

revista

ANTHROPOS

HUELLAS DEL CONOCIMIENTO



Walter Benjamin

La experiencia de una voz crítica,
creativa y disidente

225

■ Walter Benjamin, ¿recuerdan?

PILAR CARRERA ÁLVAREZ

Donde reina el silencio, nada puede suceder.

W. BENJAMIN

RESUMEN. El artículo recorre algunos tópicos recurrentes en la interpretación de los textos benjaminianos y se centra en el análisis de uno de sus conceptos más populares: el de «aura». Bertolt Brecht escribía al respecto: «¡pura mística pese a la postura anti-mística!». Sobre este poso de controversia y la densa neblina que cierto kitsch teologal exegético ha extendido sobre su prosa, se yergue ese término manido y vapuleado, que sigue siendo de indudable interés para acceder, a su través, a los «tiempos oscuros» que le fue dado recorrer a ese flâneur en voluntario exilio del recuerdo.

PALABRAS CLAVE: Acontecimiento. Aura. Escritura. Fragmento. Memorias. Rousseau.

Poderosa es, en los tiempos que corren, la tendencia a convertir a Walter Benjamin en un «intemporal», en el estagirita de una Modernidad que ha entrado en el bestiario de los nombres-sirena como el vejestorio de un pasado reciente, «Eva octogenaria» encorsetada en un sinnúmero de principios morales y un proyecto frustrado («el proyecto de la Modernidad»). En los orígenes de dicha tendencia se encuentra, sin duda, una extrapolación precipitada a partir de un rasgo característico de la escritura de Benjamin: la evacuación sistemática del «contexto» histórico en sus textos. Él, que vivió en «tiempos oscuros» (Alemania, años treinta), metódicamente expurgó de sus escritos los vestigios contextuales, las huellas de la actualidad. Son los suyos textos sobre textos y textos sin contexto, y si Benjamin, «el que escribe», con total premeditación así lo quiso, hemos de respetar ese gesto y observar con detenimiento su precisa mecánica.

Benjamin que no solía «equivocarse de abismo» —la expresión es de Bertolt Brecht—, no adoptó, con absoluta premeditación, el *discurso de las cimas*; no se entregó al estudio de cuestiones existenciales últimas, acerca del «sentido de la existencia», de las esencias, de lo trascendental. En este sentido, si filósofo fue y metafísico, marcó un rumbo nuevo. Hizo habitar su escritura en las «tierras bajas» walslerianas, instaló en la calle a la filosofía, y no sólo metafóricamente, sino literalmente. Presencias no marginales en su obra son las calles de París, Berlín, Marsella, Moscú..., los espacios para ese *alter ego* del filósofo al que se refería en francés baudelairiano —*flâneur*, presencia omnimoda—, al que obligó a cortejar el ornamento, lo no esencial, a refrescarse en las aguas poco profundas de lo inaparente. Nada de paisajes, de «especulaciones autónomas sobre el mundo», de vistas panorámicas, ni ilusión de profundidad, sino recalcitrante plano-detalle. Con mano firme reorientó el ojo de la cámara, y decidió no enfocar el «original», la pulcra morada de lo «auténtico» —ambos bajo el signo de lo orgánico, de la totalidad, de lo aurático, de lo irracional, del culto- para entregarse a la copia, al fragmento. Honró la memoria no de una totalidad hecha añicos, sino de los pedazos que preceden a toda totalidad y no escatimó homenajes a la «hierba separadamente escrita» (bien distinta de los hirientes «fragmentos de modernidad»).

En Benjamin, el fragmento no es el resultado de la eclosión de la obra, de la devastación de esa totalidad mítica que ha aureolado con sus aires apocalípticos el discurso

de autonominados «posmodernos», sino *aquello que está antes* del libro, lo diverso al orgánico y «pretencioso gesto universal del libro». Las ruinas (las ruinas de relato) están en el origen. Cuán relevante es el orden de los factores en el binomio fragmento / totalidad, queda de manifiesto en el hecho de que, dependiendo del orden, la respuesta puede ser un réquiem o un himno.

Describía Rousseau en estos términos la «creación» literaria, las ruinas primigenias: «Arrojo mis pensamientos dispersos y sin continuidad sobre retazos de papel. A continuación lo coso todo, mal que bien, y es así como hago un libro. Juzguen qué libro».¹

Sin embargo, parecen ser más los defensores del orden que situaría antes la totalidad y después el fragmento. Es decir, aquellos que optan por la nostalgia de las esencias, del todo dinamitado, sin ni siquiera tomar en consideración el hecho de que en el origen *podiera estar el fragmento*.

