estético (vinculado a la obra sobre el drama del barroco alemán) ni del teológico (de los escritos de juventud, de los ensayos sobre el lenguaje)¹³⁰⁹. Mosès refiere la coherencia excepcional del pensamiento de Benjamin,

historiador es el heraldo que invita a los difuntos a la mesa" (2005, 484), (N 15, 2). La idea de recomponer lo despedazado no deriva sólo de las ideas barrocas que preocupaban Benjamin desde su libro sobre el drama, o de la Cábala como sostiene Scholem. Deriva igualmente, a juicio de Tiedemann, del conocimiento "auténticamente marxista" de lo "despedazado" como "la descomposición del 'Ser de las cosas' en un equivalente ilusorio", de la reificación universal, del carácter fetichista de las mercancías al que no quedan inmunes ni las relaciones sociales de la propia humanidad, que asumen la forma fantasmagórica de relaciones entre cosas (1983-84, 82).

¹³⁰⁸ Benjamin (1988b, 58).

¹³⁰⁹ Rochlitz remite la génesis de la referencia a la teología en Benjamin, tras siglos de crítica tanto a la metafísica como a los contenidos teológicos que ella vehicula, al hecho que hacia 1914-1915, época en la que el joven Benjamin escribía sus primeros ensayos en un contexto neokantiano, los representantes de esta corriente que dominaba en las universidades estaban, en gran parte, convertidos al nacionalismo alemán: « La référence a la 'théologie' –en fait à une réinterprétation souvent très personnelle de la Bible et de certains écrits mystiques-pouvait alors être considérée comme une tentative pour mettre à l'abri les contenus universels

en el que nada se pierde. Más que una ruptura con el modelo anterior, surgen nuevas configuraciones de los elementos que constituyen su pensamiento¹³¹⁰.

El último Benjamin preserva sus intuiciones teológicas articuladas con una lectura política del pasado. Benjamin no abandona su paradigma estético. En lugar de la alegoría, surge la imagen dialéctica, ambas categorías estéticas. Las imágenes dialécticas, el choque del pasado con el presente, que determinan la percepción política de la historia, conviven en las tesis con la inspiración materialista y con la idea de iluminación profana, experiencia de felicidad, exotérica, unida a la salvación de la tradición. En el proyecto de los pasajes, Benjamin anota: "en la representación de la felicidad... vibra la representación de la redención". La auténtica concepción de tiempo histórico "descansa por completo y en absoluto sobre la imagen de la redención"¹³¹¹.

Tras haber sufrido muchas transformaciones, el materialismo aparece en las tesis bajo la forma de ese muñeco turco que oculta el enano de la teología, un hábil y muy vivo jugador de ajedrez que es quien en realidad mueve los hilos, guiando la mano del muñeco:

Es notorio que ha existido, según se dice, un autómata construido de tal manera que resultaba capaz de replicar a cada jugada de un ajedrecista con otra jugada contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco trajeado a la turca, en la boca una pipa de narguile, se sentaba a tablero apoyado sobre una mesa espaciosa. Un sistema de espejos despertaba la ilusión de que esta mesa era transparente por todos sus lados. En realidad se sentaba dentro un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y que guiaba mediante hilos la mano del muñeco. Podemos imaginarnos un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos "materialismo histórico". Podrá habérselas sin más ni más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología que, como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno¹³¹².

"Siempre tendrá que ganar el muñeco", escribe Benjamin, pero a condición que reclute los servicios de la teología. La teología es la experta, la que debe tomar cuenta del pensamiento, servir y actuar en interés del materialismo histórico. Para Tiedemann, si en tiempos la filosofía llegó a ser la *ancilla theologiae*, la teología deviene ahora servidora del materialismo histórico¹³¹³. Es el muñeco carente de vida

d'une raison occidentale qui, sous sa forme sécularisée, semblait être défailante et compromise » (1992, 13).

¹³¹⁰ Mosès (1997, 123-124).

¹³¹¹ Benjamin (2005, 482), (N 13 a, 1).

¹³¹² Benjamin (1973a, 177).

¹³¹³ Tiedemann (1983-1984, 85).

que requiere los servicios del enano viviente, lo cual reduce el ser humano a mero objeto de dominio y muestra la cosa como algo vivo y activo. Esta inversión de la relación señor-servidor puede tratarse, señala Tiedemann, tanto de "una referencia a la definición de Hegel de la transición de la sociedad feudal a la sociedad burguesa como una dialéctica de dominio y servidumbre", como de una referencia "a la definición de Marx de los desarrollados medios de producción capitalistas como una reificación ubicua"¹³¹⁴. La verdadera lucha de clases, que hace coincidir teoría y praxis, sólo puede darse en el momento en que teología y materialismo junten fuerzas. Cooperando pueden llegar a hacer frente a cualquier adversario en el campo de la historia, cooperando pueden llegar a vencer.

Sin la fuerza del enano, de algo viviente, el autómeta permanece inanimado, no tiene quien le oriente la mano. Sin la teología, el materialismo histórico no puede desplegar su potencial para hacerse cargo de lo no cumplido que reclama salvación. La teología es convocada para la construcción de una historia humana hecha a la medida de la justicia, una historia que se toma en serio lo necesitado de redención.

Benjamin reclama la verdadera intervención de los sujetos para interrumpir el tiempo vacío (tiempo de la destrucción), detener la catástrofe continua y hacer emerger un tiempo pleno (tiempo de la felicidad). La teología, "hoy pequeña y fea", es quien da vida al materialismo histórico. En ningún caso debe dejarse ver. Ha de permanecer oculta pero nunca olvidada.

En las tesis, Benjamin reivindica conceptos teológicos contra la traición llevada a cabo por el pensamiento progresista de entonces, contra un materialismo histórico reducido a muñeco, mero títere¹³¹⁵. La verdadera teología salva el materialismo del positivismo, apunta a un materialismo más radical. El verdadero materialismo pone la teología a salvo de la magia, la trae "de regreso a casa"¹³¹⁶. Puesto que "nada en el contenido de la teología quedará sin modificaciones; todos deberán soportar la prueba de entrar en lo secular, en lo profano, y de morar allí"¹³¹⁷. El último Benjamin salva la teología al sacrificarla, al secularizarla despiadadamente. De acuerdo con Adorno, es esta "configuración de lo incompatible" que da a su filosofía tardía una profundidad dolorosamente frágil¹³¹⁸.

¹³¹⁴ *Idem.*

¹³¹⁵ Como el materialismo oficial promulgado por Stalin.

¹³¹⁶ Tiedemann (1983-1984, 99).

¹³¹⁷ Adorno en "Razón y revelación" (1993a, 18).

¹³¹⁸ Adorno (1995a, 48).

VI. Conclusión: Desintegración de la experiencia o empobrecimiento cultural del mundo de la vida

1. La historia como salvación de la tradición

1.1. Materialismo histórico y teología: unir lo irreconciliable

En 1972, Habermas consagra a Benjamin el ensayo "Crítica concienciadora o crítica salvadora", donde refleja su preocupación por la relación entre teoría y praxis¹³¹⁹. La crítica salvadora de Benjamin aspira a conservar potenciales utópicos amenazados, a liberar la tradición actualizando "ahora" pasados mediante el materialismo histórico. Habermas ve esta articulación de teología y materialismo como "materialismo histórico domesticado"¹³²⁰. Entiende la concepción antievolucionista de la historia como algo incompatible con la teoría materialista de la evolución social, incompatible con el esfuerzo por liberar la dominación política a partir del poder estructural. En la aporía que roza el concepto de historia en Benjamin, Habermas ve la imposibilidad que la crítica salvadora guarde una relación inmanente con la praxis política. Lo cual no ocurre, a su juicio, con la crítica ideológica de Marcuse. Al introducir la tradición cultural en la evolución social, Marcuse vuelve esa tradición accesible a la explicación materialista.

Scholem cree que Habermas, en este ensayo, no atiende suficientemente a la radicalidad del empleo que hace Benjamin de la terminología mesiánica, cree que la equiparación de las categorías teológicas judías con términos puramente sociales, no corresponde a la posición real de Benjamin¹³²¹. "Redención", en Benjamin, es una palabra que deja resonar algo más que liberación o emancipación social, que mera dicha social humana. "Redención", en Benjamin, implica un sentido que va más allá del factor meramente social (como Bloch) pese a sus últimos escritos¹³²².

En las "Tesis sobre el concepto de historia", Benjamin rechaza la idea según la cual las luchas del proletariado oprimido y su historia trágica puedan transformarse en una epopeya victoriosa. Benjamin no convierte las víctimas de la historia en simple objeto de conmemoración, no ve su pasado como una herencia destinada y

¹³¹⁹ Tema que predominaba en los discursos filosóficos de entonces, especialmente desde las revueltas estudiantiles, y al que Habermas vuelve una y otra vez.

¹³²⁰ Habermas (2000a, 321).

¹³²¹ Scholem (2001, 34-35).

¹³²² *Ibid.*, 34.

definitiva. Lo actualiza en las luchas del presente. La idea de una historia continua y teleológica, desplegada en una secuencia de acontecimientos como un relato, no parece compatible con la salvación de la tradición como discontinuidad del pasado. Una historia que, desde el presente, haga de la tradición de los oprimidos su objeto ha de ser, y esto es algo que en 1972 Habermas parece olvidar, una historia radicalmente diferente. Una historia subterránea¹³²³ que se opone a la idea de un tiempo homogéneo, que halla en la propia tradición, en sus fracturas e intermitencias, el modelo de su modo de proceder.

Tratando de transmitir algo compartido colectivamente (una memoria, un patrimonio) de generación en generación, la tradición tropieza permanentemente con la muerte, con su propia interrupción¹³²⁴. Lo nuevo no surge de un eje temporal continuo cuyo curso todo aplasta, sino de la cesura. Lo nuevo, lo que escapa de toda previsión, surge de un tiempo que se detiene. La discontinuidad se revela como fundamento de la auténtica tradición. Genera verdadera conciencia histórica. Tal como la tradición necesita la ruptura temporal, también una historia que asume la memoria de los vencidos, que critica las representaciones de progreso dominantes, ha de desvincularse del tiempo homogéneo y vacío sobre el que éstas asientan¹³²⁵.

A los conceptos marxistas de explotación y progreso, Benjamin añade otros momentos, junto al hambre y represión, subraya el fracaso; junto al bienestar y libertad, la felicidad. Una felicidad que surge del cruce de lo nuevo con lo viejo, de lo aún no vivido con lo vivido. Benjamin vincula la experiencia de la felicidad a la salvación de la tradición empobrecida por el racionalismo occidental. Condición para que se cumpla la demanda de felicidad es, para Habermas, que no se seque "la fuente de aquellos potenciales semánticos que necesitamos para interpretar el mundo a la luz de nuestras necesidades"¹³²⁶. La fuerza salvadora de la crítica ha de rescatar, desde las urgencias del presente, un pasado necesitado de redención, ha de liberar no sólo el contenido de una tradición amenazada sino también sus receptores.

En el mito, se hallan depositados los potenciales semánticos de los que beben los hombres para investir al mundo de sentido. Potenciales que, para Habermas, son

¹³²³ Historia subterránea como la del Menocchio que Ginzburg trata de componer.

¹³²⁴ Reyes Mate esclarece: "La tradición es la entrega de un legado de padres a hijos que debe ser gestionado por éstos cuando aquellos ya no estén. Es una continuidad en la discontinuidad. Lo que normalmente ocurre, sin embargo, es que ese legado se acopla a lo que exige cada situación, al precio de aligerar la carga que trae consigo. Nada hay tan alejado del pasado como lo llamado tradicional que es una reconversión en adorno de lo que en el pasado fue sustantivo" (2006, 119).

¹³²⁵ Véase Mosès (1997).

¹³²⁶ Habermas (2000a, 329).

uno de los componentes del mundo de la vida racionalizado: un saber de fondo colectivamente compartido que, con la aceleración de los procesos sociales, amenaza con desaparecer para siempre. En esta sustancia tradicional que se ve devaluada se almacena el trabajo interpretativo de las generaciones precedentes. Ante un desacuerdo que pueda emerger del proceso de comunicación, el peso de la tradición actúa como contra-equilibrio de las posibilidades que tal desacuerdo lleva inherentes.

La pérdida de tradiciones vivas conduce a lo que Benjamin llega a designar como desintegración o pobreza de la experiencia, lo que Habermas llama, replanteando la tesis weberiana de la pérdida de sentido, empobrecimiento cultural del mundo de la vida. Lo que queda arruinado es el mundo de la vida que cabe salvar. Habermas cree que para se arrancar la cultura de las manos del mito y liberar los potenciales semánticos de modo que se cumpla la demanda de felicidad es necesario superar la represión incrustada en las instituciones. Benjamin es consciente de que la experiencia de la felicidad corre el riesgo de perderse para siempre ante un progreso que no es el verdadero progreso, un progreso que se ve burlado por sí mismo. Como hemos visto, encontramos una fuerte crítica a la idea del progreso tanto en el *Passagen-Werk* (proyecto de los pasajes) como en las "Tesis sobre el concepto de historia". La idea de que no hay progreso alguno mientras no se refleje en el orden de la felicidad, puesto que no hay bienestar sin libertad ni libertad sin felicidad, lleva Benjamin a sospechar incluso de los progresos parciales.

Habermas, pese a estar de acuerdo que libertad sin felicidad no es libertad, acusa Benjamin de maniqueísta. Se niega a aceptar que Benjamin vea como una reproducción de lo siempre igual el despliegue acumulativo de las fuerzas productivas y las transformaciones intrínsecamente orientadas de las estructuras de interacción. Para Habermas, no puede negarse que existan progresos por precarios que sean en los ámbitos de las fuerzas productivas y de la riqueza social, en los productos de la legalidad y las estructuras formales de la moralidad. Poniendo énfasis en una acción política capaz de evitar las regresiones generadas por el propio progreso, Habermas señala respecto de la crítica que hace Benjamin del progreso: "En la melancolía de una rememoración de lo fracasado y de una evocación cada vez más mortecina de los momentos de felicidad, el sentido histórico corre el riesgo de atrofiarse y de no percibir los progresos profanos"¹³²⁷. Pero, como tratamos de ver, Benjamin está muy lejos de reconocerse en la contrailustración. Critica tanto el antimodernismo como los ciegos entusiastas del progreso. Como escribe Adorno:

¹³²⁷ *Ibid.*, 330.

“una teoría del progreso debe absorber cuanto de válido contienen las invectivas contra la fe en el progreso, como antídoto contra la mitología de que padece”¹³²⁸.

En su crítica al progreso, Benjamin es capaz de percibir la diferencia entre las mejoras en la reproducción de la vida y una vida plena. A principios de los 30, cuando se refiere al derrotismo y resignación de Kraus, Benjamin alude a su incapacidad para ver la historia como algo más que un desierto que aparta a los humanos de la creación cuya culminación es la deflagración mundial. Se refiere a la incapacidad de Kraus para atisbar cualquier destello de reconciliación de la humanidad con la técnica¹³²⁹.

Benjamin no se opone al progreso si su *telos* es la humanidad, sino que se opone al progreso como *telos* de la humanidad¹³³⁰. Más que objetivo de la humanidad, el progreso sería la generación de humanidad. La posibilidad de progreso recae, como apunta Adorno, sobre un sujeto íntegro autoconsciente. Toda reflexión sobre el progreso ha de considerar la posibilidad de evitar la catástrofe extrema, total:

La miseria material, que durante tanto tiempo pareció burlarse del progreso, potencialmente está eliminada: habida cuenta del nivel alcanzado por las fuerzas productivas técnicas nadie debería padecer hambre sobre la Tierra. Que sigan o no la escasez y la opresión –ambas son una y la misma cosa– dependerá exclusivamente de que se evite la catástrofe mediante el ordenamiento racional de la sociedad en su conjunto, considerada como humanidad¹³³¹.

