



Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire

Ernesto Baltar

Resumen

Discursos interrumpidos, relatos cortos, iluminaciones varias, pequeños artículos, guiones de radio, memorias escindidas... La obra de Walter Benjamin — fragmentaria y experimental, a medio camino entre la erudición y la poesía— se presenta a los ojos del lector actual como una especie de enciclopedia cubista o bazar inagotable, un insólito *collage* de materiales heterogéneos que estuvo a punto de cristalizar definitivamente, desde el punto de vista metodológico, en un gran proyecto, tan prodigioso como imposible: *Das Passagen-Werk (Libro de los pasajes)*, sin duda uno de los sueños más extraordinarios y monumentales que ha concebido la mente humana. Charles Baudelaire, que fue su cicerone en ese paseo por las galerías comerciales de París (o, lo que es lo mismo, en su intento de reconstrucción histórico-crítica de la sociedad capitalista del siglo XIX), nos sirve ahora de guía para adentrarnos en la maraña interdisciplinar de los ensayos de Benjamin, tratar de esclarecer los entresijos de su método y abordar, entre otros asuntos, sus reflexiones acerca de la historia, la palabra y la imagen.

Abstract

Incomplete discourses, short stories, scattered illuminations, brief articles, radio scripts, splitted memoirs... The works of Walter Benjamin (fragmentary and experimental, midway between erudition and poetry) can be read today like a cubist encyclopedia or a never-ending bazaar, a tantalising *collage* of heterodox materials which was on the verge of crystalizing —methodologically— in a prodigious and impossible project: *Das Passagen-Werk (The Arcades Project)*, without doubt one of the most extraordinary and monumental dreams conceived by the human mind. Baudelaire —who played cicerone on those walks through the parisian arcades (or, more to the point, in his attempt to critically reconstruct the history of the nineteenth century capitalist society)— can help us untangle the interdisciplinar thicket of Benjamin's essays, and understand the meanderings of his method as well as the riddled complexity of his reflexions on history, word, and image.

Palabras clave: I) El método: materialismo, *collage*, filosofía de la historia, ensayo, montaje, posmodernidad, estética, ruina. II) La palabra: narración, *spleen*, tiempo, memoria, tradición, muerte, artesanía, épica, sabiduría, proverbios. III) La imagen: cine, *flâneur*, percepción, técnica, las masas, «aura», *shock*, dialéctica, crítica, alegoría.

Keywords: I) The method: materialism, *collage*, philosophy of history, essay, assembly, posmodernism, aesthetics, ruin. II) The word: narration, *spleen*, time, memory, tradition, death, craftsmanship, epic, wisdom, proverbs. III) The image: cinema, *flâneur*, perception, technique, the masses, «aura», *shock*, dialectic, criticism, allegory.

I. La Filosofía como *Collage*

Después de toda una vida —y obra— a caballo entre Berlín, París y Moscú, con la nostalgia permanente de Jerusalén, Walter Benjamin se vio obligado a huir de la barbarie nazi y se suicidó en 1940 en Port Bou, en la frontera franco-española, cerrando las puertas a un posible porvenir abierto en los Estados Unidos y en el futuro Estado de Israel. Se sabe que en ese momento llevaba consigo una maleta llena de manuscritos que consideraba más valiosos que su propia vida. Quizás con ella se perdió para siempre la clave de una obra envuelta en el misterio (parece ser que contenía la última versión del *Libro de los pasajes*). Quizás sólo fue el postrero homenaje del destino, el único final posible para una existencia repleta de fracasos.

Alemán, judío y marxista (siempre al margen de cualquier ortodoxia), pocas figuras hay tan ilustrativas de un periodo histórico como la suya respecto de esa «gran tragedia» que se representó en Europa durante la primera mitad del siglo XX. Su presencia en todas las encrucijadas intelectuales del momento abre una brecha de reflexión sobre el pasado y se proyecta, cargada de fuerza y significación, hacia los caminos futuros de la filosofía. Sin lugar a dudas (ya va siendo hora de decirlo), nos encontramos ante uno de los pensadores más portentosos, influyentes y decisivos de nuestro tiempo.

El primer escollo insalvable que se nos presenta es que aventurar una lectura unívoca de los textos de Benjamin resulta casi tan arriesgado y difícil como intentar aproximarse a su metodología.¹ Alrededor de sus ensayos gravitan desperdigadas, como los fragmentos de un espejo roto, multitud de imágenes e ideas que componen la percepción de un mundo troceado y remiten a múltiples planos de la realidad física y, sobre todo, cultural: la historia, la religión, el lenguaje, la economía, la literatura, la filosofía, la política, el arte, son sólo algunos de sus innumerables ámbitos de estudio. En ese mosaico cabe cualquier cosa, desde los conceptos filosóficos más intrincados hasta los recuerdos diminutos de la niñez, desde términos teológicos de tradición milenaria hasta los últimos avances técnicos, pasando por todo tipo de figuras literarias, imágenes artísticas, costumbres cotidianas, objetos de la gran ciudad...

En el prólogo a *Iluminaciones II* (Taurus, 1972), Jesús Aguirre enumera algunos de los temas que Benjamin aborda en su reconstrucción histórico-filosófica del siglo XIX, el que sería a la postre su gran proyecto inacabado:

[...] los impuestos napoleónicos sobre los vinos, los traperos y los conspiradores profesionales, los precios de la suscripción a periódicos, el aperitivo como uso de bulevar al servicio del folletón, los negros de escritores consagrados, el hundimiento del campesinado, el ejército como refugio de los empobrecidos, los

¹ En buena medida es posible reconstruir sus hábitos de lectura y hacer un catálogo fiable de sus principales influencias. Sabemos, por ejemplo, que solía mirarse en el espejo de Marx y de Engels, cuyas materias primas moldeaba a su gusto. Conocemos la difícil y ambigua relación que mantuvo con sus compañeros de la Escuela de Frankfurt, que en muchas ocasiones actuaron con la condescendencia y el dirigismo propios de los mecenas con respecto al artista genial y pobre. Podemos intuir, asimismo, la presencia de Paul Valéry como gurú o director espiritual en cuestiones estéticas. Las fuentes de inspiración de algunos de sus conceptos son muy variadas: el Romanticismo alemán para el «lenguaje», Kant respecto a la «sensibilidad» y la «experiencia», el «inconsciente» de Freud... Es también evidente la influencia constante de la cultura hebrea: la cábala, la Torah, etc. Dejando a un lado toda esa cantidad ingente de nombres y filiaciones, nosotros vamos a aproximarnos a su figura a través de Charles Baudelaire, a quien Benjamin toma como cicerone en su paseo por los pasajes comerciales de París o, lo que es lo mismo, por la sociedad capitalista del siglo XIX.

tranvías y su influjo en el aislamiento de autómatas de los habitantes de grandes urbes, las historias detectivescas, el color gris y el color negro en la indumentaria masculina, las fundas y estuches y forros para los objetos que adensan las habitaciones, la luz de gas, los bazares y el alma de la mercancía, la repercusión en los gestos humanos del paso del artesanado a la producción en serie, el amor lésbico y los primeros movimientos en pro de la autonomía femenina.