En la decisión de axiomatizar *uno* de los ordenamientos posibles de esos fragmentos, *una* de las sucesiones posibles, que se dará a conocer *a posteriori* como totalidad, se originan los innumerables *réquiems* (culturales, morales, políticos, históricos...) que continuamente oímos entonar: por el «original», por la autenticidad perdida, por las esencias, por el *hand made*, por la Modernidad, por el «directo»...; se origina toda la mística de las «pequeñas cosas» convertidas en ídolos culturales, toda la exacerbación del rito llevado al corazón mismo de lo cotidiano, al plato y al tenedor liberados del barroquismo hortera que nos vio nacer en nombre de la simplicidad estática y del «placer estético»; hunde sus raíces la mascarada exótica revaluadora, en su versión «de diseño». Pero este éxito de la industria cultural «zen» sólo puede explicarse en una cultura que no ha podido liberarse del fantasma del aura y de la nostalgia del acogedor regazo sistémico y juega a simular que los dioses lares son dioses olímpicos.

Asistimos, en este como en otros ámbitos de nuestra existencia entrambos siglos, a la «auratización» de la copia, a la transcendentalización de la producción cultural y a toda una «mística»² del *one to one* y de lo «no mediado», quizá la más sofisticada y eficaz metamorfosis del espíritu del capitalismo. Tendencia que podemos constatar también en la dinámica citacional aplicada a los textos de Benjamin: recuperación aurática de sus fragmentos convertidos en puertas de la percepción.

Benjamin citaba y se citaba sin medida, para *épater*, con sus maneras de Cagliostro, a ese burgués en el sentir, defensor de una concepción aurática, contemplativa, transportada de la mercancía cultural; defensa a ultranza sostenida por una fe infinita, tanto más infinita cuanto la «auratización» de la copia supone el estadio más avanzado de la sutil ideología (la ideología, a menudo travestida de espiritualismo de baja estofa).

G. Simmel, genial observador y sistematizador de la humana empiria, lo dejó por escrito: «Mucho más ampliamente de lo que suele pensarse descansa nuestra existencia moderna sobre la creencia en la honradez de los demás, desde la economía que es cada vez más economía de crédito hasta el cultivo de la ciencia en la cual los investigadores, en su mayoría, tienen que aplicar resultados hallados por otros y que ellos no pueden comprobar».³ No es, no nos llevemos a engaño, la tan lamentada ultrarracionalidad (la «barbarie» materialista) la que tantas presuntas sequías espirituales provoca, tal y como pretenden algunas caudalosas plañideras del intelecto, sino esa fe voraz que nos consume, en cuyo espejismo todos los charcos devienen océanos de insondable profundidad, crestas auráticas.

1. J.J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, París, Gallimard, 1998, p. 194.

2. Mística mixtificadora.

3. G. Simmel, «El secreto y la sociedad secreta», en *Sociología*, Madrid, Revista de Occidente, 1977, p. 363.

«Intemporal», decíamos, trasfondo tácito o implícito de numerosas interpretaciones, y «visionario» también, suele aducirse, retratando a Benjamin como alguien que vio «más allá», que se «adelantó a los tiempos», una especie de gurú que practicaría una escritura oracular, que hay que manejar como un salmo o como un conjuro: *tener fe* en ella, en suma, se nos pide, tácitamente. A fuerza de blandir sobre sus escritos el diagnóstico, al parecer contrastado, de padecer el «síndrome de Julio Verne», se alcanzan extrañas conclusiones: sería el mensaje anticipador del futuro que nos legó en su obra, la alta definición de su bola de cristal, lo que haría valiosa su escritura. Pura astrología.

Lo que resulta curioso es que, carambolas de la interpretación textual, hayamos convertido a Benjamin, maestro de *lo datado* y para quien toda «iluminación» era «profana, en la reencarnación de la Sibila y en metamorfosis del Profeta.

Pero es preciso que nos detengamos y recuperemos la sangre fría y afirmemos, con la grácil radicalidad de la cordura, que Benjamin era, antes que cualquier otra cosa, un escritor, de escritura compleja, tiránica y seductora, de mansedumbre felina. Tener que recordarlo, esta evidencia, acaso sea marca epocal.

Encontramos, asimismo, en la literatura al uso sobre Benjamin, el tópico del autor que podría estar eternamente de moda —paradoja entre paradojas—: *de moda perenne*. A él, al alegórico que creía en la «forma figurativa exacta», porque sabía que sólo del límite, del contorno de una forma doméstica e indómita, emerge lo nuevo, nos lo encontramos convertido en símbolo, en inagotable manantial de evocación, en cornucopia de sugerencia.

Citado sin fin y por tanto descontextualizado sin fin, ha hecho y hace Benjamin su recorrido a través del palimpsesto de la cultura occidental bajo forma calidoscópica, alojándose jirones de su escritura, el mismo jirón si acaso, en propuestas antitéticas. Sus textos se han convertido, minuciosamente dosificados, en salvoconductos. Pero no ha lugar para la actitud catastrofista ante esta proliferación citacional, ante este ditirambo del descontexto. Y bien es cierto que en su obra iba implícito este aprovechamiento, esta modalidad de convocación, citacional, periférica, de reminiscencias teologales, hasta hipnótica.