La crítica del último Benjamin al progreso surge en el seno de una coyuntura histórica que parecía conducir la humanidad a un callejón sin salida. Una situación política desesperada en la que el “enemigo no ha cesado de vencer” (victoria de las tropas fascistas), en la que aquellos en los que “los enemigos del fascismo habían puesto sus esperanzas” han traicionado su propia causa¹³³². Un contexto histórico

¹³²⁸ Adorno (1993b, 39).

¹³²⁹ Benjamin (1998a, 80).

¹³³⁰ Reyes Mate (2003, 131). Benjamin rechaza la fusión de progreso y humanidad: el progreso de las habilidades del conocimiento no puede confundirse con el progreso de la humanidad. El hecho de que el progreso atañe la totalidad (concepto kantiano de una historia universal, no el de esferas de vida particulares) se vuelve contra él: “Si la humanidad sigue atrapada por la totalidad que ella misma configura, entonces no ha existido, al decir de Kafka, ningún progreso; pero al mismo tiempo, sólo una totalidad permite pensarlo” Adorno (1993b, 29).

¹³³¹ *Ibid.*, 28.

¹³³² Benjamin (1973a, 181, 184). Benjamin alude a la alianza Hitler-Stalin.

que no impide Benjamin de desplegar una respuesta política, de fundar una esperanza.

Frente a la continuidad de la historia de los vencedores, Benjamin evoca, como hemos visto, la discontinuidad de la historia de los vencidos. Romper con la continuidad es tarea del elemento destructivo de la historia. Pero, como apunta Tiedemann, reintroducido en una acción directa como praxis, el impulso destructivo "sólo puede ser regresivo –en realidad parte del mismo 'retroceso de la sociedad' que acompaña el progreso en el dominio de la naturaleza hasta la actualidad"¹³³³.

Para Habermas, la crítica de Benjamin al progreso sólo se hace radical si insiste en la diferencia entre los avances en la reproducción de la vida y una vida plena, diferencia a la que no debe dejar de atender nunca. A su juicio, frente a la contrailustración (que ve las imágenes utópicas de plenitud como ficciones útiles para quienes no podrán alcanzar nunca una vida buena), la teoría benjaminiana de la experiencia ha de hacer irrumpir una esperanza fundada; frente a la teoría dialéctica del progreso (que confunde emancipación con plenitud), ha de oponer una duda profiláctica. Eso siempre que su teoría de la experiencia se convierta en núcleo del materialismo histórico, no en su cogulla¹³³⁴.

Tiedemann cree que queda en abierto la cuestión de si la alianza del materialismo histórico y teología del último Benjamin es capaz de producir una nueva unidad de teoría y praxis. Benjamin plantea en las tesis la pregunta por una praxis posible. Para que gane el "materialismo histórico", éste ha de tomar la teología a su servicio. Tiedemann se percata de las comillas que encierran el materialismo histórico de la primera tesis, que desaparecen en las tesis subsecuentes. Tiedemann vincula el "materialismo histórico" de la primera tesis a la variedad anexada y corrompida por las políticas de la Unión Soviética, que estaba lejos de tomar la teología a su servicio. Reducido a mero muñeco, el materialismo histórico "ya no cumple el postulado que la teoría y la praxis deben formar una unidad, abrazado por el materialismo histórico desde Marx"¹³³⁵. Para Tiedemann, el materialismo histórico de las otras tesis no equivale al expresado en la primera. Aparece como su correctivo. Su tarea consistiría en "desarrollar la teoría de una praxis distinta" que, incluso bajo circunstancias históricas alteradas, pudiera vencer la lucha de clases.

¹³³³ "Reintroduced into direct action as praxis, this can only be regressive –in reality a part of the same 'retrogression of society' that accomanie 'progress in the mastery of nature' up to the present day" Tiedemann (1983-84, 94).

¹³³⁴ Habermas (2000a, 330-331).

¹³³⁵ "The 'historical materialism' of the first thesis no longer fulfills the postulate that theory and practice should form a unity, which has been espoused by historical materialism since Marx" Tiedemann (1983-84, 86).

Una praxis política capaz de mejorar nuestra posición en la lucha contra el fascismo. En última instancia, la aspiración oculta de las tesis sería alcanzar una alternativa política. Una representación de la historia que, tratando de salvar a la humanidad del fascismo, evitase toda complicidad con el incontrolable aparato soviético, con su fe en el progreso y su confianza en la "base de masas"¹³³⁶. Lo cual pone en evidencia el alejamiento de Benjamin de un marxismo degenerado en ciencia de legitimación de las políticas de Stalin¹³³⁷. Muestra su desconfianza no sólo frente a una sociedad cuyo sistema económico ostenta el primado evolutivo, sino respecto de una sociedad cuyo primado evolutivo es sustentado por el sistema administrativo.

Como Habermas, pero por motivos diferentes, Tiedemann ve el esfuerzo de Benjamin por vincular materialismo histórico y teología como un intento de unir lo irreconciliable¹³³⁸. En las tesis, la idea de praxis política mezcla aspectos del socialismo utópico con motivos del Blanquismo, de la que resulta un Mesianismo político que "ni puede llevar muy en serio al Mesianismo ni ser seriamente transpuesto a la política"¹³³⁹. Al traducir materialismo en teología (invirtiendo el modo de proceder de Marx), Benjamin se arriesga a perder ambos: "el contenido secularizado puede disolverse mientras que se evapora la idea teológica"¹³⁴⁰. Sin embargo, los motivos de su temprano anarquismo que Tiedemann reconoce en las tesis aparecen no como una receta sino como un *telos* inmanente. El contenido político se oculta tras la máscara del lenguaje teológico. Tiedemann cree que ninguna interpretación hará justicia a las tesis, tenderá siempre a homogeneizar elementos que se oponen y se contradicen. Su lenguaje metafórico se resiste a la traducción¹³⁴¹. Para Tiedemann, el contenido de verdad de las tesis puede estar justamente en su tan criticado recurso a la teología¹³⁴². Para volver a tener estímulo revolucionario, para ganar la lucha de clases (suspendida en el autoritarismo estatal), el

¹³³⁶ Benjamin (1973a, 184).

¹³³⁷ Tiedemann (1983-84, 91).

¹³³⁸ Tiedemann atribuye la importancia de las tesis de Benjamin para el estadio de la teoría marxista de los años 40 precisamente a su incapacidad para realizarse como una reconstrucción de la praxis revolucionaria: las tesis muestran tanto la degeneración de esta teoría como el aislamiento del teórico (*ibid.*, 97). Tiedemann reconoce una audacia en lo que el Habermas de 72 ve como un fracaso.

¹³³⁹ *Ibid.*, 95.

¹³⁴⁰ "the secularized content may dissolve while the theological idea evaporates" Tiedemann (1983-84, 96). Reyes Mate, que entiende el mesianismo de Benjamin como un prisma a través del cual el filósofo traduce a su pensamiento la cultura judía, escribe que la política a la que Benjamin aspira es "por un lado, secularización, en el sentido de emancipación o liberación, del mesianismo, pero, por otro, un mesianismo secularizado, es decir, el mesianismo es ese palimpsesto sobre el que se escribe la política, pero que siempre está ahí como lo originario que inspira y exige a la política" (2006, 23-24).

¹³⁴¹ Tiedemann (1983-84, 97-98).

¹³⁴² *Ibid.*, 98.

materialismo histórico no ha de rechazar abstractamente el contenido de verdad de la religión¹³⁴³. La teología espera que la llegada del Mesías ponga fin al abismo existente entre la historia y el reino de la libertad. La verdadera teología, concluye Tiedemann, “apunta hacia el materialismo y sólo el verdadero materialismo trae la teología de regreso a casa. A veces el materialismo histórico tiene que aprender de la teología que sólo existe redención si es completa”¹³⁴⁴.

La nueva comprensión del marxismo que las tesis de Benjamin anuncian depende de esa extraña alianza entre marxismo y teología. Como apunta Reyes Mate, para hacer frente a las miserias de su tiempo, la filosofía ha de revisar la crítica ilustrada a la religión pero sin renunciar a la misma. Más allá de sus aspectos oscuros y susceptibles de crítica, de toda su historia de poder, la religión encierra un aspecto residual que puede salvarse¹³⁴⁵. En la religión, hallamos las huellas de aquellas experiencias humanas que no admiten “traducción científica” y que, por ello, son desterradas de los terrenos de la razón (incluyendo la filosofía) y remitidas a campos como el de la literatura. A juicio de Reyes Mate, Benjamin emplea términos teológicos (juicio final, redención) con ánimo de polemizar contra la filosofía ilustrada, que desatiende de esos desechos que hallan cobijo en la religión¹³⁴⁶.

Como un traperero, Benjamin encuentra en los desechos un valioso material para la reflexión. Material capaz de revelar la experiencia humana, aspectos de la vida invisibles para la filosofía moderna. Benjamin aspira a abarcar tanto la realidad de los vivos como la de los muertos, tanto la manifiesta como la oculta. Reconoce a las víctimas el derecho a la felicidad no cumplida. Anuncia una nueva y generosa comprensión de la realidad, que no se limita a abrazar lo que está presente. Una comprensión preñada de la esperanza. La revisión de la crítica marxista a la religión apunta no a la salvación de la religión, sino a la salvación de la política¹³⁴⁷. Las tesis son una “radicalización de las exigencias del hombre”¹³⁴⁸, en el momento en que Benjamin toma conciencia que el mundo de la Ilustración, lejos del mundo prometido, ha derivado en ruinas.

Habermas insiste en la necesidad inalienable de las energías semánticas que la crítica de Benjamin aspira a salvar para que se supere la violencia sufrida por

¹³⁴³ Tiedemann remite aquí a la crítica de Gide a la lucha anti-religiosa en el Estado soviético. Crítica apoyada por Horkheimer y Benjamin (*idem*).

¹³⁴⁴ “True theology points toward materialism and only true materialism brings theology home. At times historical materialism has to learn from theology that there is no redemption, unless it is complete” (*ibid.*, 99).

¹³⁴⁵ Reyes Mate (2006, 51).

¹³⁴⁶ *Ibid.*, 53.

¹³⁴⁷ *Ibid.*, 54.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, 36.

nuestros antepasados. Para que se logre la libertad y la felicidad, para que se alcance la emancipación, han de mantenerse vivos y renovados los contenidos utópicos de la tradición. Ha de mantenerse viva la imagen de una vida buena. Contra el positivismo y el historicismo, Habermas defiende una ciencia social crítica que redima la experiencia de la autoreflexión emancipatoria, menospreciada a lo largo de la racionalización social. En ello coincide con Benjamin. Sin el aporte de las energías semánticas que confieren significado a la emancipación, "las estructuras del discurso práctico implantadas finalmente con todas sus consecuencias, se revelarían desiertas"¹³⁴⁹.

La crítica salvadora de Benjamin puede indicarnos un camino para la transformación de la propia idea de revolución en cuanto proceso de formación de una nueva subjetividad. Habermas insiste en una integración de las ideas de Benjamin en una teoría materialista de la evolución social, integración que estaría en manos de una teoría de la comunicación lingüística. Al apuntar la forma de actualizar el pensamiento de Benjamin, Habermas se sirve de dos párrafos del mismo Benjamin. Uno alude a la esfera del lenguaje, del entendimiento, como una esfera exenta de todo dominio, totalmente inaccesible al poder. El otro, alerta para el peligro del entendimiento entre los individuos, Benjamin se declara pesimista¹³⁵⁰.

1.2. Una conciencia histórica radicalizada

"La humanidad se compone casi enteramente de muertos, tan pocos son los vivos respecto a la multitud de aquellos que vivieron. ¿Qué es pues esta vida, más breve que la breve memoria de los hombres?"(Anatole France)¹³⁵¹.

En un excursus dedicado a las "Tesis sobre el concepto de historia", incluido en *El discurso filosófico de la modernidad* (1985), Habermas corrige su posición de 1972 relativamente al pensamiento de Benjamin. Se da cuenta de que Benjamin se opone a la nivelación socio-evolucionista del concepto materialista de historia debido al peso excesivo que ésta atribuye al futuro. La orientación hacia el futuro,

¹³⁴⁹ Habermas (2000a, 331).

¹³⁵⁰ *Ibid.*, 332.

¹³⁵¹ « L'humanité se compose presque tout entière des morts, tant c'est peu que les vivants au regard de la multitude de ceux qui ont vécu. Qu'est-ce donc que cette vie, plus brève que la brève mémoire des hommes! » Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, Saint-Amans, Éditions Gallimard, 1991, 137.

característica de la modernidad, degenera la consciencia del tiempo. Benjamin evita esa orientación radical hacia el futuro, insistiendo en una orientación aún más radical hacia el pasado. La esperanza de lo nuevo que el futuro abriga sólo puede cumplirse mediante la rememoración del pasado oprimido en el momento fugaz del presente. El concepto de progreso característico de las construcciones teleológicas de la historia por un lado deshace y devalúa el espacio de las experiencias tradicionales de las generaciones pasadas, por otro, trata de ocultar el futuro como fuente de desasosiego. En la consciencia moderna del tiempo, el espacio de experiencia se ve sustituido por un horizonte utópico de expectativas¹³⁵².

Habermas reconoce en las tesis de Benjamin un impulso hacia la renovación de la conciencia moderna del tiempo. Una conciencia histórica radicalizada. Benjamin rechaza el concepto de progreso, insiste en el de actualidad. Invierte drásticamente la relación entre el horizonte de expectativas y el espacio de experiencia. El futuro se manifiesta como una promesa utópica inscrita en el pasado. Cabe a la actualidad orientada hacia el futuro rememorar el horizonte de expectativas que en las épocas pasadas no llegaron a cumplirse. Un pasado que en cada caso se corresponda con la actualidad y cuya salvación está en manos de nuestra débil fuerza mesiánica. Un pasado necesitado de redención que dirige su esperanza a nosotros, responsables por el destino de las generaciones venideras, por el de las generaciones pasadas.

En la idea benjaminiana de una solidaridad entre las generaciones venideras y las precedentes, Habermas ve un universalismo ético, que toma en serio el sufrimiento de las generaciones pasadas. La rememoración surge aquí como una categoría de la ética. La fuerza liberadora del recuerdo permite saldar una deuda que la actualidad mantiene con el pasado. Permite recuperar una imagen del pasado que amenaza con desaparecer siempre bodeque el presente no se reconoce en ella. La actualidad transitoria trata de redimir un futuro pasado no cumplido. Se trata de una responsabilidad orientada hacia el futuro que Benjamin hace extensible a épocas pasadas. Una "reparación anamnética" de las injusticias pasadas, capaz de compensar el peso excesivo en el futuro¹³⁵³.

¹³⁵² Habermas (1989, 24).

¹³⁵³ *Ibid.*, 27.

2. El proyecto inacabado de la modernidad

En la *Teoría de la acción comunicativa*, Habermas defiende los principios de una Ilustración caída en descrédito. Reconoce la modernidad como un proyecto inacabado¹³⁵⁴. Propugna criterios universales de la razón en un momento en que predomina el relativismo en el discurso filosófico. Partiendo de los diversos modos de racionalidad, Habermas echa mano de categorías que, replanteadas en el marco de una teoría de la acción comunicativa, le permiten examinar las patologías de la modernidad desde la perspectiva de la realización deformada de la razón en la historia. Habermas verifica cómo esas patologías se hallan incorporadas en el mundo de la vida. Trata de escapar tanto de las trampas del logocentrismo occidental, como de la crítica de la razón profesada por Nietzsche o sus seguidores, crítica totalizadora y autoreferencial que reduce la razón al componente cognitivo-instrumental, sin atender a la complejidad de la razón que opera efectivamente desde el mundo de la vida.

