

APUNTES PARA LA COMPRENSIÓN DE LA CONCEPCIÓN ESTÉTICA EN WALTER BENJAMIN

*Manuel Martínez Herrera**

Resumen

En el presente artículo se pasa revista a la concepción estética de Walter Benjamin, la cual se encuentra diseminada a lo largo de su obra. Benjamin no es sólo un crítico literario, sino es ante todo un acucioso crítico de su tiempo, que con penetrante y polisémico discurso, aborda desde múltiples lugares lo relativo a la producción y creación artística, la inconmensurabilidad de “lo bello”, la relación del productor con su obra, el compromiso político del artista, la reacción que la obra concita en el espectador, la relación de la técnica y el producto artístico y el lugar de la producción artística con su época y con la historia. Se reseñan aquí también algunas de las principales vicisitudes biográficas del autor y el impacto en su obra.

La visión benjaminiana de la estética está imbuida de misticismo, materialismo e improntas hermenéuticas, no siempre exentas de contradicciones, pero siempre plena de matices. Crítica, enigmática y ante todo provocativa, su obra viene a establecer una esquicia en las proposiciones formales de la estética, que no ha sido suficientemente reivindicada por los círculos intelectuales de nuestro medio.

“Cuanto más profunda sea esa lejanía que tenga que superar una mirada, más fuerte será la magia que emanará de ella. ”

Introducción

Walter Benjamin fue un prolijo y multifacético pensador; su obra discurre entre preocupaciones teológicas, filosóficas, sociológicas, políticas y lingüísticas entre otras. A la vasta obra de Benjamin se suman sus facetas de traductor, conferencista y hombre mediático (con 90 audiciones radiales). A pesar de sus múltiples intereses, Benjamin se autodefinía como un crítico.

No menos variadas fueron las fuentes de las que se nutrió para su producción intelectual, sin sucumbir empero a ninguna de ellas; su capacidad de asombro fue infinita y recibió la influencia de distintos pensadores, pero jamás fue discípulo de nadie. Sus fuentes de inspiración fluctuaron del misticismo judío pasando por el influjo del surrealismo hasta el materialismo histórico, sólo para

* Psicólogo, profesor Escuela de Psicología U.C.R. (207-5561)

señalar algunas de las más trascendentes. Poco le importó lo disímiles e incluso antinómicas que fueron sus fuentes. Benjamin fue una especie de “flâneur ” intelectual que vagó por distintos parajes, y cuyo devenir consistía en un viaje de exploración pleno de sorpresas y asombro, siempre incierto. Es patente la imagen de un Benjamin despreocupado de sí, aunque mortificado por su subsistencia, donde encuentra una entrañable afinidad con Baudelaire, recorriendo Europa ávido de experiencias cual “flâneur ” moderno, lo cual contrasta con un Benjamin preocupado y atormentado por la vorágine de su tiempo, en su condición, tal y como se definió, del “último europeo ”.

Benjamin es un autor inubicable, ya que trasciende las disciplinas, las convenciones de género y demás formalidades; fue un espíritu demasiado libre y creativo para someterse a la seguridad de los esquemas. Sus escritos son una suerte de fotomontaje –que tanto admiraba –, una especie de collage de imágenes contrastantes que nos conducen a múltiples lugares plenos de matices, y que evocan su reconocido consumo de hachís. Desde el punto de vista estrictamente intelectual, Benjamin no se comportó de manera distinta; construyó sus asertos como una conjunción de mosaicos teóricos reticentes a cualquier amalgama. Su prosa está constituida por citas e ideas superpuestas destinadas a provocar impresiones más que cogniciones. Es el propio Benjamin en *El Arco Iris* (1915) quien propone que la línea emerge a partir de la yuxtaposición de los colores, lo cual aplicó a su propia producción literaria, que se observa hecha a retazos sin una linealidad preestablecida. Sus escritos, que apelan con frecuencia a la alegoría, son de por sí mismos alegóricos, por tanto quien busque definiciones precisas o caminos certeros se encontrará siempre con un Benjamin que acecha y sorprende.