Encontramos sus fragmentos una y otra vez reproducidos en la época de la reproductibilidad técnica, un desenfrenado reciclaje de sus líneas más ambiguas, más sugerentes, más (permítasenos) «publicitarias». Fue, y no es el menor de sus méritos, un estiloso provocador, un Cagliostro de la Modernidad.

Igual que no podemos olvidar la ausencia en sus escritos del tan habitual psicologismo de salón, de ese simulador de personalidad de pacotilla al que estamos acostumbrados, cuando se trata de hacer del Yo objeto de escritura: «Pero no la borrosa interioridad de ese ser viviente que me llama yo y que me martiriza con sus familiaridades».⁴

Contó Benjamin, como Sherezade, mil y una historias, y contó profanamente, lloviendo prosa, sin salida de socorro transcendental, ni hacia el Yo ni hacia lo Uno, ni hacia un Referente mítico y pre-textual. Cara a cara con la copia absoluta, múltiple, sustituable, relativa, Benjamin predicó con el ejemplo. Sus escritos son la prueba: interminable desfile de fragmentos no auráticos, captados en un escorzo recalitrante, ésa es su obra.

Entonces, ¿contra quién es necesario defenderse?

PLUTARCO

El logro de Benjamin para la forma ensayística se asemeja al que Robert Walser consumó para la ficción: el logro de una escritura tímida y al mismo tiempo inclemente. O quizá sería más exacto aludir, siguiendo a Adorno, a su «severidad». Aunque Benja-

4. W. Benjamin, *Obras*, vol. II-1; Madrid, Abada, 2007, p. 100.

min, como Walser, insistió en separar la escritura de la vida, se ha producido, una vez más, un efecto paradójico, cuando Benjamin, el intérprete, se ha convertido en el interpretado. En ese momento, su tragedia personal, la persecución a la que se vio sometido como judío durante el nazismo y su trágico final en un pueblo fronterizo y desangelado llamado Portbou, se ha convertido, se convierte, con efectos retroactivos, en un alfabeto segundo que marca la lectura de su obra. Cuando se habla de Benjamin, late, inevitable, tras las pupilas del lector-espectador-exegeta, el final trágico, irrumpe aquello que él expurgó minuciosamente de sus escritos: la vida. La vida y, digámoslo así, los «acontecimientos históricos». Constátese un hecho: Hitler o cualquier presumible *alter ego* literario del *Führer*, por poner sólo el ejemplo más evidente, está misteriosamente ausente de la obra de alguien que sufrió en sus carnes la persecución nazi. Mecanismo exegético, esta superposición de los avatares vitales sobre lo escrito, que no debemos dejar de considerar como dispositivo que el lector pone en marcha para enfrentarse a lo que Adorno denominaba la «inhumanidad» esencial de los escritos de Benjamin. «Humanizar» su obra parece ser el *motto* de muchos textos esforzados, pero, más que preguntarnos sobre la legitimidad de tal empresa, deberíamos preguntarnos acerca de esa permanente y obstinada voluntad confusionista. Acaso en ella, en cuanto síntoma, nos sea dado rastrear algo acerca de estos tiempos que son los nuestros.

Benjamin tenía un don, como diría Hemingway: «un detector de mierda incorporado y a prueba de golpes» que le protegía de caer en las redes de la ideología disfrazada de «valores espirituales» y falsa solemnidad. Quizá se asemejase un tanto ese afinado detector de teologemas que fue su pluma, al que dibujaba los trazos nietzscheanos.

Acudamos, sin demora, a sus escritos autobiográficos, y a uno de sus «motivos» literarios preferidos: la ciudad. Son muchas las calles de nombre *exacto* y existencial que atraviesan su escritura. «Sus» ciudades, que han dado lugar a todo un despliegue —más revelador del «tufillo» epocal que de la (acaso utópica, pero siempre anhelable) fidelidad a la letra— de mística urbana, estaban petrificadas, y esto quiere decir que compartían la faz exánime y la mirada sin entrañas de lo no habitable. Nunca fue la vida su alimento, el riego de estas urbes; en absoluto, por mucho que portasen nombres propios —París, Berlín, Moscú— que podrían llevarnos a imaginar que algo del orden de la actualidad periodística había impregnado las páginas dedicadas a Marsella, o a París, o a Berlín, o al Moscú dedicado a Asja Lacis, la Amada, de la que dijo (janatema!) que «no estaba bella».⁵

