

sueños. Con melancolía, el coleccionista se aferra a unos objetos que el tiempo no se llevará consigo, juega con ellos a una suerte de juego eterno, el juego del *una vez más*, la restauración de la dicha primordial, que es una dicha elegíaca y que, cerrando el ciclo, se escribe en forma de elegía. El mismo relato de la decadencia es una dicha, la de reconocer que los bienes terrenales caminan por el «camino hacia abajo» (*Untergang*: decadencia), el camino por el que viene Swann a conversarnos sobre sus colecciones.

Las distancias sobre las que se construye la obra de arte la disputan como nostálgica, ya que sentimos nostalgia de lo que está lejos. La nostalgia de esta sociedad por otra, mejor o perdida, utopía o paraíso, no es la menor. El arte descifra los signos de religiones extraviadas que los artistas han convertido en cosas bellas y profanas. Todas remiten a lo mismo: a una promesa de redención que es, finalmente, la promesa de dicha definitiva, sin amenazas. Ese proceso en que unos prometen a otros teje la vida social, basada en el crédito inagotable que se conceden los sujetos asociados. De este crédito, de esta fe, el arte proporciona la imagen sensible. Pero la dicha definitiva, como el Mesías, es sólo promesa, no se alcanza nunca.

Cuando el arte muestra cómo se alcanza la dicha, cómo se franquea la distancia, entonces deja de serlo y cae en el *Kitsch*. Los fascismos estetizan la política y prometen concretar un mundo más bello que éste, que ya lo es. Se trata de un juramento *Kitsch*, el que proclama la opereta vienesa y WB lo constata viendo una función de *Schöne ist die Welt* de Franz Léhar, donde canta su admirado Richard Tauber.

Puesto que la dicha auténtica no se logra jamás (lo que tiene de auténtico es su carácter de frustrada, justamente) ni el deseo se encuentra nunca con su objeto, los desarrollos de la obra de arte son infinitos, aunque ella, materialmente, sea necesariamente finita. Así teoriza Benjamin, en la línea de Croce y Valéry, anticipándose a Adorno. Esta infinitud del desarrollo estético da a la obra de arte un efecto de misterio (Benjamin) o enigma (Adorno). Se trata de un desvelamiento incesante que no lleva nunca a la caída del último velo, que dejaría desnuda a la verdad y sin operatividad a la historia. El falso arte es, por ello, el que permite tocar fondo, el *strip-tease* simbólico, pornografía. El arte no tiene fondo, o lo tiene doble y su modelo es la música, vago lenguaje que cuando está por decirnos algo, calla (cf. Novalis). El interés de Benjamin por el barroco y el romanticismo, por la voluta y la noche, refuerza lo anterior.

Hay cierto reclamo de incompletud, de imperfección, en estas propuestas. Por ello WB entiende que la obra perfecta es la máscara fúnebre de su concepción, de su intuición originaria. La infinitud es condición de la vida, pues permite desear, seguir deseando, seguir viviendo.

La estética de WB nos conecta con otro aspecto de su obra, el coleccionismo. Tampoco el coleccionista llega a completar nunca su colección, que es infinita. El coleccionista vive sus carencias como infinitas, siempre le falta lo que no tiene, no llega jamás a catalogar la última pieza.

El arte no es incompatible con la industria para WB, en disidencia, con el misoneísmo y el aristocrático culto por la obra única de ciertos frankfurteses. WB no desdénó la radio (en 1929 hizo unos programas sugeridos por Ernst Schoen), ni la fotografía (que renueva el mundo «tal cual es» a partir de la moda, por medios que se aproximan más al periodismo que la *reposada anarquía* del libro) ni el cine. Precisamente, su

primera iluminación acerca de la reproductibilidad industrial del arte, luego desarrollada en un célebre ensayo, la tiene viendo *The Circus* de Charles Chaplin, en una función a la cual lo ha llevado Brecht. Observa que hay un cambio cualitativo en las relaciones espectador-obra desde el momento en que el «original» u «obra única» no existe, ya que su existencia es, precisamente, la serie infinita de los objetos industrialmente producidos y reproducidos. Frente a Chaplin, que es el progreso, Picasso, autor de obras únicas, fechadas y firmadas «por el autor», sería regresivo. Otra cosa es que WB simpatizara o no con el progreso en el sentido tradicional de acumulación de cantidades dentro de una cualidad. Y otra cosa más es, como queda dicho, el cambio cualitativo, la revolución conceptual que implica la fabricación industrial del arte. Por ejemplo, en la identificación fruición/juicio, que están separados en el acto de juzgar filosófico, y unidos en el acto de juzgar cinematográfico. O en la posibilidad de trasladar mitos culturales de una usina cinematográfica a otra, por lejana que esté. Las películas «negras» de Fritz Lang u Otto Preminger reproducían, en Hollywood, el mundo gangsteril de la política fascista. Chaplin, en el juicio de Hanna Arendt, discípula de WB, es la enésima encarnación del judío errante.

