

PRESENTACIÓN DE WALTER BENJAMIN*

Rafael Gutiérrez Girardot

Traducción del alemán por Juan Guillermo Gómez García

Uno de los libros aparentemente más desordenados de Walter Benjamin, *Calle de una sola vía* (*Einbahnstrasse*, 1928), lleva esta dedicatoria:

Esta calle se llama
Calle Asja Lacis,
según la que
como ingeniero
la abrió en el autor.

Según la intención de quien la abrió, la calle debería conducir al comunismo. En un apunte retrospectivo, Asja Lacis –la creadora del *teatro infantil proletario* y promotora de la “Revolución

* Este texto, es inédito y su original se encuentra en el archivo donado por su hija, Dra. Bettina Gutiérrez Girardot, a la Universidad Nacional de Colombia. Este incluye el poema de Bertold Brecht y la traducción de curriculum de Benjamin. No debe confundirse con el publicado con el ensayo del mismo título en el libro *El fin de la filosofía y otros ensayos* (Medellín, Ediciones Papel Sobrante, 1968). El original lleva una anotación con puño y letra de Gutiérrez Girardot: “Marcha, Montevideo, 25, 31.3.73”. La motivación de su redacción proviene de una petición del crítico uruguayo Ángel Rama en carta fechada en Caracas, 7 de marzo de 1973: “Creo que de Montevideo te escribirán para pedirte colaboraciones para Marcha y pienso que serán útiles algunas notas breves sobre la renovación bibliográfica de la crítica: aunque sean las mismas que mandás a España. En un reciente conato polémico de Marta (se refiere a Marta Traba, su esposa) con Benedetti, en las páginas de Marcha, este demostró que no solo no conoce a Benjamin sino que cree que toda la Escuela de Fráncfort es un hato de señores utopistas de tipo reaccionario, casi como los románticos del XIX en la peor versión divulgada en nuestras tierras. No creo que se trate de un caso único de ignorancia. Y me parece muy útil que tú, desde el lugar en que estás y con la autoridad que te presta tu conocimiento serio de los temas, hagas algunas notas casi divulgativas sobre puntos de crítica literaria, alemana o inglesa. Las ignorancias son tan inconmensurables, que pueden empezar con la obra de Benjamin, aprovechando su incorporación al español, antes de tocar puntos más cercanos y de debate contemporáneo”. (N. del E.).

de Octubre en el teatro en Moscú”– cuenta cómo, tras largas e intensas discusiones –que tuvieron tras su primer encuentro en Capri (1924)–, Benjamin replicó a los argumentos con que ella quería lograr su inmediata conversión al comunismo. “Eres culto –cuenta la Lacis que dijo a Benjamin–, tienes una cabeza inteligente, tienes una especialidad, y no tienes ninguna base material para tu existencia... ¿Y dónde estás tú, Maestro de la cultura? Tu hermano está en el Partido Comunista. ¿Por qué no lo estás tú?”. Benjamin respondió: “Para ti es muy fácil. A ti te ocurre lo que a un caballo con anteojeras. Siempre ve derecho, el camino le parece recto. Para mí es más difícil, yo tengo que pensar en muchas cosas”.

Benjamin nunca ingresó al Partido comunista. En su complejo y diferenciado proceso de “marxistización”, que llegó a convertirlo en el más hondo y avanzado teórico de una estética marxista, nunca siguió ni pudo seguir el simple camino que le trazaba el fervor de Asja Lacis, quien más tarde, y entre líneas, comprendió la imposibilidad objetiva y personal de Benjamin, de entregarse al marxismo ortodoxo para sacrificar al marxismo. En su propio camino, no solo confluyeron las tradiciones de la teología hebrea y del neokantismo de Hermann Cohen (quien en su libro póstumo había asimilado el mundo intelectual judío), sino muchas cosas laterales como Baudelaire y Proust, a quienes él tradujo; heterodoxias marxistas –como la de Karl Korsch, asimilado por Bert Brecht–; curiosidades eruditas como el teatro barroco alemán o algunos poetas y escritores olvidados del siglo XIX; y Goethe.

Como Bloch y Lukács, Benjamin no podía echar por la borda la cultura de la gran burguesía decimonónica en beneficio de un provisional “maoísmo” *avant-la-lettre*, que ya entonces ocultaban el naciente estalinismo y el resentimiento pequeño-burgués de toda burocracia y de todo espíritu burocrático contra la inteligencia. El camino recto hacia el marxismo resultaba por aquellas fechas, espectacularmente sinuoso y arbitrario. Las obras más importantes del marxismo de entonces, justamente aquellas que tras la Segunda Guerra Mundial demostraron la vitalidad y la actualidad del

marxismo –como *Historia y conciencia de clase*, de Lukács, *Marxismo y filosofía*, de Karl Korsch (el maestro de Brecht) o *Espíritu de la Utopía*, de Ernst Bloch– provocaron una violenta reacción contra sus autores. Lukács fue obligado a retractarse y Korsch fue expulsado del Partido. Benjamin mismo experimentó la rectitud teórica de ese camino: por mediación de la Lacia recibió el encargo de escribir el artículo sobre Goethe para la *Gran enciclopedia soviética*. Benjamin, quien había publicado uno de los más profundos trabajos sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, envió a los redactores de la *Gran enciclopedia* un *exposé* general sobre Goethe, que le fue devuelto con la observación de que era demasiado “radical”. La *Gran enciclopedia* quería algo más “burgués”.