Benjamin es un autor incomparable en el estricto sentido de la palabra; inédito y sui generis como fue, con un estilo matizado por improntas personales y un lenguaje metafórico, sutil, incierto y sugestivo que se ubica en algún lugar indeterminado entre la prosa y la poesía, tenía que ser necesariamente irrepetible; fue un maestro sin escuela que rompió cánones y se ganó la incompreensión, el rechazo y hasta la indiferencia de muchos. Es quizá, tal y como lo propone Arendt (1971), su veta poética la que lo acerca más a los artistas que a los filósofos, aunque su propia concepción del arte, la cual se encuentra dispersa a lo largo de su obra, es a su vez caleidoscópica y en permanente mutación, sin que exista unicidad ni evolución lineal, volviéndose por momentos paradójica.

En el caso de Benjamin, al igual que en el caso de otros célebres autores que como él han tenido una vasta producción teórica a lo largo de su vida, es posible establecer distintos momentos de su evolución intelectual; se han señalado, como se acotó anteriormente, las influencias de la tradición mística judía, el influjo surrealista y la égida del materialismo histórico. Empero, no es posible establecer a través del tiempo una clara distinción entre estos tres momentos de su producción intelectual, persistiendo en cada uno elementos y variaciones de los otros; su evolución no es unidireccional, siendo algunas de sus concepciones conflictivas y contradictorias entre sí.

Benjamin: su concepción estética

Dentro del primer momento de influencia judaica más clara, que corresponde a sus textos de juventud, Benjamin (1916) plantea la existencia de un “lenguaje de los hombres ” inherente a toda manifestación de su vida espiritual. Por su parte, el ser espiritual de las cosas expresa su esencia –aquello que es comunicable-verbigracia de la “lengua ”; ahora bien, la cosa en sí no contiene a la palabra, más bien la cosa es creada según la tradición judía por el verbo de Dios. Es precisamente a partir de esta concepción mística donde Benjamin se ve obligado a introducir el concepto de traducción, traducción de la “lengua de las cosas ” a la “lengua del hombre ”, que no es otra cosa más que la nominación, como atributo legado por Dios a la humanidad. En el momento mítico, antes de la expulsión del paraíso, existe una correspondencia entre la palabra y la cosa; a partir de la expulsión del paraíso la palabra se vuelve “vana ”; empero la escultura, la pintura, la poesía y las demás manifestaciones artísticas nos hablan no solo en lenguas nominales o acústicas, sino en la lengua de la materia, quizá como residuo del estado primigenio al cual retorna Benjamin en su incesante búsqueda de la verdad. La verdad es entonces la traducción del lenguaje de las cosas, que nos hablan de su propia lengua, al lenguaje de los hombres, concibiendo Benjamin su función de crítico como la de una especie de hermenéuta que trasciende el llamado sonoro subyacente en la palabra, cuya inspiración divina remonta al momento primordial de la creación. A manera de compensación, con la expulsión del paraíso surge “la magia del juicio ” y del “veredicto juzgador ”, la posibilidad de interrogación como prototipo de toda manifestación crítica.

Siempre dentro de este mesianismo primordial, Benjamin (1917) reclama para la filosofía establecer los “fundamentos epistemológicos ” de un concepto de “experiencia superior ” que permita “la experiencia religiosa ”. Precisamente critica

a Kant por basar su concepto de experiencia en el modelo de la ciencia y la matemática sin contemplar el arte y la religión como formas esenciales de experiencia y de verdad primordial, reivindicando así, por paradójico que parezca, una metafísica kantiana. Es en este momento en que se intuye la importancia y trascendencia que tendrá su concepción de experiencia a lo largo de su obra, donde se va a interesar más por la experiencia propiamente dicha que por las ideas. Se percibe así una cierta actitud hermenéutica donde lo que se lee no es el texto ni el autor, sino la experiencia de la lectura.

