

2.— Los caminos recobrados

En julio de 1913, impregnado aún de una primera visita a París de fructífero impacto posterior —descubre la *intensidad* de la vida urbana, la fascinación visual de El Greco y la sensualidad formal del rococó francés—, Walter Benjamin emprende un auténtico viaje iniciático que le llevará a vagar, en solitario y a pie, durante cuatro días por el Jura helvético. A su llegada a Basilea un inesperado descubrimiento: la exposición casual de algunos grabados originales de Dürer —*El caballero, la muerte, el diablo* y la *Melancolía* entre ellos— «obras de una expresividad inefablemente profunda», en abierto contraste con el primitivismo del arte renacentista alemán. Para el lector de Wölfflin que culmina sus estudios universitarios con una investigación sobre *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, la renovación metodológica de la Escuela de Viena y, particularmente, los audaces análisis de la mnemónica colectiva de Aby Warburg evidencian una orientación intelectual que coincide con los proyectos de investigación académica que Benjamin delinea por entonces.

Wolfgang Kemp ha reconstruido puntualmente las tentativas de acercamiento, frustradas, de Benjamin hacia la Escuela de Warburg, el interés distante del peculiar historiador del arte por los trabajos de Benjamin y el olímpico desdén epistolar de Panofsky para con los *resultados* de la investigación benjaminiana de los orígenes del drama barroco. Los buenos oficios de Hoffmannsthal tropezaron una vez más con la inveterada repugnancia de la universidad alemana para acoger en su redil a ovejas descarriadas, por muy sutil y elaborada que fuera la razón decisiva del descarrío. El antiacademicismo formal del programa de Benjamin y, sobre todo, su concepción «dialéctica» de la actividad intelectual habían de molestar, a buen seguro, a quienes abiertamente hacían profesión de fe neoplatónica, empeñados además en suavizar los personalismos y originalidades del gran Aby Warburg —muerto en 1929 en Roma, a consecuencia de un infarto que puso fin a una vida en depresión psíquica crónica—, legatarios de una difícil herencia intelectual que sólo con el paso del tiempo alcanzaría el refrendo oficial.

Algunos paralelismos aproximan, sin duda, personalidades tan complejas como Warburg y Benjamin, aunque bien mirada tales paralelismos estriben en lo que más señaladamente afirma la singularidad de ambos. Comparten una cierta idea aristocrática y señorial de la actividad científica, en su concepción ajena por entero a determinaciones de índole económica o profesional; participan asimismo de la consideración antiinstitucional y autárquica de su propio quehacer intelectual. Los métodos de trabajo incluso coinciden en el planteamiento general Warburg busca las «ideas universales» que unifican las diferentes tradiciones culturales a través de una investigación micrológica del lenguaje imaginativo occidental —la *memoria social* de la humanidad—. Benjamin, por su parte, aspira a conseguir un montaje provocativo de imágenes mediante la asociación, disposición y selección de material histórico más variado. La ingente *Passagen-Werk* benjaminista, ahora de alcance común tras la publicación (1982) del volumen Vº de los *Gesammelte Schriften* que incluyen el conjunto de esbozos, redacciones, materiales y notas de la obra, nos ofrece el *panopticon* imaginativo del siglo XIX a través del caleidoscopio estético del radicalismo expresivo de la década de los veinte:

distorsión sintáctica barroca, surrealismo asociativo, crispación expresionista en un «desesperado trabajo» sobre el material comunicativo, en el que todo es aquilatado, *descompuesto*, fragmentado en unidades mínimas de significado.

Señalamos ya la obstinada aspiración warburguiana de reconstruir, asimismo en un *minimal* que exprese su fragmentariedad y pluralidad, la memoria social de la humanidad. Los residuos culturales del pasado constituyen un patrimonio hereditario que testimonia el proceso de dominación humana sobre la naturaleza, tanto da el *género* y la *calidad* de esos fragmentos de historia; lo que importa es saber reordenarlos en un complejo significativo que nos narre la *otra historia*: a saber, la génesis conceptual y axiológica latente en lo que trivializamos como concepciones del mundo. La gran obra de Warburg, el atlas *Mnemosyne* (cfr. *Ausgewählte Schriften*, 1980), reúne mil fotografías que sintetizan analogías asociativas procedentes de diversas culturas y de distintos niveles evolutivos de las mismas: el arte figurativo o simbólico resulta así el esfuerzo máximo de sublimación racionalizadora de las experiencias primarias de una sociedad determinada. En el arte, las vivencias individuales entran a formar parte de la memoria para fundirse en el pasado colectivo de la comunidad. «Los cultos —escribe Warburg— realizaban la fusión entre esos componentes de la memoria...» «La naturaleza de las fiestas italianas renacentistas constituye, en su forma más elevada y auténtica, un *salto* de la vida al arte». La memoria adquiere de este modo una función social, puesto que integra por adición los recuerdos individuales, a la vez que los sobrepasa y transforma al amalgamarlos en un discurso sobre el *continuum* de la sociedad. Puede ironizarse cuanto se quiera acerca de los resultados del proyecto warburguiano —ontologización de la memoria colectiva, psicologismo cultural, etc.— pero lo cierto es que impulsaron un giro copernicano en la historiografía artística, que de ser inventario más o menos escrupuloso y razonado de *rarit* iconográficas o formales se convirtió en instrumento epistemológico.