La importancia de Benjamin dentro del marxismo radica justamente en el hecho de que él no siguió el camino oficial que representaba entonces Asja Lacia, para quien todo se reducía a la praxis revolucionaria en la vida del teatro, inspirada por la atmósfera de euforia revolucionaria de los años 18, y con un mínimo de reflexión teórica. Las reservas con que Benjamin contemplaba esa ortodoxia se mantuvieron toda su vida, y aunque él nunca las articuló críticamente, ni se ocupó en detalle con ellas, las expresó concisamente en su conferencia-ensayo *El autor como productor* (1934), en el que recoge los resultados de trabajos anteriores –ante todo, de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* y algunos de sus primeros escritos sobre Baudelaire– y da un paso más decisivo. A propósito de la entonces muy debatida cuestión sobre tendencia política y cualidad literaria de una obra, cuestión que Benjamin considera estéril en la forma en que se ha planteado, asegura:

El tratamiento dialéctico de esta cuestión [...] no puede operar con cosas aisladas: obra, novela, libro. Debe colocarla en el contexto social viviente. Con razón aseguran Ustedes que esto se ha emprendido ya en el círculo de nuestros amigos. Ciertamente. Pero al hacerlo se ha entrado inmediatamente y de modo necesario al ámbito de lo grande y de lo vago. Las relaciones so-

ciales están determinadas, como sabemos, por las relaciones de producción. Y cuando la crítica materialista se aproximó a una obra, acostumbró preguntar por las relaciones en que ésta obra está con las relaciones sociales de producción de la época. Esa es una cuestión importante. Pero es una cuestión muy difícil. Y su respuesta no es siempre inequívoca. Y ahora quiero proponer una cuestión más próxima. Una pregunta que es más modesta, apunta más cortamente, pero que según me parece da más posibilidades de una respuesta. En vez de preguntar en qué relación se encuentra una obra con las relaciones de producción de una época, está de acuerdo con ellas, es reaccionaria o tiende a una transformación, es revolucionaria – en vez de esta pregunta o en todo caso antes de esta pregunta quiero proponer otra. Así pues antes de preguntar: en qué relación se encuentra una obra de creación *con* las relaciones de producción de la época quiero preguntar: ¿cómo está esta obra *en* ellas? Esta pregunta tiende inmediatamente a la función que tiene una obra dentro de las relaciones literarias de producción de una época. Con otras palabras, la pregunta tiende inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras. Con el concepto de técnica he mencionado el concepto que hace accesibles los productos literarios a un análisis inmediato social, y con ello materialista. Al mismo tiempo constituye el concepto de técnica del punto de partida dialéctico, a partir del cual se puede superar la estéril contraposición entre forma y contenido.

Evidente en su formulación, la teoría supone la solución de diversos problemas fundamentales que la teoría marxista del arte solo ha enunciado y que, en muchos casos sin embargo, ni siquiera ha percibido, y sin cuyo esclarecimiento la praxis del análisis lleva a simplificaciones que la historia misma refuta. En el párrafo citado, Benjamin apunta a dos de estos problemas fundamentales, íntimamente ligados entre sí. Uno de ellos es, por simple que parezca, el nervio mismo de la teoría marxista de la literatura y el arte, esto es, el de la dialéctica, es decir, un problema de método. El otro, consecuencia del anterior, es el del modo como se transponen y traducen relaciones y experiencias sociales, que dependen de relaciones de producción en la literatura y en el arte.

Una crítica indirecta a la forma en que se había interpretado la tesis de Marx sobre la relación entre estructura y superestructura, se encuentra en la afirmación de que hasta ahora se ha preguntado por las relaciones entre la obra literaria y las relaciones de producción. Esta pregunta suele responderse o bien recurriendo al análisis del contenido de una obra – en el que se reflejan la realidad y las posiciones ideológicas– o bien buscando en la obra “aquel punto en el que la exposición objetiva pasa a ser sujeto, en la que lo expuesto y el expositor constituyen una unidad orgánica” (Valerijan F. Pereverzev, en un texto de 1928). Se pueden agregar más textos del marxismo soviético que, como el citado, se distinguen por una claridad simplista ya cercana a la confusión. ¿Qué significa en la teoría y en la praxis del análisis concreto este punto de vista? En la teoría, y más concretamente en la historia de la ciencia, la interpretación del esquema “base-superestructura” –esbozado por Marx– obliga a la comprobación de que los enunciados no han superado aún, pese a todo el aparato histórico con que suelen ilustrarse, la tesis de la entusiasta Madame de Staël, quien no solo subrayó las relaciones de la literatura con las “instituciones sociales” en su famoso ensayo de 1800, sino que además sacó las conclusiones de ese enunciado y trazó, en forma rudimentaria y postulativa, un programa de sociología de los géneros literarios, que aunque más tarde fue desarrollado en la *Estética* por Hegel (en su diferenciación histórica y social de poesía y prosa), tan solo fue desarrollado parcialmente por Georg Lukács en su *Teoría de la novela*. Más aún, esta interpretación soviética del esquema marxista “base-superestructura”, debida sobre todo a Plejánov, no solo significó un estancamiento, sino que impidió la ocupación y el análisis de problemas de la sociología literaria como el del público o el de la fabricación y difusión de la literatura, que ya había planteado el agudo observador Alexis de Tocqueville en sus obras *La democracia en América* y *El Antiguo Régimen y la Revolución*. Esta interpretación, que suele llamarse “marxismo vulgar”, es el resultado de un largo proceso político y teórico dentro de las discusiones teóricas del marxismo, que se inicia ya en Engels