Como se comprenderá, hallar el hilo hermenéutico para salir de ese laberinto se revela una tarea inviable: sólo una Ariadna omnisciente, o una especie de Historiador Absoluto, de Narrador Sagrado, que conociera *en presente* todo lo que ha ocurrido, ocurre y ocurrirá, podría proporcionárnoslo. El proyecto de los pasajes de Benjamin, imposible por definición (como ese mapa a escala real del que habla Borges en uno de sus cuentos), también presenta obstáculos insalvables de cara al lector. La evidencia contundente de los datos, que apuntan a un proceso infinito de erudición (o *inventio*, como se denominaba en el programa clásico de la retórica), envuelve el significado último del texto, paradójicamente, en un velo de oscuridad que dificulta su penetración, a la vez que el propio estilo de Benjamin va dotando a todos esos elementos arquitectónicos de una poderosa densidad conceptual y los eleva a categoría metafísica. En ese sentido, interpretar muchas de sus páginas es como desandar el camino de unas huellas borradas, descifrar el misterio de un mapa envuelto en sombras, acceder al corazón de una caja mística (esto es, etimológicamente, cerrada a cal y canto).² Sin embargo, en esa misma medida en que zigzaguea en torno a sus objetos sin despojarlos de su misterio, el estilo de Benjamin se vuelve acicate constante de la inteligencia, reto a nuestra capacidad de

² La obra de Walter Benjamin, discontinua y experimental, variable y poliédrica, conforma en su integridad una especie de enciclopedia cubista de infinitos tomos, un enorme *collage* replegado sobre sí mismo en el que las palabras y las citas bibliográficas, la poesía y la erudición, crean y sostienen un universo propio, o, mejor dicho, recrean la realidad en una suerte de *multiverso* objetivado, existente por sí mismo e independiente de los elementos que lo componen. Ni las partes prevalecen sobre el todo, ni éste sobre aquéllas. En la compleja «situación» resultante se puede percibir tanto la conexión *original* entre los elementos como su disparidad *originaria*. No se trata ahora de discutir si Benjamin consigue revelar o no, mediante una ingeniosa labor analítico-sintética, la verdadera correspondencia íntima entre las cosas, sino constatar el hecho incuestionable de que así aparecen reordenadas en su discurso (ensayístico) y desentrañar el sentido de esa nueva disposición —caótica o no— del mundo. Con estos materiales variopintos, Benjamin urde la trama de sus ensayos interdisciplinarios a modo de laberintos que se conectan unos con otros por pasadizos más o menos secretos, sujetos al arbitrio ocasional de las peripecias biográficas de su autor. No es que en su obra no haya una evolución, sino que su obra misma es *en evolución*, es evolución. De esta manera, se sitúa al margen de toda convención y de cualquier ortodoxia, incluida la que pudiera (o debiera) guardar consigo mismo.

Visto desde el resultado, el discurso de Benjamin se presenta como un haz de impresiones centrifugas. Algo así como *a bundle of impressions*, que decía Hume respecto del yo. Reflejan un mundo troceado y remiten a múltiples planos de la realidad y de la cultura, de la *physis* y del arte, proyectando su significado (como gran principio materialista) en esas «naturalezas» transformadas por la técnica que entran a formar parte del mercado, es decir, en los productos, en las mercancías. En este sentido, se universaliza la impronta simbólica, que a todo afecta con su brillo, con su apariencia, más allá o más acá de su condición intrínseca —si se quiere, *nouménica*— de plusvalía. No decimos con esto que sea un mero engaño, un burdo disfraz para ocultar la realidad verdadera, sino que es una puesta en escena real que Benjamin dispone: es real en tanto que *está ahí* fuera, a mayor o menor distancia (según la postura que adoptemos), real en tanto que se nos aparece así. Tiene valor en esa medida en que Benjamin trata, más que de desvelar las cosas, de ponerlas sobre la mesa.

profundización, y su lectura se convierte una experiencia única, siempre gozosa e ilustrativa, que quizás no tenga parangón en la filosofía contemporánea.

La labor de Benjamin no se limita, como ocurre en otros pensadores de su misma filiación ideológica, a una «reconstrucción de sentido» de corte marxista y freudiano que, reducido el universo entero a economía y pulsiones, lo resuelve mediante una ecuación fácil de motivaciones inconscientes e intereses mercantilistas. A partir de cierto momento en la evolución de su pensamiento, eso forma parte de la estrategia previa, pero en ningún caso agota su método, que está intensamente imbuido de una fuerza creadora y originaria, unificadora de la materia y del espíritu. En la «fusión de horizontes» que practica Benjamin los signos hipertrofian su significado y las imágenes se multiplican, como en una regresión fugaz *in infinitum*, descubriendo siempre nuevas relaciones entre las cosas que componen el mundo pero impidiendo a su vez el ensamblaje coherente y sistemático entre esas relaciones.

Su falta de unidad —en cierto modo, su «virtualidad»— redundando en una fertilidad que se despliega indefinidamente. Es un pensamiento que suscita pensar. No se agota en sí mismo, sino que cada una de sus frases germina, como un semillero de interrogantes y ocurrencias, en las conciencias de los lectores. Carece de cohesión consigo mismo y suele moverse en la ambigüedad (a veces, incluso, en la contradicción), pero quizás eso no sea sino la manera más elocuente de subrayar la complejidad y fragmentación inherentes al mundo. No es idéntico a sí mismo, sino que es multitud. Benjamin prefiere la sugerencia a la obviedad. No busca la verdad, porque descrea de su existencia. Elabora su propio juego de acercamiento. No aspira a llegar a ningún sitio más allá de lo que hace. Se limita a desmenuzar y a sugerir. Derroca ídolos atávicos para reconstruirlos a continuación y emparentarlos de una manera nunca vista, insertando nuevas redes de significación sobre las ruinas. Si lo tratamos de entender con los métodos ordinarios, nos confunde y nos desconcierta. Nos encontramos ante una forma nueva y singular de hacer filosofía, que exige otra manera, también nueva y singular, de acercamiento y de comprensión. Por supuesto, estamos utilizando un concepto muy amplio y extraño (casi, diríamos, extra-vagante, como el propio modelo baudeleriano de experiencia que Benjamin adopta) de «filosofía», como un cajón de sastre en donde se puede encontrar cualquier tipo de utensilios, objetos o categorías que sirvan para entender, comprender, inteligir, razonar, pensar, relacionar, analizar y ensamblar, unir y disgregar, separar y juntar, multiplicar y dividir. Después de todo, en cuanto medición de una pluralidad heterogénea de terrenos, el mosaico cubista también es un tipo de geo-metría, de *symploké* platónica, que relaciona unas ideas con otras, aunque no todas con todas ni del mismo modo o en el mismo respecto.

En manos de Benjamin, la *theoría* se asimila a la *poiesis*. Su filosofía como *collage* es una actividad productiva, tan teórica como creativa: su teoría no es mera contemplación pasiva, sino ejercicio activo, y su creación no parte de la nada, sino de todos los textos y contextos existentes (previa selección, como es obvio, de una mano interesada). Forma y contenido son inseparables. Benjamin, el demiurgo, aplica su propio método de cortar y pegar —es decir, de montaje— a cualquier campo de objetos. La obra de los pasajes representa el intento final —e imposible, insistimos— de llevar este método materialista hasta sus últimas consecuencias. Habría que preguntarse si, además de un método universal, es un saber universal, como la dialéctica de Platón. Ciertamente, no parece ser un saber absoluto, universal, sustantivo, de primer grado, pero tampoco es propiamente un saber adjetivo, de segundo grado, que parta de los conocimientos ciertos de las distintas ciencias particulares. Es, literalmente, un trabajo manual, de artesanía, de pre-tecnología (con todo lo que esto significa en el caso de Benjamin). Queda preguntarse por las implicaciones ético-prácticas de esta actividad teórica y productiva: a saber, la

transformación revolucionaria de la realidad y el advenimiento de la sociedad sin clases.

En Benjamin la teoría crítica se embadurna, por así decirlo, de una nostalgia teleológica constantemente renovada que choca con el presente. En el pasado está la cifra de la esperanza, que niega el progreso y da sentido crítico al presente. O, dicho de otra manera: Benjamin siente fascinación por ese presente en desintegración que reproduce el ambiente escénico de acontecimientos pasados y que anticipa, siquiera moralmente, un futuro lleno de ruinas. Por eso sus textos suelen tomar como objeto de estudio épocas de fuerte crisis social, política y económica.³ En cualquier caso, es fácil advertir, por debajo de esa superficie discontinua, la presencia constante de una misma mirada incisiva y lúcida, inconformista y provocadora, y una actitud vanguardista y experimental que siempre busca, quizás con demasiado ahínco, ir más allá en su particular *tour de force*: el «más difícil todavía». Todo sostenido y resuelto, efectivamente, por un estilo brillante y prodigioso, personal e intransferible. Quizás represente Benjamin el intento de realizar una filosofía de vanguardia, del mismo modo como lo hicieron Kafka en novela, Brecht en teatro, Eisenstein en cine o Kraus en periodismo.