En el texto acerca de las Afinidades Electivas Benjamin (1929) busca a través de la crítica la verdad en la obra de arte, no como algo inherente a su contenido, sino como algo que lo trasciende y persiste en él como un secreto, secreto que no es más claro para el autor que para los propios lectores; es por eso mismo que no se puede deducir la obra del autor a partir de su biografía, ninguna es reducible a la otra. El secreto de la obra aquí “proviene de los abismos del alma”, de la “mismicidad más profunda del hombre”, siempre en comunión con Dios. Benjamin ubica al poeta en un lugar de intermediación entre Dios y la humanidad; la obra no es la criatura del artista sino tan solo imagen de sí mismo, imagen que es dada por Dios. Por esto, aun cuando se insiste en que la verdad reside en la obra de arte, ésta tendrá siempre un hálito divino, que se manifiesta pero no se puede expresar. A pesar de la materialidad de la verdad en la obra, reconocemos aquí el dejo mesiánico que la inspira, encontrándose Benjamín a esta altura a mitad de camino entre el mesianismo místico y la “iluminación profana”.

La crítica, desprovista de esta manera de las vicisitudes biográficas del autor y de las condiciones sociales de su producción, se resiste a cualquier interpretación psicológica, sociológica e histórica. Benjamin omite también las categorías formales del análisis textual penetrando en la verdad de la obra sin pretensiones taxonómicas, causalistas ni explicativas, armado tan sólo de su extraordinaria intuición. En este momento de su producción literaria concibe su labor de crítico como una especie de alquimia que transmuta la materia en resplandeciente verdad, inherente a la obra, la cual se encuentra suspendida en una suerte de éter atemporal.

Por otra parte, Benjamin (1922) nos advierte que la crítica y su pretensión de verdad destruye la “hermosa apariencia” que es consustancial a la obra de arte y que le brinda su condición de tal; en virtud de ello propone que la crítica artística no debe levantar la “bella apariencia” en un acto de descubrimiento, sino que ha

de ser precisamente intuición de lo hermoso que reside en la obra y su apariencia. La belleza no se conquista sino que se devela como una revelación que subyace a la obra, y su develación para nuestra admiración no puede ser otra que la de un acercamiento poético, tal y como lo realizó el propio Benjamin. Es quizá por ello que la aprehensión de la crítica literaria benjaminiana desde las disciplinas formales como la literatura, la lingüística o la estética escapan a su comprensión. No se trata de una crítica analítica, ya que no intenta dar cuenta de los elementos constitutivos de la obra, sus procesos o características técnicas subyacentes; un análisis tal destruiría la hermosa apariencia donde reside lo bello y la verdad. La crítica es siempre mortificación de la obra con la intención, según Bucks – morss ((1981), de trasladar lo bello al ámbito de la verdad, poniéndolo así, a salvo.

Una de las más enigmáticas y profundas concepciones de Benjamin (1931) corresponden al fenómeno aurático, que en lo referente a la obra de arte pasa por su genuinidad no sólo como origen primordial, sino como testificación histórica a través de la existencia de la obra misma. El aura de la obra se constituye por su función ritual-cultural original, que cede con el tiempo el paso al valor de autenticidad en la época de la reproducibilidad técnica. La obra, en su unicidad e irrepetibilidad, nos remite a una lejanía espacio-temporal cuyo ámbito se ubica en la tradición. Experimentar el aura de un fenómeno es dotarle de la capacidad de “alzar la vista”, subyugando a quien mira, sometiéndole así a una ausencia. Ausencia que a diferencia del “shock” no está mediatizada por el recuerdo y la conciencia, al ser mero abandono. Lo bello no alude entonces a un recuerdo discursivo, más bien es objeto de experiencia, como abandono involuntario, como momento mítico irrepetible e inaprehensible, como ausencia aurática¹. Lo bello aquí no es histórico, sino que es una esencia velada igual a sí misma, que solo nos es dado experimentar. Esta dimensión, digámosle subjetiva de lo bello, encuentra su complemento en aquella concepción propuesta años después (Benjamin, 1939), que nos dice que en el arte lo bello aparece como valor cultural; históricamente lo bello es la convocatoria de quienes han admirado la obra precedentemente; lo bello adquiere aquí una dimensión social que trasciende la materialidad de la obra misma, ubicándose en otro lugar, en la admiración que históricamente concita. El fenómeno aráutico se vuelve así, evocación.