(especialmente en su *Dialéctica de la naturaleza*), y encuentra su primera formulación en Lenin (en su crítica del empiriocriticismo y sobre todo en su interpretación de Hegel) y culmina precisamente en Plejánov: esto es, el proceso de “desdialéctización” de la dialéctica. Lo que en la praxis del análisis de mucho marxista se encuentra no es el establecimiento de una relación dialéctica entre la base y la superestructura, entre literatura y sociedad, sino una relación causal, que es la negación de toda dialéctica. Por este aspecto peca uno de los clásicos de la sociología marxista de la literatura –Franz Mehring–, en su excelente trabajo sobre Lessing: su fundamento estético es la noción kantiana de belleza, incompatible con cualquier dialéctica, compatible empero con una concepción causal de las relaciones entre literatura y sociedad.

Tal es la situación teórica del marxismo que encuentra Benjamin y a la que se refiere en el párrafo más arriba citado.

El instrumentario conceptual que le ofrece ese “marxismo vulgar” no es adecuado para comprender los fenómenos literarios con los que hasta entonces se había ocupado: el teatro barroco alemán, la crítica de arte en el romanticismo alemán, Goethe, Proust, Baudelaire y el nuevo arte y la nueva literatura. Su mirada microscópica y precisa, su erudición histórica y literaria y su pensamiento prismático, le impiden seguir por el camino recto y simple que hace caso omiso, justamente, de las muchas cosas que él encuentra a los lados y que de por sí, ponen en tela de juicio la elemental certidumbre con que el marxismo vulgar establece la relación causal entre la base y la superestructura. Efecto de las relaciones de producción no es primariamente la determinada obra de arte como ideología, como justificación de un determinado estado social sino, antes que eso, la radical transformación de los conceptos con que se describe y se entiende la obra de arte. Así como Hegel aseguraba que con el apareamiento de la sociedad burguesa se había entrado en la “era mundial de la prosa” y que el “arte ya no corresponde a las más altas necesidades del espíritu”, que el “arte es hoy para nosotros algo pasado” y que “la poesía del corazón” será superada por la “epopeya burguesa” –esto es la

novela moderna– y la “reflexión” –es decir, el sistema científico del saber–, así también comprueba Benjamin que la obra de arte ha perdido su “aura”, su unicidad, lo que afecta necesariamente la substancia misma de las formas. Pero la comprobación exige su esclarecimiento y su fundamentación. Y ellas son posibles solo con ayuda de la dialéctica. Que los cambios no son explicables por la causalidad, que es unilineal, es un hecho que exige la colocación de la obra en otra relación distinta: no la relación frente a la sociedad –esto es, a su motor en las relaciones de producción– sino la relación de la obra *en* esas fuerzas.

Perdida el “aura”, reproducible técnicamente, la obra es un “producto” más y el escritor consecuentemente es un “productor”, no, como hasta entonces, el “visionario” o el “conductor” del clasicismo y del romanticismo, concepción adoptada naturalmente por el marxismo (sobre todo por Mehring) y dotada de un signo contrario. Aceptada la posición directiva del escritor y de la obra literaria, uno y otro deben ponerse al servicio de la revolución, en abstracto, que en concreto significa al servicio de los revolucionarios en el poder. ¿Pero qué fueron esos revolucionarios en el poder? La teoría general –si es que cabe llamarla teoría–, y que corrientemente ha sido argüida por la contrarrevolución, afirma que el revolucionario deja de ser tal cuando asume el poder. La teoría no ha podido ni ha querido diferenciar entre revolucionario inconscientemente oportunista (el que soluciona sus problemas íntimos y personales gracias a una coyuntura revolucionaria que promete un “nuevo comienzo”) –tipo Danton–, el revolucionario por convicción racional y que actúa racionalmente, aun cuando se ha realizado el primer cambio –tipo Babeuf–, y aquel para quien el cambio revolucionario significa una continuidad bajo un signo tradicional, pero formal y burocráticamente distinto –el burócrata–, y suele interpretar los efectos contrarrevolucionarios de esta composición personal de la revolución como una “dialéctica” de la revolución. No deja de ser curioso que la concepción “vulgar-marxista” de la dialéctica, la causalidad trinitaria de tesis-antítesis-síntesis, es el mejor argumento contra y anti-revolucionario con