II. La Narración: el *Spleen* y la Memoria

Alguien dijo que aburrirse es como besar a la muerte. Ciertamente, la experiencia del tedio parece comportar bastante de aniquilación mística y un poco de suicidio prorrogado. Lo que es innegable es que al aburrirnos se nos hace más diáfana si cabe la conciencia del tiempo (de esa eternidad oceánica que anega a los instantes en su fugacidad), masticamos el paso inútil de las horas, constatamos el absurdo devenir de un mundo cansado de sí mismo, la catástrofe permanente en que consiste la historia, el constante marchitarse del organismo, lo profundo y extraño del recuerdo..., y es en ese silencio sepulcral —quizás aurático— cuando le ensordece a uno su propia respiración, que se consolida como una tarea que requiere de un esfuerzo ímprobo, pero que a su vez se asemeja demasiado al bostezo. Si uno tiene propensión a la melancolía, el ritmo de ese reloj decadente lo marcará el orvallo de la lluvia deletreando su nombre en el cristal de la ventana; si uno es más bien hipocondríaco, el ritmo lo marcarán los latidos de su corazón, presto a pararse en el momento más inesperado; si uno, en fin, tiende a la vida ociosa del *flâneur*, el tic-tac lo marcarán sus pasos errabundos por las calles de la gran ciudad.

Tanto en su ensayo *El narrador* como en uno de sus relatos, Benjamin vincula dos realidades aparentemente inconexas: la narración y el *spleen*. Incluso llega a establecer el siguiente silogismo: 1) Quien no se aburre no sabe narrar; 2) El aburrimiento ya no tiene cabida en nuestro mundo; 3) Luego actualmente no es posible la narración.

El *spleen* es lo que expresamos cuando decimos: más que cansado, lo que estoy es aburrido, aburrido de la vida. Al aburrirnos nos abismamos en la contemplación del río de Heráclito (nos «ensimismamos», es decir, nos «anonadamos») y bebemos pequeños sorbos del Leteo. El *taedium vitae* consiste en

³ En algunos aspectos, podemos asimilar la figura de Walter Benjamin a la corriente de la autoproclamada Posmodernidad: un pensamiento fragmentario, asistemático, débil. La debilidad sería la garantía de que, tal y como querrían Benjamin o Foucault, sus discursos no ejercieran ninguna violencia de legitimación del Poder, a diferencia de los discursos unívocos (de la Razón moderna) que imponen su modelo de verdad y de «deber ser». Para Benjamin eso es lo que ocurre, por ejemplo, con los historiadores, que justifican los hechos desde la óptica del vencedor.

esta apatía crónica, esta desgana vital, no necesariamente pesimista, que lanzará al dandy parisino a la calle en busca de historias, de gentes extrañas y olvidadas, o lo arrojará en brazos de los paraísos artificiales (por ejemplo, el hachís, con el que, además de Thomas De Quincey, experimentaron literariamente Baudelaire y Benjamin). Este individuo ocioso denota, pues, una paradójica alienación íntima: se queda vacío por dentro en la soledad del cuarto (no se encuentra en la introspección: el sí mismo y la nada se confunden) y, en consecuencia, quiere salir fuera de sí mismo para encontrarse, para revivir con sensaciones nuevas, bien en el vértigo de las drogas, bien en la multitud que abarrotaba la ciudad, donde, sin embargo, sólo consigue llenarse de imágenes que no son suyas (no le pertenecen, como los frutos del trabajo al obrero) y donde aún se siente más solo. La constatación de la vacuidad de una existencia carente de motivaciones, de interés o de sentido, unida a la *negación*, rotunda y sin redención posible, de uno mismo y de lo que le rodea, no tiene por qué conducir necesariamente a la *neutralidad* —inacción, indiferencia, silencio— de los nirvanas búdicos o similares, sino que puede servir para la *afirmación* de la vida. Después de Schopenhauer, aún nos queda Nietzsche. En cualquier caso, sigue latiendo en el fondo cierta ansia de infinitud, de alcanzar el paraíso en un golpe, y la amnesia íntima —el olvido de sí— se convierte en memoria universal: «Tengo aún más recuerdos que en mil años de vida. El hastío, ese fruto de la falta de afanes, toma las proporciones de la inmortalidad»⁴, recita Baudelaire en uno de sus poemas. Y Benjamin lo corrobora diciendo que el *spleen* pone siglos entre el momento presente y el recién vivido, genera «antigüedad» incansablemente. En el *spleen* el tiempo se esfuma: se hace del presente algo antiguo y se lanza uno a la búsqueda de lo nuevo; la vida anterior abre el abismo temporal en las cosas y la soledad abre el abismo espacial ante el hombre. Para entender bien esto hay que saber que en Benjamin lo moderno (la masa) se opone a lo antiguo, y lo nuevo a lo siempre-igual (la mercancía). Y es en la memoria milenaria que surge del tedio donde se fabrica la sabiduría, que es el aspecto épico y hasta revolucionario de la verdad.

De igual manera que los poetas antiguos empuñaban su pluma para cantar e inmortalizar las hazañas de los héroes patrios, para Benjamin el narrador debe ser depositario de todo el caudal moral y cultural de su pueblo, pues al hacerse eco de la tradición se erige en héroe que lucha contra la mentira y el olvido, contando la historia de los vencidos, segregada y borrada del discurso oficial (que ha legitimado con la palabra sus hechos violentos de imposición), y lanzando una mirada crítica sobre el presente, para despertar con un *shock* a los dormidos. No es una «metafísica del provocador», del bohemio inconformista, del anarquista conspirador, como la que Benjamin critica en Baudelaire (de quien dice que sólo está a favor de la revolución por lo que significa de destrucción, de castigo, de penitencia y de muerte), sino un «vanguardismo artístico y político» que rompe las convenciones de los signos y libera las energías creativas del lector o espectador, abriendo una esperanza de transformación de la realidad. En esa tarea esencial del escritor comprometido con el pasado y con el presente, la memoria se impone como la facultad primera, pues «el recuerdo funda la cadena de la tradición que se retransmite de generación en generación».

Hay que tener en cuenta que para Benjamin el lenguaje es una red material de palabras (que acarrearán siglos de uso y representan el espíritu de una época o cultura) y no el vehículo de expresión de una subjetividad. En *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, Benjamin afirma que el ser del lenguaje se extiende sobre todo. La lengua no es el medio por el cual expresamos algo, sino que es ella misma la expresión inmediata de aquello que se comunica por su intermedio: este se reflexivo es una entidad espiritual, presencia o manifestación de un espacio de

⁴ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Cátedra, Madrid, 1997, pág. 301.

significación. Toda narración crea, pues, un espacio objetivo, no subjetivo, que nos coloca ante una situación nueva (esa combinación de palabras, ese mundo, no existía antes) con reminiscencias muy antiguas (conserva el sabor, la fragancia, el sentido, de miles de experiencias, de vidas, de proyectos, de sufrimientos...). La narración es memoria social en carne viva. A nivel individual, las memorias o escritos autobiográficos son esa «lectura de uno mismo al revés» en la que afluyen de manera inconsciente un cúmulo de datos inconexos. Y lo que permite ordenar esa suma de materiales involuntariamente amasados es el genio artístico, que, como dijo Baudelaire, no es sino «la infancia recuperada a voluntad». En cierto modo, podemos decir también que cada historia redime al pasado remoto en la medida en que restaña sus heridas al contacto con el presente, donde renueva su sentido, revive, resucita, y sirve de guía espiritual al hombre. Sin embargo, diría Benjamin, todavía es tiempo de espera, pues la injusticia sigue imperando en el mundo, aunque con nuevos disfraces (la bestia cambia de forma, pero ahí sigue, imperturbable, devorándolo todo), y no se ha alumbrado en el hombre la conciencia de clase. Hay, pues, además de su carácter creativo, una capacidad iluminadora de la palabra y del lenguaje, con tintes casi mesiánicos y revolucionarios, que Benjamin añora nostálgicamente y reivindica en vanguardia.⁵ Vemos así cómo teje Benjamin su maraña dialéctica, cómo «monta» sus ideas en un proceso de construcción y deconstrucción: el choque traumático con la realidad injusta y las virtudes terapéuticas del relato, el lenguaje como violencia (legitimación del poder) y como medio de construcción de la experiencia colectiva del vivir, etc.