Sin embargo, su obra ha atravesado las décadas y ha sido revisitada en muchas (¿acaso demasiadas?) ocasiones en el lenguaje de la vida cortejada por la tragedia, en el lenguaje del «turista textual», en el lenguaje de la «experiencia», pero no, en efecto, de la experiencia literaria o discursiva, de la experiencia del escritor *experimental* (aunque no necesitamos forzar mucho la mirada para encontrar en la dispositio benjaminiana todo el rigor y control parametral, la distancia respecto al objeto propios de un experimento, para encontrar, fija en nosotros, lectores desprevenidos, la mirada de efigie del «pequeño jorobado»), sino que, sistemáticamente, se le ha leído en el lenguaje de la experiencia vital, incluso religiosa. O bien ha sido interpretada su obra en el lenguaje de una estética en perpetuo exilio, especie de renovado «arte por el arte», sima simbólica. El acercamiento a sus escritos ha oscilado y oscila entre dos polos: la estetización y el solipsismo del fragmento absolutizado, del fragmento travestido en sistema, o la interpretación de corte genético (la clave de desciframiento de sus escritos se encontraría en su ser judío, sea en términos raciales, sea en su ser judío en un preciso y radical momento histórico). Es decir, nos encontramos con una oscilación casi generalizada entre la teología y la

5. W. Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, p. 17.

estética y, en este segundo caso, no abordando precisamente lo artístico desde una perspectiva no aurática (nadie es profeta en su tierra).

Contadas son las excepciones de interpretaciones que se desmarcan de estas dos vertientes dominantes. Una de ellas, clásica y solvente, que no encontró muchos continuadores, fue la de Adorno: «La fascinación de persona y obra no deja otra alternativa que la atracción magnética o el rechazo temeroso. Aquello sobre lo que caían sus palabras se transformaba como si fueran radiactivas [...] 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. Si se le quiere alinear, en aras de la ausencia de sistema y de una fundamentación cerrada, entre los representantes de la intuición o de la visión —y así fue malentendido a menudo incluso por amigos suyos—, se olvidaría lo mejor».⁶

Hemos dicho, en líneas recientes, que la ciudad fue uno de sus motivos literarios dilectos y espacio del recordar. Espacio en el que el recuerdo colide con la forma urbana, con el sistema de los objetos, «replicándose» en ellos. Ciudad nunca descrita y sólo nombrada en la que emerge el recuerdo. Una memoria más cercana a las *Rêveries* rousseauianas que a *The Confessions*, si entendemos que estos dos conceptos-libro (que marcan dos formas literarias canónicas de «memorias») sirven a la perfección para ejemplificar dos modalidades, dos grandes paradigmas del recuerdo libresco.

La ciudad benjaminiana, que se define como «alegoría de la escritura» no está habitada por hombres, sino por «imágenes, fragmentos de paisajes y de escrituras», igual que las *Ensoñaciones del paseante solitario* de Rousseau. Si *Las Confesiones* lidiaban con la memoria vital, con la memoria del «directo», de la acción y los coetáneos, de los encuentros y los acontecimientos, las *Ensoñaciones* lo hacen con la memoria de lo vicario, la experiencia de la representación, con la memoria libresca, literaria, de la metáfora, el símbolo y el silencio.

Sí, Rousseau, sabiendo que tal alusión en este contexto quizá resulte chocante. Esta asociación de nombres, Rousseau-Benjamin, merece una explicación, un atisbo justificativo. ¿Qué tiene que ver Rousseau con Benjamin? —podríamos preguntarnos y no sin razón. Lo cierto es que la semejanza de, pongamos por caso, *Infancia en Berlín*, con un Rousseau preciso, el de las *Ensoñaciones*, acabaría por no parecer tan atrabiliaria si procuramos no confundir necesariamente semejanza con influjo. El sistema de las «correspondencias» es, a veces, inescrutable.

Es cierto que el *promeneur* rousseauiano y el *flâneur* benjaminiano comparten algunos rasgos: ambos son solitarios, ambos son coleccionistas, ambos son rememorantes, ambos convierten el paisaje (natural en el caso de Rousseau, urbano en el caso de Benjamin) en *médium* para el recuerdo, en colección de *materiales* que actúan como condensadores del recuerdo. Y, a diferencia de lo que ocurría en *Las Confesiones*, también las *Ensoñaciones* están dominadas por la misma ausencia de enjuiciamiento manifiesto, por la misma desasosegante inconclusividad.

Recordemos que Adorno «reconvenía» a Benjamin por lo que él entendía era una ausencia manifiesta de cierre, de clausura, lo que consideraba que podía malinterpretarse como una voluntad de «ahorrarse la teoría»: «El motivo teológico de llamar a las cosas por su nombre se convierte tendencialmente en la sorprendente representación de la mera facticidad. Si se quiere hablar de manera muy drástica se podría decir que el trabajo se encuentra en el cruce entre magia y positivismo. Este pasaje está embrujado. Sólo la teoría podría romper el hechizo: su propia teoría, sin consideraciones, bien especulativa».⁷ Esa forma radical de «crónica», descripción de objetos y situaciones inapa-

6. Th.W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra 1995, p. 11.

7. Th.W. Adorno, *op. cit.*, p. 155.

rentes, situadas en las antípodas del acontecimiento, provocan aquel paradójico efecto que consumaba Tarkovski en sus películas: «Se aproxima mucho al arte zen oriental en el que la observación de la vida es tan exacta que, paradójicamente, en nuestra recepción se convierte en una imáginería del nivel artístico más alto [...] El haiku “cultiva” sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido último».⁸