que puede contar toda reacción. Y la historia del intento de la revolución mundial, que estalló en el Octubre Ruso, ha mostrado que es la reacción y no la revolución la que ha tenido razón (que es la sinrazón de los dialécticos que han desdialectizado la dialéctica): desde Stalin, pasando por el papel de los comunistas en la Guerra Civil Española hasta la teoría de la coexistencia en el presente. ¿Qué fueron, pues, los revolucionarios de la época en que Benjamin pensó y escribió? En el fondo –al menos en lo que toca a la literatura– fueron pequeños-burgueses en el sentido de que, en contra de todo pensamiento de Marx, aceptaron la situación tal como ella era, es decir, siguieron dando validez a las concepciones estéticas de la tradición e invirtieron solamente la tendencia, dándole carácter normativo, de lo que hasta entonces había sido modelo de la literatura: no se percataron del “aura” perdida, sino que quisieron obligar a la literatura a que diera “aura” a sus programas inmediatos. De ello resultó el “realismo socialista”, esto es, el intento de glorificar con el “aura” de que había gozado la literatura en la época prerrevolucionaria, una situación, que no correspondía en ningún aspecto a la nueva realidad, creada por ellos mismos y justamente por el capitalismo. “Lo grande y lo vago” llama Benjamin a interpretaciones causales y simplistas, que por su interés en programas revolucionarios abstractos –aunque llenos de entusiasmo– olvidan que más de un periodo de la literatura y del arte, considerados como justificación ideológica de situaciones sociales determinadas, son despreciables porque no proclamaron la revolución. De Marx suele citarse, muchas veces mal traducido y siempre arrancado del contexto de su pensamiento, la famosa tesis de sus *Tesis sobre Feuerbach*: “Los filósofos han interpretado diferentemente el mundo, de lo que se trata es de cambiarlo”. Quede de lado el contexto filosófico hegeliano en que Marx dijo esta frase genial (es una consecuencia de la filosofía hegeliana, insinuada por Hegel mismo en una de sus cartas antes de su muerte). Lo cierto es que solo un ignorante de Hegel y Marx puede callar esta otra frase de Marx: “Una vez que se haya revolucionado la representación del mundo, se habrá revolucionado

ya el mundo”. Por representación entiende Marx simplemente la interpretación del mundo, los conceptos con que se entiende el mundo, lo que un marxista y materialista vulgar llamaría la concepción idealista del mundo. De paso cabe apuntar, que no hay teoría o doctrina que apoye con mayor eficacia los intereses del capitalismo, esto es, los de convertir a la humanidad en una maquinaria productora, que el “marxismo soviético”, que, según ha demostrado un jesuita, Gustav Wetter, representa posiciones filosóficas que en lo fundamental sostiene el realismo escolástico-tomista, es decir, una filosofía medieval cuyo nombre de realismo “ingenuo” no es solo didáctico, sino político, manifiesto en toda “democracia” cristiana (la más sorprendente apoteosis de una *contradictio in adjecto*).

La “buena” literatura es por esencia una revolución de la representación del mundo. Lo ha sido, históricamente y lo seguirá siendo: revolución de la representación del mundo fue la obra de Proust, siempre y cuando no se la lea y se la interprete a partir de la biografía de su autor y de las preferencias aristocrático-morbosas (?) que él describe. En un mundo como el moderno, en el que justamente el capitalismo y sus intereses opresivos e inhumanos con medios refinados (que el marxismo vulgar consecuentemente acepta y afirma) subyuga al hombre, es el descubrimiento de un recuerdo un inconsciente acto de protesta, que, objetivado –y eso es la novela de Proust–, constituye un refugio frente a la violencia social que ejerce el capitalismo para poner a todo hombre a su servicio incondicional: el de un “presentismo” correspondiente a la carrera, esto es, a la presión del rol social en las relaciones de producción. El recuerdo de la infancia se convierte así en una utopía humana, la de un mundo libre de dominación, la de un mundo en el que la libertad se entiende literalmente, como exigencia de ser lo que se quiere, de tenerse en propiedad, o como dijo Marx de la sociedad sin clases, de poder ser pescador, obrero, etc., esto es, de ser lo que se es en sí. Semejante interpretación exige finura intelectual, exige al menos un manejo de la dialéctica materialista y sobre todo de la teoría marxista de la historia. Su realidad es tan

convinciente, que ella deja de ser una teoría entre otras más para ser la única capaz de explicar el presente.