¹ Según Caygill (2001), Benjamin propone la evolución del arte a aquel instante que lleva al espectador a la “pérdida de sí”, como atributo de una actividad superior, aumentando la subjetividad y brindando una mayor libertad.

El encanto que muestra Benjamin por la tradición, encuentra su correlato en su condición judaica original tradicional a la cual nunca renunció en definitiva, y a su carácter fetichista que asumió en su particular caso la modalidad de un alma coleccionista. Es quizá a partir de dicha condición y de la propia experiencia que reflexiona acerca del tránsito de la obra de su valor cultural a la autenticidad y del valor exhibitivo al goce privado del público burgués. A pesar de lo anteriormente dicho, difícilmente se puede pensar en Benjamin como un tradicionalista, sino más bien en quien viene a quebrar las tradiciones, convencionalismos y verdades absolutas –las de unos y otros – de su propio tiempo. . La reivindicación del pasado no es una apología del tiempo pretérito, es una presencia que clama desde otros tiempos para ser significada en la propia contemporaneidad; es en tal sentido que Benjamin se convierte en un arqueólogo del tiempo.

Para Eagleton (1981) la historia pertenece a la clase dominante en tanto la tradición pertenece a los oprimidos y explotados, y es precisamente en la tradición donde se preserva el pasado. La mercancía, en su incesante repetición, al igual que el monótono proceso de producción que le da vida, se anulan como posibilidades de experiencia; el movimiento predecible y siempre igual a sí mismo de la producción moderna –que emula el movimiento mecánico del jugador empedernido –, condenado a repetirse siempre, escandalizó a Benjamin como un acto de anti-creación; pero quizá lo que más le alarmó fue el extrañamiento y la negación de la tradición de origen, ya que el concepto de mercancía por antonomasia ignora el origen, eliminando así toda posibilidad aurática de evocación e historicidad que le es propia y que constituye la cosa en sí. Para Benjamin los objetos no están solitarios sino que remiten a una tradición histórica, en ellos encarnada, que la producción industrial obtura.

En 1929 Benjamin plantea la superación de la “iluminación religiosa ” y propone la “iluminación profana ” de inspiración antropológica y materialista; la verdad es entendida aquí como materialización histórica contenida en la obra. Años después, en 1935, sobre estas mismas coordenadas abandona sus concepciones primigenias del lenguaje obviando su origen divino, para explicar la génesis histórica y material de éste, fundamentándose en las investigaciones científicas de sus contemporáneos. Benjamin (1934) reclama también una opción claramente política para el artista al lado del “proletariado ”, supeditándolo a la lucha de clases y exigiendo, a la vez que una tendencia política correcta, calidad en la ejecución. Supera así su credulidad en la mera masificación y automanifestación artística –desmentidas por el fascismo – como actos

revolucionarios, y su evangelio toma un cariz más confesional con la causa revolucionaria.

Tal y como se reseñó anteriormente, con la reproducción técnica la obra pierde su condición de singular y al masificarse pasa del gozo individual a la recepción colectiva, secularizándose. La fundamentación ritual sede el paso históricamente al valor exhibitivo, pero a la vez con el declive ritual aparece la posibilidad de una nueva praxis, a saber, la política. Benjamin se debate entre la nostalgia que evoca la destrucción del aura a partir de la evolución técnica que convierte al arte en mercancía para el goce privado del público burgués, y las inmensas posibilidades que la propia técnica abre a la producción artística propiamente dicha y a su instrumentación política al servicio de la emancipación.

