

cipe capaz de guardar el incógnito. Ese privilegiado lugar de observación acrecienta, es verdad, el horizonte visual, pero a su vez vuelve más conflictiva la imagen obtenida. Quizás la metáfora nos sitúe en el camino correcto para la comprensión de la escritura benjaminiana, tan discontinua y propensa al aforismo, a la agudeza chirriante, «instrumento de desintegración sistemática de la unidad-totalidad formal que la inteligencia, en la época burguesa, está obligada a reproducir inexorablemente». Arma mortífera, en poder del artista, para hacer saltar en añicos (*sprengen*) la totalidad ficticia del sistema social.

3.— La experiencia de la distancia

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit es obra tardía (1936) en la producción de Benjamin y de forma casi unánime ha sido interpretada como el correctivo metodológico de los excesos subjetivistas de obras de cuño, llamamos, más genuinamente personal. Incluso se ha discutido su *espesura* textual con relación a otros estudios como los dedicados a Kafka, Goethe y, primordialmente, a Baudelaire. La correspondencia con Adorno es en este caso, por fortuna, el registro menos dudoso para apreciar las disonancias benjaminianas a lo largo de estos años últimos. El sentido de desarraigo cultural —distanciado ya del tibio sionismo juvenil— y personal, tras el fracaso de su tentativa de promoción académica, forzado ahora a un precario exilio parisino, en el que la experiencia surrealista es, a lo sumo, un episodio gratificador —recuérdense sus peripecias como traductor de Proust—, encuentra en el marxismo y, sobre todo, en el proyecto renovador que lo sostiene, la posibilidad postrera de salvación para un mundo que se desliza hacia el desastre. Basta leer con atención *El autor como productor* (1934), o bien, como eco temprano, la incisiva recensión del *Gedichtbuch* de Kästner —*Melancolía de izquierdas* (1913)— para constatar la exigencia —asumida— de vivir «confinado en la soledad» del artista comprometido a interpretar críticamente su propia época. Tampoco es casual la atenta recuperación benjaminiana de los personajes *periféricos* del capitalismo urbano: el *flâneur* o Fuchs el coleccionista, voz de la protesta subversiva contra la tipicidad clasificable y rehabilitación consecuente del *fragmento* de una totalidad viva y armónica desaparecida, de la *originalidad* de los objetos abandonados, insensibles tras la disolución de la sensibilidad que los generó.

No puede sorprender en forma alguna, pues, que la apropiación marxiana de Benjamin explicita sus urgencias personales, traducidas ahora en la subjetivización obstinada de las categorías analíticas de Marx (cfr. las conversaciones con Brecht y la referencia que cierra el comentario sobre la muerte de Benjamin en los *Arbeitsjournal*, donde la mención al judaísmo vuelve a emerger). Es cierto que la antigua nostalgia romántica de la unidad inicial con la naturaleza le induce a la transformación ontologizadora de nociones circunscritas al análisis del proceso productivo, como es el caso del abuso del concepto economicista de fetichismo de la mercancía hasta convertirlo en elemento de conciencia individual. Sin embargo, el mito de una inocencia social rota por la industrialización y la «perversidad» del intercambio capitalista, encaja ajustadamente con el milenarismo de los años formativos de Benjamin y constituye el eslabón

de engarce con la utopía marxiana de una sociedad sin clases redimida merced al trabajo creador.

El tema de *Das Kunstwerk* es la consideración de la obra de arte en su objetividad, en su realidad de producto imaginativo de valor social. Por otro lado, subyace en el texto el diálogo callado de Benjamin con la vanguardia radical de entreguerras en torno al conflicto entre arte comprometido y *art pour l'art*. El *motto*, sin embargo, de la obra es la pérdida del *aura* en la obra de arte contemporánea. Por *aura* entiende Benjamin la única e irrepetible *experiencia de la distancia*, por breve que ésta sea: «Mientras se descansa en una tarde de verano, seguir los contornos de una montaña que se perfila sobre el fondo del cielo, o de una rama que proyecta su sombra sobre el observador, quiere decir aspirar el *aura* de la montaña o de la rama». El *aura* —ha señalado Desideri en un trabajo fundamental sobre Benjamin— nos hace visible la *misteriosa totalidad de los objetos*. En cualquier caso, en pocas ocasiones resulta tan notoria la decisiva ambigüedad de Benjamin: pensar críticamente el fragmento pero sin fantasear tampoco una totalidad imposible, fiel quizás a la práctica talmúdica de desentrañar los *cuarenta y nueve* significados latentes en cada paso de la Torah.

Con todo, el concepto benjaminiano de *aura* encuentra también en Riegl sus señas de identidad, pero simplemente como intuición a desarrollar desde la perspectiva analítica, ahora resueltamente materialista, que Benjamin emprende. Los *contraria* terminológicos de Riegl tenían por objeto revelar el contrapunto formal de la percepción visual, a la vez que señalaban los cambios históricos que potenciaban su organización interna. No obstante, la estética formalista propia de la Escuela de Viena, en polémica declarada con el positivismo, no alcanza a tener en cuenta la incidencia de las transformaciones técnicas sobre la noción misma de *Kunstwollen*. Si la metamorfosis moderna de este concepto nos remite de nuevo al estadio *táctil*, con la revalorización consiguiente de la materialidad de la *Bild* que el proceso comporta, es a través de la reproducción técnica (*Abbild*) donde esa materialidad se consuma.

