

clásicos radicales

Walter
Benjamin
Iluminaciones

taurus



Radicalmente
clásicos

«Faltaba un volumen esencial del Benjamin más vigente, el más consultado, el más citado, y estas traducciones merecían ser reivindicadas.»

Jordi Ibáñez

INDICE

Iluminaciones

Introducción. Leer y releer a Benjamin, 'de Jordi Ibañez Fanés'

Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos (1916)

Para una imagen de Proust (1929)

El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea (1929)

Pequeña historia de la fotografía (1931)

El carácter destructivo (1931)

Experiencia y pobreza (1933)

El autor como productor (1934)

Conversaciones con Brecht (1934, 1938)

¿Qué es el teatro épico? (1939)

Sobre 'La construcción de la muralla china' de Franz Kafka (1931)

Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte (1934)

Una carta sobre Kafka (1938)

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936)

El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov (1936)

París, capital del siglo XIX (1935)

Sobre algunos temas en Baudelaire (1939)

Tesis sobre el concepto de historia (1940)

Fragmento teológico-político (1920-1921)

Apéndice. Cuatro prólogos de Jesús Aguirre

«Walter Benjamin, estética y revolución» (1971)

«Walter Benjamin: Fantasmagoría y objetividad» (1972)

«Interrupciones sobre Walter Benjamin» (1973)

«Walter Benjamin en un camino que no es el de Damasco» (1975)

Índice onomástico

Notas

Sobre este libro

Sobre el autor

Créditos

Walter Benjamin

Iluminaciones

*Edición y prólogo de Jordi Ibáñez Fanés
Traducciones de Jesús Aguirre y Roberto Blatt*

taurus


INTRODUCCIÓN

LEER Y RELEER A BENJAMIN

Jordi Ibáñez Fanés

Cuando Walter Benjamin muere en Portbou el 27 de septiembre de 1940, a los cuarenta y ocho años, deja para la posteridad una obra dispersa, repartida en legajos, artículos publicados en revistas y periódicos, cuadernos, muchos papeles inéditos, amén de una correspondencia copiosa e importante, así como cuatro libros: su tesis de doctorado sobre el concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán (1920), su tesis de habilitación sobre el origen del *Trauerspiel* o drama barroco alemán (1928), *Calle de dirección única* (de ese mismo año) y una antología de cartas, sobre todo del siglo XIX, titulada *Alemanes* (o *Personajes alemanes: Deutsche Menschen*) y firmada con el seudónimo Detlef Holz (1936). Añádasele a todo esto una respetable cantidad de traducciones del francés al alemán, con dos nombres que destacan: Proust y Baudelaire. De modo que una parte importante, y a veces problemática, de la historia de la recepción póstuma de Benjamin es también la historia de la edición de sus libros, no solamente en alemán, sino en otras lenguas de referencia, como el inglés y el español, o el francés y el italiano.^[1]

Si nos atenemos a las ediciones en libro —e ignoramos, por ejemplo, momentos simbólicamente valiosos y, sin duda, importantes, como la primera edición de las «tesis» sobre filosofía de la historia en un volumen de homenaje editado en Nueva York por el Instituto para la Investigación Social en 1942—, esta historia de las ediciones se deja contar someramente del siguiente modo: en 1955 se publican en alemán los *Schriften* (*Escritos*) en dos volúmenes. Los responsables de la edición son Theodor W. Adorno y su esposa Gretel Karplus —la Felizitas de Benjamin—. Esta edición es importante por razones obvias: la primera, da forma de libro a la obra de Benjamin, y permite que salgan a la luz papeles inéditos o sencillamente inencontrables. Dicho de otro modo: hasta 1955 la obra de Benjamin solo estaba al alcance de los que lo conocieron y conservaban alguna de sus publicaciones, o andaba perdida en librerías de lance, bibliotecas o archivos. En 1968 —trece años después— se publica, esta vez a cargo de Hannah Arendt, una nueva antología en inglés en Estados Unidos, notablemente más reducida que la anterior y sin material nuevo, con el título de *Illuminations*. Esta edición va provista de un importante ensayo de Arendt, que después se recogerá en el