Para el Benjamin materialista (1934) la obra de arte debe corresponder al tenor de las condiciones de producción de la época y a sus designios técnicos, puestos al servicio de la lucha de clases como función organizativa. Concibe “el arte por el arte ” como una reacción contra la incursión técnica en el ámbito artístico, el cual adquiere posteriormente niveles de una supuesta ausencia de compromiso político, alineándose en este acto al status quo. Es a partir de la fotografía que la reproducción técnica adquiere nuevas dimensiones y es a partir de la fotografía que Benjamin (1931) reivindica un lugar para la técnica en la producción artística. El siglo XIX, según Benjamin (1939), liberó a las artes de las formas configurativas, al “ennoblecere ” las necesidades técnicas, haciendo de ellas “finalidades artísticas ”. Benjamin, según Eagleton, se debate entre un “tecnologísmo ” que reivindica para la obra y un “culturalismo ” que remite a las coordenadas espacio –temporales de su historia; en todo caso, cree que la incorporación de la técnica eleva a la obra a la altura cultural de su tiempo.

Para Benjamín (1931) en el arte “tradicional ” se abstrae la mirada en una distancia providencial; en la fotografía, en cambio, se congela un instante que siempre se hace presente, y en el cine se trastoca nuestra natural forma de ver, abstrayendo la imagen de su contexto, modificándola, magnificándola o desvaneciéndola frente a nuestra propia mirada, fragmentando así el campo visual, la acción y el tiempo. El cine, pletórico de imágenes audiovisuales que se suceden con extraordinaria rapidez, no da lugar a la contemplación aurática. Quizá por ello encuentra particular agrado en la técnica brechtiana de interrupción de la acción, como posibilidad de devolverle el alma al espectador y provocar así, una evocación.

Para Benjamin en el arte no hay jerarquía posible; congruentemente no estableció diferencias entre las denominadas artes “superiores”, “menores” y “decorativas”, ni estableció tampoco una jerarquía estilística ni discriminó entre medios técnicos y producto artístico. Abrazó con igual entusiasmo las manifestaciones clásicas del arte y las propuestas modernas, incluyendo la utilización de recursos mediáticos que vio como un signo de su tiempo y una nueva posibilidad de expresión artística.

El surrealismo, con su ruptura de la lógica convencional y sus imágenes oníricas, no podía menos que ejercer un poderoso influjo en el rebelde Benjamin, que vio en él una manifestación contestataria y revolucionaria al arte por el arte; empero, pronto se desencantaría al intuir que la revolución conceptual y formal del arte no eran por sí mismas revolucionarias y que la burguesía en su extraordinaria maleabilidad era capaz de asimilar orgánicamente tales manifestaciones. Esto produce una esquizia en su mirada a manifestaciones más comprometidas y revolucionarias de su época, particularmente hacia las de Brecht.

La condición de judío marcó a Benjamin en un doble sentido: en primera instancia no pudo nunca desembarazarse en definitiva de su formación religiosa original, la cual siempre está presente –aunque de distinta manera – a lo largo de su obra; a su vez, su origen judío en una Europa crecientemente antisemita, le llevó a alinearse sin ambages a la lucha contra el fascismo –que era la tarea histórica de la época –, lo cual va a tener hondas repercusiones en su vida y en su producción literaria. Benjamin vivió tiempos convulsos; fue un hombre que presenció dos guerras mundiales y un activo ciudadano de su tiempo; la amenaza del fascismo, que tanto pesó en su fatal desenlace, le obligó a enarbolar banderas y a sumarse en su condición de crítico y observador atento y perspicaz de su tiempo a la causa común, según él mismo lo proponía en sus escritos. Su incorporación a la causa revolucionaria la hizo, a fin de cuentas, desde su propio lugar, que, en el caso de Benjamin, fue el de la heterodoxia y como exegeta materialista, lo cual le hizo acreedor de las críticas e incompreensión de sus compañeros de causa, particularmente Brecht, Adorno y la voz no menos autorizada de Horkheimer, quien consideraba su pensamiento adialéctico.