«No tengo nada que decir, sólo mostrar»,⁹ aseguraba Benjamin en el *Libro de los Pasajes*. Misteriosas palabras que suenan, una vez más, a provocación. Situémoslas al lado de las palabras del paseante solitario que acabamos de mencionar: «Soy observador y no moralista. Soy el botánico que describe la planta».¹⁰ Provocación, sin duda, obligar al lector a enfrentarse a situaciones sin voz en off que las dote de «profundidad», que las descifre; ofreciéndole, por todo alimento, la crónica del objeto en lugar de su «significado», manteniéndose en la superficie de la «forma figurativa exacta», de la planta común, del teléfono en un rincón de la casa paterna. Estas imágenes-documento que discurren ante la mirada desconcertada del lector, lo hemos dicho, no tienen voz en off que las «traduzca», que, en el fondo, nos libere de su materia flagrante, de la resistencia de su forma.

Explícitamente, como hemos dicho (y he aquí una nueva «correspondencia» entre *Infancia en Berlín* y otros escritos del recuerdo y las *Ensoñaciones*), apenas se encuentran en la obra de Benjamin alusiones a la situación sociopolítica, a la «actualidad» de la época. La condición del paseante solitario de Rousseau, apartado de toda sociedad y a solas con la naturaleza, es muy semejante a la del *flâneur* de Benjamin, a solas con la ciudad, habiendo excluido, casi por completo, la presencia humana de su escritura. Y, sin embargo, constatamos, se nos manifiesta con una evidencia casi cartesiana, el radical anclaje de su obra en la época que le tocó vivir, pero anclada de una manera muy diversa a como podría presentarse en una autobiografía al uso.

Igual que la tentativa de Rousseau no representaba la naturaleza como despliegue de símbolos para un descifrador avezado, así tampoco Benjamin presentaba la ciudad como un repertorio de símbolos que leer o descifrar. Habría que invertir los términos: es la escritura del recuerdo la que está en proceso de metamorfosis y para ello busca «cuerpos» en los que encarnarse: formas naturales o urbanas. Sin embargo, esos cuerpos, ni en Rousseau ni en Benjamin se mostrarán nunca deformados, excesivos, expresionistas, sino todo lo contrario: se trata de objetos insignificantes, sin expresión, y en el caso de Benjamin, sin la expresión que la mirada nostálgica aporta. Es la mirada fija del *flâneur* en lo insignificante, esa mirada inexplicablemente fija y perseverante, la que convierte ciertos indicios referenciales, banales por lo demás, es decir, no extraordinarios (un panorama, una rejilla y un sótano...), en estilo; la que convierte, inevitablemente, en forma al contenido.

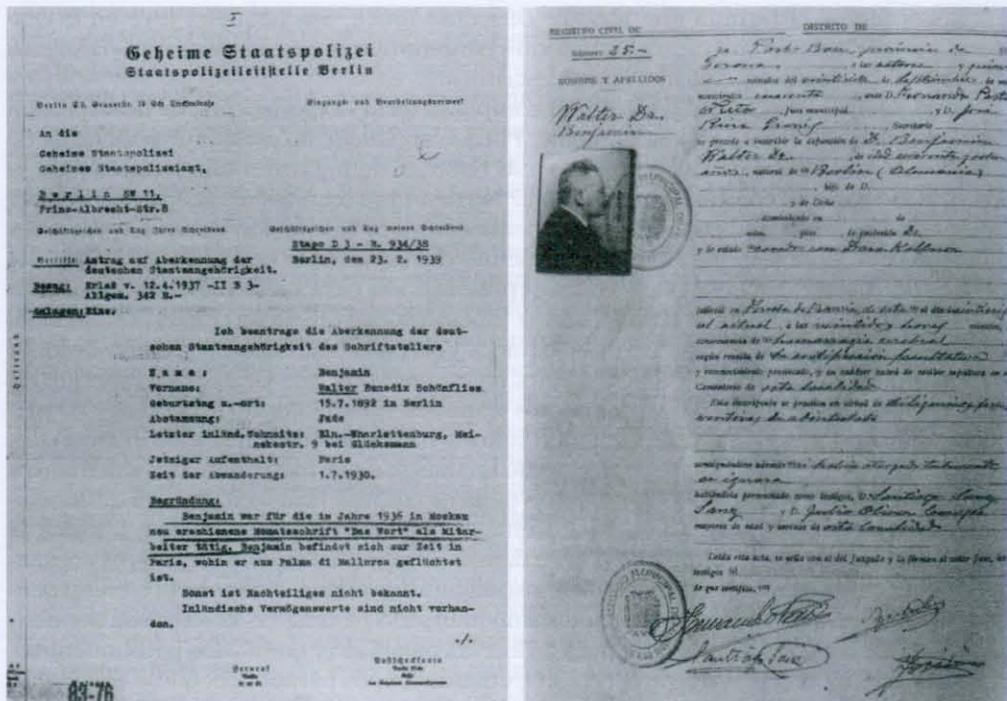
La pregunta que podríamos lícitamente plantearnos tanto ante *Las Ensoñaciones* como ante *Infancia en Berlín* es: ¿a dónde quiere ir a parar el autor?, ¿qué pretende con todo este despliegue de minuciosidad, con este enfocar sistemáticamente lo, en apariencia, banal? Nos falta localizar algo, como lectores, y ese algo es la intención. Su ausencia nos desconcierta. La «puesta en discurso» de esa carencia de intención, naturalmente acompañada por la ausencia de lo aseverativo, parecía fascinar a Benjamin, que la rastrea en la obra de Walser: «Nos encontramos, aparentemente, ante un lenguaje en estado salvaje, carente por completo de intención, y sin embargo atractivo y fascinante».¹¹