volumen de retratos *Men in Dark Times*,^[2] del mismo modo que la edición alemana de 1955 iba precedida de un ensayo de Adorno, incluido luego en *Notas sobre literatura*.^[3] Pero esta edición estadounidense no es la primera consecuencia de los *Schriften* de 1955. En Francia, Maurice de Gandillac publica su traducción de las *Ceuvres choisies* en 1959 para Juilliard – que la editorial Denoël reeditará en 1971, un año singularmente intenso, como veremos, en publicaciones de Benjamin—. Y, en Italia, Einaudi edita en 1962 su propia selección – siempre a partir de los *Schriften* de Adorno – con el título de *Angelus Novus*, en traducción de Renato Solmi. En castellano, la primera traducción de Benjamin es la que llevó a cabo Héctor Álvarez Murena, en 1967, con el título de *Ensayos escogidos* para la editorial argentina Sur. La pionera edición de Murena tuvo dos réplicas importantes: una, que amplió conceptualmente su selección, fue la de Monte Ávila (Caracas, 1970), titulada *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, a cargo de Roberto José Vernengo, y la otra el *Angelus Novus* de Edhasa (Barcelona, 1971), que consiste en una reedición exacta de aquellos *Ensayos escogidos* de Murena. Si nos atenemos a estas dos publicaciones iniciales da la impresión de que podríamos establecer una diferencia de intención interpretativa entre la selección de Sur y la de Monte Ávila y hablar, en efecto, de un Benjamin más enfocado hacia cuestiones esotéricas (léase: teoría cabalística del lenguaje y mesianismo) en Murena y de otro más materialista y para uso de las izquierdas en la selección de Monte Ávila.^[4] Que este segundo Benjamin consiguió una mayor difusión es indudable. Sin embargo, el hecho de que el *Angelus Novus* de Edhasa coincidiera en el tiempo con el inicio de las ediciones que Jesús Aguirre hizo de Benjamin para Taurus (*Iluminaciones I* apareció precisamente en 1971) también debe tenerse en cuenta para comprender la evolución editorial de Benjamin en castellano.

A partir de aquí los volúmenes de Taurus se sucederán con una regularidad que se verá truncada de golpe: *Iluminaciones II* (el volumen dedicado a Baudelaire), en 1972; *Discursos interrumpidos I* (con textos tan importantes como el ensayo sobre la fotografía, el de la obra de arte o las «tesis» de filosofía de la historia), en 1973; *Haschisch (sic)*; en 1974; e *Iluminaciones III* (con los escritos sobre Brecht), en 1975. Taurus no publicaría *Iluminaciones IV* (con ensayos tan importantes como el dedicado a Léskov o el Kafka más extenso de 1934) hasta 1991 y ya con traducción de Roberto Blatt e introducción de Eduardo Subirats. Poco después, a raíz del centenario del nacimiento de Benjamin en 1992, se publicará en Barcelona una recopilación de ensayos, coordinada y editada por Jordi Llovet, que constituye uno de los raros momentos de balance del influjo del pensador alemán en España, en ese caso en un contexto intelectual y académico muy definido en términos sociales y ciudadanos.^[5] A partir de aquí la proliferación de ediciones de textos sueltos o de ediciones temáticas (de los ensayos sobre fotografía, sobre Brecht, sobre Kafka, sobre política, etcétera) dominará la edición de Benjamin en castellano y acompañará a la publicación de las *Obras* emprendida por Abada en 2006.

Pero es importante retroceder un momento en este somero repaso de las ediciones benjaminianas. En 1966, Adorno y Scholem publicaron una selección en dos volúmenes de las cartas de Benjamin que, de ningún modo, pretendía ser completa. Para empezar,