Habermas articulando historia de la teoría e investigación sistemática, desarrolla un concepto de razón comunicativa "a través del análisis del potencial operativo de la racionalidad que se encuentra ya contenido en la práctica cotidiana de la comunicación"¹³⁵⁵. El concepto de razón comunicativa remite a una razón inmanente al uso del lenguaje enderezado al entendimiento. La racionalidad comunicativa del mundo de la vida surge antes de los ámbitos de acción formalmente organizados. La razón comunicativa es, al lado del arte y de una subjetividad exaltada, uno de los reductos capaces de resistir a la mediatización del mundo de la vida por los imperativos sistémicos. Al frenar los ámbitos de acción formalmente organizados en favor de los estructurados comunicativamente, la razón comunicativa choca con los imperativos de la autoconservación del sistema. Frente a la progresiva burocratización de la administración, frente a la primacía de la economía, Habermas reclama una práctica comunicativa no deformada, capaz de alcanzar libertades igualitarias y objetivas, capaz de evitar que las fuerzas de la racionalización sistémica colonicen el mundo de la vida.

Pero la acción comunicativa, que procura llegar a un consenso, que depende de la voluntad de los individuos, parece hallar trabas en una esfera pública

¹³⁵⁴ Véase igualmente la conferencia pronunciada por Habermas en 1980, mientras trabajaba en la *Teoría de la acción comunicativa* (publicada en 1981), cuando le fue concedido el premio Adorno de la ciudad de Frankfurt, "La modernidad: un proyecto inacabado" (1997, pp. 265-283).

¹³⁵⁵ Habermas (1994b, 312).

debilitada, en el carácter individualista motivado por los sistemas económico y administrativo. En suma, parece chocar con lo que Horkheimer llama "ocaso del individuo". Una pérdida de la libertad, a la que Adorno se refiere con su fórmula "mundo administrado" y Weber con el concepto de "férreo estuche", que deja el mundo de la vida a la merced de la dinámica destructiva de los sistemas.

En el mundo moderno, la racionalización sistémica (económica y burocrática) y la racionalización comunicativa se complementan, se requieren y condicionan entre sí. La una necesita de formas de integración social, de legitimación de las leyes e instituciones sociales para poder quedar anclada en el mundo de la vida. La otra, sin la integración sistémica no puede, como mecanismo de coordinación de la acción, soportar toda la carga que supone la integración social en una sociedad postradicional. Habermas resalta dos posibilidades de relación entre sistema y mundo de la vida. Las instituciones mediante las cuales los medios de control del dinero y del poder quedan anclados en el mundo de la vida pueden actuar (1) como marco capaz de someter el mantenimiento del sistema a las restricciones normativas del mundo de la vida, o (2) como base capaz de someter el mundo de la vida a las coacciones sistémicas de la reproducción material, mediatizándolo. El desarrollo del capitalismo demostró que las fuerzas de la racionalización sistémica se han revelado superiores a las de la racionalización comunicativa, de tal suerte que llegan a amenazar las estructuras del mundo de la vida, colonizándolo.

Esta es la paradoja de la racionalización tal como la expone Habermas. El punto de partida para la racionalización sistémica es la racionalización del mundo de la vida. Pero el proceso de racionalización sistémica, al hacerse cada vez más autónomo, se desgaja de las exigencias normativas del mundo de la vida. El mundo de la vida se ve instrumentalizado por los imperativos sistémicos, bajo amenaza de destrucción. Devaluada su sustancia tradicional, el mundo de la vida pierde su carácter vinculante, pierde aquellas características que lo vuelven un elemento absorbedor de contingencia: familiaridad, transparencia y confianza¹³⁵⁶. El individuo es arrojado hacia los márgenes de un sistema social reificado.

Habermas, consciente de las dificultades de renovar el tradicionalismo en una época de conciencia histórica ilustrada, se preocupa por la regeneración del relleno tradicional que ha alimentado durante siglos las sociedades capitalistas, precisamente quienes lo han consumido sin regenerarlo. Desde la perspectiva de una aceleración imparable de los procesos sociales, de una modernización social que se

¹³⁵⁶ Habermas (2000c, 174).

desenrolla de forma autosuficiente en torno a sistemas inmunes a toda influencia, Habermas recuerda que lo que más se menosprecia es justamente el saber de fondo colectivamente compartido a partir del cual podemos crear. Lo que más se descuida es lo que había que conservar, la modernidad cultural.

Articulando la perspectiva de los sistemas con la perspectiva del mundo de la vida, Habermas aspira a un equilibrio entre las exigencias legítimas de la racionalidad sistémica y la racionalización comunicativa del mundo de la vida. En una entrevista de 1981, Habermas reconoce que lo que le llevó a escribir la *Teoría de la acción comunicativa* ha sido su afán de replantear la crítica de la racionalización de forma a que ofrezca una explicación teórica, en el marco de las ideologías neoconservadoras de los años 70, por un lado, de la decadencia del compromiso del estado de bienestar social, por otro, del potencial crítico de los nuevos movimientos de protesta. Esto sin abandonar el proyecto de la modernidad, negándose a incurrir en la anti o postmodernidad¹³⁵⁷. Habermas insiste en que la modernidad es una "experiencia inevitable"¹³⁵⁸, contra todo antimodernismo y absolutismo, reafirma que el proceso de racionalización conduce a una diferenciación de las esferas culturales de valor y de los aspectos universales de validez propios a la lógica interna de cada complejo de racionalidad, proceso de diferenciación irreversible que significa el fin de la sociedad tradicional.

Al mismo tiempo que reclama para la filosofía el papel de "guardián de la razón", Habermas es consciente de la imposibilidad de que la razón substancial, disociada en momentos autónomos, recobre una unidad. En el plano de la teoría, de los sistemas culturales de interpretación, esos momentos ya sólo pueden mantener entre sí una unidad formal, la unidad que les presta el discurso argumentativo. En la "práctica", tal unidad puede ser realizada en el mundo de la vida, cuando los momentos autónomos de la razón que comunican entre sí parecen querer remitir a una unidad que sólo puede recuperarse en una práctica comunicativa no cosificada,

¹³⁵⁷ Habermas (1997a, 153). En esta misma entrevista, Habermas enumera los cuatro motivos centrales que incorporó en la *Teoría de la acción comunicativa*: (1) una teoría de la racionalidad que, de entrada, se enfrenta a la dificultad del predominio del relativismo en muchos ámbitos; (2) una teoría de la acción comunicativa que, poniendo énfasis sobre un concepto de acción orientada al entendimiento, sea fructífera para problemas de naturaleza teórica como la teoría de la argumentación; (3) una dialéctica de la racionalización social o teoría de la modernidad que asiente sobre conceptos de teoría de la comunicación y se muestre capaz de detectar y analizar las patologías sociales, los fenómenos que, en la tradición marxista, se reúnen bajo el término reificación; por último, (4) un concepto de sociedad capaz de conjugar la teoría de sistemas con la teoría de la acción, de suerte a "dar la forma más adecuada de una crítica de la razón funcionalista a la vieja crítica de la razón instrumental que ya no podía seguir haciéndose con los medios de la antigua Teoría Crítica" (148-149).

¹³⁵⁸ Habermas (1994b, 307).

aquende la cultura de los expertos, cuando el conocimiento producido por éstos pueda medirse con las prácticas cotidianas. Si tal unidad se encuentra ya realizada, una filosofía que quiera ocuparse de ella debe procurar recuperar las huellas esparcidas de la razón en las prácticas comunicativas, absteniéndose de proyectar cualquier representación teórica del mundo como un todo. Habermas reconoce el mundo de la vida mediado simbólicamente como el único marco en que pueden legitimarse, a través de la argumentación, los criterios de validez intersubjetivos, como su garante externo, contra todo relativismo o posmodernismo.

Habermas se opone a las respuestas filosóficas agudizadas a la experiencia de la modernidad, ve el absolutismo como una respuesta que “lleva la carga de un fundamentalismo que entra en conflicto con nuestra consciencia de la falibilidad del conocimiento humano”; el relativismo como una respuesta que “soporta la carga de las contradicciones y paradojas autoreferenciales, pragmáticas que violan nuestra necesidad de consistencia”¹³⁵⁹. Desde esta perspectiva, absolutismo y relativismo no pasan de extremos que se tocan.

Habermas es consciente de que en algunos componentes de las sociedades modernas, como sus instituciones democráticas y principios de legitimidad, se halla ya incorporada la idea de una sociedad organizada racionalmente, asentada sobre un consenso racionalmente motivado, comunicativamente alcanzado. A causa de ello, cree que la teoría crítica de las sociedades modernas puede compartir un fundamento normativo común con el objeto de análisis, puede seguir la senda de una crítica inmanente¹³⁶⁰. Al mismo tiempo, intenta sacar a la Teoría Crítica de lo que ve como un callejón sin salida. Una aporía con la que se encontraron Adorno y Horkheimer a principios de los años 40, en la *Dialéctica de la Ilustración*. Una aporía que parece llevarlos a la resignación, a un camino donde ya sólo pueden “desenmascarar la sinrazón que existía en el corazón de lo que se consideraba como razón, sin ofrecer ningún informe positivo propio”¹³⁶¹.

El concepto de acción orientada hacia una comprensión mutua le permite a Habermas, por una parte, fundamentándose en las estructuras de las competencias comunicativas intersubjetivas, identificar las condiciones requeridas para la comunicación humana. Le permite, por otra parte, poner en evidencia una modernidad en discordia consigo misma, un proceso de racionalización cuyas formas

¹³⁵⁹ *Idem.*

¹³⁶⁰ Wellmer (1994, 90).

¹³⁶¹ McCarthy (1994, 277).

específicas de diferenciación sistémica y funcional, tal como se desarrollaron con el capitalismo, se hicieron obsoletas y opresivas.

Una reflexión sobre los procesos sociales que desentierre formas latentes de dominio y represión aspira, tal como en Benjamin, Adorno y Horkheimer, a la emancipación humana. La denuncia radical del mundo, en Benjamin, Adorno y Horkheimer, halla una débil esperanza en lo sufriente, en lo sacrificado por la marcha precipitada de la historia que se incorpora en el pensamiento. Esperanza de reconciliación, de una vida recta. Esperanza de la felicidad.

La idea de acción comunicativa, en Habermas, apunta a una sociedad en la que el mundo de la vida no estaría ya sometido a los imperativos sistémicos, sino que éstos quedarían sometidos a las necesidades de los individuos asociados que componen el mundo de la vida. Sistemas prestos a valer a los individuos, no individuos entregados por completo a sistemas aparentemente autosuficientes, tal es la condición para romper con la desintegración del mundo de la vida, para que se pueda abrigar la esperanza de una vida buena.

Bernstein ve el proyecto intelectual de Habermas como la escritura de una nueva dialéctica de la Ilustración. Una dialéctica de la Ilustración que hace

justicia al lado oscuro de la herencia de la Ilustración, explica sus causas, pero no obstante redime y justifica la esperanza de la libertad, justicia, y felicidad que obstinadamente se dirige a nosotros todavía¹³⁶².

Habermas reconoce que el motivo intelectual que le impulsó a escribir la *Teoría de la acción comunicativa* fue la reconciliación de una Modernidad dividida,

la idea, en realidad, de que sea posible encontrar formas de convivencia en las que se dé una relación satisfactoria entre autonomía y dependencia y ello sin prescindir de las diferenciaciones que han hecho posible la modernidad tanto en el ámbito cultural como en el social y en el económico; la idea de que es posible una vida digna en una comunidad que no plantea el carácter dudoso de comunidades sustanciales vueltas hacia el pasado. Esta intuición se origina en la esfera de las relaciones con otros; se refiere a las experiencias de una intersubjetividad íntegra, más frágil que todo lo que ha dado de sí la historia en materia de estructuras de comunicación: una red cada vez más tupida, con una malla más fina, de relaciones intersubjetivas que, al mismo tiempo, posibilita una relación entre libertad y dependencia como la que puede comprenderse dentro de modelos interactivos¹³⁶³.

¹³⁶² Bernstein (1994, 59).

¹³⁶³ Habermas (1997a, 170-171).

Tras la idea de una forma de vida con estructuras de una intersubjetividad no distorsionada se hallan las discusiones, incluidas en el proyecto de la Ilustración, sobre la teoría y la práctica, la moralidad y la vida ética, el arte y la vida. Al concepto habermasiano de racionalidad comunicativa subyace un trato no violento con la naturaleza externa e interna. Una intersubjetividad no menoscabada, una idea de reconciliación, de una vida no fallida. Si Adorno se mantiene fiel a la idea de que contra las heridas de la Ilustración el único remedio es una Ilustración radicalizada, Habermas cree que se ha de asumir la herencia de la modernidad, reconocer sus patologías para poder curarlas o, cuando menos, aliviar la sociedad de sus efectos. Para Habermas, el origen de las patologías de la modernidad se halla, por un lado, en el patrón selectivo que sigue la modernización, incapaz de desplegar instituciones de libertad que protejan las esferas del mundo de la vida (tanto de la privada como de la pública) de la dinámica cosificadora desarrollada por los ámbitos de acción organizados formalmente (sistema económico y administrativo). Por otro lado, radica en el rechazo a una orientación diferenciada de la cultura con una praxis del mundo vital, que, careciendo de tradiciones vivas y fundadoras de sentido, se ve empobrecida en su sustancia tradicional. Las patologías de la modernidad son originadas, en suma, por el patrón selectivo de la racionalización social, por la incapacidad para desarrollar e institucionalizar de una forma equilibrada las distintas dimensiones de la razón abiertas por la racionalización cultural.

La teoría de la modernidad que expone Habermas hace justicia tanto a la integridad del mundo de la vida como a la de los sistemas, puesto que uno presupone lo otro. Habermas critica la incapacidad de las sociedades desarrolladas para hacer uso del potencial de aprendizaje del que disponen. El concepto de racionalidad comunicativa trata de hacer frente a la reducción de la razón a lo cognitivo-instrumental. Habermas critica la entrega de las sociedades desarrolladas a una complejidad sistémica que crece descontroladamente, que somete los ámbitos de acción estructurados comunicativamente a los imperativos de los ámbitos de acción organizados formalmente. Sistemas autónomos que se adueñan de un patrimonio simbólico no regenerable. Sistemas que desgastan las formas tradicionales de vida. Sistemas que atacan "la infraestructura comunicativa incluso de mundos de vida profundamente racionalizados"¹³⁶⁴.

¹³⁶⁴ Habermas (1998b, 529).

Insistiendo en un concepto de sociedad articulado en dos niveles, que asocia los paradigmas del mundo de la vida y los sistemas, integrando la racionalidad comunicativa con la racionalidad con arreglo a fines, Habermas desarrolla un marco categorial capaz de identificar y explicar las patologías de la modernidad. Patologías cada vez más visibles, generadas por el rumbo tomado por la racionalización cultural y social. Inacabado, como insiste Habermas, el proyecto de la modernidad acariciado por los filósofos de la Ilustración no ha de darse por perdido. No sólo puede realizarse, sino que debe orientar nuestras acciones.

3. Socialización de los medios espirituales de producción o unión del saber experto al mundo de la vida

Moviéndose en planos distintos, Habermas trata de sistematizar algo a lo que ya apuntaba Benjamin, la idea de verdadero progreso, un progreso comprensivo que no llega a darse en tanto que la economía tenga primacía sobre lo social y se confunda progreso técnico y científico con progreso de la humanidad. Habermas se refiere a la modernidad como un proyecto inacabado. Un proyecto cuyos propósitos iniciales se ven desmentidos por la peculiar capacidad de integración del sistema capitalista y por los tentáculos del poder político. En suma, un proyecto que se ve negado por la incontenible dinámica que la economía y la política son capaces de desplegar, neutralizando sistémicamente los ámbitos de acción que carecen de integración social. A unos sistemas aparentemente autosuficientes a los que se entregan los individuos y que minan el mundo de la vida, desgastando tanto lo público como las esferas de la vida privada, Habermas opone la lógica propia de la acción comunicativa.