Dialéctica no es pues la que juzga una obra literaria por su tendencia –a veces o casi siempre– agresivamente manifiesta: *Huasipungo*, de Jorge Icaza, por ejemplo, es una novela manifiestamente revolucionaria, pero de muy mediocre cualidad literaria. Dialéctica es la teoría capaz de enfrentarse y explicar, comprender históricamente una obra literaria independientemente de la tendencia. La tendencia no hace la calidad de la obra. Pero esta exigencia teórica de Benjamin plantea no solo problemas, sino que es de consecuencias prácticas auténticamente revolucionarias. Consecuencias, primeramente, en lo que se refiere al análisis de la literatura: ésta es objeto de análisis independientemente de si su tendencia es revolucionaria o reaccionaria, esto es, ésta no está sujeta al filtro previo de una valoración ideológica que rechaza, tácitamente a veces, expresamente casi siempre una serie de obras por su carencia de relación inmediata con el proceso revolucionario postulado o real, sin examinarlas en su significación histórico-social. Dicho con otras palabras: Mallarmé no es menos importante que Anna Seghers. Sus análisis de Baudelaire y de Proust muestran concretamente lo que Benjamin encuentra en ellos. La obra literaria es un producto como otro cualquiera, ella *está* –para usar el término de Benjamin– dentro de las relaciones de producción. El autor es un productor, y lo que importa no es trazar normas sobre cómo debe escribirse una obra que sirva al proceso revolucionario –la obediencia de una norma literaria no hace del escritor un revolucionario– sino que el escritor tome conciencia de su situación como productor, saque las consecuencias de ello y por ese camino encuentre el contacto directo, la solidaridad con los productores, es decir, los trabajadores –en última instancia, el proletariado–. La norma es solo una preceptiva diferente que permite al autor seguir manteniendo la situación ambigua de privilegio de que goza en una sociedad burguesa y capitalista. A través de la norma, de la estética preceptiva, se desliza otra vez la concepción burguesa de la literatura; es, históricamente, la reac-

tualización de un fenecido “clasicismo” burgués: lo demuestran convincentemente la estética de Mehring y también la de Lukács.

Los problemas teóricos que plantea la concepción de Benjamin apuntan centralmente al rescate de la dialéctica. Partiendo del conocimiento de que la dialéctica no es la trinidad de tesis-antítesis-síntesis, sino un movimiento de posiciones y negaciones de las posiciones y de que este movimiento supone un eslabón entre las posiciones y las negaciones, que suele llamarse “intermediación”, Benjamin buscó el lugar en el que acontece esta intermediación. La relación entre base y superestructura es solo nominalmente una relación, realmente es la “intermediación”. La relación entre base y superestructura permite concebirla, como Lenin, en términos externos al proceso, esto es, como una reproducción de la base en la superestructura. Lo que buscó Benjamin fue el hilo interno, la relación inmanente entre ellas, la “intermediación”.

Para Benjamin el lugar en el que ocurre esta intermediación es la experiencia, que él llama la “percepción”. Los términos tienen en castellano una carga equívoca, carecen de significaciones diferenciables. Percepción no es en Benjamin un acto de captación de un determinado objeto, sino padecimiento y conocimiento de la realidad, de una determinada realidad total. Por eso habla él del “choque” de la percepción. Pero la percepción no es global. Ella se refracta en múltiples elementos. En un poema de Baudelaire encuentra Benjamin, por encima de la metáfora, el pulso de la masa, y en Proust una peculiar concepción del tiempo total humano, que no solo es propio de Proust –ni menos de la clase a que perteneció– sino de la época, de la realidad social, y que en cuanto tiempo recobrado apunta a la infancia, esto es a una utopía: la del mundo sin dominación, sin las presiones sociales del rol. Como Ernst Bloch, Benjamin ve en la literatura una expresión filosófico-histórica de la sociedad, de la humanidad: la aspiración natural del ser humano hacia una existencia pacificada, feliz. Es la dialéctica del progreso. Sin duda estos enunciados son ya haber común de la cultura y del marxismo originario, en aquel entonces, en la época en que Benjamin los expuso, no lo eran. Y de todos modos, aparte

ya de la recuperación de la literatura llamada reaccionaria por el marxismo (cabe recordar que Mariátegui, por ejemplo, en una elogiosa reseña de una novela de Waldo Frank aseguró que éste era mejor que Proust porque sus personajes no eran burgueses altos), sigue esperando un tratamiento más detallado la interpretación filosófico-histórica que hizo Benjamin de Proust, incorporada en su concepto del progreso y de su dialéctica. Benjamin, a quien se debe el más fino y preciso tratado sobre la alegoría (su trabajo sobre el teatro barroco alemán), se sirvió del cuadro de Paul Klee *Angelus Novus* para ilustrar alegóricamente esa dialéctica. En las famosas *Tesis filosófico-históricas* dice:

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. Es un ángel que parece como si estuviera a punto de alejarse de algo, a lo que él mira con fijeza. Sus ojos están abiertos abismalmente, su boca está abierta y sus alas en tensión. Así debe ser el ángel de la historia. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Allí donde se nos aparece una cadena de acontecimientos, ve él una única catástrofe, que incesantemente amontona escombros tras escombros y se los arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y reconstituir los retazos. Pero desde el paraíso sopla una tormenta, que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tormenta lo impulsa irresistiblemente hacia el futuro, al que él vuelve las espaldas, mientras el montón de escombros ante él crece hasta llegar al cielo. Lo que llamamos progreso es esta tormenta.