se trataba solo de las cartas que mandó Benjamin, no de las que recibió de sus corresponsales —con dos excepciones: la carta del 2 de agosto de 1935 de Adorno, en la que este somete a crítica el *exposé* de la investigación de Benjamin sobre los pasajes comerciales del París del Segundo Imperio, y la del 10 de noviembre de 1938, donde critica y desaconseja la publicación de «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» y le lanza el célebre reproche de que, con sus posiciones teóricas (tan toscamente materialistas, se entiende), fuerza su trabajo y rinde un tributo al marxismo «que ni a usted ni al marxismo le conviene realmente» —. [6] Publicar estas cartas fue un gesto de honradez por parte de Adorno, porque sin ellas no se entendían las respuestas de Benjamin. Aun así, Adorno cometió la ingenuidad —no llega ni a torpeza— de eliminar justamente parte de esta frase, indicándolo, eso sí, con unos puntos suspensivos entre corchetes. Estas cartas, en cualquier caso, ya permitían, y mucho, acercarse a la complejidad del hombre Benjamin, a la de su pensamiento y a los rasgos complejos y fatales en potencia que enredaban su carácter entre los hilos más funestos de la época. Pero todo cambia y se agita cuando, al año siguiente, Hildegard Brenner, una germanista y editora de *alternative*, revista de debate político y literario que se publicaba en aquellos años en el Berlín occidental, descubre, prácticamente por casualidad, que una tal Asja Lacis —¿la misma que aparecía en las cartas de Benjamin?— iba a participar en un congreso sobre teatro en el Berlín oriental. Tal como le contaría años más tarde la propia Hildegard Brenner a Jean-Michel Palmier, nadie sabía en Occidente durante los años de la Guerra Fría que Asja Lacis hubiese sobrevivido al gulag, de modo que, cuando acudió a aquel congreso para conocer a aquella mujer, ni tan siquiera estaba segura de que fuese la antigua amiga de Benjamin. [7] El encuentro entre las dos mujeres y la serie de conversaciones mantenidas y grabadas en secreto —todo tiene una innegable dimensión novelesca— supusieron un vuelco en la recepción de Benjamin. A raíz de estas conversaciones, Brenner editó un libro sobre Asja Lacis, que pronto fue traducido al francés y al italiano, con recuerdos de su vida y sobre el «teatro proletario» de Meyerhold, Piscator y Brecht, y naturalmente sobre Benjamin. [8] El testimonio de Lacis fue decisivo para reivindicar un supuesto «otro» Benjamin, que habría quedado oculto en la edición de 1955 de los *Schriften*, y la revista *alternative* publicó dos monográficos, en 1967 y en 1968, dedicados a denunciar las supuestas manipulaciones y censuras de la edición de 1955. El destinatario de la crítica era, claro está, el propio Adorno, quien en 1968 respondería con un artículo en la *Frankfurter Rundschau*, «Interimbescheid», que el lector en castellano puede consultar ahora en una edición muy anotada que permite reconstruir en parte la polémica. [9] El momento estaba, sin duda, cargado de veneno y los ataques eran infamantes e insostenibles, pero también es verdad que Adorno sí había incurrido en pequeñas omisiones —o censuras—, como él mismo reconoce y justifica en ese artículo. Una de ellas afectaba, como ya se ha mencionado, a la famosa frase sobre el flaco favor que Benjamin le hacía al marxismo y a sí mismo en el largo ensayo sobre el París de Baudelaire: el original de la carta, que la revista *alternative* publicó (probablemente obteniéndolo del propio archivo del legado de Benjamin que Adorno y el Instituto para la Investigación Social custodiaban), permitía descubrir que Adorno no solo no le conminaba a no violentarse contra sí

mismo para complacer al materialismo más ortodoxo, sino que, y ahora viene lo duro de la frase que Adorno había omitido, este pedía a Benjamin que no expresara de este modo su «solidaridad» con el Instituto. Era duro porque resultaba humillante por partida doble: le reprochaba tanto querer ser complaciente como no haber comprendido la posición teórica de los luego llamados «francfortianos»: Adorno y Horkheimer sobre todo. Puesto que a nadie se le escapaba que Benjamin dependía dramáticamente en su exilio parisino de los ingresos que obtenía del Instituto para la Investigación Social, la recomendación, que apelaba a la dignidad e independencia intelectual de Benjamin, no podía dejar de leerse, en un contexto de manifiesta hostilidad hacia Adorno, como una forma de presión y de chantaje.