Benjamin entiende esa capacidad de destrucción sistémica desde el análisis de las fantasmagorías del siglo XIX, desde su propia experiencia histórica en una Europa acosada por el espectro del fascismo. Benjamin apela, a finales de los años 30, a una politización de la cultura, hacerse cargo colectivamente de los modernos medios de producción para que, vinculados a un saber que atienda ante todo a lo vivo, se vuelvan liberadores, para que se haga justicia sobre lo maltratado; para que se de el verdadero progreso. Un progreso capaz de abarcar toda la humanidad, que no excluya a nadie.

La socialización de los medios espirituales de producción, a la que apela Benjamin, se traduce en Habermas en una unión del saber experto al mundo de la vida. Tal unión, que llegó a motivar el proyecto de la Ilustración –llevar a la praxis, a

la configuración racional de las relaciones sociales, los potenciales cognitivos acumulados en la cultura-, se hace imposible con la diferenciación de las esferas culturales de valor o subsistemas sociales en el proceso de racionalización cultural. Devaluado en su sustancia tradicional fundadora de sentido, el mundo de la vida amenaza con empobrecerse. El saber de las capas intelectuales no es capaz de unirse con la práctica comunicativa cotidiana y servir a la comprensión del mundo, a la visión que el sujeto tiene de sí mismo. El saber de las capas intelectuales permanece encapsulado en culturas de expertos que se limitan a servir el progreso técnico, la economía y la política (capitalismo y administración racional). La cultura, lo social y el individuo se someten a la economía. Es decir, el mundo de la vida racionalizado, socialmente integrado, se somete a los sistemas de la economía y política, éticamente neutralizados.

Habermas parte de una articulación entre sistemas y mundo de la vida, parte de una crítica a la colonización interna que amenaza con destruir las estructuras del mundo de la vida, para reivindicar un saber colectivamente compartido sin el cual el mundo de la vida se empobrece culturalmente. Insiste en la importancia del derecho como un subsistema capaz de proteger el mundo de la vida de las investidas de la economía y del poder administrativo, ayudando a coordinar las acciones comunicativas con vistas al entendimiento.

Benjamin reivindica ese mismo mundo de la vida, que encierra recursos vitales para la humanidad. Recursos que, sin una crítica salvadora, amenazan con perderse para siempre. Benjamin atiende tanto a la cultura popular, a la fotografía, como a la vanguardia, representada por un artista como Baudelaire. Con un análisis que parte de lo mínimo, Benjamin llega a una crítica de la economía, del poder, de la instrumentalización del saber científico, de su sumisión a los sistemas (concepto que se abstiene de emplear). Lo que le importa no es reconstruir la totalidad de la sociedad burguesa, sino "ponerla bajo lupa como algo deslumbrado, natural, difuso"¹³⁶⁵. Benjamin insiste en que "la más mínima célula de realidad contempla equilibrada con su peso el resto del mundo"¹³⁶⁶. Benjamin interpreta los fenómenos, no desde un todo social, sino de forma materialista. La peculiar relación con el pasado que reclama contraría el carácter presuntamente inevitable de la lógica evolutiva de los sistemas.

¹³⁶⁵ Adorno (1995a, 21).

¹³⁶⁶ *Idem.*

Habermas lamenta el empobrecimiento cultural del mundo de la vida. Benjamin lamenta la pérdida de la experiencia. De hecho, como apunta Detlev Claussen, "la experiencia de la pérdida de la experiencia es uno de los motivos más antiguos de la Teoría crítica, un tema que fue introducido en la década de 20 por Kracauer y Benjamin"¹³⁶⁷. Benjamin lamenta, pues, la pérdida de algo humano que evoca bajo el nombre de aura, la pérdida de algo compartido colectivamente. Pérdida de la posibilidad de conocerse a sí, a su historia. Pérdida de la posibilidad de conocer la historia de su siglo. Pérdida de la posibilidad de contar, de narrar. Pérdida de continuidad. Catástrofe y aniquilación. La Primera Guerra Mundial es, para Benjamin, un marco en el debilitamiento de la experiencia, como, para Adorno, lo sería Auschwitz.

Habermas, al articular sistemas y mundo de la vida, no deja de operar de modo macrológico apuntando a lo micrológico. Benjamin parte de lo micrológico, apunta a lo macrológico, critica una totalidad que no se atreve a nombrar¹³⁶⁸. Sus escritos expresan la consciencia de que el apelo a una armonía preestablecida ya no puede sostenerse, si es que algún día llegó a poderse: "metido en sí lo ajeno y para él mortal, renuncia incluso a la imagen de la concordancia que le era posible: la de una mónada sin ventanas que 'representa' sin embargo al universo"¹³⁶⁹.

4. Imágenes del pensamiento

Benjamin se definía a sí propio como alguien que "abandonaba su clase sin pertenecer a otra"¹³⁷⁰. Consciente de "la contradicción que sufre el individuo burgués pensante"¹³⁷¹, aspiraba a una integración que sabía imposible. A juicio de Adorno, tal contradicción anuncia una verdad: "la insuficiencia de la reflexión privada, en tanto que está separada de la tendencia objetiva y de la praxis modificadora"¹³⁷².

El título del último escrito de Benjamin promete una discusión del concepto de historia. Como apunta Tiedemann, en su centro no se encuentra ninguna explicación discursiva sino una imagen. Una imagen que va más allá del lenguaje de los conceptos: "La propia historia parece librarse de los viejos juegos conceptuales de la

¹³⁶⁷ Claussen (2006, 21).

¹³⁶⁸ En su caracterización de Benjamin, Adorno apunta que "En todas sus fases, Benjamin unió en su pensamiento la decadencia del sujeto y la salvación del hombre. Esto define el arco macrocósmico en cuyas microcósmicas figuras estaba absorto" Adorno (1995a, 14).

¹³⁶⁹ Adorno (1995c, 49).

¹³⁷⁰ *Ibid.*, 48.

¹³⁷¹ *Idem.*

¹³⁷² *Ibid.*, 49.

filosofía y transformar conceptos en imágenes que frustran la promesa de seguridad ofrecida por la lógica: identidad y ausencia de contradicción¹³⁷³. En Benjamin, la presentación de la historia es figurativa. Como hemos visto, se descompone en imágenes. Imágenes fulgurantes, imposibles de retener. Imágenes que se pierden en el instante mismo en que se muestran. Imágenes como truenos cuyo estruendo se hace sentir en el momento que brota algo nuevo. Un nuevo tipo de inteligibilidad histórica. El pensamiento de Benjamin entiende la relación del antaño con el ahora como una imagen repentina. Imagen que escapa de lo clasificatorio y seguro, que renuncia a la certidumbre de lo ya sido. Imagen dialéctica.

Benjamin ve la historia no como algo cerrado para siempre sino como algo que se transforma con cada nuevo presente. Las imágenes de pensamiento que emplea brotan de la detención del flujo del pensamiento. En una dialéctica en suspenso, aparece súbitamente la cognición. Para Tiedemann, las imágenes de pensamiento son un intento de "descodificar la existencia profana como la forma enigmática de algo más allá de la existencia"¹³⁷⁴. Adorno las ve como algo que pone en movimiento al pensamiento, rígido y envejecido en su expresión tradicional. Un medio de atribuir

objetividad precisamente a aquellas experiencias que hacen que el punto de vista trivial pase por ser meramente subjetivo y casual, que lo subjetivo se entienda sólo como manifestación de lo objetivo¹³⁷⁵.

En *Dirección Única*, Benjamin eleva el sueño a "un medio de experiencia no reglamentada como fuente de conocimiento frente a la superficie encostrada del pensamiento"¹³⁷⁶. Que Benjamin, en esa colección de aforismos, excluya la reflexión no significa que desprecie la razón, sino que "sólo mediante tal ascesis esperaba poder restablecer el pensamiento mismo, que el mundo se disponía a apartar de los hombres"¹³⁷⁷. Adorno asocia su amigo al jugador. El pensamiento de Benjamin, tal como surge en *Dirección Única*, renuncia a todo

¹³⁷³ "History itself seems to do away with philosophy's old conceptual games, and transform concepts into images which spoil the promise of security offered by logic: identity and the absence of contradiction" Tiedemann (1983-84, 72).

¹³⁷⁴ "(...) decode profane existence as the enigmatic form of something beyond existence" *Ibid.*, 80.

¹³⁷⁵ Adorno (1995e, 29).

¹³⁷⁶ *Ibid.*, 30.

¹³⁷⁷ *Idem.*

rastros de la seguridad de la organización espiritual, a la deducción, la conclusión y la consecuencia, y se entrega por entero a la felicidad y el riesgo de apostar por la experiencia y ganar lo esencial¹³⁷⁸.

El último Benjamin, se niega a poner las cartas sobre la mesa¹³⁷⁹. Las cuestiones que le preocupan se mantienen ocultas para desplegar toda su fuerza inesperada y repentinamente. Adorno vincula la preferencia de Benjamin por lo desgastado a

aquella técnica que se ve atraída por todo aquello que se cuele por entre las mallas de la red conceptual convencional o ha sido demasiado despreciado por el espíritu reinante como para dejar otra huella tras él que la del juicio apresurado¹³⁸⁰.

Eligiendo la extraterritorialidad respecto a la tradición manifiesta de la Filosofía, el pensamiento de Benjamin se niega a sí mismo el éxito. Rechaza la unanimidad sin fisuras¹³⁸¹. Tan extraña le era la "arrogancia del sistema" como la "resignación de lo finito"¹³⁸².

¹³⁷⁸ *Ibid.*, 31.

¹³⁷⁹ Adorno (1995a, 18; 1995c, 45).

¹³⁸⁰ Adorno (1995a, 25).

¹³⁸¹ *Idem.*

¹³⁸² Adorno (1995c, 38).

5. Replanteamiento del tema de la recomposición de la experiencia en las vanguardias en el marco de la teoría de la modernidad de Habermas

5.1. Autonomía

La conciencia estética que ataca las producciones normalizadoras de la cultura y que orienta su propia producción contra estas últimas gana su fuerza subversiva rompiendo la continuidad. Una obra de arte no genera otra. En el arte autónomo, la experiencia se purifica de elementos cognitivos y morales. A diferencia de los procesos de aprendizaje acumulativos como la ciencia, las exploraciones en aumento que iluminan el reino de la experiencia estética no presuponen una desvalorización de los postulados mantenidos anteriormente. Pero las obras de arte rompen con lo existente. Niegan lo siempre-igual. Adquieren su energía destructiva de esa negación. Surgen como radicalmente nuevas en el instante que rompe con el continuo del tiempo.

La conciencia temporal articulada por el arte de vanguardia se opone a la falsa normatividad de un concepto de historia que asienta sobre la imitación de modelos, que hace que cada obra sea deducible de la que la precede. Se opone a un concepto de historia unido a la creencia en la ilusión del progreso. Una conciencia que no está inmune a los pasados históricamente accesibles, que incorpora la tradición. Que se abstiene no obstante de rechazar la clausura de la historia en los museos propugnada por el historicismo.

En el marco del diagnóstico que hace Weber de nuestro tiempo, el arte autónomo que surge en la Europa moderna es visto como producto de una desintegración, como producto del proceso de racionalización. Desintegración de las formas metafísicas y religiosas de fundamentación, que pierden su credibilidad y su carácter vinculante. Por una parte, emerge una fe subjetivizada, por otra, formas profanas de conocimiento independientes unas de las otras, de las que se desgajan los sistemas económico y político. Con la racionalización cultural se cristalizan, pues, tres momentos autónomos de la razón: la ciencia, el derecho y las éticas profanas regidas por principios y, finalmente, el arte. Cada momento trata respectivamente de cuestiones de verdad, justicia y gusto (como la división de las tres críticas de Kant). Junto a la ciencia y tecnología, a la ley y moralidad, el arte surge con una pretensión propia. Obedece a su lógica interna, como las demás esferas de la razón. Al mismo tiempo, para cada una de las esferas se institucionalizan sistemas de acción. La crítica de arte institucionalizada aparece en el siglo XVIII, en simultáneo con la obra

de arte autónoma¹³⁸³. La estética idealista distingue rigurosamente el placer estético (lo bello y lo sublime) de otras formas de satisfacción (lo útil y lo deseable). Las formas específicas de argumentación desarrolladas por la crítica se hacen cargo de la interpretación y valoración que una obra de arte requiere. Los juicios de gusto se alejan de la arbitrariedad, de la preferencia meramente subjetiva, se muestran capaces de medir, siguiendo el hilo de una argumentación lógico-pragmática, la belleza y autenticidad de una obra.

El arte debe su emancipación del contexto de su uso ritual a la desvinculación del sistema económico-administrativo del sistema cultural. Emancipación para el goce privado del público burgués constituido en los siglos XVII y XVIII. El arte deviene autónomo al asumir el carácter de mercancía. Pero el proceso que lleva el arte a la autonomía conduce también a la liquidación de la misma autonomía. Las masas de trabajadores que, durante el siglo XIX, se desplazan a las grandes ciudades transforman el público, como muestra Benjamin al interesarse por el arte de masas, por la fotografía y el cine. Del mercado que hizo posible la autonomía del arte burgués surge una industria de la cultura que, como trata de insistir Adorno, penetra de tal forma en la obra de arte que a la vez que le imprime el carácter de mercancía le impone a su receptor el comportamiento del consumidor.

Deshaciéndose gradualmente de los residuos de imágenes del mundo, las ciencias renuncian a una interpretación de la naturaleza y de la historia en su conjunto, las éticas cognitivistas hacen abstracción de los problemas de la vida buena, concentrándose en aspectos susceptibles de universalización de tal manera que del bien ya sólo quedan cuestiones relativas a la justicia, en el arte autónomo, la subjetividad se libera de los imperativos del trabajo y de lo útil, de las convenciones de la percepción cotidiana y de la actividad teleológica¹³⁸⁴.

En la obra de arte se objetiva una subjetividad descentrada, ajena a las convenciones de la vida cotidiana. Un sujeto capaz de experimentarse a sí mismo. En su ataque a los demás complejos de racionalidad o esferas de la razón, la obra de vanguardia rompe con lo establecido por la actividad objetiva. Subvierte las convenciones de la producción artística. Transforma las condiciones de su recepción.

¹³⁸³ Es en el dominio de la crítica del arte que se manifiesta inicialmente el problema de la fundamentación de la modernidad a partir de sí misma. El propio adjetivo "moderno" sólo se hace sustantivo en el dominio de las bellas artes, al que permanece vinculada la palabra modernidad. "Modernidad" conserva, pues, como apunta Habermas, un significado estético marcado por la autocomprensión del arte de vanguardia. La experiencia estética en Baudelaire, por ejemplo, se funde con la experiencia histórica de la modernidad: la obra de arte surge en la intersección de dos ejes, actualidad y eternidad (Habermas 1989, 19).

¹³⁸⁴ Habermas (1998b, 555-556).

La obra de arte se desliga de las estructuras temporales y espaciales de la vida cotidiana. Suspende lo previsible y explicable. Lleva al colapso rutinas, convenciones y expectativas constituidas sobre el patrón de la experiencia organizada.

El artista se abre a lo que escapa a nuestro contacto con la realidad, lo incorpora, lo articula a través de los materiales artísticos. Materiales arrancados del contexto de sus funciones originales, aislados, fragmentados. La obra de vanguardia integra lo excluido por el proceso material de la vida de la sociedad burguesa. Muestra lo no familiar de lo más familiar. Es denuncia y, al mismo tiempo, pronóstico, anuncio: "las fotografías de ciudades destruidas por los bombardeos, con perspectiva de pájaro, reconciliaron al cubismo mediante la realización de aquello en que el cubismo había denunciado la realidad"¹³⁸⁵ .