En principio, colocaríamos al aburrimiento en las cercanías del ocio, y lo situaríamos en las antípodas del trabajo, siguiendo la confrontación clásica entre ocio (*otium*) y negocio (*nec-otium*, no ocio).⁶ Sin embargo, como hemos visto, Benjamin empareja ambas categorías y las afirma como razones del hecho de que en la época moderna se esté acabando el arte de narrar: por un lado, no es posible narrar porque ya no es posible el aburrimiento; por otro, no lo es porque ya no se dan las circunstancias de trabajo que lo propiciaban (orden, subordinación y trabajo).⁷

⁵ En esa misma línea, subraya también la conexión de la narración con la curación, en unos términos no muy alejados del psicoanálisis: «Se sabe que el relato que el enfermo le hace al médico al iniciar el tratamiento puede convertirse en el comienzo de un proceso de curación. Se plantea entonces la pregunta de si no será la narración la atmósfera propicia y la condición más favorable de muchas curaciones. Sí, ¿no podría curarse incluso cualquier enfermedad si se la dejara flotar lo suficiente, hasta la desembocadura, sobre la corriente de la narración? Si se considera que el dolor es un dique que se opone a la corriente de la narración, se ve claramente que este dique será desbordado cuando la corriente de la narración sea lo suficientemente fuerte como para conducir al mar del olvido feliz todo lo que encuentre en su camino».

⁶ A este respecto, nos remitimos a la distinción que hace Hannah Arendt entre vida contemplativa y vida activa en *La condición humana*.

⁷ Era en los talleres de artesanía donde tenía lugar —en su forma más pura— esa experiencia colectiva de la narración, casi a modo de eucaristía: los aprendices, ocupadas las manos en la labor, escuchaban la voz sabia de su maestro, curtido en muchos viajes por lugares lejanos. Asimismo, Benjamin considera que la relación del narrador con su material —la vida humana— es una relación artesanal: se toma la experiencia propia y ajena como materia prima, y a partir de ella se elabora una historia. La narración es, pues, la forma artesanal, humilde, sincera, tradicional, sabia, popular, preindustrial, pre-tecnológica, de comunicación entre los hombres. Además, las palabras se acompañaban con gestos (gestos aprendidos en el trabajo), que daban forma a la historia: es la vieja coordinación, dice Benjamin, de *alma, ojo y mano*. Y esa experiencia casi mística ya no es posible, las máquinas han acabado con el aura, y el artista es un productor más sometido a las leyes del mercado capitalista. Por su parte, el poeta moderno es un ocioso (como los que buscaba Sócrates para dialogar en la plaza del mercado ateniense), un «manos libres» (aunque ya sin esclavos) que desnaturaliza las historias de la

En general, el antídoto contra el aburrimiento suele situarse precisamente en el bando de la diversión: dejar de ser ese cúmulo de preocupaciones que es uno mismo y verterse al exterior, volcarse en otras cosas, dispersarse entre los tan bien llamados «pasatiempos». Por ejemplo, los juegos de azar, los zoológicos, los parques de atracciones, los paseos entre la muchedumbre, el coleccionismo (del que Benjamin fue muy aficionado), las sustancias alucinógenas, son lugares a donde se va o actividades que se realizan o fármacos que se emplean para combatir la enfermedad del *spleen*.

El mundo moderno, en su cruzada contra el aburrimiento, ha multiplicado los centros recreativos. En el documental vanguardista *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), Walter Ruttmann visualiza con gran maestría, mediante un montaje de imágenes dialécticas, el tránsito del horario laboral al tiempo de ocio: se paran las máquinas, se cierran los mismos archivadores que habían sido abiertos al comienzo de la jornada, los obreros se quitan la mugre del trabajo (se purifican lavándose) y salen con paso rápido a la calle, ansiosos de respirar la libertad del «tiempo libre», se cierran las verjas y las puertas de las fábricas (que tienen toda la apariencia de cárceles) y se abren las compuertas de un río en el que tiene lugar una competición de piraguas. Ha llegado la hora de la dispersión, del esparcimiento, de la libertad: los niños chapotean felices en el agua y se inician todo tipo de juegos, de eventos deportivos y de entretenimientos. Hace una enumeración visual de las posibilidades de diversión en la ciudad (entre ellas, curiosamente, también aparece una película de Charlot).⁸ Para Benjamin, como para Ernst Bloch, toda esta dispersión de las horas no laborales no haría sino mantener en pie la misma estructura injusta, esa misma esclavitud de los obreros, formaría parte de la misma cadena que los tiene sujetos hasta el ahogo, y por eso exige que los nuevos medios de fruición como el cine potencien también la capacidad crítica de los espectadores y no les adormezcan en su propia estupidez.⁹

De igual manera que trata de impedir la experiencia del aburrimiento (para evitar, presumiblemente, la lucidez que conllevaría en tanto que conciencia de clase), la sociedad burguesa intenta también evitar la visión de los moribundos. Esto representa un nuevo atentado contra la narración, pues «es ante nada en el moribundo que, no sólo el saber y la sabiduría del hombre adquieren una forma transmisible, sino sobre todo su vida vivida, y ése es el material del que nacen las historias».¹⁰ En un mundo mercantilista de lo-siempre-nuevamente-igual en grandes cantidades, la única novedad radical es la muerte, y hasta eso es ocultado. Extrapolando esta situación a nuestros días, podemos decir que ahora se margina hasta las meras huellas o sospechas de la muerte, como es el propio proceso, natural e inevitable, del envejecimiento. La apariencia de juventud es el ídolo a que hay que

vida real con la maquinaria de las alegorías, pues para Benjamin, como veremos, la introducción de las alegorías responde al hecho de que el arte está condicionado por la evolución de la técnica.

⁸ En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin pone a Chaplin como ejemplo de la actitud progresista que el cine puede despertar en la misma masa que se muestra retrógrada ante un Picasso.

⁹ El «tiempo libre» es, pues, un fraude que lo único que consigue es rehabilitar a los trabajadores para que puedan seguir siendo explotados: se alimentan y se lubrican como las máquinas, descansan para recuperar fuerzas (esa fuerza de trabajo que ni en el descanso deja de ser mercancía) y se divierten —se distraen— para no tomar conciencia de su alienación. Según esta mirada rayana en la paranoia, el capital es esa mano diabólica que desde la oscuridad maneja todos los hilos de los hombres/marioneta, que hasta cuando no creen hacer nada malo merendando en el campo o viendo una película de Hollywood, están engordando las arcas de los opresores y el poder del Mal. Desde esta posición es evidente que habría que cambiar de sistema, pues en este no hay salida posible.

¹⁰ Walter Benjamin, *Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, pág. 121.

ofrecer todos los sacrificios, ejerce su poder tiránico sobre cuerpos y conciencias. La vejez, que tradicionalmente ha estado vinculada a la sabiduría, es una molestia insoportable y su fealdad desagrada a los ojos, luego hay que ocultarla, aislarla, fingir que no existe...

En el cuento *Una muerte heroica* Charles Baudelaire reúne las variables muerte/arte/sabiduría en la figura del bufón Fancioulle, un «verdadero artista que no conocía otro enemigo peligroso más que el aburrimiento» y que «introducía lo divino y sobrenatural hasta en las bufonadas más extravagantes». Su arte —su forma de vivir— es una anestesia contra la muerte, y es precisamente su forma «heroica» de morir la cima de su arte y la guinda de su vida. Fancioulle es la demostración irrefutable de «que la embriaguez del arte es más apropiada que ninguna otra para ocultar los terrores del abismo, que el genio puede representar una comedia al borde de la tumba por hallarse perdido en un paraíso que excluye toda idea de muerte y de destrucción».¹¹ Con su arte se burla de la muerte, y en su muerte «ejemplar» (épica, veraz, sincera) encierra toda la sabiduría de una trayectoria vital ligada a Dionisos. Baudelaire aconseja que se esté siempre ebrio: de vino, de poesía o de virtud, da igual, el caso es estar siempre ebrio, para no sentir el peso horrible del tiempo.

Otra de las razones que propone Benjamin para dar cuenta de la desaparición del arte de narrar es que ya no nos llega ningún acontecimiento que esté libre de datos explicativos. La información ha asesinado a la narración. Mientras que el cronista narra la historia, el historiador la explica, la justifica. El narrador cuenta la historia de muchos y el que la escucha (la entiende o vive) también es uno de muchos, y aunque refiera hechos lejanos esa historia le incumbe. Y la Historia de los historiadores rezuma al aliento del vencedor: nadie escribe la historia de los olvidados, de los perdedores, de los marginados.