WB no evitó ver, por otra parte, el grave peligro que el cine entrañaba para la capacidad crítica de los hombres. Ya Egon Friedell (1912) y Hugo von Hofmannsthal (1921) habían reparado en el carácter de «sustituto onírico» y estrictez militar que el cine contiene, pero WB es quien más agudamente encuentra que el espectáculo cinematográfico (y hoy, más aún, el televisivo) modifica nuestro aparato de percepción, convirtiendo éste en una actividad dispersa y carente de placer, lo que ahora suele llamarse *fruición desatenta*. El cine es para nuestra facultad de percibir una revolución comparable al nacimiento de la gran ciudad en relación con la vida privada individual. La percepción sin atención permite el deslizamiento de eslóganes y fórmulas irreflexivas, mecánicas, dominantes, que reducen al sujeto por medio de una suerte de encandilamiento pasivizante. No en vano la propaganda nazi se valió generosamente del cine y la radio, sin contar con intelectuales como Benjamin.

Bertolt Brecht

Brecht ilustra como un paradigma las teorías benjaminianas sobre la obra de arte. Es quien revive, fundida con las nuevas técnicas (cine y radio) y sintetizando los públicos (como ocurre en los «géneros menores»: burgueses y bohemios confundidos en el cabaret, alta y baja burguesía mezclados en el *variétés*, varios sectores sociales nucleados en torno al proletariado en la platea brechtiana) la tradición del teatro como saber, que, en cierto modo, se remonta a los diálogos platónicos y pasa por los misterios medievales y el drama barroco. Brecht se opone a la dramaturgia heredada (Aristóteles, digamos) igual que la geometría de Riemann se opone a la de Euclides: la escena se descubre como algo lejano y distante, más allá de aquellos dos metros ya mencionados.

Como en el cine mudo, los carteles quitan al teatro, bruscamente, su realidad material y traducen el evento escénico en alegoría, según es corriente en el teatro chino.

La alegoría, el único solaz de los espíritus melancólicos y una de las claves del mundo medieval, en que las cosas están como dobladas por una orla alegórica a desvelar (infinitamente dirá WB).

La propuesta brechtiana cambia de lugar varias instituciones del teatro convencional. Una es la primacía del texto sobre el acontecimiento dramático. El teatro de Brecht es épico porque está centrado en el gesto, en la mimesis, en el evento. Está escrito para el tablado y no para el «instituto de publicaciones». El teatro naturalista burgués simula que la acción ocurre en la realidad y que el teatro es su fiel reflejo. Para Brecht, la realidad del teatro es el acontecimiento teatral (como la realidad del lenguaje es el gesto lingüístico, según veremos luego).

Otro desplazamiento es el del crítico como lector privilegiado de un texto a representar. El teatro ocurre mientras se lo juega, no en el libreto que el crítico descifra en un gabinete para dirigir el entendimiento del público. Por fin, también se desplaza al público mismo como multitud entretenida, para desubicarlo por medio del distanciamiento y dejarle las manos libres para que reelabore, desde su propia distancia, lo que ocurre «allí lejos y ahora mismo».

El saber que propone el arte no es el saber de la filosofía, un saber teórico. Es un saber alegórico, en que el hecho y el concepto se funden en una categoría peculiar del conocimiento. Por ejemplo, en *La madre*, el hijo alegoriza la teoría, la madre la práctica y la novia es la síntesis, o sea el futuro. Es como la ilustración de este aforismo: «La revolución no es nada mientras no la asuman las madres». O de este otro, debido al propio Brecht: «El comunismo es un medio. El comunismo no es radical. Radical es el capitalismo». O este otro, suscrito por WB:

La dialéctica no necesita de neblinosas lejanías, se siente en su casa entre las cuatro paredes de la praxis y, surgiendo de la ola de los momentos, pronuncia las palabras finales de *La madre*: «Y el nunca será el hoy todavía».

WB celebra en Brecht la aparición de una estética comunista. Una estética que terminará triunfando en el mundo capitalista, frente a un teatro soviético dominado por las tradiciones pequeñoburguesas. La vieja Europa de la posguerra recogerá a Brecht tras su anonimato norteamericano, amanecer alegórico sobre las ruinas de la catástrofe. Consuelo de melancólicos.

La gran ciudad

Por sensibilidad, por hábitos, por preferencias, WB es un animal de la gran ciudad. Berlín, digamos, la capital de la industria, la filosofía y el militarismo, minuciosamente montada durante dos siglos y minuciosamente destruída en tres años de bombardeos conjuntos por varias potencias altamente civilizadas.

La gran ciudad es la posibilidad de sentirse solo y distinto en medio de la masa, extrañado y distante, lúcido y diferente. Patria de los exiliados, consuelo de los solitarios, la gran ciudad se abre al *flâneur*, al paseante que se extravía por sus calles como si estuvieran propuestas por el azar, cuando responden a un riguroso ordenamiento.

Esta divagación anónima aparece en WB por un detalle gramatical: la casi total au-