El arte autónomo se convierte en un terreno capaz de absorber necesidades residuales. Necesidades a las que no atienden las demás esferas de la razón. Una intersubjetividad no menoscabada. Una experiencia comunicativa exenta de los imperativos de la razón instrumental (en la que cabe tanto la fantasía como la espontaneidad del conocimiento). Un trato mimético con la naturaleza externa e interna¹³⁸⁶. Bajo el nombre de mimesis, Horkheimer y Adorno se refieren a la integridad que se rompió con la razón instrumental. Un comportamiento interpersonal o entre personas y cosas en que una se asimila a la otra, se identifica con ella, una relación en que el extrañamiento experimentado por una cuando se introduce en la otra no supone una pérdida de sí misma, sino un enriquecimiento. Como tal facultad, la mimesis, "escapa a la conceptualización de las relaciones sujeto-objeto definidas en términos cognitivo-instrumentales, cabe considerarla como lo genuinamente contrario a la razón, como impulso"¹³⁸⁷. El impulso mimético, dice Habermas, aparece en Horkheimer y Adorno como un fragmento opaco de la naturaleza, soporte en el que una naturaleza instrumentalizada eleva su mudo lamento. Aparece como lugarteniente de una "razón anterior a la razón". Razón originaria sobre la que descansa la idea de verdad que Horkheimer y Adorno asocian a la idea de reconciliación universal¹³⁸⁸ .

La Ilustración hace posible la reconciliación con la naturaleza al atenuar el sobresalto que ésta provoca. Pero tal reconciliación se hermana con el dominio de la naturaleza, con el control de la naturaleza exterior e interior del hombre (modelo del

¹³⁸⁵ Adorno (1962b, 272).

¹³⁸⁶ Habermas (2000a, 310-311).

¹³⁸⁷ Habermas (1998a, 497).

¹³⁸⁸ Verdad cuya posibilidad misma los dos filósofos cuestionan en esta etapa de "consumado extrañamiento" Habermas (*ibid.*, 487).

progreso), con la primacía del principio de la identidad en la razón: "cuanta mayor identidad impone el espíritu dominador, tanta mayor injusticia padece lo no idéntico"¹³⁸⁹. En la crítica de la razón instrumental llevada a cabo por Horkheimer y Adorno¹³⁹⁰, la rememoración ocupa un papel fundamental. Rememoración de los impulsos miméticos de una naturaleza convertida en objeto de dominio, de los lamentos de una naturaleza mutilada, desposeída de su propia voz. Rememoración que se opone al dominio, que frena la marcha incontenible de la razón instrumental. Adorno encuentra en la obra de arte auténtica el último residuo de la razón en un mundo racionalizado. La lógica de la obra de arte contraría la del pensamiento de la identidad. En el arte, la facultad mimética adquiere forma objetiva, a través de la unión de los impulsos miméticos con elementos de construcción racional. Al arte le cabe mostrar una razón que sólo puede evocarse indirectamente. Una razón emancipatoria dinámica a la que Hegel llamó *Vernunft*: "El arte aparece como una 'cifra prefigurativa de la redención' –el último testigo de la *Vernunft* en un mundo completamente 'racionalizado' "¹³⁹¹. Para Adorno, la lógica artística no ejerce violencia contra lo particular, contra lo no idéntico. Con la integración no represiva de los elementos en la obra, el arte revela el carácter falso e irracional de la realidad existente, prefigurando en su síntesis estética un orden de reconciliación. Al transfigurar los elementos de la realidad empírica, la obra de arte se presenta como apariencia de reconciliación. El arte más avanzado resguarda la verdad que escapa a la teoría. Pero, como insiste Adorno, sin la teoría sería imposible levantar tal verdad. El arte es capaz de decir lo que no podemos decir; pero requiere la filosofía para que, al interpretarla, diga lo que el arte únicamente dice al callar.

5.2. Superación de la cultura

La promesa de felicidad que el arte moderno lleva consigo afecta su relación con la totalidad¹³⁹². Por este motivo, las vanguardias cuestionan el derecho a la existencia del arte, aspiran a una superación de la cultura, que se revelará como falsa. La utopía de reconciliación, la incumplida *promesse de bonheur*, anida tanto en la crítica

¹³⁸⁹ Adorno (1993b, 33). El progreso filosófico convertido en pensamiento de la identidad "recubre los objetos con una red que obtura los agujeros de lo que no es ella, y se recoge después arrogantemente a sí misma en lugar de la cosa" (*ibid.*, 45).

¹³⁹⁰ Capaz de reconocer el dominio como naturaleza no reconciliada en el seno del propio pensamiento, de reconocer el propio pensamiento como el temblor que la naturaleza experimenta ante sí misma, reconocimiento que lo liberaría del hechizo de la naturaleza.

¹³⁹¹ Bernstein (1994, 22).

¹³⁹² Habermas (1997b, 277).

ideológica al carácter afirmativo de la cultura, llevada a cabo por la primera Teoría Crítica, como en el *ennui* y horror con que Baudelaire expresa la irreconciliabilidad del mundo social. El violento intento de las vanguardias de hacer explotar la esfera autónoma del arte fuerza una reconciliación que al arte, como a las demás esferas de la razón, le fue negada. Intento que no sólo fracasa sino que, en su brutal ataque a la institución arte, al carácter de apariencia de la obra, a su trascendencia, a la producción y recepción especializadas, no hace más que fortalecer aquello que pretende superar. Ni disminuyó el abismo que separa el arte de la praxis vital, la apariencia de la realidad, ni se suprimió la diferencia entre lo producido y lo previamente existente. Ni todo es arte y todos artistas, ni tampoco se pueden reducir los juicios estéticos a la manifestación de experiencias subjetivas. El gesto de las vanguardias acaba por confirmar las categorías de la estética tradicional que las mismas vanguardias habían pretendido atacar. En lugar de incidir de modo transformador y liberador sobre las formas vitales capitalistas, el arte que anhela una reconciliación, que intenta forzarla, no hace más que fomentar las tendencias reificantes que pretende superar.

Habermas atribuye el fracaso de las vanguardias en su intento de superación de la esfera de la cultura a un doble error. Por un lado, al destrozar la base sobre la que asienta la esfera cultural, las vanguardias hacen explotar sus contenidos que se dispersan sin que se produzca ninguna influencia liberadora, ningún cambio real en la consciencia de las masas que apunte hacia la emancipación¹³⁹³. Por otro, no es la apertura violenta de un ámbito cultural (el arte) que libera el mundo de la vida racionalizado del empobrecimiento cultural. Para que se constituya una tradición cultural en toda su extensión, heredera de los principios del proyecto de la Ilustración, la praxis comunicativa cotidiana necesita una interrelación entre los tres complejos de racionalidad. Entre el complejo cognitivo-instrumental, el práctico-moral y el estético-expresivo. El esfuerzo de las vanguardias para imponer el complejo de racionalidad estético-expresivo no es más que un intento de sustituir “una unilateralidad y una abstracción por otra”¹³⁹⁴. La racionalización unilateral, resultante de la primacía de lo cognitivo-instrumental, se volvería racionalización unilateral, resultante de la soberanía del arte.

Habermas insiste en la imposibilidad de remediar una práctica cotidiana mutilada por medio de un vínculo forzado con una de las esferas culturales violentamente abiertas, sea la ciencia o el arte. No obstante, la falsa superación del

¹³⁹³ Tal como insistió Adorno en su discusión con Benjamin.

¹³⁹⁴ Habermas (1997b, 278).

arte en la vida llevada a cabo por las vanguardias históricas no impide una mediación distinta del arte con el mundo de la vida. Pero para que las experiencias estéticas se liberen de la reservada esfera del arte y dejen de transponerse en juicios de gusto por los expertos, es necesario un cambio en el "estatus de la subjetividad... liberada experimentalmente"¹³⁹⁵.

El intento de las vanguardias de unir el arte a la praxis vital acaba por revelar afinidades con la exigencia de desdiferenciación promulgada por los opositores radicales a la modernidad. Pero si las vanguardias admiten en su práctica procedimientos y materiales resultantes de los modernos avances técnicos y científicos, la crítica antimodernista extremada reclama, en su pretensión de desdiferenciación, un abandono de las formas modernas de vida. Ni Adorno, ni Horkheimer, ni Benjamin, ni Habermas están de acuerdo con las invectivas ciegas contra la modernidad, resultantes de las patologías generadas por la colonización del mundo de la vida. Cada uno de estos filósofos es consciente de que la clave no está en volver a un pasado premoderno, sino en deshacerse de lo destructivo de la modernidad. Poner coto al crecimiento de los complejos económico-administrativo, a la tan peculiar dinámica que estos sistemas son capaces de desplegar, sometiendo a sus imperativos los restantes ámbitos de acción.

5.3. La experiencia estética como un poder explorativo vitalmente orientado

Habermas salva algo de la posición del Benjamin de 1935. Se mantiene, como Adorno, en la aporía de un arte autónomo y hecho social. Se refiere a una producción artística que, sin dejar de ser asunto de expertos, plantea de una forma especializada problemas que, tratados bajo un aspecto de validez abstracto y materializados por un sujeto autoconsciente, se incorporan a una forma vital colectiva. Sin perder la autonomía, el arte, en cuanto objetivización y transformación de la experiencia de los individuos, se insertaría nuevamente en el mundo de la vida. Influiría sobre la articulación de las necesidades y autointerpretaciones de los individuos, que de otro modo quedarían ciegos ante la naturaleza externa e interna, enmudeciendo. Al hacer retroceder los límites del mutismo, del silencio no articulado, al iluminar la praxis vital, revelando lo más oculto de nuestras vidas, se dibuja en la experiencia estética una perspectiva utópica.

¹³⁹⁵ Habermas (1994b, 321).

Illuminación de la praxis vital. Transformación de la experiencia de los individuos. Un arte autónomo, no un arte comprometido. Para Canetti, la palabra *engagement* no es sino una mala hierba que prolifera por todas partes. La verdadera responsabilidad, dice, es algo mucho más difícil que el mero hecho de "mantener una relación de empleados con ciertas cosas más importantes". La responsabilidad absoluta es "soberana y se define a sí misma"¹³⁹⁶.

Salvando algo del impulso de las vanguardias, de Brecht y del Benjamin más cercano a Brecht, Habermas alude a la experiencia estética como un "poder explorativo vitalmente orientado". Un poder singularmente iluminador que

no sólo renueva las interpretaciones de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo, sino que interviene al mismo tiempo en las interpretaciones cognoscitivas y las expectativas normativas¹³⁹⁷.

Al llegar a nuestras interpretaciones cognoscitivas y expectativas normativas, el arte los transforma. Sin liquidar su carácter de apariencia y desvinculada de la praxis vital, en la obra de arte parece hacerse realidad la utopía de la modernidad.

En su cambio de paradigma de la filosofía de la consciencia a la teoría de la comunicación, Habermas insiste en la filosofía del lenguaje. Partiendo del principio que la comunicación hablada tiene implícito un *telos* de entendimiento recíproco, Habermas descubre el momento mimético (que alude a algo perdido con la razón instrumental) no en el arte sino en la praxis cotidiana de la comprensión lingüística. Pero, la facultad mimética del arte parece repercutir en las relaciones miméticas de una intersubjetividad equilibrada. Una intersubjetividad, como diría Adorno, no menoscabada. Una intersubjetividad sin violencia que hace posible tanto la reconciliación como su complemento, la libertad.

Desde la perspectiva de la identidad de un yo que se establece no más que en las formas de una intersubjetividad no menoscabada, de un modelo de relaciones dialógicas entre individuos en una sociedad liberada, de la formación de un super-ego determinada por las formas sociales de entendimiento interpersonal, Adorno despliega un concepto implícitamente comunicativo de libertad. Tanto Adorno como Horkheimer aspiran a una individuación que únicamente se constituye mediante la socialización. Para Adorno y Horkheimer "emancipación del individuo" no significa su

¹³⁹⁶ Canetti (1994, 63).

¹³⁹⁷ Habermas (1997b, 280).

emancipación respecto de la sociedad sino "la liberación de la sociedad misma de la atomización"¹³⁹⁸. Sujetos desembarazados de su propio aislamiento, aislamiento que en períodos de colectivización y de cultura de masas llega a alcanzar cimas asustadoras.

Socialización sin represión es a lo que remite Adorno cuando alude a la capacidad mimética, a una razón más comprensiva. Un trato mimético no sólo con la naturaleza sino también con los seres humanos. En la "proximidad de la distancia"¹³⁹⁹ estriba la idea de reconciliación, de una vida no damnificada.

Para que el arte repercuta en las relaciones miméticas de una intersubjetividad no menoscabada se requiere no una superación de la esfera de la cultura (que fracasó en las vanguardias) sino un cambio en la constelación del arte y del mundo de la vida. Sin dejar de hacer parte del mundo de la vida, la obra de arte aglutinaría de un "modo no-metafórico" los tres dominios de validez¹⁴⁰⁰.

En las obras de arte se cristalizan experiencias difusas. Baudelaire transforma en poema el mundo vital del París del siglo XIX. En Kafka y Musil hallamos las experiencias de la decadente monarquía austro-húngara. En Celan y Beckett, las experiencias de un mundo transformado tras Auschwitz. En Bernhard, las experiencias de un mundo que conserva aún resquicios del nacional-socialismo, del nacional-catolicismo.

El arte afecta nuestras reflexiones, nuestros discursos práctico-morales. A luz de una obra, podemos "decir lo que queremos *de verdad* y, sobre todo, lo que *no* podemos querer"¹⁴⁰¹. Como ejemplo de este "poder explorativo vitalmente orientado", de una apropiación de la cultura de los especialistas desde la perspectiva del mundo de la vida, Habermas remite al proceso de aprendizaje de esos trabajadores políticamente motivados de la *Estética de la resistencia* de Peter Weiss. En el turno de la noche de un instituto, un grupo de trabajadores se dedica al estudio de la historia de la pintura europea. Introduciendo el conocimiento adquirido de los datos históricos objetivos en el horizonte de sus experiencias subjetivas, apartadas tanto de la gran tradición educativa alemana como del régimen de la época (1937), los trabajadores descubren que:

¹³⁹⁸ Horkheimer citado en Habermas (1998a, 497).

¹³⁹⁹ Adorno (1998b, 88).

¹⁴⁰⁰ Wellmer citado en Habermas (1994b, 323).

¹⁴⁰¹ Habermas (1997c, 205).

Nuestra concepción de cultura raramente coincidía con lo que se presentaba como una reserva gigantesca de bienes, de hallazgos e invenciones acumulados. En nuestra condición de desposeídos nos acercábamos en principio a lo allí coleccionado con miedo, hasta que se nos hizo claro que teníamos que rellenarlo todo con nuestras propias valoraciones, que el concepto general sólo podía resultar útil cuando nos dijera algo sobre nuestras condiciones de vida, así como las dificultades y peculiaridades de nuestros procesos intelectuales¹⁴⁰².

Benjamin situaba la historia cultural en el centro de una educación de clase. La educación materialista daría el acceso a la praxis. Haría consciente el proletariado de su condición en cuanto clase, lo liberaría del dominio de la burguesía. Trataría de proporcionarle experiencia política. Infundirle fuerza para sacudir los tesoros de la cultura, cosificados y apilados en las espaldas de la humanidad. Fuerza para poder asirlos con las manos.

Tal pedagogía materialista era uno de los objetivos de las "Tesis sobre el concepto de historia", el testamento filosófico de Benjamin¹⁴⁰³. Objetivo que gana una nueva luz a la hora de analizar, con Habermas, el proyecto de la modernidad, cuando replanteamos las conexiones entre la teoría y la praxis. Consciente de los obstáculos que impiden la apropiación de la cultura de los expertos desde la perspectiva del mundo de la vida, Habermas se pregunta si han de darse por perdidos los contenidos explosivos de la modernidad cultural. Insiste que para que se dé una conexión retroalimentativa de la cultura con una práctica comunicativa cotidiana (que, como hemos visto, necesita de tradiciones vivas y fundadoras de sentido y se ve ahora empobrecida en su sustancia tradicional) es menester que la modernización llevada a cabo en el capitalismo se oriente por vías no capitalistas. El mundo de la vida tiene que disponer de instituciones que condicionen la peculiar y aparentemente incontenible dinámica que los sistemas de la acción económica y administrativa son capaces de desarrollar.