Todo esto nos interesa aquí porque plantea dos asuntos capitales. El primero es cómo se edita Benjamin y el segundo, cómo ser conscientes y consecuentes —es decir, honestos— con la imagen que se desprende de una determinada edición de Benjamin. Si la primera cuestión ha sido problemática en alemán, porque de los criterios de edición dependía una configuración de su obra, una accesibilidad y una imagen de su pensamiento, no digamos ya hasta qué punto puede haber afectado también a sus traducciones y a los distintos modos en que Benjamin ha sido editado y recibido fuera del ámbito lingüístico alemán. El otro asunto está obviamente relacionado con la propia complejidad o incluso multiplicidad —usemos el término con la máxima discreción— del pensamiento de Benjamin.

El hecho es que esta crisis de finales de los sesenta precipitó que la editorial Suhrkamp pusiera en marcha la edición completa de los escritos benjaminianos —los *Gesammelte Schriften*—, de la cual se encargaron dos discípulos y colaboradores directos de Adorno: Hermann Schweppenhäuser y Rolf Tiedemann.^[10] A partir de aquí, y hasta donde eso resultaba razonable —sin excluir el trabajo que cualquier investigador puede llevar a cabo en el Walter-Benjamin-Archiv en Berlín—, la construcción de una imagen benjaminiana dejó de ser una tarea de editores para pasar a ser asunto de investigadores y lectores.

Aun así, como es natural, existen varios niveles de recepción y de trato. Si para quien quiera profundizar en la investigación sobre Benjamin el buen conocimiento del alemán resulta algo inexcusable, parece también muy sensato proporcionar un acceso fiable, manejable y legible a la obra de Benjamin para todos aquellos expertos e investigadores que trabajan en campos no estrictamente asociados con la cultura o con filosofía en alemán o sencillamente para los ciudadanos que leen y poseen inquietudes intelectuales. De modo que editar es asumir una responsabilidad de intermediación, de configuración incluso, de una imagen que, para muchos conciudadanos, no ofrecerá la posibilidad del contraste, lo que no quiere decir que no tengan algún criterio sobre si deben o no confiar en ella o sobre si más les conviene guardar algunas reservas al respecto. No cabe duda de que Jesús Aguirre, como, antes que él, Héctor Álvarez Murena, fueron conscientes de esa responsabilidad. Y Aguirre, en sus prólogos, subrayó, además, la intencionalidad de la imagen de Benjamin que proponía. Es

indiscutible que se trataba de una imagen ligada al debate berlinés de finales de los sesenta.

¿Pero qué podemos decir nosotros ahora de esta imagen? O mejor, ¿cómo nos interpela, tanto si somos lectores que regresan a Benjamin para releerlo de nuevo como si nos enfrentamos a él por primera vez, a sabiendas de que cincuenta años de lecturas e interpretaciones, de investigación y de conocimientos, pesan ya –o flotan– sobre sus textos? No puede haber una mirada inocente, claro. ¿Significa eso que no puede tenerse ya por posible una mirada capaz de acercarse a esos textos sin quedar bloqueada y disuadida ante una maraña de referencias a veces enigmáticas? Muchos de los ensayos de Benjamin se han vuelto opacos para cualquier lector que no esté familiarizado con todas las alusiones y entresijos que relacionan e identifican esos trabajos con la época en que surgieron y con el bagaje cultural y político de su autor. Aquí, por tanto, se imponía una edición anotada y puntualmente comentada. Pero todo esto no nos desliga de la cuestión decisiva: la de la imagen que se desprende de una determinada edición, de un determinado modo de editar. ¿Y qué podemos decir de ella con respecto a la edición que el lector tiene entre las manos?

Comenzaré por lo elemental y luego plantearé algunos asuntos menos evidentes, pero, sin duda, oportunos para responder a la pregunta siempre renovada de «Benjamin hoy» –problema que, huelga decirlo, implica interrogarnos sobre la actualidad y vigencia de sentido de muchos de los nombres y temas que configuran la propia «constelación Benjamin»–. Sí, Benjamin obliga a volver a hacerse preguntas: sobre Brecht; sobre Adorno y la teoría crítica; sobre «la poesía y el capitalismo» en el París del XIX; sobre la historia; sobre el marxismo y la cuestión del mesianismo; sobre «lo espiritual», que en esta edición matizamos, como verá el lector en los comentarios al ensayo sobre el lenguaje; sobre el cine y la fotografía pensados antes de que configurara de forma definitiva, como una segunda naturaleza, nuestro modo de mirar; sobre Proust; sobre la socialdemocracia; sobre la modernidad del XIX, y sobre la «contemporaneidad» del siglo XX.