8. A. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2004, pp. 121 y 129.

9. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, p. 574.

10. J.J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, vol. I, París, Gallimard, 2001, p. 1.120.

11. W. Benjamin, *Obras*, vol. II-1, p. 332.



Extracto del Acta de desnaturalización de Benjamin, 1939 (izquierda) y del Libro de Defunciones del Ayuntamiento de Portbou, n.º 25, t. 26, 1940 (derecha)

¿Cómo hemos de interpretar esa situación de soledad radical en la que ha sido emplazado el *flâneur* tanto en las «memorias» de Rousseau como en las de Benjamin; sobre todo si en lugar de la esperada «introspección» encontramos, en esos «libros del tiempo», la mirada del paseante vuelta hacia el afuera? Porque podemos entender que en el caso del paseante solitario, perdido en la naturaleza, el elemento humano esté relegado con cierta verosimilitud; pero el *tour de force* es mucho mayor en Benjamin, que sitúa a su *flâneur* en medio de las urbes más bulliciosas, mundanas y vitales y, sin embargo, no le hace toparse, a este paseante solo sensible a lo inexpresivo, con alma alguna, con reunión alguna, no le hace conversar en acogedores cafés parisinos, u observar a los comensales desde su mesa de bohemio solitario, o participar de alguna tertulia berlinesa, sino que le empuja, dulcemente, sin descanso, ante la fría exactitud de los objetos y de los nombres, ante plazas, calles y pasajes en los que el recuerdo se ha encargado de hacer el vacío, o ante las hojas de algún texto de Baudelaire o de Robert Walser, o de Bertolt Brecht, pongamos por caso, que son arrancados de la sociedad de los hombres que los ha visto nacer, tocados por esa mirada glacial que se alimenta del calor de lo cotidiano y lo concreto: «Pues aunque también aquí aparecen meses y años, lo hacen en la forma que tienen en el momento de la rememoración. Esta extraña forma —llámese fugaz o eterna—, en ningún caso la materia de la que está hecha es la de la vida. Y eso se rebela aun menos en el papel que aquí desempeñará mi propia vida que en el de las personas que eran —cuando fuese y quienes fuesen— las más próximas a mí en Berlín. El ambiente de la ciudad que aquí se evoca sólo les permite a ellas una breve y vaga existencia».¹²

12. W. Benjamin, *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 214.

Recordemos la mirada que recorre *Dirección única*, esa pequeña joya en la que queda perfectamente ilustrado el «método» benjaminiano, que es como su «Discurso del método», el opúsculo que corona su escritura.

Ni siquiera le concede al *flâneur* la recompensa de la «experiencia», de las experiencias acumuladas durante su vagabundaje. Porque el *flâneur* no atesora experiencias (si entendemos por tales aquellas que el uso más habitual define como «enseñanzas para la vida»). ¿Qué cosecha entonces el caminante? No descubre secretos ni razones, no desvela claves... Eso sí, se da de bruces continuamente contra la Institución de las Expectativas Literarias, que establece la relación contractual del espectador con el texto, lo que «el consumidor tiene derecho a exigir» de la representación para no sentirse estafado, para que la escritura «referencial» cumpla con la función social que le ha sido encomendada: dar claves, explicar, traducir; ser los ojos, los oídos y el cerebro de un lector ciego y sordo, su diccionario, su tabla de equivalencias. Pero, en esta ocasión, ese Gran Traductor que recorre ese amasijo de imágenes y fragmentos textuales, dotándolos de necesidad y de memoria, amasijo sobre el que se levanta toda cultura, ha rescindido unilateralmente su contrato con el lector-espectador; se ha declarado en huelga de sentido (al menos a la manera habitual: sentido como «traducción», como tabla de equivalencias) en «huelga de acontecimientos», dejándolo solo, a la deriva, frente al objeto, frente a la imagen, frente a la descripción minuciosa. La imagen se hace densa, las palabras se densifican y los cotidianos «bienes culturales» alcanzan cierta desasosegante inmanencia y se nos presentan densos e intratables, girando sobre sí mismos y no hablando para nadie. O sólo para aquellos que, como diría Nietzsche, sean capaces de leer las palabras (y no sólo los pensamientos).