¹⁴⁰² Peter Weiss citado en Habermas (1997b, 281).

¹⁴⁰³ Buck-Morss (1995, 316-317).

6. El espíritu de las vanguardias en Benjamin: Kafka, el mundo desfigurado y el gesto perdido

“¿Por qué la mirada que se dirige a ventanas ajenas da siempre con una familia comiendo, o con un hombre solitario frente a una mesa, ocupado en enigmáticas nimiedades bajo la lámpara del techo? Una mirada así es el núcleo originario de la obra de Kafka” (Benjamin)¹⁴⁰⁴.

En su ensayo sobre Kafka¹⁴⁰⁵, Benjamin se opone a las interpretaciones habituales de sus escritos, tanto la empírica (“naturalista”) como la teológica (“sobrenatural”). Su argumentación oscila dialécticamente entre ambas. Benjamin procura iluminar los pasajes más oscuros de los textos de Kafka con imágenes dialécticas. Cuando trata de interpretar la cara empírica de sus escritos, Benjamin echa mano de motivos “sobrenaturales” y míticos. Así es cuando establece un vínculo entre el burócrata kafkiano y el Potemkin de la Rusia zarista, entre el mundo de jerarquías y ordenamientos y el mundo del mito de Ulises. Cuando trata de interpretar la cara sobrenatural, Benjamin emplea elementos “naturales”, sociales, en un marco interpretativo materialista y dialéctico. A la doctrina interpretada une la organización de la vida y del trabajo en la comunidad humana. A la joroba, imagen primordial de la deformación, une los efectos distorsionantes de la organización social. Benjamin despliega los motivos teológicos de forma secularizada, como una teología invertida (el tema de la oración como atención a los objetos, que tanto agradó a Adorno). Su ensayo sobre Kafka se contrapone a sus reflexiones sobre el surrealismo, pero mantiene un estilo surrealista en la presentación¹⁴⁰⁶. Emerge del trasfondo con el que Benjamin interpreta el espíritu de las vanguardias.

La prosa de Kafka brota como una ruptura frente a los clásicos. Su técnica de composición no ha quedado inmune al potencial de la fotografía y del cine. Su obra niega la correspondencia entre literalidad y significado, se resiste al impulso de vincular los momentos concretos con la totalidad. En “Apuntes sobre Kafka” (1953), Adorno señala que al contrario de las obras de arte cuyos elementos individuales

¹⁴⁰⁴ Benjamin (2005, 237) (I 3, 3).

¹⁴⁰⁵ Escrito en 1934, con motivo del décimo aniversario de su muerte.

¹⁴⁰⁶ En una carta a Benjamin, de 17 de diciembre de 1934, Adorno crítica la yuxtaposición no mediada de lo arcaico con lo moderno, la falta de conceptualización de la relación entre protohistoria y modernidad. Insiste en la necesidad de conceptualizar algunos pasos del ensayo sobre Kafka, de dialectizar algunos pasajes y borrar su carácter fragmentario (Adorno 1998a, 79-80).

forman, en su articulación, una totalidad que pasa sin ruptura a un sentido, en Kafka todo está tan suelto cuanto posible, en ninguna parte se abre el horizonte:

Cada frase vale literalmente y cada una de ellas significa de por sí. No hay, como exigiría el símbolo, una fusión de ambas cosas, sino la plena separación de ambas, y del abismo entre ellas sale el violento rayo de la fascinación¹⁴⁰⁷.

Para Benjamin, la descomposición de las frases, el significado desfigurado en los gestos, resisten a la interpretación. El significado inquietante al que remite cada una de las frases articuladas por Kafka, cada imagen que su prosa evoca, se vincula con el sórdido y embrutecido cotidiano. Se vincula con el horror de una modernidad incapaz de liberarse de sus componentes destructivos, con el eterno retorno de lo monstruoso. Infierno que nutre la infinita esperanza de un mundo mejor en un mundo desfigurado, un mundo sin esperanza. Esperanza que ya sólo poseen quienes, deformados como Odradek, escapan de la causalidad natural y superan la muerte, sobreviviendo en rincones olvidados con su risa sin pulmones.

Tanto Kafka como Kraus son, para Benjamin, representantes de una gran tradición en el momento de su decadencia. Ambos se debaten contra la corrupción del lenguaje, consecuencia de la pérdida de la tradición, de la primacía de la jerga del periodismo. Benjamin comparte su diagnóstico de la época. Cuando la razón moderna parece recaer en la barbarie prehistórica, lo que se da no es progreso sino regresión. Un retorno a los estados más lejanos de la civilización. El progreso, quintaesencia de la modernidad, todavía no ha tenido lugar. Como escribe Kafka, "Creer en el progreso no significa creer que ya se haya producido progreso. Eso no sería creer"¹⁴⁰⁸.

Con Kafka y Kraus, Benjamin ve la razón moderna, en toda su fragilidad, como una promesa mesiánica en cuyo nombre todo progreso realizado no es más que una ordenación en el seno de la catástrofe permanente. En ruptura con el hechizo mítico que contradice una sociedad burguesa segura de su secularización, Benjamin interpreta la modernidad como una época en la que se produce la catástrofe de una emancipación malograda.

¹⁴⁰⁷ Adorno (1962b, 261).

¹⁴⁰⁸ "Acreditar no progresso não significa acreditar que já tenha havido progresso. Isso não seria acreditar" Franz Kafka, *Considerações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o verdadeiro caminho*, Hiena Editora, Lisboa, 1992, 23.

La lectura que de Kafka hace Benjamin asienta en los gestos y ademanes, en las figuras, imágenes o motivos, a menudo turbios, que iluminan sus textos. Benjamin procura lo más relevante de Kafka en lo que permanece oscuro al propio autor (tal como procura el fundamento de la modernidad en lo dejado de lado, en lo olvidado y no integrado). Consciente del hiato entre pensamiento discursivo y obra literaria, Benjamin rechaza la autointerpretación de Kafka. La colección de notas póstumas dejadas por el escritor nos encauzan más hacia conclusiones especulativas que hacia los motivos que verdaderamente brotan en sus relatos o novelas.

Donde Kafka no comprende, muestra. "Para Kafka", escribe Benjamin, "siempre hay algo que sólo se deja aprehender en el gesto. Y este gesto que no comprende constituye el espacio nebuloso de la parábola"¹⁴⁰⁹. La obra de Kafka instituye un código de gestos. Gestos que el escritor renuncia a adaptar a situaciones habituales, a explicar: "los gestos de las figuras kafkianas son demasiado contundentes para el entorno habitual, por lo que irrumpen en una dimensión más espaciosa"¹⁴¹⁰. Careciendo de significado simbólico determinado, los gestos cobran distintos sentidos en contextos y ordenamientos experimentales. Benjamin se refiere a los gestos y ademanes del teatro natural de Oklahoma, que evoca el teatro chino, eminentemente gestual y reivindicado por Brecht como uno de los precursores del teatro épico. En el teatro natural de Oklahoma, los gestos se emplean en la resolución de ocurrencias. Gestos inabarcables, como dramas interpretados sobre el escenario del teatro del mundo.

En la unión de lo más sencillo con el enigma, los gestos kafkianos se acercan de lo animal. Benjamin recuerda las historias de animales de Kafka. Sólo nos damos cuenta de que no se tratan de seres humanos cuando tropezamos con el nombre de la criatura, un mono, perro o topo. Kafka se aleja del continente humano: "retira los soportes tradicionales del ademán para quedarse con un objeto de reflexión interminable"¹⁴¹¹.

En sus parábolas hallamos un objeto de reflexión sin fin. Kafka las deja por interpretar, renuncia a la explicación. Con ello, su obra no se agota, se desarrolla en el tiempo. Sus parábolas son ricas, admiten diversas explicaciones. Benjamin se interroga si Kafka, en el caso de haberse detenido a interpretar las parábolas¹⁴¹², a explicar su carácter nebuloso, hubiera provocado en el lector la interminable serie de consideraciones que ellas suscitan. Para Adorno,

¹⁴⁰⁹ Benjamin (1998c, 152).

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, 144.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, 145.

¹⁴¹² Benjamin se refiere concretamente a la parábola "De la ley".

la tarea más propia de una interpretación de Kafka sigue consistiendo en dialectizar plenamente la figura de las nubes –hacer llover, por así decirlo, a la parábola-, y en modo alguno “aclararla”; igual que la plena articulación teórica de la “imagen dialéctica”¹⁴¹³.

La prosa de Kafka “no se expresa por lo que expresa, sino por la negativa a la expresión, por la ruptura”¹⁴¹⁴. La prosa de Kafka es “parábola sin clave”¹⁴¹⁵. Adorno asocia Kafka a Turandot. “Kafka es Turandot hecho escritura”, quienes se dan cuenta de ello, no resisten y arriesgan la cabeza, intentan “abrir el muro a cabezadas”, conscientes del peligro de tener el mismo éxito que sus predecesores¹⁴¹⁶. Para Adorno, sólo la “fidelidad a la letra” puede ayudar a comprender una obra que “constantemente se oscurece y retira a sí misma”¹⁴¹⁷. El principio de la literalidad impide que lo multívoco se desdibuje en indiferente. Adorno aconseja al lector a fijarse en los puntos ciegos, en los detalles inconmensurables e impenetrables, en los gestos que ponen un contrapunto a las palabras: “lo prelingüístico, sustraído a intenciones, está al servicio de la multivocidad, que corroe en Kafka, como una enfermedad, todo significar”¹⁴¹⁸. Gestos, restos de experiencias recubiertas por el significar¹⁴¹⁹ ganan mayor peso que la acción. La suspenden. El gesto, dice Adorno, es el “así es”. A las “experiencias sedimentadas en los gestos seguirá la interpretación, la cual tendrá que reconocer en su mimesis una generalidad desplazada por el sano sentido común”¹⁴²⁰.

Los escritos de Kafka están preparados para ser citados, contados a modo de aclaración, como si se trataran de ilustraciones. Los gestos y ademanes de sus personajes ilustran una doctrina. Ilustran una enseñanza cuyas reliquias se conservan en sus figuras. Se trata, intuye Benjamin, de la organización de la vida y del trabajo en la comunidad humana que Kafka hubiera podido definir como destino¹⁴²¹. Kafka se ocupa de esta cuestión impenetrable cuando trata de las vastas jerarquías de funcionarios, o en las complejas empresas de construcción en *La Construcción de la Muralla China*. Las precauciones que toma en contra de la

¹⁴¹³ Carta a Benjamin (17 de diciembre 1934) (Adorno 1998a, 80).

¹⁴¹⁴ Adorno (1962b, 262).

¹⁴¹⁵ *Idem.*

¹⁴¹⁶ *Idem.*

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, 263.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, 265.

¹⁴¹⁹ *Idem.*

¹⁴²⁰ *Ibid.*, 265-266.

¹⁴²¹ Benjamin (1998c, 146).

interpretación de sus textos no permiten una lectura ingenua: "Hay que ir avanzando a tientas en su interior con circunspección, cautela y desconfianza"¹⁴²². Tampoco se puede olvidar la prescripción de su testamento que ordenaba la destrucción de su legado. Benjamin avanza una explicación para tan inexplicable resolución: enfrentado cada día de su vida a formas de comportamiento indescifrables, a confusos comunicados y notificaciones, Kafka pudo haber querido a la hora de la muerte retribuir con la misma moneda a sus contemporáneos¹⁴²³.

Kafka presenta en sus escritos un mundo desfigurado, un mundo que espera liberación. Una "era de extrema mutua enajenación de los seres humanos, de relaciones intermediadas hasta el punto de ser inabarcables"¹⁴²⁴. Como apunta Adorno, Kafka toma como material la basura de la realidad, "indicios de porquería que dejan los dedos del poder en la edición de lujo del libro de la vida"¹⁴²⁵. Con ellos, partiendo de los desechos separados "de la sociedad muriente por lo nuevo que se forma", Kafka configura la imagen de la sociedad naciente:

En vez de sanar la neurosis, Kafka busca en ella misma la fuerza salvadora, que es la del conocimiento: las heridas que la sociedad infiere al individuo son leídas por éste como cifras de la no-verdad social, como negativo de la verdad. Su potencia es potencia de descomposición. Kafka arranca la fachada conciliatoria que recubre la desmesura del sufrimiento, cada vez más sometido a los controles racionales¹⁴²⁶.

En este mundo degradado, la reconciliación no parece al alcance de la razón humana. Como señala Benjamin, sólo un milagro mesiánico puede ponerlo en orden. Esperanza mesiánica de recomponer el mundo desfigurado (esperanza materialista de una revolución, para Brecht). En las novelas de Kafka, como apunta Adorno, lo efímero se interpenetra con lo siempre igual. Duplicación, repetición, como el pintor que pinta siempre el mismo y anticuado paisaje de género. Igualdad o "intrigante semejanza de una pluralidad":

Todas las semicriaturas posibles se presentan por parejas, a menudo con la signatura de lo infantil o estúpido, oscilando entre la bondad y la crueldad como los salvajes de los libros infantiles. Tan difícil se ha hecho para los hombres la individuación, y tan

¹⁴²² *Ibid.*, 147.

¹⁴²³ *Idem.*

¹⁴²⁴ *Ibid.*, 159.

¹⁴²⁵ Adorno (1962b, 274).

¹⁴²⁶ *Ibid.*, 268.

oscilante ha sido para ellos hasta el día de hoy, que sienten mortal terror cuando se le levanta un ángulo de su velo¹⁴²⁷.

En Kafka, reina el *déjà vu*, imperio poblado de "sosas, fantasmas, bailarines chasídicos", "copias de todo, hombres producidos en cadenas sin fin, ejemplares mecánicamente reproducidos"¹⁴²⁸. En Kafka, el malestar causa pánico. El burgués, como apunta Adorno, agoniza con su traducción a arquetipos: "el abandono de sus rasgos individuales, el descubrimiento del confuso terror de hormiguero bajo la piedra de la cultura, marca la decadencia de la individualidad misma"¹⁴²⁹. La extrañeza hace perceptible la enajenación, la subjetividad alienada consumada. Hace perceptible la "interioridad sin objeto", absoluta interioridad: "la enajenación absoluta, entregada a la existencia de la que se ha retirado, se explora como infierno"¹⁴³⁰.

Benjamin señala que las novelas de Kafka se desarrollan en un mundo chato. Es el mundo de la prehistoria que regresa en la Europa de entreguerras: "El tiempo en que Kafka vive no representa un progreso respecto a los comienzos remotos"¹⁴³¹. El olvido de la etapa prehistórica hace que ésta se imponga en el presente.

El olvido surge como una categoría central en Kafka. Benjamin se refiere a la forma casual con la que los personajes de sus novelas comunican algo a K. Lo más importante se dice de pasaje, como si K. debiera en el fondo saberlo desde hace mucho: "Es como si no hubiera nada nuevo, como si apenas, inadvertida, se le plantease al héroe la exigencia de recordar lo que olvidara". Pero lo olvidado "nunca es algo exclusivamente individual"¹⁴³². Adorno apunta como fin oculto del arte de Kafka "la disponibilidad, la tecnificación y la colectivización" del *déjà vu*:

Lo mejor, lo que se olvida, se recuerda y encierra en la botella, como la Sibila de Cumas. Pero al hacerlo así se convierte en lo peor: "Quiero morir", y se le niega. Una maldición cae sobre la eternizada caducidad¹⁴³³.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, 270.

¹⁴²⁸ *Idem.*

¹⁴²⁹ *Ibid.*, 279.

¹⁴³⁰ *Ibid.*, 289.

¹⁴³¹ Benjamin (1998c, 153).

¹⁴³² *Ibid.*, 154.

¹⁴³³ Adorno (1962b, 269).