Benjamin percibe la transformación radical inducida por el cambio tecnológico; la imposibilidad, a partir de 1850, de sostener cualquier estética normativa, de observancia no idealista, que prescinda de la manipulación mecánica de la imagen plástica. A un nivel doble, desde luego, disolviendo el mito clásico de la *unicidad* de la obra de arte, merced a la depuración industrial de las técnicas de reproducción, por una parte; e invalidando para siempre el carácter de afirmación individual del *momento* creativo, por otra. Si el *aura* integraba las cualidades «esenciales» de la obra de arte, los vestigios de su pasado cultural y religioso, no cabe menospreciar el gravamen significativo de la tecnología sobre ella. Además, la realidad natural adquiere nuevas dimensiones cuando el artista aprovecha el instrumental perceptivo que la técnica le proporciona. «En el país de la técnica la panorámica sobre la realidad inmediata se ha convertido en una quimera» —confiesa Benjamin—.

Sensible, pues, a las estéticas vanguardistas de los veinte, Benjamin hace suyo el optimismo que impulsara a neoplasticistas y constructivistas a la conquista de las nuevas posibilidades abiertas por la técnica y a la consideración positiva de la *cultura de la imagen*. Cuando los expresionistas propugnaban la *sociedad del espectáculo*, atentos al potencial revolucionario de los nuevos caminos del arte, a la capacidad subversora del fenóme-

no de la reproducción en una época de protagonismo político de las masas, teóricos como Kracauer reflexionaban sobre la importancia de las imágenes cinematográficas en la percepción de la realidad natural. Si el arte acertaba a establecer la *segunda naturaleza* de las cosas, afirmaba en *Theorie des Films*, gracias a la condensación significativa, a pesar incluso de la limitación tradicional de las imágenes unitarias, simplemente evocativas de la totalidad, el montaje fílmico permitía captar las imágenes multiformes y cambiantes con unos resultados que desautorizan cualquier dogmatismo sobre la naturaleza de las cosas. En la imagen fílmica se disuelve la individualidad creativa del artista para dar paso al «colectivo de productores» que la realizan, al igual que la recepción individual del film aparece condicionada, e incluso carece de sentido, en un género dirigido a la comunicación masiva.

Sin embargo, la instrumentalización capitalista del potencial dominador de la técnica se dejaría sentir muy pronto. Ya Adorno denunciaba desde Nueva York, en 1938, las potencialidades demagógicas del cine y los efectos narcóticos de la imagen seriada cuando se convierte en mercancía masificada —correa de transmisión de la ideología del bienestar y del belicismo patriotero meses después. Las mitologías nazis de Lilienthal venían a demostrar la necesidad perentoria de una reflexión crítica sobre la técnica, considerándola en su complejidad histórica. La ritualización estética de la vida social en los años del *III Reich* —basta pensar en los Juegos Olímpicos de Berlín— y el uso propagandístico y demagógico de las nuevas técnicas informativas, abren una grieta profunda en las ingenuas apreciaciones al propósito de la vanguardia prebélica. La ruptura crispada con el pasado anula la posibilidad misma de una historia total, conclusión que alcanza su sangrienta evidencia con la Segunda Guerra Mundial; cabe solamente la recuperación parcial y la selectiva —involuntariamente *mítica*— de diferentes pasados descontextualizados e inconexos que acentúan el eclecticismo social y favorecen la autoalienación colectiva. El arte abandona definitivamente el reino schilleriano de la *hermosa apariencia* para entrar en el de la apariencia sin más —la apariencia de la ensoñación evasiva que distorsiona la autocomprensión humana, encubriendo la pugna por lo *otro* —objetivo natural del arte— en la nostalgia narcisista de lo que nunca fue.

* * *

El héroe, escribió Goethe en su gran novela de la desilusión romántica, se repliega en el alma, afirmación extrema de sí mismo frente al no-yo del mundo exterior: debe entonces interpretar el mundo a partir de su propia experiencia. Esta tensión metafísica penetra el discurso entero de Walter Benjamin. De Brecht asimila, empero, que la auténtica perspectiva de transformación se fragua en la crisis interna del yo creador del artista. En la obra de madurez de Benjamin se perfila una alternativa acerba a la desolación moral decretada por el fascismo. Nos habla de aquellos *constructores* que no edifican ya sobre el terreno seguro de la tradición pero que fueron capaces, a contrapelo, intempestivamente (*Gegen den Stich*), de salvar algo de ese pasado lejano arrancándolo de su contexto natural, «sustrayéndolo al *humus* que le era propio». De esos fragmentos, acumulación de citas inarticuladas en un proceso de desobjetivización extre-



Walter Benjamin (París, 1937). Foto de Gisele Freund

ma, habrá que tejer el *Teppich der Erinnerung* del futuro. ¿Qué otra cosa pretenden las «figuraciones bárbaras» de Paul Klee?

La señora Lisa Fittko, compañera del último viaje de Benjamin, acaba de reconstruir (1980) su itinerario hacia la nada —del *viejo Benjamin*, como cariñosamente le llama, y apenas contaba 48 años, a través de la *ruta Lister* por el Pirineo Catalán. Enfermo, obligado a detenerse a cada paso, arrastra imperturbable la gruesa cartera que contiene los borradores de la *Passagen-Werk*. «El mundo quedaba al margen, pero no la *politesse* de ese hombre, único y extraño, que sabía bien que retroceder era imposible». Metáfora cruel del compromiso intelectual en busca de una verdad «cuya llama arde sobre los viejos sarmientos del pasado y en la leve ceniza de lo vivido», como escribiera de Goethe en 1924.

JOSÉ FRANCISCO YVARS