Ya en sus años mozos, previo a la primera guerra mundial, se vio conminado, según Caygill, a suscribir sin mayor entusiasmo frente a la fractura del Movimiento Juvenil Alemán en el cual participaba, las tesis liberales asimilacionistas del judaísmo, frente a las propuestas nacionalistas y profascistas, oponiéndose posteriormente a la guerra. Para Ardent (1971), a los

judíos en la época de Benjamin les quedaban únicamente dos tipos de rebeliones, el sionismo y el comunismo, entre las cuales Benjamin fluctuó, teniendo como mentores a Scholen por un lado y Brecht y Adorno por otro; el propio Benjamin prefirió definirse como un crítico de izquierda.

Estas circunstancias lo pusieron en una encrucijada, ya que ambas ideologías se enfrentaban con particular crudeza en su tiempo, al punto que los comunistas llamaban a los sionistas fascistas judíos, alineándolos en este acto al lado de sus más acérrimos enemigos; los sionistas por su parte podían ver en Benjamin a un judío asimilacionista rojo y por ende un traidor; tales eran las aguas tempestuosas en las que Benjamin navegaba. Benjamin jamás resolvió este acertijo, y a pesar de su público compromiso con la causa revolucionaria, nunca desdeñó al sionismo; incluso, según consta en su correspondencia, acarició el proyecto de ir a Palestina, amén de que preservó para su obra la idea –en su muy particular versión – del mesianismo judío. .

Su paso por la Unión Soviética en 1926 y 1927 donde palpó la pobreza en las calles, la corrupción de la burocracia y el cruento inicio de la era estalinista, sin duda contribuyó al desencanto del marxismo oficial. En su “Diario de Moscú ” retrata a la ciudad como un manicomio dominado por un tenso clima de sospecha y temor; es posible que la visión escatológica acerca de su texto sobre Kaffka (1934), donde los funcionarios son descritos como subsidiarios de un padre tiránico y censor que niega incluso el derecho a existir, y de un sistema injusto que castiga sin que se sepa por qué, esté al menos en parte inspirada en su experiencia bolchevique. Estas experiencias de primera mano de la revolución rusa ejercieron un profundo impacto y le provocaron incertidumbre y desazón. Pero de Moscú se trajo, además de los recuerdos de su amante soviética Asja Lacis, una indeleble visión del teatro y del mundo cultural ruso, al cual lo introdujo la propia Asja, y al que Benjamin (1934)destacará como un modelo del papel organizativo y revolucionario del quehacer artístico.

Benjamin sentía una particular predilección barroca por el develamiento del detalle en todo su esplendor, ignorando con cierto desdén –para enfado de sus amigos marxistas – los grandes procesos históricos. Siempre se interesó más por lo experiencial e inmediato de los procesos revolucionarios que por los cambios objetivos acaecidos. Prueba de ello es su fascinación por la cotidianidad de la “Gran Ciudad ” en los tiempos de tribulación. La historia para Benjamin no es un compendio de hechos gloriosos trascendentes, sino más bien una circunstancialidad captada en un instante mítico y abstraída de sus

determinaciones; es una “presentización ” concreta y manifiesta en la materialidad de las cosas como impronta histórica. Su historia no es una historia de hechos o procesos, es una historia de las cosas. En otras palabras, en su radicalismo, Benjamin lleva la materialidad de la historia hasta su concreción, valga decir, materialización en la cosa misma, que la contiene. Benjamin disecciona la historia no longitudinalmente, sino a partir de un corte transversal que contiene en sí mismo y de manera isofórmica el pasado constituido en presente. La de Benjamin es una historia sin historia, donde, parafraseando la célebre frase de Marx, vuelve a poner la filosofía cabeza abajo, lo cual sustenta una de las críticas fundamentales de Adorno en términos de su falta de rigor en cuanto a la dialéctica determinista de la infra y superestructura.