En esta concepción de la dialéctica del progreso, que el mismo Benjamin llamó paradójicamente “dialéctica en quietud”, se encuentra asimilada su interpretación del tiempo de Proust.

La lectura de Benjamin ofrece especiales dificultades: su pensamiento es prismático, su lenguaje es frecuentemente alegórico, la substancia teórica es histórico-materialista, su afán fue el de reconstruir lo que él llama la “prehistoria de la modernidad”. Todo ello produce aparentes contradicciones, cuando se lo mide con los cánones del marxismo vulgar. Pero justamente son estos elementos

los que le permiten realizar en concreto el análisis histórico-materialista y rescatar la dialéctica. Para precisar el modo como opera la intermediación entre base y superestructura, que es sin duda el problema más complejo, la mirada microscópica y prismática de Benjamin busca reconstituir los escombros. Ello solo es posible cediendo al positivismo su derecho, esto es, el que tiene en todo trabajo científico, el derecho de lo empírico. En Benjamin no es solamente la recolección de un inmenso material histórico, sino la observación del detalle, la salvación de lo perdido en un olvido injusto pero que en su época tuvo el valor de ser lo más inmediato de la experiencia. En esto opera Benjamin como un coleccionista. Él era un coleccionista de libros raros, de libros infantiles por ejemplo, pero no por el amor a lo raro, sino porque en ello se había cristalizado y depositado experiencia, porque en ello encontraba él el *déjà vu* del tiempo recuperado. Su libro sobre Baudelaire, que quedó en fragmento, es un ejemplo de lo que hubiera podido cumplir con ese método. Ciertamente es que la lectura del libro, tal como ha sido editado, conduce a un equívoco: el de creer que también Benjamin cae en el pecado habitual del marxismo vulgar. Para comprender el libro en su significación metodológica es preciso tener en cuenta que se trata, primeramente, de piezas fragmentarias y que, en segundo lugar, en esos fragmentos no se transluce el sustento teórico, formulado en otros trabajos, como por ejemplo, *Infancia en Berlín hacia 1900* o en su ensayo sobre el gran historiador marxista de la cultura *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador* o en las ya citadas, *Tesis filosófico-históricas*. Pese a ello, los fragmentos permiten percibir el procedimiento de Benjamin: la reconstrucción del ámbito social y la forma como fue percibido ese ámbito. Así, lo que más importa a Benjamin no es primariamente, por ejemplo, una exposición de la situación económica de una determinada época, sino la expresión arquitectónica y urbana de esa situación. Pues es en esa expresión –la disposición del *Intérieur* de una casa, su diferencia con el despacho, o los pasajes de París–, en donde se da inmediatamente la experiencia, la intermediación entre base y superestructura. Pero no basta el partir de esa expresión, sino que es preciso analizarla,

darle sentido, interpretarla. Y ésta requiere el análisis de detalle. De Haussmann, por ejemplo, escribe concisamente:

El ideal urbanístico de Haussmann eran los entreveros perspectivicos a través de largas hileras de calles. Esto corresponde a la tendencia, siempre comprobable, en el siglo XIX, de ennoblecer las necesidades técnicas mediante fines artísticos. Las instituciones mundanas y espirituales de la dominación burguesa, enmarcadas en los pasajes de las calles, deberían encontrar su apoteosis. Antes de su conclusión, los pasajes fueron cubiertos con una lona y descubiertos como un monumento. El efecto de Haussmann se compagina con el idealismo de Napoleón. Este favoreció el capital financiero. París experimentó un florecimiento culminante de la especulación. El juego de la bolsa desplaza las formas tradicionales en la sociedad feudal del juego de suerte. A las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el *flâneur*, corresponden las fantasmagorías de la época, de las que depende el jugador. El juego convierte a la época en una droga...

Largos pasajes del libro sobre Baudelaire están dedicados a explicar con material histórico esta tesis. Pero esto no es otra cosa que la traducción del método de Marx a la literatura y a la cultura. El método, no entendido de modo puramente teórico, que luego se desvirtúa en la praxis. Como Marx, tiende Benjamin a elaborar y a reconstruir configuraciones que permitan interpretar objetivamente contextos objetivos, que permitan, pues, interpretar a partir de las propias condiciones de esos fenómenos. La elaboración de esas configuraciones obedece a un principio constructivo: el dialéctico del materialismo histórico, que piensa los extremos de las configuraciones históricas en relación a un punto de referencia. Para diferenciar este principio constructivo del historicismo, asegura Benjamin: “El historicismo repone la imagen ‘eterna’ del pasado, el materialismo histórico constituye una experiencia de y con ella. El materialismo histórico deja al cuidado de los otros el darse él la prostituta ‘Érase una vez’ en el burdel del historicismo. El materialismo histórico es consciente de sus fuerzas: es suficientemente viril para romper el continuum

de la historia”. Con ello traza Benjamin el camino de la revolución. Pero al mismo tiempo explica su método: la reconstrucción del pasado no se queda en explicación de lo que fue, sino que es una experiencia con el pasado, que tiende a la utopía. De ahí la necesidad de reconstituir ese pasado, de rehacer la experiencia, esto es, de encontrar el lugar en el que sucede la intermediación entre base y superestructura.