Apuntábamos, renglones atrás: resulta, cuando menos paradójico, que el «acontecimiento del siglo», el nazismo, esté prácticamente ausente —salvo por algunas anotaciones en los márgenes de la obra— de la escritura de alguien que lo experimentó en sus carnes. Deberíamos intentar enfrentarnos a esta inexplicable renuncia programática al Acontecimiento: «No, ninguna catástrofe entrará en las líneas de este libro». ¹³ Pero, en realidad, quizá no esté tan ausente. Sí como tema, pero acaso no de una manera más profunda, más radical. Pues toda su escritura se levanta precisamente contra la forma aurática que, en las cosas de la representación, consideraba una aliada natural del fascismo. Por lo tanto, su lucha es más profunda que la mera dialéctica temática, que la enunciación de un punto de vista crítico, es una lucha *desde la forma* (desde la forma que de la idea emerge, por supuesto), desde la reflexión sobre cómo la escritura, la filosofía, el arte, pueden, desde su propio territorio y, quizá sin darse cuenta de ello, ser profundamente reaccionarias, aun enunciando consignas en apariencia progresistas. La renuncia al acontecimiento, a lo extraordinario, al Uno, al aura, en suma, a la exégesis aurática, equivaldrían al rechazo a ese acontecimiento que es el Führer, cualquier Führer, la renuncia al héroe, la renuncia al líder supremo.

Esos vasos comunicantes entre el arte y la política, entre el modus interpretativo y lo político, desde una perspectiva mucho más interesante y fructífera que la de la «politización del arte» o el «arte comprometido» o la crítica que blande banderas constantemente, hasta la extenuación, sin ser, siquiera por un momento, consciente de su propia forma textual y de los *a priori* que dicha forma conlleva, esos vasos comunicantes, pocos como Benjamin supieron ponerlos en evidencia. Quizá para efectuar, desde lo literario en su más amplio sentido, una crítica efectiva del nazismo, no se necesite siquiera mencionar a Hitler o a un sosias cualquiera. Quizá este sea el caso de Benjamin. Pensemos en ello. No es esencialmente el vínculo referencial del contenido, es antes la forma, es el recorrido, es la estructura, lo que porta la carga política de un texto, de una imagen; la

13. W. Benjamin, *Obras*, vol. II-1, p. 101.

disposición precisa, la imagen concreta. Ese componente político en una obra artística (que está, que siempre está presente, y no estamos hablando, insisto, de «literatura comprometida»), pongamos por caso, no está en el argumento, sino en todos y cada una de las precisas imágenes, en todas y cada una de las palabras utilizadas.¹⁴ Es algo muy sutil, el componente político del arte, de la literatura, de la filosofía. Político en un sentido amplio, en el sentido de política como «poder temporal», como espacio de lo profano, del cuerpo y la materia. El arte necesariamente ha de ser político, en ese sentido (no confundamos política con partidismo).

No sin relación con lo que acabamos de decir, escribía Eric Michaud: «En el alba del siglo XIX, la historia del arte pretendió construirse como un campo autónomo del saber. Pero, ¿a qué precio? ¿A través de qué repartos y de qué exclusiones? Contemporánea del mito de la “autonomía” del arte, esta disciplina quiso fabricarle una historia *separada*. Era necesario instituir una temporalidad propia del arte, distinta de las otras temporalidades de la historia, para asignar límites a su libertad proclamada: “El arte debe ser libre, y libre de la forma más ilimitada”, declaraba Adolphe Tiers en 1824, mientras se forjaban las reglas de un nuevo orden económico y social coercitivo».¹⁵

No nos estamos refiriendo a la tan debatida cuestión acerca de la filiación marxista de Benjamin. Benjamin era un escritor, como Brecht, y lo político, en cualquier caso lo político que nos interesa, es, en su obra, inseparable de la materia concreta de sus escritos, de su escritura tomada como un todo. Lo revolucionario en él ha de ser estrictamente una cuestión de escritura. Lo político concierne, en este caso, única y exclusivamente a la representación. Y, precisamente, a una escritura que se sitúa en un terreno difícilmente categorizable, escurridizo: ¿era un filósofo, era un crítico literario, era un poeta, era —categoría más laxa y agradecida— un «ensayista», era un provocador, era —como Orson Welles decía de sí mismo— un aprendiz de mago?: «Para describir su trabajo de forma adecuada y a él como autor dentro de nuestro marco usual de referencia, tendría que hacer varias declaraciones negativas, tales como: su erudición fue grande, pero no era un erudito; sus temas comprendían textos y su interpretación, pero no era un filólogo; no le atraía mucho la religión, pero sí la teología y el tipo de interpretación teológica por la que el texto en sí es sagrado, pero no era un teólogo y no sentía especial interés por la Biblia; era un escritor nato, pero su mayor ambición fue producir una obra que consistiese sólo en citas [...] revisó varios libros y escribió un número de ensayos sobre escritores vivos y muertos, pero no era crítico literario; escribió un libro sobre el barroco alemán y dejó un estudio sin terminar sobre el siglo XIX francés, pero no era historiador, literario ni de otro tipo: trataré de demostrar que pensaba en forma poética, pero no era ni poeta ni filósofo».¹⁶