La concepción histórica de Benjamin nos remite a lo concreto del objeto, cuya mirada es una evocación nostálgica del pasado. No existe continuidad en los procesos, ni acumulaciones cuantitativas ni saltos cualitativos; tampoco la historia procede según determinadas leyes, ni se sucede en un orden preestablecido. El futuro y el progreso para Benjamin no están científicamente e inexorablemente establecidos; por tanto, no puede tener la certeza y esperanza de sus compañeros de causa. Benjamin no renuncia, pero tampoco acepta el evangelio socialista ni su concepción materialista de la historia; su soledad es absoluta.

Siguiendo al materialismo histórico, concibe el bien cultural no a partir de su materialidad inmediata, sino de su realización histórica en tanto manifestación de la opresión y el sufrimiento de muchos en él materializada, siendo así un monumento a la barbarie. Las clases oprimidas, propone, deben reivindicar en sus luchas a quienes les precedieron, y la liberación debe llevar el nombre de las generaciones vencidas de todos los tiempos. La obra, así concebida, es un pasado pletórico de ahora, un pretérito actualizador que discurre a saltos, es una historia que se escribe siempre en presente, que no es acumulativa, evolutiva ni determinativa, sino que cobra sentido como experiencia que relampaguea por un instante en el horizonte contemporáneo. Lo mesiánico adquiere aquí una concreción histórica, como tiempo de redención de los oprimidos de siempre.

En sus tesis de la filosofía de la historia (1940), Benjamin plantea que el materialismo histórico tome a su servicio a la teología en tanto fuerza mesiánica y posibilidad de redención. En su célebre metáfora² Benjamin propone que el

² Se refiere a un artilugio que consistía en un autómatas que jugaba ajedrez, el cual es manipulado por un enano que no se encuentra visible, brindando la ilusión de que es el muñeco quien juega.

materialismo histórico (el muñeco) tome a su servicio a la teología (el enano) que, al igual que éste, es pequeño y desagradable, y por tanto se debe ocultar. Es claro en dicha metáfora quién dirige a quién, quién se sirve de quién y cuál es la inteligencia subyacente, que como precondition plantea Benjamin para ganar todas las partidas. La teología se eleva así a una condición superior y rectora, lo cual no deja de ser particularmente esclarecedor de su papel en el pensamiento benjaminiano, al proponerse dicha tesis en una de sus últimas obras conocidas.

Conclusiones

Es precisamente su intento de conjugar la tradición mística judía y el marxismo, el surrealismo y el movimiento revolucionario de su época, el llamado artístico a cierto purismo militante y sus “excesivas” licencias ideológicas lo que provoca el enfado de sus amigos intelectuales de uno u otro signo. Incluso su concepción dentro del marxismo no fue menos heterogénea; introducido al marxismo por Lukacs, se ubica en un lugar equidistante de la ortodoxia marxista – que nunca fue su lugar – , , al tiempo que se debatió entre las posturas teóricas de Adorno y el “pensamiento elemental” Brecht más orientado al servicio de una práctica revolucionaria.

La obra de arte para Benjamin nos habla con un lejano susurro divino como patente origen, como delicada verdad que reposa en la bella apariencia, como ausencia aurática, como objeto cultural, como engendro pagano hasta su consideración estética moderna, todo en un mismo instante. La obra de arte nos habla desde “el tiempo del ahora” y su contemplación posee el estigma de la contemporaneidad.

La reanimación del alma, que queda extasiada y perdida en la contemplación de aquella lejanía pretérita que supone el aura, encuentra su mentís en la invocación de la tendencia política correcta que el propio Benjamin demanda para la producción artística de su época. Esto quizá sea el punto de fricción más evidente de las concepciones benjaminianas, a saber, una experiencia que sustrae al sujeto de su realidad y entorno inmediato subsumiéndolo en una vivencia enteramente subjetiva, obviando así en la realidad objetiva para la cual, según hemos visto, se demanda en el caso del arte de su tiempo, un proceder plenamente consciente y comprometido con su deber histórico.

La materialidad de las cosas para Benjamin reside, por una parte, en la sensualidad que las propias cosas evocan y que sorprende en lo aparentemente

vano y sutil; por otra parte, la materialidad está constituida por las vicisitudes históricas de la obra en ella encarnadas.