La explicación e interpretación objetiva de los fenómenos significa el comprenderlos a partir de sus propios condicionamientos. Ello exige una nueva relación del materialismo histórico con la tradición: “Al materialismo histórico le importa fijar una imagen del pasado tal como se presentó al sujeto histórico súbitamente en el momento del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a sus receptores. Para los dos la tradición es uno y lo mismo: convertirse en instrumento de la clase dominante. En cada época hay que intentar de nuevo el rescatar a la tradición del conformismo, que está en camino de violarla”. El marxismo vulgar, expresión de una pequeña burguesía burocratizada, renuncia a esa tradición o la acepta en la figura que ha sido legada por la burguesía. El marxismo originario, la rescata. La rescata de modo igual a como Marx y Benjamin asimilaron la teología –que “según se sabe es pequeña y fea y no puede dejarse ver”– : secularizada, es el arquetipo de lo Utópico, esto es, de la felicidad, de la redención.

REFERENCIAS

Hay cuatro excelentes antologías de Benjamin:

Oeuvres choisies (trad. M. de Gandillac), Julliard, París, 1959.

Angelus Novus: saggi e frammenti (Trad. Solmi), Einaudi, Turín, 1962.

Ensayos escogidos (Trad. Murena), Col. Estudios alemanes, Sur, Bs. As., 1967. *Illuminations* (Trad. y ed. H. Arendt), Harcourt Brace, New York, 1968.

Iluminaciones y Baudelaire han aparecido recientemente en la ed. Taurus de Madrid.

Sobre la obra póstuma y el archivo de Benjamin se desató hace tres años una polémica entre Adorno y la revista *Alternative*, de Berlín, la que sobre la base del archivo personal de Benjamin (decomisado por los nazis en París, luego llevado por los rusos desde Berlín y devuelto por estos al Archivo Brecht de Berlín oriental) reprochó a Adorno el haber obrado arbitrariamente tanto en la selección como en la redacción de los escritos en poder del Archivo Benjamin de propiedad de Adorno. La polémica ha conducido a la edición de la obra completa de Benjamin, que será en diez tomos, de los cuales han aparecido dos en 1972: el III (Críticas y recensiones) y el IV (Prosas breves y las traducciones de Baudelaire). La edición está al cuidado del discípulo de Adorno, Rolf Tiedemann, autor a su vez de la más completa bibliografía de Benjamin y del trabajo más amplio sobre su pensamiento: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt/M., 1965.

BERTOLT BRECHT

Sobre el suicidio de W. B.

Oigo que has levantado la mano contra ti
adelantándote al carnicero.

Ocho años desterrado, observando el ascenso del enemigo
llevado al final a una frontera insuperable
tú has, se dice, superado una superable.

Los Reinos caen. Los jefes de bandidos
marchan como hombres de Estado. A los pueblos
ya no se los ve bajo los armamentos.

Así está el futuro en tinieblas, y las buenas fuerzas
son débiles. Todo esto lo viste
cuando destruiste tu cuerpo atormentable.

*A Walter Benjamin que se descorporó
en el camino de huida de Hitler*

Táctica de cansancio era lo que te agradaba
sentado ante la mesa de ajedrez, a la sombra del peral.

El enemigo que te ahuyentó de tus libros
no se deja cansar por nosotros.

***Curriculum vitae* del Dr. Walter Benjamin**

Nací el 15 de julio de 1892, en Berlín, hijo del comerciante Emil Benjamin. Recibí mi educación en un gimnasio humanístico, del que egresé con examen final en 1912. Estudié en las universidades de Friburgo de Brisgovia, Munich y Berlín filosofía, literatura alemana y sicología. En 1917 viajé a Suiza, en donde continué mis estudios en la Universidad de Berna.

Suscitaciones decisivas recibí durante mi época de estudio de una serie de escritos que se hallaban en parte lejos de mi campo de estudios. Cito el *Die Spätromische Kunstindustrie* de Alois Riegl, *Villa* de Rudolf Borchardt y el análisis de *Pan y vino* de Hölderlin por Ernst Petzold. Una impresión permanente dejaron en mí los cursos del filósofo muniqués Moritz Geiger, así como la del profesor de fino-ugricense en Berlín, Ernst Lewy. Los ejercicios que hizo éste sobre el escrito de Humboldt *Sobre la estructura del lenguaje de los pueblos*, así como las ideas que él desarrolló en su escrito *Sobre el lenguaje del Goethe maduro*, despertaron mis intereses de filosofía del lenguaje. En el año de 1919 aprobé mi examen de doctorado con la nota *summa cum laude*. Mi tesis apareció en forma de libro bajo el título *El concepto de la crítica de arte en el romanticismo alemán* (1920).