El arte es para Benjamin *expresión integral* de la humanidad. Si en Warburg y Panofsky le fascinaba el método —la posibilidad de una ciencia del arte fundamentada en un proyecto comprensivo de investigación pluridisciplinar—, el universo conceptual benjaminiano aparece marcado por la impronta de Riegl. Su *Spätromische Kunstindustrie*, es, junto con *Geschichte und Klassenbewusstsein* de Lukács, uno de los libros de actualidad perenne cuando en 1929 Benjamin recapitula sus años de aprendizaje. Riegl entendía por *Kunstwollen* la síntesis de tendencias que determinan la producción artística de una época: metafísicas, religiosas, políticas, económicas y científicas que caracterizan un estadio de evolución determinado de la humanidad. El arte se instituye de esta manera en la expresión del modo en que los hombres pretenden ver las cosas en su tiempo. El *Kunstwollen* supone el dominio material de unos medios expresivos que de por sí poseen, asimismo, su propia historia. Riegl consigue transformar así la *intencionalidad artística* en un sistema complejo de percepción figurativa. Algunos ejemplos de su tipología estilística: el arte egipcio arcaico es *táctil*, implica una visión de cerca; en tanto que el griego clásico es *óptico-táctil*, consecuencia de una visión *equilibrada* del objeto, percibido visualmente a distancia media; el arte romano tardío, por el contrario, expresa una visión desde lejos, grandilocuente y magnificadora. En resumen, pues, Riegl analiza los modos organizativos de la percepción sensorial, que se realiza a través

del arte, en la que coinciden determinaciones de carácter natural, formal e histórico.

Benjamin asimila como nadie en su tiempo el formalismo riegeliano en un proceso de reflexión estética que le conducirá, paradójicamente, a un replanteamiento sobremanera original de la cuestión nodal de la estética marxista: la relación dialéctica, a través de la mediación del arte, de base material y sobreestructura ideológica.

La intención artística —escribe— regula las relaciones humanas con los objetos perceptibles por los sentidos. Sin embargo, el hombre no sólo percibe a través de los sentidos: aspira a configurar el mundo según sus deseos; en cuyo caso esa voluntad artística habrá de entenderse como *penetrada* por nuestra visión o concepción del mundo —i.e. por las ideologías visuales, expresivas y comunicativas que nos sean propias. Si la estructura social condiciona en alguna medida la sobreestructura intelectual y ese condicionamiento, a su vez, no queda reducido al simple reflejo especular, entonces ¿cómo caracterizarlo?

T. W. Adorno, junto con Horkheimer «ángel de la guarda» ante las tentaciones «materialistas» de Brecht, al repasar el análisis benjaminiano de Baudelaire, considera la suave instrumentalización conceptual marxista por parte de Benjamin como un «tributo de época» pagado por el autor que «ni beneficia a éste ni al marxismo», según una *boutade* que se hizo famosa. La acusación ha tomado cuerpo, lanzada desde esa interpretación vulgar del marxismo que acompañó en plena «guerra fría» la recepción masiva de Benjamin, sin reparar en lo más mínimo en la sutileza de la argumentación benjaminiana. Adorno rechazaba la «conjunción demoniaca» que Benjamin lleva a cabo del contenido pragmático de los objetos con su posibilidad de interpretación —esa tendencia a entreverar *magia* y positivismo—, falseando con ello Adorno la aportación más genuina del gran berlinés: la consciencia de la autonomía de la praxis artística. No se trata, en cualquier caso, de escribir una historia *marxista* del arte, a inscribir en una historia (*marxista*) de la filosofía en la que base y sobreestructura ideológica se proyecten en relación causal, a tenor de la dialéctica global del proceso social. La praxis artística, por el contrario, establece una cohesión original, se propone como unidad significativa que aporta un repertorio textual del que se seleccionan los elementos más adecuados a cada situación histórica. La sobreestructura adquiere de este modo la configuración de una *expresión posible de la estructura*. La obra de arte se asemeja a un rompecabezas irremisiblemente incompleto en tanto no se descubran los fragmentos restantes de hipotéticos «posibles» que hagan coherente la transposición imaginativa. Se transforma así en la unidad de complejidad de la estructura. La sobreestructura, en instancia última, puede quedar caracterizada como sigue: es la recopilación de los posibles expresivos (en el sentido que Riegl confería a concepto de *expresión*) de una estructura determinada. En la realidad textual de la obra de arte no se reconoce ya paralelismo alguno, metafórico o especular, entre la sobreestructura y su base social. Su *veracidad* debe rastrearse en ella misma, en la factura técnica y expresiva que la convierte en *modelo* de práctica social significativa. Agamben ha desarrollado recientemente con inusual penetración la hermosa imagen de Benjamin: el químico sólo ve leña y cenizas, mientras que el alquimista fija su atención en la rogativa, en la invocación ritual, donde sobreestructura y base vuelven a identificarse.

Benjamin define al observador —con el pretexto de Baudelaire— como un príncipe