No podemos negarle al *flâneur* el oficio de rememorante, pero el recuerdo, la escritura que lo consume queremos decir, el relato del pasado se presenta como renuncia programática al Acontecimiento. No es la recensión de momentos «cumbre», de culminaciones, sino de momentos inaparentes, banales, cotidianos, que sufren una transfiguración, precisamente por convertirse en dignos de insistente relato, en dignos de escritura. Los centros, los ejes tradicionales que puntúan el relato del recuerdo, han quedado relegados, y el lector y el intérprete de la obra benjaminiana siguen buscando esos centros auráticos sin descanso, y consideran el centro manifiesto como una máscara, un acertijo que estaría ahí para velar el Acontecimiento (empezando por el acontecimiento de la Verdad como revelación de algún Referente intemporal).

14. «Hay escondida en el lenguaje una mitología filosófica que irrumpe de nuevo a cada instante, por cauto que pueda ser uno». F. Nietzsche: *El paseante y su sombra*, Madrid, Siruela, 2003, p. 19.

15. E. Michaud, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, París, Hazan, 2005.

16. H. Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 1992, pp. 141-142.

Una de las maneras más habituales de fabricar Centros en nuestros tiempos es proceder a la sistemática «espiritualización» de la copia, a su sistemático aislamiento del mundo material. Marca inequívoca de reaccionarismo. La ideología consiste, en buena medida, en el camuflaje espiritual (no necesariamente bajo el signo de la religiosidad, en nuestros días la «estética» gana terreno) de los resortes materiales (económicos, políticos...). Benjamin ya lo apuntaba en el posiblemente más citado de todos sus textos, en el que apostaba por una crítica artística no aurática, acorde con la emergencia de formas artísticas no auráticas, no basadas en el original, como podría ser el cine: «Lo cual no impide a Abel Gance aducir la comparación con los jeroglíficos y a Séverin-Mars hablar del cine como podría hablarse de las pinturas de Fra Angélico. Es significativo que autores especialmente reaccionarios busquen hoy la importancia del cine en la misma dirección, si no en lo sacral, sí desde luego en lo sobrenatural».¹⁷

Casi podría parecernos que Benjamin se ha convertido en un autor milagrosamente sustraído a la crítica y a lo «datado» —allí donde, precisamente, la teoría cobra impulso para sustraerse al presente que la vio nacer— de una opción teórica precisa. Esta relativa «inmunidad» contra la refutación quizá se explique por el hecho de que, normalmente, el discurso crítico se dirige contra los juicios o aseveraciones formulados, y Benjamin había declarado explícitamente no tener nada que decir, «sólo mostrar». Por esta negativa, contra la que se rebelaba Adorno, Benjamin «a todos conviene», quiero decir que sus citas son recuperadas indistintamente por conservadores y progresistas, por apocalípticos e integrados, por teólogos y marxistas... Seguir siendo, entrado el siglo XXI, el más moderno entre los modernos, un marchamo de «pensamiento avanzado», es algo paradójico. Pero, seamos sensatos, Benjamin era un dogmático, igual que Walser era un dogmático. ¿Cómo si no habrían podido hacerlo, consumir esa escritura? Dogmático: de escritura inflexible.

Benjamin revolucionó el discurso crítico, librándolo de cierto lastre teologizante o teo-estético con sus complementos transcendentales varios (a esos que nos tiene tan habituados la crítica especializada, y por supuesto, la periodística, que engloban en el formato «revelar el sentido de la existencia» todas las modalidades de la considerada «alta cultura»). Falsas simas y la tendencia como decía Brecht a tomar charcos por océanos, contra eso se rebelaba Benjamin, contra ese discurso transido y pedante, por qué no decirlo, sobre los bienes culturales en la época de la reproducción técnica, y así formuló sus tesis, dejando de lado «una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista».¹⁸

Walter Benjamin fue un atomista, un individualista radical, un melancólico cartesiano. Renunció al texto-paisaje en beneficio de la forma enciclopédica del *Libro de los Pasajes*, renunció a la trama en favor del fotograma, al «gran relato» en favor de un fragmento que no es momento segundo, resultado del estallido de un todo primordial, sino origen, primer movimiento, aquel que pugna por construir totalidades sin perder de vista lo inacabado de las mismas, su «condición humana».

17. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1992, p. 18.

18. W. Benjamin, *ibid.*