Para narrar hay que reproducir una historia sin explicarla, ella misma contiene el consejo de la sabiduría «popular» o «tradicional», de la experiencia que se ha transmitido de boca en boca. Las narraciones no imponen su sentido único, su significado unívoco, sino que pueden suscitar muchas y diversas interpretaciones (como decíamos, en la introducción, del propio filosofar de Benjamin): las narraciones «se parecen a semillas que durante milenios estuvieron herméticamente cerradas en las cámaras de las pirámides y conservaron su fuerza germinadora hasta el día de hoy». Esto nos hace pensar en los libros sapienciales del Antiguo Testamento (Job, Proverbios, Eclesiastés, Eclesiástico y Sabiduría), donde la tradición oral termina registrada en legislación moral. El cultivo del género sapiencial, lleno de máximas, proverbios, refranes, acertijos y fábulas, parece acompañar al pueblo judío desde sus orígenes hasta sus últimos genios, como Kafka.

Hay, por tanto, en toda narración una orientación hacia lo práctico. En ella se transmite una moraleja, un consejo, la «sabiduría entretejida en los márgenes de la vida vivida». El proverbio es, en definitiva, el ideograma de una narración, y el narrador se equipara así al maestro y al sabio. Precisamente a la definición de los proverbios reserva Benjamin una de las frases más hermosas de *El narrador*: «Los proverbios son ruinas que están en el lugar de viejas historias, y donde, como la hiedra en la muralla, una moraleja trepa sobre un gesto.»

¹¹ Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, M. E. Editores, Barcelona, 1997, pág. 152.

III. El Cine: El *Flaneur* y las Masas

Hemos visto cómo en el universo de la palabra Benjamin va sacando de su chistera, como las cuentas de un abalorio, una serie de elementos que se relacionan entre ellos: la narración, el *spleen*, el tiempo, la memoria, la tradición, la muerte, el trabajo artesanal, la épica, la sabiduría, los proverbios... Ahora vamos a ver cómo ocurre lo mismo en el ámbito de la imagen: el cine, el *flaneur*, la percepción, la masa, la dispersión, el «aura», la técnica reproductiva, el *shock*, la dialéctica, la actitud crítica, el documental... Y de uno a otro ámbito hay, como decíamos al principio, múltiples pasadizos que los conectan entre sí y que además atañen a las relaciones entre economía, sociedad, política y arte. La figura de Baudelaire nos está sirviendo de hilo conductor para no perdernos entre tantos conceptos aparentemente dispersos que, sin embargo, como vemos, responden a una estricta lógica de dialéctica interna.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, quizás su texto más famoso y leído (y, seguramente por eso, tan mal interpretado¹²), parece que nadie ha visto lo fundamental: allí Walter Benjamin se ocupa de algunos de los temas más importantes que han ocupado a la filosofía del siglo XX y que deben seguir ocupándola en el XXI, a saber, la técnica y la masa, y su relación con el arte y con el poder político, variables todas que, como veremos, pueden implicarse mutuamente. En esta reflexión sobre la técnica, sobre las masas y sobre el arte de vanguardia hay que destacar la figura de Ortega y Gasset, uno de los pioneros en todos esos campos, y probablemente el que consiguió unos resultados más lúcidos con obras como *La deshumanización del arte* (1925), *La rebelión de las masas* (1929) y *Meditación de la técnica* (1939). Creemos que la mirada de Benjamin y la de Ortega son muy diferentes en la finalidad que proponen o en la intención que les podemos otorgar, pero que si obviamos esa interpretación (que, ya hemos dicho, es lo que habría que hacer al

¹² Un análisis riguroso de este texto y de las interpretaciones que ha suscitado, nos lleva a pensar que Walter Benjamin tiene algo de trilerio virtuoso. Si apostamos por una verdad, por una interpretación, cualquiera que sea, perderemos, porque la bolita no está en ninguno de los cubiletes. No debemos caer en la trampa. Sirviéndose de las seducciones y prodigios de su estilo, Benjamin destapa la complejidad de las cosas, pero no quiere en ningún caso solucionarla. Mueve a gran velocidad los cubiletes, derecha, izquierda, delante, detrás, dibujando círculos con las ideas. Parece que la verdad (la tesis del autor) va por un lado, pero de repente destapa el cubilete y allí no está. A partir de ese momento, nos da la impresión de que defiende todo lo contrario. Lo único que nos debe importar, a fin de cuentas, es el propio proceso del juego, aunque siempre gane la banca (en bastantes momentos, aunque de una manera laxa, el Estado comunista). En todo ello hay algo del niño que se deja encantar por los cuentos de hadas y que juega con el mundo sin pretensiones dominadoras, utilitaristas o crematísticas. Ahí se agota el sentido concreto o la hipotética intención global del autor, pero se multiplican los significados en el lector, que asiste a la construcción caótica del inconsciente histórico-colectivo de una época determinada, tal y como la escritura automática revelaba el inconsciente individual de los surrealistas.

En algún respecto se puede decir que en esta manera lúdica de hacer arte/filosofía se encuentra la cifra de la gaya ciencia que propugnaba Nietzsche: «un arte malicioso, divinamente artificial», «sobre todo, un arte para los artistas, sólo para los artistas», «el hechizo de lo problemático, el deleite de las incógnitas», «no, a nosotros no nos seduce esa cosa de mal gusto, esa ansia de verdad, de la verdad a toda costa», «hay que respetar más el pudor con que la Naturaleza se esconde detrás de enigmas e incertidumbres». Sí, el arte de Benjamin —con sus «malas» artes— es malicioso, redundantemente artístico, adorador de las palabras, de las formas y de los sonidos, infantil y refinado, como pedía Nietzsche, pero no ligero y fluido, como también pedía el filósofo de Röcken, sino bastante cargado y denso, teñido de una oscuridad que nos parece buscada a propósito.

menos en Benjamin) son muy parecidas en el fondo, en lo que se refiere al diagnóstico de una época y al estudio de los principales elementos que vertebran la vida social.¹³

Walter Benjamin identifica en la expresión cinematográfica el modelo baudeleriano del arte moderno: el *flâneur*, el paseante solitario y observador que sale a fatigar las calles de la ciudad y se pierde entre el tráfico y la masa anónima. Ya en *El pintor de la vida moderna*, el propio Baudelaire enunciaba las características básicas de este «tipo» humano, el *flâneur*:

La muchedumbre es su dominio, como el aire el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es el desposarse con las multitudes. Para el perfecto vagabundo, para el observador apasionado, hay un inmenso goce que consiste en elegir domicilio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en cualquier parte. [...] Observador, paseante, filósofo, llámadle como queráis. A veces es poeta; más a menudo se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de circunstancias y de todo cuanto las circunstancias sugieren de eterno.

La tarea del artista moderno consiste, pues, en extraer lo eterno de lo transitorio, de la escena fugaz. Es lo que hace Walter Benjamin en *Dirección única*, obra maestra en la que lleva a la práctica todo lo que en la teoría había defendido siempre y que le servía además de método para sus trabajos: la experiencia de la discontinuidad, la percepción a saltos, el montaje que secuencia los diferentes *shocks*... Nos encontramos también en Baudelaire estas palabras que bien podrían referirse al «arte» de Benjamin y a su manera de entender la imagen cinematográfica: «Podemos también compararlo a un espejo tan inmenso como la propia multitud; a un

¹³ Además, esos temas son absolutamente ineludibles para nosotros porque sus implicaciones en la sociedad actual (ésta que pomposamente es llamada «sociedad tecnológica», «sociedad del riesgo», «sociedad de la información» o «sociedad del conocimiento») son muchas y de gran alcance: el papel de las nuevas tecnologías, el poder de los *mass media*, la amenaza de los totalitarismos, el mercantilismo cultural... Urge una reflexión filosófica seria y actual sobre todos estos asuntos, que deben ser abordados de una manera directa, lúcida y valiente: ya no sirve seguir eludiéndola a través de nomenclaturas vacías y de polémicas heredadas que no conservan nada de la validez y del sentido que algún día tuvieron.