Después de mi regreso a Alemania apareció mi primera publicación allí, una traducción de los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire (Heidelberg, 1923). El libro contiene un prólogo sobre “la tarea del traductor”, que constituye el primer resultado de mis reflexiones sobre teoría del lenguaje. Desde el principio, el interés en la filosofía del lenguaje ha sido, junto con el interés en teoría del arte, dominante en mí. Me dio ocasión de ocuparme durante mi época de estudios en Munich con cuestiones mexicanas –una decisión, a la que debo mi conocimiento con Rilke, quien en 1915 estudiaba igualmente lenguas mexicanas–. El interés en la filosofía del lenguaje tuvo su parte en mi creciente interés por la literatura francesa. Aquí me atrajo primeramente la teoría del lenguaje tal como surge de las obras de Stéphane Mallarmé.

En los primeros años después de la paz dominó aún mi ocupación con la literatura alemana. Como primero de los trabajos correspondientes apareció mi ensayo *Las afinidades electivas de Goethe* (Munich, 1924). Este

trabajo me dio la amistad con Hugo von Hofmannsthal, quien lo publicó en su colección *Nuevas Contribuciones alemanas*. Hofmannsthal participó vivamente también con su atención dada a mi siguiente trabajo, el *Origen del teatro "barroco alemán"* (Berlín, 1928). Este libro se propuso exponer una nueva visión del drama alemán del siglo XVII. Se propone como tarea deslindar la forma del "Trauerspiel" de la tragedia y se esfuerza en mostrar el parentesco que existe entre la forma literaria del "Trauerspiel" y la forma artística de la alegoría. En 1927 una gran editorial alemana me hizo la solicitud de traducir la gran novela de Marcel Proust. Yo había leído con apasionado interés los primeros tomos de esta obra en Suiza en 1919 y acepté el encargo. El trabajo me impulsó a pasar largas temporadas en Francia. Mi primera estancia en París data de 1913; volví en 1923; desde 1927 hasta 1933 no pasó un año sin que yo pasara varios meses en París. En el curso del tiempo entré en contacto con una serie de importantes escritores franceses: con André Gide, Jules Romains, Pierre Jean Jouve, Julien Green, Jean Cassou, Marcel Jouhandeau, Louis Aragon. En París tropecé con las huellas de Rilke y me acerqué al círculo de Maurice Betz, su traductor. Al mismo tiempo me di a la tarea de informar al público alemán sobre la vida intelectual francesa con informes regulares que aparecieron en la *Frankfurter Zeitung* y en la *Die Literarische Welt*. De mi traducción de Proust pudieron aparecer cuatro tomos (Berlín 1928 y Munich 1931) antes de la toma del poder por Hitler.

La época entre las dos guerras se divide para mí naturalmente en dos periodos, antes y después de 1933. Durante el primer periodo conocí en largos viajes Italia, los países escandinavos, Rusia y España. La cosecha de trabajo de este periodo se encuentra, haciendo caso omiso de los escritos citados, en una serie de características de las obras de significativos poetas y escritores. Aquí se cuentan amplios estudios sobre Karl Kraus, Franz Kafka, Bertolt Brecht lo mismo que sobre Marcel Proust, Julien Green y los surrealistas. Al mismo periodo pertenece un libro de aforismos, *Calle de una vía* (Berlín, 1928). Al mismo tiempo me ocupé con trabajos bibliográficos. Por encargo hice una bibliografía completa de los escritos de y sobre G. Chr. Lichtenberg, que no fue publicada.

Abandoné a Alemania en marzo de 1933. Desde entonces mis estudios mayores han aparecido todos en la revista del Institute for Social Research. Mi artículo "Problemas de sociología del lenguaje" (*Zeitschrift für Sozialforschung*, año 1935) presenta un panorama crítico del estado

actual de las teorías de filosofía del lenguaje. El ensayo *Carl Gustav Jochmann* (loc. cit. año 1939) constituye un eco de mis investigaciones sobre historia de la literatura alemana. (En el mismo círculo cabe mencionar una colección de cartas alemanas del siglo XIX, que he publicado en Lucerna, en 1937). Un resultado de mis estudios sobre literatura francesa moderna se encuentra en mi trabajo sobre *La situación social de los escritores franceses de hoy* (loc. cit. año 1934). Los trabajos sobre *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador* (loc. cit. año 1937) y sobre *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (loc. cit. año 1936) son contribuciones a la sociología de las artes plásticas. El último de estos busca entender determinadas formas artísticas, en especial el cine, a partir del cambio de función a que está sometido el arte en general en el curso de la evolución social. (Una problemática análoga en el campo literario trata mi artículo, “Novelista y narrador”, que ha aparecido en una revista suiza). Mi más reciente trabajo *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (loc. cit. año 1939) es un fragmento de una serie de investigaciones que se proponen como tarea el hacer de la poesía del siglo XIX el medio de su conocimiento crítico.

(Este *curriculum vitae* de Benjamin fue escrito con el fin de solicitar la visa de inmigración a Estados Unidos. Traducción de Rafael Gutiérrez Girardot).

SUN TZU dijo:

“¡Sutil! ¡Sutil!

Hasta llegar a carecer de forma.

¡Etéreo! ¡Etéreo!

Hasta llegar a carecer de sonido...”