La historia para Benjamin adviene como un sincronismo y una eterna actualización escrita siempre en presente; no hay continuidad y discurre a empellones, por eso desprecia el proceso que es una falacia y un vano intento obsesivo de poner orden en el caos. En la teología benjaminiana no hay esperanza ni redención; su fascinación por el siglo XIX y su devoción por el París de la época hacen que vuelva la mirada hacia el pasado como el “Angelus Novus” abatido por el progreso, como única fuente de iluminación. El presente es de lucha y combate, y el futuro es siempre incierto. En una reminiscencia de su judaísmo primordial –donde está prohibido predecir el futuro –no puede más que esperar paciente y confiado (a veces sí, a veces no) el futuro mesiánico, así, sin nombrarlo ni definirlo. De hecho, la revolución se hará no en nuestro propio nombre ni en el de nuestros hijos, sino como reivindicación de nuestros antepasados.

Su crítica es una alegoría de la cultura que presenta en toda su ruindad; la modernidad pletórica de progreso es un ángel vengador que se abate contra los despojos de la civilización, la cual languidece entre su propio infortunio y una esperanza mesiánica que desaparece en el horizonte.

No existe en Benjamin una intención explicativa ni comprensiva, tampoco pretende llegar a la condición material -en un sentido histórico -de la obra, por lo que la crítica benjaminiana cae en una suerte de nihilismo que fluctúa entre lo metafísico y lo revolucionario, con la mirada siempre perdida en ese horizonte lejano e inaccesible. Tal y como lo propone Eagleton, Benjamin se encuentra “encallado” entre el estalinismo y la socialdemocracia; de cara a los embates del fascismo, tenía necesariamente pocas alternativas; un futuro mesiánico fue su respuesta y única esperanza. Quizá en ello estriba lo revolucionario de su pensamiento.

Aun cuando reniega –aunque no renuncia –de su trasfondo teológico, su influencia persiste a lo largo de su producción literaria, manteniendo incólume su esencialismo primigenio. Según Buck-Mors, Benjamin no logra conjugar el materialismo histórico con su concepción de “crítica salvadora”; su error fue creerlo así. Su proyecto estaba condenado al fracaso desde un principio, al no renunciar al teólogo que primó en él.

El actual redescubrimiento de Benjamin está marcado por los signos de los tiempos; no es casual que este reencuentro tome un particular impulso frente a la

bancarrota de la utopías y el colapso de los dogmas, en un momento en que la humanidad se debate en una profunda incertidumbre y se asoma al futuro con desconfianza y temor.

Quizá Benjamin en su proverbial intuición vislumbró algo más allá del horizonte de su contemporaneidad, y cual si fuera un profeta moderno con su verbo metafórico, intentó obturar cualquier comprensión unívoca de su obra, brindando un mensaje secreto y velado, que está allí para ser resignificado, desde múltiples lugares; lo cual evita e impide hablar de algo así como un corpus teórico benjaminiano, rigurosamente hablando.

Bibliografía

- Ardent, H. 1971. Walter Benjamin, Bertold Brecht, Hermann Broch, Rosa Luxemburgo . Editorial Anagrama. Barcelona.
- Benjamin, W. 1980. Imaginación y sociedad. Iluminaciones I. Taurus Ediciones. Madrid.
- Benjamin, W. 1980. Poesía y capitalismo. Iluminaciones II. Taurus Ediciones. Madrid.
- Benjamin, W. 1982. Discursos interrumpidos I. Taurus Ediciones. Madrid.
- Benjamin, W. s. f. Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos . Monte Avila Editores. Caracas.
- Buck-morss, S. 1982. Origen de la dialéctica negativa. Siglo XXI Editores. México.
- Caygill, H. 2001. Benjamin para principiantes. Era Naciente SRL. Buenos Aires.
- Terry, E. 1981. Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria. Ediciones Cátedra S. A. Madrid.