De una manera general, podemos mencionar dos aspectos en los que Benjamin puede guiarnos a la hora de realizar esa reflexión tan pertinente en nuestro tiempo:

- En primer lugar, hemos visto cómo, a propósito de la narración y de la historia, distinguía con su peculiar estilo, de manera radical y con importantes consecuencias, dos variables que los actuales fanáticos de la inteligencia artificial no son capaces de deslindar: la información y el saber. Una cosa son los datos, los códigos y su sintaxis, donde los elementos se relacionan y explican desde la situación resultante, por lo que no es posible ponerlos en cuestión, y otra muy distinta la mirada humana, previa y fundamentadora, unida además a una tradición, que llena de significados el mundo. Y es únicamente en el ámbito de ésta última donde tiene sentido hablar de la verdad y del conocimiento.
- En segundo lugar, vamos a ver cómo, a propósito del cine, desarrolla una concepción de la técnica que supera con creces su carácter meramente instrumental: la técnica no se limita a modificar el mundo para satisfacer o eliminar necesidades concretas, no sirve sólo para resolver problemas con eficacia, sino que también descubre dimensiones nuevas de la realidad; dicho en palabras de Heidegger, es un «modo del desocultar» (el pro-ducir o hacer-venir propio de la técnica acontece en el ámbito de la *aletheia*, de la verdad). Para Benjamin la técnica puede modificar incluso la propia percepción humana, su experiencia del mundo, su cosmovisión. De esta manera, frente a la neutralidad con que se la suele caracterizar, asoma en la técnica un estrecho parentesco con los valores políticos, económicos y sociales: por su origen, es portadora de unos valores determinados, pero también hay en ella una enorme posibilidad de cambios y de acción.

caleidoscopio dotado de conciencia, que en cada uno de sus movimientos representa la vida múltiple y la movible gracia de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable del *no yo*, que a cada instante lo manifiesta y lo expresa en imágenes más vivientes que la vida misma, siempre inestable y fugitiva». En Benjamin es evidente la presencia de ese yo insaciable del no-yo, como una especie de Montaigne volcado hacia fuera.

El *flaneur* hace «botánica de asfalto» para curarse del aburrimiento, no contempla la naturaleza ni siente nostalgia de ella, se limita a pasear por ese mundo en pequeño creado por el lujo industrial que son los pasajes de París, llenos de tiendas, donde se siente como en casa: es un hogar intermedio entre el interior de la intimidad y el exterior de la calle.¹⁴ Frente a los objetos de consumo fruto de la producción en serie, Benjamin, como buen coleccionista, subraya el valor único, casi místico, irreplicable, sentimental, aurático, de los objetos de bazar. Esto nos recuerda a las cosas que abarrotan el Rastro, «cosas carnales, entrañables, desgarradoras, clementes, lejanas, cercanas, distintas, cosas reveladoras en su insignificancia, en su llaneza, en su mundanidad, ¡maravillosas asociadoras de ideas!», que decía Ramón Gómez de la Serna.¹⁵ El *flaneur* ama la soledad pero la quiere y la busca en la multitud: de cosas, de imágenes, pero sobre todo de gente. La masa, la muchedumbre. El relato de Edgar Allan Poe (a quien Baudelaire tanto admiró) *El hombre de la multitud* ofrece la imagen desgarradora de esa «muchedumbre solitaria» mediante el testimonio de un hombre que no podía sobrevivir sin estar inmerso en la masa, que la necesitaba para poder respirar. Cuando observa a la masa paseando, fugaz y numerosa, relata una experiencia parecida a la que Benjamin percibe en el cine: «Al acercarse la noche, pudo verse una continua corriente de transeúntes pasando presurosos ante la puerta. Nunca me había hallado a esa hora en el café, y el tumultuoso mar de cabezas humanas me llenó de una emoción deliciosamente nueva. Terminé por despreocuparme de lo que ocurría adentro y me absorbí en la contemplación de la escena exterior».¹⁶ El hombre de la multitud es para Benjamin como la radiografía de una historia detectivesca, representa el arquetipo del profundo crimen: se niega a estar solo, no se siente seguro en su propia sociedad y por eso busca la multitud. No en vano Allan Poe es el creador de las historias de detectives, en las cuales se persigue las funciones propias de la masa en la gran ciudad: es un desconocido ante todos los demás. «El observador es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito», dice Baudelaire. El *flaneur* es un detective a su pesar, y es eso lo que legitima su paseo ocioso (su indolencia, pues, es meramente aparente). Para Benjamin, la multitud es el opio que alivia la condena de la rutina en la gran ciudad: el *flaneur* se abandona en la multitud, y su ebriedad es la sensibilidad y la mercancía.¹⁷ No todo el mundo tiene el don de bañarse en la multitud, nos dice

¹⁴ Es un mundo en pequeño porque tiene de todo («allí la vida medra en su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones»), que es lo mismo que ocurre entre las cuatro paredes de una casa burguesa, y más desde la llegada de los electrodomésticos (sobre todo con la televisión, que trae el mundo a casa a través de la pantalla). La casa es el estuche donde el burgués guarda todos sus objetos de consumo.

¹⁵ Nadie ha hecho notar la curiosa «afinidad electiva» entre Ramón Gómez de la Serna y Walter Benjamin, tanto en los temas y objetos que suscitan su interés como en la manera de aproximarse a ellos. En una elogiosa reseña que Benjamin hizo a la edición francesa de *El circo*, en 1927, dice que el libro de Ramón ha conseguido esclarecer el origen «de la precaria situación de las masas, de su menor miedo a la muerte, de su creciente escepticismo frente a los establecimientos del entusiasmo y de la idiotización».

¹⁶ Edgar Allan Poe, *Cuentos*, vol. 1., Alianza Editorial, Madrid, 1998, pág. 252.

¹⁷ Según dice, es totalmente distinta la mirada apocada de quien contempla la multitud desde su vida casera (el rentista), de la mirada penetrante del hombre absorto en ella a través de las lunas de los cafés (el consumidor, el innominado), como el espectador de cine.

Baudelaire en sus *Pequeños poemas en prosa*, gozar de la muchedumbre es un arte, y sólo puede entregarse a esa orgía de vitalidad quien cumple las siguientes condiciones: gusto por el disfraz y la máscara, odio al hogar y pasión por los viajes.

Los términos «multitud» y «soledad» son intercambiables para el poeta activo y fecundo, pues quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una multitud. El paseante solitario y pensativo se embriaga de multitud, desterrando de sí el egoísmo y la pereza: puede ser quien quiera, puede adoptar como propias todas las profesiones, todas las alegrías y todas las miserias que le ofrecen las circunstancias del momento. Baudelaire caracteriza esa experiencia como una «inefable orgía», una «santa prostitución del alma» que se entrega por entero al imprevisto que se presenta o al desconocido que pasa; o sea, a la posible novedad. Además, con su tranquilidad ostentosa el *flâneur* protesta contra el proceso de producción y se enfrenta al ritmo frenético de la multitud y de las máquinas. La mercancía es el sujeto de la «ebriedad religiosa de las grandes ciudades», donde se prostituye el alma de los objetos.¹⁸

De igual manera a como Marx, en su análisis de la producción capitalista, constató la realidad alienada del proletariado, pronosticó el aumento de su explotación y resolvió el establecimiento de condiciones que posibilitaran su propia abolición, Walter Benjamin, en su análisis del arte en una época de nuevas condiciones técnicas e inmerso en un sistema de mercancías, constata el surgimiento de un nuevo tipo de arte destinado a las masas, asume la necesidad de encontrar nuevas categorías artísticas para entenderlo y explicarlo y concluye con la exigencia de una politización del arte, en aras de la transformación revolucionaria de la sociedad. El cambio de las condiciones de producción ha llegado al arte y ya no son válidas las antiguas categorías estéticas, los usos y tipos de las Bellas Artes, a no ser que se quiera seguir utilizándolas como coartada del fascismo. Baudelaire fue el primero en percibir los cambios radicales que desde mediados del XIX tienen lugar en las condiciones de la producción artística: se expresa de forma más directa y vehemente la forma de la mercancía en la obra de arte y la forma de la masa en su público (y eso se tradujo en la decadencia de la poesía lírica); como hemos visto, en la ciudad moderna el poeta ya no siente nostalgia de la naturaleza, vive entre artefactos y multitudes.

La primera idea central de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es la siguiente: la reproducción técnica de la obra de arte atrofia el aura de ésta, su autenticidad, su singularidad, su *aquí y ahora*, desvinculando lo reproducido del ámbito de la tradición y poniendo su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y el cine es el arquetipo de este nuevo arte, tan relacionado con los movimientos de masas.