La presente edición rescata –revisándolas y anotándolas– una selección de las traducciones que Jesús Aguirre hizo para Taurus entre 1971 y 1975, más tres textos de Benjamin que Roberto Blatt tradujo para *Iluminaciones IV*, de 1991,^[11] que por su importancia merecían formar parte de esta antología. Resultaba imposible, por cuestiones de espacio, ofrecer *todas* las traducciones de Jesús Aguirre. Y teniendo a nuestra disposición el fondo de Taurus, parecía poco razonable –si se pensaba en una antología de Benjamin– ceñirse *solo* a las traducciones de Aguirre. El criterio, por tanto, ha sido doble: por un lado proporcionar una antología coherente, y por el otro dar razón de la actitud y política editorial asumida por Jesús Aguirre con su Benjamin de los primeros setenta. Ello se ha llevado a cabo asumiendo el consabido sacrificio de renunciar a algunos textos: las «Sombras breves» o el ensayo sobre Eduard Fuchs (de *Discursos interrumpidos I*), junto con el extenso y discutido «El París del Segundo Imperio en Baudelaire»^[12] son los que más pesan en el ánimo de este editor; aunque

también es verdad que ninguno de ellos es inaccesible; basta con acudir a las *Obras* de Benjamin editadas por Abada.

Los textos escogidos para esta edición permiten casi todos poner el acento en el Benjamin de la década de los treinta, lo que responde, lógicamente, al propio criterio de los volúmenes editados por Taurus entre 1971 y 1975. Así, el lector dispone de un conjunto de textos que abarca desde los trabajos sobre Proust y el surrealismo, de 1929, hasta el último ensayo sobre Baudelaire o sobre el teatro épico de Brecht de 1939, y naturalmente las «Tesis» de filosofía de la historia de 1940. Y abren y cierran esta antología dos escritos de juventud: el ensayo sobre el lenguaje, de 1916, y el denso, enigmático y fascinante «Fragmento político-teológico» de 1920 o 1921, pero que por su intensidad cierra muy oportunamente esta selección, y permite además subrayar una coherencia y continuidad en el pensamiento de Benjamin. Porque este texto, que Adorno suponía muy cercano en el tiempo a las «Tesis», puede leerse inmediatamente después de las lúgubres consideraciones sobre la historia de 1940 sin que su carácter lapidario contradiga en nada lo dicho en ellas sobre el fin de los tiempos y el relampagueo de la detención dialéctica de la historia.

Así pues, se ha querido recuperar el trabajo de Jesús Aguirre en el sentido más amplio, no solo como traductor, sino también como introductor y como editor. Por eso el lector encontrará en el apéndice los cuatro prólogos que Aguirre escribió sobre Benjamin, que son mucho más que un mero documento histórico. Constituyen una invitación a recordar, repensar y, sobre todo, a tener presente la historicidad del propio Benjamin, porque el Benjamin que hacía su aparición en las polémicas en el Berlín de finales de los sesenta no era el mismo que el que se sumergía en el museo de la melancolía en la posmoderna década de los ochenta o el Benjamin entendido como método de investigación y de trabajo dentro de la propia evolución de la Teoría Crítica, como puede verse, por poner un ejemplo singularmente fecundo, en el magnífico estudio de Susan Buck-Morss de 1989 sobre la *Obra de los pasajes* y en las consecuencias que esta investigación tuvo en el propio trabajo de la autora.^[13] En otras palabras, Benjamin puede ser un mundo que se abre, una figura simplemente adorable o admirable, un fetiche para melancólicos o un campo de pensamiento y de reflexión crítica, e incluso una idea de método y estilo de trabajo. Y sí, también con respecto a su propia obra. No cabe duda de que la presente edición quiere contribuir a esto último, habida cuenta de que la puerta ya se abrió hace tiempo —en 1971— y que los encantamientos de la melancolía, si conducen a algo, no puede plantearse como punto de llegada —y ello a sabiendas de que casi nunca se llega a donde se pensaba que se iba—. Hay en Benjamin, y no solamente por la desesperación del final, una claridad sobre esta idea de destinación y destino que exige asimismo una responsabilidad por nuestra parte: la de no enterrarlo por segunda vez al convertir su obra en un bibelot filosófico y la lectura de sus escritos en una estetización autocomplaciente de las propias limitaciones o confusiones. Su melancolía, soledad o desesperación nunca deben servir de modelo o refugio para nuestras propias tentaciones al respecto. Tanto si lo consideramos demasiado esotérico para la acción y el compromiso como si acudimos a