Todo olvido, dice Benjamin, es olvido del mundo primitivo: "Cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente, y le acompaña a lo largo de incontables, inciertas y cambiantes relaciones que son origen siempre de nuevos engendros"¹⁴³⁴. Es de este mundo que brotan las historias de Kafka. Mundo que nos conduce hasta los animales. Los animales surgen en Kafka como recipientes del olvido, los que más se dedican a la reflexión: "Para ellos la angustia es a su pensamiento lo que la corrupción es al derecho. Echa a perder lo precedente y es a la vez, lo único esperanzador que hay en él"¹⁴³⁵.

En Odradek, Benjamin encuentra la forma adoptada por las cosas en el olvido. Odradek, "el bastardo más singular engendrado por el mundo primitivo kafkiano con la culpa"¹⁴³⁶. Nadie sabe muy bien en qué consiste la preocupación del padre de familia. Se sabe que nos sobrevive y que, deformado, se detiene en los suelos, desvanes, escaleras o pasillos, en lugares de lo desechado, de lo olvidado. Rincones en los que habita la inocencia de lo inútil. Rincones que son, como dice Adorno, rincones de la esperanza: "la resurrección de la carne debería tener lugar en un cementerio de automóviles"¹⁴³⁷.

Deformados aparecen otros animales que surgen de las historias de Kafka, como el bicho en el que se transforma Gregorio Samsa. Animales deformados que Benjamin relaciona con el jorobado¹⁴³⁸: el hombre que entierra la cabeza en su pecho, que lo suporta todo sobre sus espaldas, siempre cargadas. Las deformaciones que el Mesías corregirá en cuanto llegue no son sólo las de nuestro espacio, sino también las de nuestro tiempo:

La vida es asombradamente corta. Ahora, en mis recuerdos, todo se conjuga de tal manera que apenas si puedo concebir que un joven decida galopar hasta el pueblo vecino, sin temer que el tiempo requerido para tal empresa, dejando de lado accidentes imprevistos, depase ampliamente la duración ordinaria y feliz de una vida¹⁴³⁹.

Entre las criaturas kafkianas que tienen en cuenta la brevedad de la vida, Benjamin destaca los que no se cansan nunca, los ayudantes, que ajetrean de un lado al otro

¹⁴³⁴ Benjamin (1998c, 154).

¹⁴³⁵ *Ibid.*, 155.

¹⁴³⁶ *Idem.*

¹⁴³⁷ Adorno (1962b, 292).

¹⁴³⁸ Pequeño jorobado era también, en la *Infancia en Berlín hacia 1900*, el avisador del olvido, que únicamente contemplaba los estragos.

¹⁴³⁹ "El pueblo más cercano", Kafka citado en Benjamin (1998c, 157).

como enviados, ordenanzas o mensajeros. Para ellos, apunta Benjamin, existe aún la esperanza¹⁴⁴². Seres emparentados con los estudiantes, que apenas duermen: "Los estudiantes velan a causa de sus estudios, y quizás es la mayor virtud de sus estudios, el tenerlos en vela"¹⁴⁴³. El estudio corona las reglas del asceticismo en Kafka. El estudiante que Karl Rossmann observa desde el balcón, siempre inmerso en los libros, de rostro inclinado sobre la hoja, escribe quedándose sin resuello. Puede que sus estudios sean una nimiedad, pero "estaban muy cerca de esa nada a partir de la cual algo se hace útil"¹⁴⁴⁴, estaban cerca de la nada que Kafka persigue¹⁴⁴⁵. Benjamin relaciona los estudiantes con los actores del teatro natural de Oklahoma, donde al héroe le espera la felicidad. En el teatro natural los actores sólo tienen que actuarse: "El papel de los miembros del elenco de Oklahoma es, por supuesto, la vida anterior del actor"¹⁴⁴⁶. Seres redimidos. No lo es aún el estudiante que Karl observa leyendo su libro. En una era de profunda enajenación de los seres humanos, el estudio le permite a uno reencontrar los fragmentos de la propia existencia. Le permite reencontrar las partes del papel que le ha sido asignado, su gesto perdido. Pero el esfuerzo que tal empresa exige es desmesurado: "Una tormenta ruge desde el olvido, por consiguiente, el estudio es una cabalgata a contraviento"¹⁴⁴⁷. En la obra de Kafka, el viento proviene frecuentemente de las más profundas regiones de la muerte. Es el viento que impulsa la barca del cazador Gracchus a la vez que sopla del mundo de la prehistoria. El estudio es regreso: "El retorno es la dirección del estudio al transformar presencia en escritura"¹⁴⁴⁸. Y el objeto del estudio es la relación entre derecho y justicia: "El derecho que ya no se practica sino que sólo se estudia, es el portón de la justicia"¹⁴⁴⁹. Inútil sería la práctica del derecho en una sociedad sin conflictos, en un mundo redimido.

El mundo deformado y hostil, inacabado, emerge en los recuerdos de infancia no exento de chispas de utopía, de promesa. Tal es la imagen evocada por Kafka en su descripción del canto de Josefina: "Un algo de la pobre y corta infancia perdura en ella, algo de la felicidad perdida a jamás, pero también algo de la vida activa actual y de su pequeña e inconcebible alegría imperecedera"¹⁴⁵⁰.

¹⁴⁴² Benjamin (1998c, 140).

¹⁴⁴³ *Ibid.*, 158.

¹⁴⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, 159.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, 159-160.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, 160.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, 161.

¹⁴⁵⁰ Kafka citado por Benjamin (1998c, 141).

Ver restablecido el mundo desfigurado, habitar un cuerpo, un mundo, que no sea hostil, que no se le escurra a uno cuando al despertar se convierte en bicho – otredad olvidada-, deshacerse de la carga depositada sobre la espalda, sin importarse si se es hombre o caballo, tal es la esperanza que brota de los relatos de Kafka, de la enorme desesperanza que abrigan sus criaturas (precisamente la que les concede belleza). Esperanza que brota de lo abandonado y sufriente, de la inutilidad. Esperanza infinita, sólo que no para nosotros.

Bibliografía

Adorno, Gretel, Benjamin, Walter, *Correspondencia 1930-1940*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Moda sin tiempo- sobre el jazz", *Primas- La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962a.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Apuntes sobre Kafka", *Primas- La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962b.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído", *Disonancias- música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, 1966.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Razón y revelación", *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993a.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Progreso", *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993b.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Tiempo libre", *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993c.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "La educación después de Auschwitz", *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993d.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Caracterización de Walter Benjamin", *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995a.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Recuerdos", *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995b.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Introducción a los *Escritos* de Benjamin", *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995c.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Benjamin el escritor de cartas", *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995d.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Dirección Única de Benjamin", *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995e.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Epílogo a *Infancia en Berlín hacia 1900* ", *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995f.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Prefacio a *Estudios sobre la filosofía de Walter Benjamin* de Rolf Tiedemann", *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995g.

Adorno, Theodor Wiesengrund, Benjamin, Walter, *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998a.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Minima Moralia*, Madrid, Taurus, 1998b.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Lectura de Balzac", *Notas sobre literatura II*, Madrid, Akal, 2003a.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Conferencia sobre La tienda de antigüedades de Charles Dickens", *Notas sobre literatura II*, Madrid, Akal, 2003b.

Aguilera, Antonio, "Lógica de la descomposición", Introducción a T. W. Adorno, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991.

Aguilera, Antonio, "Sobre el concepto de historia en Benjamin", *La Ortiga- revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, nº 25-27, año V, (pp. 214-242), Santander, Editora Límite, Diciembre 2000.

Aguilera, Antonio, "Pesimismo en la teoría, optimismo en la praxis", Introducción a Max Horkheimer, *Autoridad y familia y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2001.

Aguilera, Antonio, "Huellas, marcas, indicios: las voces silenciadas (variación sobre el concepto de historia de Benjamin)", en: Cruz, Manuel (comp.), *Hacia dónde va el*

pasado- El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo, Barcelona, Paidós, 2002.

Agulhon, Maurice (ed.), *La ville de l'âge industriel- Le cycle haussmannien*, Manchecourt, Éditions du Seuil, 1998.

Alique, José-Benito, prólogo a Granville, *Otro Mundo*, Palma de Mallorca, Torre de Viento, 2001.

Appelbaum, Stanley, *Fantastic Illustrations of Grandville- 266 Illustrations from "Un Autre Monde" and "Les Animaux"*, Nueva York, Dover Publications, 1987.

Aragon, *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 1997.

Avenel, Georges d', *Le mécanisme de la vie moderne*, Vol. 1, París, A. Colin, 1896.

Avenel, Georges d', *Le mécanisme de la vie moderne*, Vol. 4, París, A. Colin, 1902.

Avenel, Paul, *Nouvelles Chansons Politiques*, [libro en línea]. París, A. Le Chevalier Éditeur, 1870. Colección de e-books de Gallica- Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque National de France. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453570n/>> [consulta 28-7-2011].

Bajac, Quentin, *La Commune photographiée*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000.

Balzac, Honoré de, *Le Cousin Pons, La comédie humaine*, vol. III, París, Omnibus, 1999a.

Balzac, Honoré de, *Histoire des treize, Ferragus, La Duchesse de Langeais, La Fille aux yeux d'or*, París, Le Livre de Poche, 1999b.

Balzac, Honoré de, *Illusions Perdues*, Saint-Amand, Éditions Gallimard, 2000.

Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, Saint-Amand, Éditions Gallimard, 2001a.

Balzac, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Saint-Amand, Éditions Gallimard, 2001b.

Balzac, Honoré de, *La Peau de chagrin*, Manchecourt, Éditions Gallimard, 2001c.

Bapst, Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, París, Imprimerie Nationale, 1891.

Barrento, João, *Ler o que não foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*, Lisboa, Cotovia, 2005.

Barrento, João, "Posfácio" a *Origem do Drama Trágico Alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Bauman, Zygmunt. "Desert espectacular", *The Flâneur*, Tester, Keith (ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 1994.

Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, Barcelona, Bosch, 1975.

Baudelaire, Charles, "El pintor de la vida moderna", *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1992.

Baudelaire, Charles, *O meu coração a nu*, Lisboa, RBA Editores, 1995.

Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 2001.

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Madrid, Visor, 2010.

Benevolo, Leonardo, *Orígenes del urbanismo moderno*, Madrid, Celeste Ediciones, 1994.

Benjamin, Walter, "Sobre la facultad mimética", *Angelus novus*, Barcelona, La gaya ciencia, 1971.

Benjamin, Walter, "Tesis de la filosofía de la historia", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973a.

Benjamin, Walter, "Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973b.

Benjamin, Walter, "Experiencia y pobreza", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973c.

Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973d.

Benjamin, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973e.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Band I- VII, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974-1989.

Benjamin, Walter, *Obras escolhidas- Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

Benjamin, Walter, Scholem, Gershom, *Correspondencia*, Madrid, Taurus, 1987a.

Benjamin, Walter, *El Berlín demonico- relatos radiofónicos*, Barcelona, Icaria Editorial, 1987b.

Benjamin, Walter, "Una imagen de Proust", *Imaginación y sociedad- Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1988.

Benjamin, Walter, "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", *Imaginación y sociedad- Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1988a.

Benjamin, Walter, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988b.

Benjamin, Walter, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989.

Benjamin, Walter, *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1990.

Benjamin, Walter, "El autor como productor", *Tentativas sobre Brecht- Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991.

Benjamin, Walter, *Cuadros de un Pensamiento*, Buenos Aires, Ed. Imago Mundi, 1992.

Benjamin, Walter, "Zentralpark", *Cuadros de un Pensamiento*, Buenos Aires, Ed. Imago Mundi, 1992a.

Benjamin, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992b.

Benjamin, Walter, "París, capital del siglo XIX", *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993a.

Benjamin, Walter, "Sobre algunos temas en Baudelaire", *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993b.

Benjamin, Walter, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", *Poesía y Capitalismo- Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1993c.

Benjamin, Walter, *The correspondence of Walter Benjamin*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Benjamin, Walter, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Lom Ediciones y Universidad Arcis, 1995.

Benjamin, Walter, *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Universidad, 1996a.

Benjamin, Walter, "Crónica de Berlín", *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Universidad, 1996b.

Benjamin, Walter, *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996c.

Benjamin, Walter, "El retorno del *flâneur*", *Paseos por Berlín*, Franz Hessel, Madrid, Tecnos, 1997.

Benjamin, Walter, "Karl Kraus", *Karl Kraus y su época*, Marizzi, Bernd; Muñoz, Jacobo (eds), Madrid, Trotta, 1998a.

Benjamin, Walter, "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos- Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998b.

Benjamin, Walter, "Franz Kafka", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos- Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998c.

Benjamin, Walter, "París, capital del siglo XIX", *La Ortiga- revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, nº 25-27, año V, (pp. 214-242), Santander, Editora Límite, Diciembre 2000.

Benjamin, Walter, "Algo nuevo acerca de las flores", *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004a.

Benjamin, Walter, "Carta de París (2). Pintura y fotografía", *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004b.

Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

Bernstein, Richard J., "Introducción", AA.VV., *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1994.

Bouveresse, Jacques, *Essais II. L'époque, la mode, la morale, la satire*, Marseille, Agone, 2001a.

Bouveresse, Jacques, *Schmock ou le triunfe du journalism- La grande bataille de Karl Kraus*, Saint-Amand-Montrond, Seuil, 2001b.

Brecht, Bertolt, *Más de cien poemas*, Madrid, Hiperión, 1998.

Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa- Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1981.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada- Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

Buck-Morss, Susan, "The Gift of the Past", *The Democratic Imaginary in the Era of Globalization*, XXIII Conference of the Academy of Latinity, Barcelona, Academy of Latinity, 2011.

Bürger, Peter, *La prose de la modernité*, París, Klincksieck, 1994.

Burke, Peter, *Visto y no visto – El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

Burke, Peter, "Obertura: La nueva historia, su pasado y su futuro", *Formas de hacer Historia*, Burke, Peter (ed.), Madrid, Alianza Universidad, 1999a.

Burke, Peter, "Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración", *Formas de hacer Historia*, Burke, Peter (ed.), Madrid, Alianza Universidad, 1999b.

Cabaud, Michel, *Paris et le parisiens sous le Second Empire*, París, Belfond, 1982.

Canetti, Elias, *La conciencia de las palabras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Castellani, Charles, *Grand Panorama National Français*, Bruxelles, impr. de l'Economie financière, s. f.

Cavell, Stanley, "Remains to be seen", *Walter Benjamin and the Arcades Project*, Hassen, Beatrice (ed.), Continuum, Cornwall, 2006.

Champfleury, *Les bons contes font les bons amis*, Neuchâtel, Editions Ides & Calendes, 1997.

Chesterton, G. K., *Charles Dickens*, Valencia, Pre-textos, 1995.

Clark, T. J., *The Painting of Modern Life*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

Claussen, Detlev, *Theodor W. Adorno- Uno de los últimos genios*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2006.

Cohen, G. A., *Karl Marx's Theory of History, a Defense*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

Comment, Bernard, *Le XIXe siècle des panoramas*, París, Adam Biro, 1993.

Delvau, Alfred, *Les Plaisirs de Paris*, París, Achille Faure Libraire-Éditeur, 1867.

Descartes, René, *Discurso del Método*, Barcelona, RBA, 1999.

Deschaumes, Edmond, *Pour bien voir Paris*, París, Maurice Dreyfous, 1889.

Dickens, Charles, *Great Expectations*, Londres, Penguin Books, 1994a.

Dickens, Charles, *David Copperfield*, Londres, Penguin Books, 1994b.

Charles Dickens, *Oliver Twist*, Londres, Penguin Books, 1994c.

Dickens, Charles, *Martin Chuzzlewit*, Londres, Penguin Books, 1994d.

Dickens, Charles, *Old Curiosity Shop*, Londres, Penguin Classics, 2000.

Dickens, Charles, *Bleak House*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2001.

Dickens, Charles, *Our Mutual Friend*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2002.

Dickens, Charles, *Dombey and son* [libro en línea], Colección de e-books de "The Literature Network", < <http://www.online-literature.com/dickens/dombey/16/> >, [consulta 18-1-2013].