Analicemos el concepto de «aura»:

- En términos históricos, el «aura» de un objeto consiste en su vinculación a la tradición: en ello consiste su autenticidad, en todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica. La reproducción técnica, como decimos, desvincula lo reproducido de ese ámbito y le

¹⁸ Precisamente, en la prostitución (a la cual Baudelaire dedicó muchas páginas) las mujeres no sólo aparecen como mercancía, sino como un artículo de consumo masivo. La prostituta, en este sentido, es el triunfo del capitalismo: la mercancía se torna humana y nos mira —se mira— a la cara. Y el esfuerzo heroico de Baudelaire o de Toulouse-Lautrec consiste en intentar humanizar esas mercancías, en devolverles el aura, extrayendo lo nuevo de lo siempre-nuevamente-igual. Baudelaire conforma su imagen del artista según una imagen del héroe (el *flâneur* no es un autorretrato del poeta), del verdadero sujeto de la modernidad (frente al del romanticismo): las pasiones y la fuerza de resolución, la experiencia del «Dios ha muerto» y el suicidio como pasión heroica («hazaña del nihilismo», según Nietzsche). Ya en el *Salón de 1845* postulaba que el verdadero pintor será el que sepa arrancar a la vida actual su lado épico, abriéndoles los ojos a la gente para que conozcan su propio heroísmo.

confiere actualidad, al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Todo esto supone una fuerte conmoción de lo transmitido, una conmoción de la tradición, que es el reverso de la situación de crisis y de renovación de la humanidad en una época en que lo más característico es la presencia pujante de la masa en todos los ámbitos de la vida. Ortega supo ver antes que nadie este hecho de la aglomeración, del lleno: «Las ciudades están llenas de gente. Las casas llenas de inquilinos. Los hoteles, llenos de huéspedes. Los trenes, llenos de viajeros. Los cafés, llenos de consumidores. Los paseos, llenos de transeúntes. Los espectáculos, como no sean muy extemporáneos, llenos de espectadores». Precisamente, las figuras de los viajeros, de los transeúntes, de los consumidores y de los espectadores son, como estamos viendo, fundamentales en la reflexión que hace Benjamin. También supo ver Ortega como característica principal de su tiempo esa ruptura con la tradición, «la disociación de pasado y presente», en todos los ámbitos pero sobre todo en el arte, con la llegada del arte de vanguardia, nuevo, iconoclasta y deshumanizador, que delata asimismo un cambio en la sensibilidad estética. Benjamin destaca en el cine, junto con el aspecto positivo de su importancia social, este aspecto destructivo o catártico de liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural (esto es clarísimo, particularmente, en el cine histórico).

- En términos de percepción espacio-temporal, el «aura» es la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar): «descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama». El aura es la mirada de la naturaleza que corresponde al hombre. Por eso se pierde con la reproducción técnica, al reproducir «naturalezas» desnaturalizadas, sin apariencia. Más allá de lo que representa en tanto que dominio del mundo, la técnica conlleva un proceso autodestructivo, deshumanizador, que impide una verdadera relación entre el hombre y la naturaleza, restringiendo al mínimo el espacio y la profundidad de la experiencia humana. La técnica destruye la distancia que separa al objeto del sujeto. Además, las condiciones sociales y económicas impuestas por el sistema capitalista conllevan la modificación de la percepción y de la sensibilidad (de la «estética», en su sentido kantiano), pues la realidad es orientada por las masas, por los consumidores, hacia lo igual, hacia lo siempre-nuevamente-igual (las mercancías). Las masas tienden a acercar espacial y humanamente las cosas y a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Frente a la imagen, que potencia simultáneamente la singularidad y la perduración de las cosas, la reproducción impone su fugacidad y su posible repetición. En este sentido es como se puede entender la importancia de la estadística, que hace del individuo un simple número, una gota en un océano manipulado.

- Por último, en términos estrictamente artísticos, el «aura» de la obra de arte consiste en su unicidad, que se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición (una tradición viva y cambiante). El modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desliga de la función ritual: el valor único de la auténtica obra de arte se funda en el valor ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. La reproductibilidad técnica acaba con ese valor ritual de la obra de arte. Ya con la llegada de la fotografía, el arte sintió la proximidad de su crisis y reaccionó con la teoría del «arte por el arte» y con la idea de un arte puro, rechazando cualquier tipo de función social del mismo.¹⁹

Para Benjamin, la reproductibilidad técnica de la obra de arte acaba, por un lado, con su valor cultural (mágico), pero, por otro lado, potencia su valor exhibitivo (en tanto que mercancía, se hace público, se desoculta) y revitaliza su función social, en la

¹⁹ Hacia finales de los años sesenta, Susan Sontag tomó el relevo de Benjamin en sus reflexiones sobre la estética del silencio.

praxis política. El cine es para Benjamin el primer medio artístico que está en situación de mostrar cómo la materia colabora con el hombre: es decir, ve en él un excelente instrumento de discurso materialista. En esta línea, analiza los papeles del actor y del espectador en el cine, cuyos lugares han sido ocupados por los aparatos, por las máquinas, al igual que ha sucedido con los obreros. Los actores cinematográficos, frente a los de teatro, han perdido el aura, se han convertido en meros mecanismos de la técnica, en simples accesorios; y son precisamente los accesorios quienes desempeñan la función del actor (pensemos, por ejemplo, en los decorados del cine expresionista alemán, que tienen un papel protagonista). Por su parte, los espectadores se han convertido en una masa de consumidores que forman el mercado. En definitiva, se ha acabado con el halo de lo bello y se ha generalizado la sensación de extrañamiento, de alienación, a causa de los mecanismos técnicos. Para Benjamin, lo más importante y decisivo de todo esto son sus implicaciones socio-políticas. Los *mass media*, como el cine o la radio (nosotros tendríamos que añadir el principal: la televisión), facilitan el culto de las masas hacia la «estrella», que es la reconstrucción artificial de la personalidad fuera de los estudios, y hacia el dictador, que construye su imagen ante los aparatos para ser visto por un número ilimitado de espectadores.

Sin embargo, la técnica cinematográfica también propicia una nueva manera de percepción sensorial, de «experiencia», que puede liberar al hombre de la mera pasividad contemplativa y que, suturando la escisión entre arte y realidad, entre vida cotidiana y fantasía interior, nos puede proyectar desde la experiencia estética hacia la transformación política de la sociedad. Los reaccionarios ven en el cine únicamente la capacidad para expresar, con medios naturales y con una fuerza de convicción incomparable, lo quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural, la religión, el sueño... De esta manera, el fascismo desemboca en un esteticismo de la política que impone por la fuerza en las masas el culto a un caudillo. Frente a eso, el comunismo contesta con la politización del arte. Benjamin ve en el cine una capacidad crítico-dialéctica que viene garantizada por su mismo mecanismo: la técnica del montaje. El cine se basa en el efecto de choque, en el *shock*, que era también el principio poético de Baudelaire, y precisamente el montaje dialéctico era la base estética del cine «revolucionario» soviético: Eisenstein, Pudovkin, etc. En el cine se reúnen dos aspectos que le conceden muchas posibilidades y poder: el recogimiento propio del arte y la dispersión que buscan las masas. El *shock* se da en el cine de una forma espontánea; ya no responde, como ocurría con las «ensaladas de palabras» de los dadaístas, a un intento de provocar escándalo en la gente. El cine produce una forma de percepción —recepción en la dispersión— que hace que en el espectador coincidan la actitud crítica y la fruitiva. La imagen cinematográfica hace estallar los sentidos y puede servir para despertar a las masas de su adocenamiento al servicio de las clases dominantes. Por eso, para Benjamin, los artistas comprometidos deben hacer un uso político de este nuevo medio de expresión para que la gente tome conciencia de su situación y desarrolle su capacidad crítica.²⁰

²⁰ Llegado este punto, podemos preguntarnos, plenos de sentido común (como el niño del cuento que denuncia la inexistencia de la túnica transparente del rey): ¿qué tipo de actitud crítica podía despertar *Octubre* de Eisenstein en un soviético de finales de los años veinte? Está claro que ninguna (más bien todo lo contrario). Quizás la postura de Benjamin, que actualmente se nos antoja injustificable, no sea sino un reflejo más de la cruda y trágica realidad de una época polarizada en dos bandos totalitarios, competidores en odio y criminalidad, en pugna por apropiarse de la masa a base de propaganda. Aunque algunos no lo quieran ver, esa politización del arte que propugna Benjamin es otra forma de apropiación ideológica de la masa por parte del poder: la enajenación total del pueblo a favor de la causa del Partido y el sometimiento panfletario del artista a la Doctrina. No entendemos por qué a estas alturas no podemos, abstrayéndonos de sus ideologías, disfrutar igualmente de las