su inmensa lucidez para tener la excusa perfecta que nos permita replegarnos en el bucle de la inhibición, nos estaremos equivocando. Su trabajo exige de nosotros una labor de reflexión y una insistencia teórica que no permiten ni la tentación del ubicuo oportunismo ni la precipitación en el drama del gran compromiso que, a veces, dura lo mismo que una etapa excitante o entusiasta de la vida. En Benjamin, como en los grandes pensadores, el estilo de pensar y el estilo de vivir son indistinguibles, y eso nos concierne para comprender cómo vivimos y cómo pensamos nosotros.

El hecho de que estos prólogos de Jesús Aguirre nos recuerden de forma permanente al Benjamin de finales de los sesenta y primeros setenta posee la fuerza exacta y precisa de un recordatorio que va más allá de aquellos años: también nosotros estamos en la historia, también nosotros somos susceptibles de historicidad y también nosotros — para bien y para mal — estamos haciendo historia. Que cada sujeto, tomado de uno en uno, pueda desentenderse, en mayor o menor grado, de las fuerzas descomunales que mueven la época y que estas fuerzas lleguen incluso a representar tendencias contradictorias — demasiado a menudo, sin embargo, susceptibles de ser remitidas al viejo carácter dialéctico del progreso — no significa que nadie quede fuera de la historia, por muy marginado que pueda sentirse o quererse. Esa es una de las grandes causas de Benjamin. Si el último de los *chiffonniers*, de los traperos del París del Segundo Imperio no es *tan* responsable como Luis Bonaparte o Luis Felipe, durante la monarquía de Julio, de la evolución general de las cosas, algo que parece más que claro, eso no significa que no forme parte del proceso general de la historia, y no, por cierto, como un ingrediente más de una clase o una pieza de un engranaje que le haga hacer cosas que él ignora, sino como una inteligencia concreta, como una acción digna de ser observada y estudiada por sí misma, inscrita en la complejidad general de las cosas, aislable, sin duda, y reintegrable de nuevo — como imagen dialéctica, como *interrupción*, como cita — en el inmenso mosaico que resulta de barajar de nuevo las cartas, de introducir un desorden, de pasarle a la historiografía (y a la propia historia) el cepillo a contrapelo, de transformar el culto al relato cerrado en una aventura del pensamiento en lo abierto y transparente del montaje. Benjamin, en sus trabajos sobre el París del siglo XIX, sobre los pasajes comerciales y sobre Baudelaire — del que son inesperables sus crepusculares «Tesis sobre el concepto de historia» —, nos enseña que lo más insignificante está cargado de un sentido capaz de iluminarlo todo de golpe. Y nada hay más insignificante, por olvidado y por ser irremediabilmente ya parte del pasado, que los muertos ignorados bajo los escombros y las ruinas, bajo los sedimentos de la historia. Esa es la causa revolucionaria de las «Tesis»: no la conquista del futuro — que solo tiene el sentido casi diabólico de una conquista cósmica y astral —, no la forja del hombre nuevo — que tanto acercan al fascismo, el nazismo y el socialismo «real» —, sino la mirada hacia atrás, aterrada y desolada, del ángel de la historia, del *angelus novus* lanzado por la deflagración del mundo hacia un futuro al que él da siempre, fatalmente, la espalda. Esa fórmula, tantas veces repetida de la filosofía de Benjamin, se entenderá mal si se circunscribe a una actitud piadosa y caritativa. Como se entenderá mal el papel del *chiffonnier* si se lo convierte en un objeto de encantamiento compasivo o se lo reduce a un mero procedimiento metodológico para abrirse paso entre las ruinas. No se