Dubech, L., D'Espezel, *Histoire de Paris*, París, Ed. Pittoresques, vol. I- 1931a, vol. II- 1931b.

Duby, Georges (ed.), *Histoire de la France urbaine, Tome 4- La ville de l'âge Industriel*, Le cycle haussmanniene, París, Seuil, 1983.

Fabien, Jacques, *Paris en songe*, París, E. Dentu, 1863.

Ferguson, Priscilla Parkhurst, *Paris as Revolution- Writing the 19th-Century City*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Figuiet, Louis, *La photographie*, Marsella, Laffite Reprints, 1983.

Fournel, Victor, *Les cris de Paris- Types et physionomies d'autrefois*, París, Librairie de Firmin-Didot et Cie., 1888.

Fournel, Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, París, E. Dentu, 1867.

Fournel, Victor, *Paris nouveau et Paris futur*, París, Jacques Lecoffre, 1865.

Fraipont, Gustave, *Paris à vol d'oiseau*, París, Librairie illustrée, 1889.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1993.

Gaskell, Ivan, "Historia de las imágenes", *Formas de hacer Historia*, Burke, Peter (ed.), Madrid, Alianza Universidad, 1999a.

Gastineau, Benjamin, *Les nouveaux romans de Paris*, París, E. Dentu, 1868.

Geist, J. F., *Le Passage. Un type architectural du XIXe siècle*, Bruselas, Pierre Mardaga Éditeur, 1989.

Gernsheim, H., Gernsheim, A., L. J. M. *Daguerre: The history of the Diorama and the Daguerrotype*, Londres, Secker and Warburg, 1956.

Giddens, Anthony, "¿Razón sin revolución? La *Theorie des kommunikativen Handelns* de Habermas", AA. VV., *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1994.

Giedion, Sigfried, *Escritos Escogidos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997.

Ginzburg, Carlo, "Los viajes de Carlo Ginzburg- Entrevista a Carlo Ginzburg", Archipiélago- Cuadernos de crítica de la cultura, nº 47/2001, pp. 94-99.

Ginzburg, Carlo, "Ekfrasis e citação", *A micro-história e outros ensaios*, Lisboa, Difel, 1991.

Ginzburg, Carlo, "Indicios- Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1999a.

Ginzburg, Carlo, "De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método", *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1999b.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 2000.

Goethe, J. W. , *Viaje a Italia*, Ediciones B, Barcelona, 2001.

Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.

Habermas, Jürgen, "Sobre Benjamin y Adorno. Lo falso en lo propio", *Más allá del estado nacional*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994a.

Habermas, Jürgen, "Cuestiones y contracuestiones", AA. VV., *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1994b.

Habermas, Jürgen, "Dialéctica de la racionalización", *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 1997a.

Habermas, Jürgen, "La modernidad: un proyecto inacabado", *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 1997b.

Habermas, Jürgen, "Entrevista con la 'New Left Review' ", *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 1997c.

Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa I- Racionalidad de la acción y racionalización social*, Madrid, Taurus, 1998a.

Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa II- Crítica de la acción funcionalista*, Madrid, Taurus, 1998b.

Habermas, Jürgen, "Walter Benjamin. Crítica concienciadora o Crítica salvadora", *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 2000a.

Habermas, Jürgen, "El idealismo alemán de los filósofos judíos", *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 2000b.

Habermas, Jürgen, "Concepciones de la modernidad. Una mirada retrospectiva a dos tradiciones", *La constelación posnacional- ensayos políticos*, Barcelona, Paidós, 2000c.

Harvey, David, *Consciousness and the urban experience. Studies in the history and theory of capitalistic urbanization*, Oxford, Basis Blackwell, 1985.

Harvey, David, *Paris, capital of modernity*, Nueva York y Londres, Routledge, 2003.

Hausmann, G. E., *Memoires du Baron Hausmann – II Préfecture de la Seine*, [libro en línea]. París, Victor-Havard Éditeur, 1890. Colección de e-books de Gallica-Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque National de France. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220529h/>> [consulta 5-9-2011].

Hessel, Franz, *Paseos por Berlín*, Madrid, Tecnos, 1997.

Hobsbawm, Eric, *A Era dos Extremos. História breve do século XX: 1914-1991*, Lisboa, Editorial Presenta, 1996.

Hofmannsthal, Hugo von, *Carta de Lord Chandos*, Murcia, Comisión de Cuultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981.

Horkheimer, Max, Adorno, T. W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.

Jauss, Hans Robert, "El recurso de Baudelaire a la alegoría", *Las transformaciones de lo moderno- Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995a.

Jauss, Hans Robert, "Huella y aura: Observaciones sobre la Obra de los Pasajes de Walter Benjamin", *Las transformaciones de lo moderno- Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995b.

Jay, Martin, "Habermas y el modernismo", AA. VV., *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1994.

Jay, Martin, "Is Experience Still in Crisis? Reflections on a Frankfurt School Lament", *The Cambridge Companion to Adorno*, ed. Tom Huhn, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Jay, Martin, *Songs of Experience - Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005.

Lehmann, Hans-Thies, "Remarques sur l'idée d'enfance dans la pensée de Walter Benjamin", Wismann, Heinz (ed.), *Walter Benjamin et Paris- Colloque international 27-29 juin 1983*, Alençon (Orne), Les Éditions du Cerf, 1986.

Lemer, Julien, *Paris au gas*, París, Jung-Treuttel, 1861.

Levi, Giovanni, "Sobre microhistoria", *Formas de hacer historia*, Burke, Peter (ed.), Madrid, Alianza Universidad, 1999.

Lindner, Burkhardt, "Le Passagen-Werk, Enfance berlinoise et l'archéologie du 'passé le plus récent' ", Wismann, Heinz (ed.), *Walter Benjamin et Paris- Colloque international 27-29 juin 1983*, Alençon (Orne), Les Éditions du Cerf, 1986.

Löwy, Michael, "Walter Benjamin et le surréalisme", *Europe- revue littéraire mensuelle*, 74e année- n° 804, pp. 79-90, Abril 1996.

Löwy, Michael, *Walter Benjamin- Aviso de Incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Lukács, Georg, *Historia y consciencia de clase*, Barcelona, Grijalbo, 1976.

Maleuvre, Didier, *Museum Memories- History, Technology, Art*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

Mann, Thomas, *Los Buddenbrook*, Barcelona, Edhasa, 2004.

Marx, Karl, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel, 1985.

Mate, Reyes, "Walter Benjamin: un pensador político", *Por los campos de exterminio*, Barcelona, Anthropos, 2003.

Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid, Trotta, 2006.

Maupassant, Guy de, "La nuit-cauchemar", *Clair de lune et autres nouvelles*, Mesnil-sur-L'Éstrée, Éditions Gallimard, 1998.

McCarthy, Thomas, "Reflexiones sobre la racionalización en *La Teoría de la Acción Comunicativa*", AA. VV., *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1994.

Meyer, Arthur, *Ce que mes yeux ont vu*, París, Plon-Nourrit, 1911.

Miller, Michael B., *Au Bon Marché 1869-1920. Le Consommateur Apprivoisé*, París, Armand Colin, 1987.

Montigny, Louis Gabriel, *Le Provincial à Paris. Esquisses des Moeurs Parisiennes* [libro en línea]. Tomo I, París, Chez Ladvocat Libraire, 1825. Colección de e-books de Gallica- Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque National de France. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054876/>> [consulta 29-6-2011].

Mosès, Stéphane, "Benjamin, Nietzsche, et l'idée de l'éternel retour", *Europe- revue littéraire mensuelle*, 74e année- n° 804, pp. 140-158, Avril 1996.

Mosès, Stéphane, *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra, 1997.

Muñoz, Jacobo, *Figuras del desasosiego moderno. Encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002.

Palmier, Jean-Michel, *Walter Benjamin, Un itinéraire théorique*, Les Belles Lettres, París, 2010.

Pasdermadjian, Hrant, *La segunda Revolución Industrial*, Madrid, Tecnos, 1960.

Pinkney, David H., *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

Poe, Edgar Allan, "El hombre de la multitud", *Cuentos 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1994a.

Poe, Edgar Allan, "El misterio de Marie Rogêt", *Cuentos 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1994b.

Poe, Edgar Allan, "La carta robada", *Cuentos 1*, Madrid, Alianza Editorial, 1994c.

Prendergast, Christopher, *Paris and the Nineteenth Century*, Oxford, Cambridge, Blackwell, 1995.

Prins, Gwyn, "Historia oral", *Formas de hacer historia*, Burke, Peter (ed.), Madrid, Alianza Universidad, 1999.

Richard, Jules, *Le Panorama de la Compagnie Générale Transatlantique*, París, Librairie des Imprimeries réunies, 1889.

Rochlitz, Rainer, *Le désenchantement de l'art- La philosophie de Walter Benjamin*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 1992.

Rouillé, André, *L'Empire de la photographie 1839-1870*, París, Le Sycomore, 1982.

Rouillé, André, *La Photographie en France- Textes et controverses: une Anthologie 1816-1871*, París, Éditions Macula, 1989.

Schivelbusch, Wolfgang, *The Railway Journey- The industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Nueva York, Berg, 1986.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin- Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987.

Scholem, Gershom, "Walter Benjamin", *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Scholem, Gershom, "...todo es cábala". *Diálogo con Jorg Drews, seguido de Diez tesis ahistóricas sobre la Cábala*, Madrid, Minima Trotta, 2001.

Sennett, Richard, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978.

Sennett, Richard, *La conciencia del ojo*, Barcelona, Versal, 1991.

Shapiro, Barbara Stern, "The Bois de Boulogne: Horse races and Other Sporting Events", *Pleasures of Paris- Daumier to Picasso*, Boston, Museum of Fine Arts and Godine, 1991.

Sharpe, Jim, "Historia desde abajo", *Formas de hacer historia*, Burke, Peter (ed.), Madrid, Alianza Universidad, 1999.

Thompson, E. P., "History from below", *The Times Literary Supplement*, pp. 279-280, 7 abril 1966.

Thompson, E. P., *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Tomo I, Barcelona, Crítica, 1989.

Tiedemann, Rolf, "Introducción del editor", Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

Tiedemann, Rolf, "Historical materialism or political messianism? An interpretation of the theses 'On the concept of history' ", *The Philosophical Forum*, Volume XV, Nº 1-2, Fall-Winter 1983-84.

Tulard, Jean (org), *Porquoi réhabiliter le Second Empire?*, Colloque présidé par Jean Tulard, París, Palais des Congrès, Bernard Giovanangeli Éditeur, 1995.

Twain, Marc, *The Innocents Abroad or the New Pilgrim's Progress*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 2010.

Wellmer, Albrecht, "Razón, utopía, y la dialéctica de la ilustración", AA. VV., *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1994.

Wiertz, A. J., *Oeuvres littéraires*, Bruselas, V. Parent et fils Éditeurs, 1869.

Williams, Rosalind H., *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1982.

Zola, Émile, *Teresa Raquin*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, s/f.

Zola, Émile, *El Paraíso de las Damas*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.

Zola, Émile, *La Curée*, Saint-Amand, Gallimard, 1981.

Índice

Agradecimientos	1
Resumen	3
Introducción	5
I. La ciudad y sus encantos: las promesas del París del siglo XIX	21
1. Los pasajes.....	21
2. La arquitectura de hierro y vidrio	26
3. La utopía urbanística de Fourier.....	28
4. Las exposiciones universales	30
5. Haussmann.....	34
5.1. Los <i>grands travaux</i> de París.....	36
5.2. El bienestar de los ciudadanos	40
5.3. Los parques.....	41
5.4. El estilo imperial	43
5.5. El <i>gran boulevard</i>	45
5.6. Pérdida del sentido de comunidad	46
5.7. Desplazamiento, nostalgia.....	48
5.8. Las cuentas fantásticas de Haussmann.....	51
5.9. La fantasmagoría se hace piedra	52
6. El gran almacén	54
6.1. El consumo de masas	56
6.2. El brillo de las mercancías	58
6.3. <i>Au bonheur des dames</i>	60
7. Grandville.....	61
7.1. La moda	63
8. Los espectáculos de la vida moderna	65
8.1. Los panoramas	66
8.2. La morgue	71
8.3. El <i>Musée Grévin</i>	74
8.4. La prensa de masas.....	76
9. La fotografía	79
10. Bajo el signo de lo inauténtico: el interior.....	89
10.1. Coleccionismo y hogar	90
10.2. La alienación del hogar.....	91
10.3. Detectives	93
10.4. Huellas y estuches.....	95
11. El mundo del objeto triunfante.....	97
II. La ciudad y sus miserias: lo incumplido. Patologías y experiencia estética.....	101
1. El <i>flâneur</i>	101
2. El trapero	107
3. Tiempo libre.....	110
4. La renuncia a la aureola	113
5. La alegoría.....	114
6. El eterno retorno	117
7. Kraus: el guardián de la tumba del lenguaje.....	123
8. Experiencia y pobreza	130

9. La pérdida de la facultad de narrar.....	131
10. La desintegración de la experiencia	135
11. La multitud y el <i>shock</i>	139
12. El <i>shock</i> , el obrero y el jugador.....	144
13. Correspondances	148
14. Decadencia del aura, atrofia de la experiencia.....	151
III. Construir desde los escombros	159
1. El mundo desfigurado de los niños	159
2. Fuchs, el coleccionista	164
3. Reproducción y vanguardias.....	167
3.1. La pequeña historia de la fotografía	167
3.2. El autor como productor.....	175
3.3. Obra de arte y reproductibilidad técnica.....	179
3.4. Críticas de Adorno	188
IV. Huellas de lo marginado.....	191
1. Los desperdicios	192
2. La cita.....	193
3. Concreción	194
4. Vestigios de la cultura	196
5. El montaje.....	197
6. Una fisiognómica materialista	198
7. El surrealismo	203
8. El sueño	207
9. El despertar	210
10. Ruina, alegoría, drama	214
11. El desencantamiento del mundo.....	215
12. Crítica al mito.....	223
13. Tiempo del infierno	226
14. Giro marxista	227
15. El carácter fetiche de la mercancía	229
16. Las memorias.....	234
16.1. La fusión de lo nuevo con lo viejo. Imágenes de sueño	238
16.2. Diferencias	240
V. Historia a contrapelo.....	243
1. Una nueva historia.....	243
2. Progreso y catástrofe	249
3. Progreso y felicidad.....	252
4. Falsa continuidad, falsa homogeneidad	253
5. Girasoles y ruinas	254
6. Radicalización del tiempo.....	258
7. Leer lo que nunca fue escrito.....	259
8. El núcleo temporal de la verdad.....	262
9. El relato	263
10. Una historia que arma	265
11. La imagen dialéctica.....	267
12. Objeto histórico como mónada.....	270
13. La puerta estrecha	271
14. Historia y memoria. Lo ausente como posibilidad	274
15. Ruptura, temporalidad discontinua e historia dupla.....	278

16. Historia a contrapelo. Verdadera universalidad.....	280
17. Enano o autómeta.....	282
VI. Conclusión: Desintegración de la experiencia o empobrecimiento cultural del mundo de la vida	285
1. La historia como salvación de la tradición.....	285
1.1. Materialismo histórico y teología: unir lo irreconciliable	285
1.2. Una conciencia histórica radicalizada.....	292
2. El proyecto inacabado de la modernidad	294
3. Socialización de los medios espirituales de producción o unión del saber experto al mundo de la vida	300
4. Imágenes del pensamiento	302
5. Replanteamiento del tema de la recomposición de la experiencia en las vanguardias en el marco de la teoría de la modernidad de Habermas	305
5.1. Autonomía	305
5.2. Superación de la cultura.....	308
5.3. La experiencia estética como un poder explorativo vitalmente orientado .	310
6. El espíritu de las vanguardias en Benjamin: Kafka, el mundo desfigurado y el gesto perdido.....	314
Bibliografía.....	325
Índice.....	343