En cualquier caso, lo más importante es que el cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo: es, pues, un ejemplo claro de cómo la técnica (en este caso, subida al carro de las manifestaciones artísticas) puede descubrir dimensiones de la realidad que, de otro modo, quedarían ocultas. La técnica cinematográfica no sólo no cosifica e instrumentaliza al hombre, sino que otorga vida propia a los objetos, que revelan valor en sí mismos. Es probable que Benjamin tomara estas ideas de las reflexiones de Jean Epstein sobre la fotogenia, en los años veinte: «son fotogénicos aquellos aspectos móviles y personales de las cosas, de los seres y de las almas que aumentan su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica», «el cine da relieve a los objetos en el tiempo y el espacio, presta apariencia de vida a todos los objetos que dibuja», «un primer plano de un revólver, ya no es un revólver, sino el personaje-revólver, es decir, el deseo o el remordimiento del crimen, del fracaso, del suicidio», «el tiempo se adelanta o retrocede o se detiene y nos espera», «una nueva realidad hace su aparición», «el cine es el medio más poderoso de poesía, el medio más real de lo irreal, de lo *surreal*», etc.

El ya mencionado documental de Walter Ruttmann *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) es un ejemplo perfecto de todo esto (mejor que el ejemplo del cine soviético), y creemos que es muy posible que Benjamin lo tuviera también en mente al escribir párrafos como éste:

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras.

En este caso, esa «guía genial del objetivo» estaba en manos de uno de los más grandes directores de fotografía de la historia del cine: Karl Freund. La cámara se convierte en el ojo indiscreto que sale a pasear a las calles y que todo lo ve (incluido a algún que otro *flâneur* de verdad). Con un ritmo frenético, pero empujado por una curiosidad morosa, ese ojo repasa y enumera todo lo que ocurre en Berlín, paradigma de ciudad moderna, desde que amanece hasta que se pone el sol (es una jornada que resume la rutina de todas las jornadas), sirviendo de espejo a todas las cosas que componen nuestra vida, desde las más pequeñas hasta las más grandes, desde las más visibles hasta las más escondidas. Sin necesidad de tendenciosidad política ni de subrayados, vemos la realidad tal y como es, cuantitativa y cualitativamente: los medios de transporte y de comunicación, las diferentes clases sociales, las formas de trabajo y de diversión, etc.²¹ A las cinco de la madrugada, las calles están vacías,

películas de Eisenstein o de Riefensthal: el arte no mata, la política sí. Si analizamos un poco ambos artes totalitarios, nos damos cuenta de que quizás la característica común que los une sea su falta de sentido del humor: se respira en ellos un aire enrarecido, de odio, de dolor, de ignorancia, de muerte.

²¹ El cámara de cine es como un cirujano, se adentra en la textura de los datos: el primer plano ensancha el espacio, el retardador alarga el movimiento, hay subidas y bajadas, cortes y dilataciones, ampliaciones y disminuciones, mediante las cuales hace aparecer formas estructurales totalmente nuevas. En esto consiste la nueva percepción que propicia el cine. Por su virtud, dice Benjamin, experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional. La naturaleza que habla al ojo de la cámara no es la misma que la que habla al ojo humano. El paso fugaz de la vida se hace

Berlín parece una ciudad fantasma, los edificios de oficinas aguardan silenciosos, las fábricas están vacías, las máquinas esperan quietas, las tiendas están cerradas con las persianas echadas, los únicos habitantes son los maniqués de un escaparate que contemplan el vacío con su mirada muerta de cadáveres de plástico... Poco a poco empiezan a aparecer los primeros seres vivos, las calles se empiezan a llenar de manchas caminantes, sombras solitarias que se van reuniendo para ir a sus trabajos, adueñándose de un espacio que hasta ese momento estaba deshabitado. En poco tiempo la muchedumbre (ríos de gente camino de sus trabajos) ocupa la ciudad entera. Ruttmann realiza, mediante un montaje dialéctico, ciertos juegos simbólicos o metáforas visuales: por ejemplo, vemos cómo la masa impersonal de trabajadores baja las escaleras del metro, siguen planos cortos de piernas y piernas caminando a paso rápido, y entre esas imágenes se intercalan otras de un rebaño de vacas o de un desfile militar; las vacas traspasan las puertas de los establos guiadas por los varazos del ganadero, al igual que los obreros cruzan la verja de la fábrica bajo la atenta mirada del capataz. En algunas ocasiones, la rapidez del montaje provoca en el espectador la sensación de agobio, de vértigo, de choque: el proceso de fabricación en serie de algunos productos, los distintos resortes de la maquinaria, el comienzo de la jornada comercial (se suben las persianas de las tiendas), las manos tecleando compulsivamente en las máquinas de escribir (aquí, incluso, la imagen empieza a dar vueltas como si nos mareásemos y se convierte en una espiral), el proceso entero de las llamadas telefónicas (muchas manos descuelgan los auriculares, se los ponen al oído, marcan los números, las telefonistas quitan y ponen clavijas en los paneles...) que termina en la metáfora de unos monos chillando y de unos perros peleando ferozmente para denotar la agresividad que conlleva la prisa y el estrés de la vida moderna, la aglomeración de transeúntes en las calles, vendedores ambulantes, desfiles, huelgas, las rotativas de los periódicos, la locura del tráfico —coches, caballos, tranvías, bicicletas, autobuses— que refleja un mundo caótico y peligroso... La sucesión de imágenes, todas muy hermosas y cargadas de poesía, es infinita, como la vida del hombre en la gran ciudad. Creemos que un documental como el de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* concuerda bastante con las reflexiones de Benjamin en torno al cine. De esta manera, frente al cine como espectáculo, cuya visión —subjetiva y experiencial— nos proporciona placer y nos fascina (nos distrae, nos entretiene), estaría el documental como teoría del conocimiento, cuya aprehensión —objetiva e intelectual— es una forma directa y crítica de conocer la realidad.

En las metáforas visuales del cine (fruto del montaje), al igual que en las imágenes dialécticas de la literatura, es donde el universo de la palabra y el de la imagen se conectan, aproximándose al mundo «superior» de las alegorías, que es el eje del drama Barroco, de la poesía de Baudelaire y de la filosofía de Walter Benjamin. La alegoría destruye y conserva la vida simultáneamente, extinguiendo su apariencia, lo orgánico, lo vivo. La alegoría se aferra a las ruinas, ofrece la imagen de la inquietud petrificada. En Baudelaire la vida moderna es la base de las imágenes dialécticas, como ocurría también en el Barroco. El dialéctico es el que navega con el viento de la historia universal y recoge toda la fuerza acumulada de los siglos. Por eso, para Baudelaire, lo «nuevo» no contribuye en absoluto al progreso: más bien persigue con odio la «fe en el progreso», como si fuera una herejía. Es lo que Benjamin expresó en su famosa descripción del cuadro de Paul Klee *Angelus Novus*, quizás el párrafo más hermoso y lúcido de toda su obra:

eterno —como decíamos a propósito de Baudelaire— gracias al artista, los detalles pequeños cobran una nueva dimensión e importancia, y presenciamos la verdad épica de la vida cotidiana sin necesidad de conjuras políticas ni de propagandas.

El 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, arrojándola 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 irremediabilmente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso²².

Ante esta alegoría, ante esta imagen hecha de ideas, sí que podemos decir que sobran todas las palabras y comentarios. Para nosotros, este texto representa un tipo de filosofía creadora y sugerente, un pensamiento poético, una *gaya ciencia*, verdaderamente transmisora de conocimiento, que no desdeña la riqueza conceptual de las metáforas ni su fuerza cognoscitiva. En sus momentos más lúcidos, Benjamin es un manantial de ideas inagotable. Seguiremos las huellas de su pensamiento y siempre nos toparemos con el mismo gesto cubista, el de nuestro rostro reflejado en un espejo hecho trizas.

²² ver retrato A Parte Rei de Walter Benjamin:
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/benjamin.html>