olvide que en las «Tesis» también se dispara contra los relojes de los campanarios para detener el tiempo. La interrupción dialéctica, la «dialéctica en reposo», esa idea fundamental del Benjamin de los últimos años, no significa la simulación de una reconciliación contemplativa donde no puede realizarse activamente el siguiente paso –el paso a la acción, el paso al acto– sin tener que tragarse unas grandes ruedas de molino o bien taparse los ojos ante lo que el mundo se dispone a perpetrar. Esa interrupción no es una detención, no es un paso atrás, sino que consiste en atravesar con la inteligencia tanto las apariencias de una coherencia demasiado simplista como los bloqueos de la contradicción más sofisticada. Pero es que además conlleva un gesto, un acto de generosidad con lo que es, con el propio ser *así* de las cosas, que exige al pensamiento un esfuerzo más por comprender, por saber en qué sentido se actúa, en qué dirección van los efectos de las propias acciones. Agamben lo sintetizó muy bien con una imagen extraída de los cuentos de hadas en uno de los artículos más inteligentes que se escribieron sobre el Benjamin de los años setenta: no se trata de querer controlar con la varita mágica de la dialéctica la transformación del sapo en príncipe; se trata de besarlo, como hace la princesa, para así *ver* y *vivir* la transfiguración, para hacer que esta se produzca realmente en la experiencia de lo real.^[14] Quien crea que eso se parece a una mera operación de ilusionismo estético o a un simple caso de autoengaño, entonces debe volver a leer a Benjamin para descubrir en qué consiste esa entrega a lo real entendida de forma filosófica como una «posición a defender».

Unas palabras se imponen acerca del trabajo llevado a cabo sobre las traducciones, inseparable de la lógica general de esta edición. No se le escapa al lector, después de todo lo dicho, que la intención de esta antología es, en primer lugar, la de suministrar en un solo volumen un acceso útil y fiable a un Benjamin «esencial». Tampoco ignora ya que se le está proponiendo un regreso a aquel Benjamin de los primeros años setenta, pero no para hacer arqueología, sino para convertir aquella historicidad en un espejo donde se refleje el propio momento histórico, lo que, sin duda, debería dar pie a una lectura reflexiva y crítica de los textos que aquí se presentan. Pensar históricamente significa, ante todo, hacerlo asumiendo que aquello pensado no flota sobre una nube eterna e inmutable cruzando el cielo de un mediodía ajeno al mundo. La historia atraviesa el pensamiento del mismo modo que los días, los soleados y los tormentosos, los turbios y los sofocantes, cruzan una vida. Por un lado, los cuatro prólogos de Jesús Aguirre enfatizan esta referencia a aquel momento y, por otro, las notas que hemos añadido a los textos sirven –para quien quiera acudir a ellas– de puente entre nuestro presente y el doble pasado que aquí se superpone: el de la edición de Jesús Aguirre y el del propio momento en que Benjamin escribió sus textos. Además, son puertas y ventanas para expandir la lectura hacia otros textos. Una preocupación, por cierto, ha guiado el criterio de las notas: ofrecer unas referencias bibliográficas actuales; aclarar, en la medida de lo posible, pasajes que, mediante referencias a otros

textos, podían entenderse mejor; e involucrar al lector en un trato con los escritos de Benjamin que combinara el esfuerzo de comprensión y de discusión con la interrogación crítica. Algo debe añadirse, sin embargo, acerca de las traducciones.

Sobre el alemán de Benjamin podrán hacerse todos los elogios, pero que no es nada fácil de traducir constituye una evidencia que no se verá aquí ni como una retorcida reserva ante la intensidad y creatividad de su escritura ni como una salida de emergencia para justificar las limitaciones o flaquezas del traductor. La tarea de traducir textos literarios o conceptualmente tan densos como los de Benjamin se parece a la del minero. Resulta difícil y extraño que los primeros que se abren paso en la roca sean los que vayan a extraer los mejores diamantes, pero, sin duda, parece justo que esos túneles y esas galerías lleven su nombre, porque ellos fueron los valientes pioneros que se abrieron paso en la dura montaña. Excepto para seres muy afortunados por el don del talento traductor —que es más raro de lo que la ingente producción de traducciones exige—, y de los que solo en contadísimos casos puede decirse que en bloque son ellos mismos y todo su trabajo una expresión feliz de este oficio y de este arte, lo cierto es que la traducción más honesta y decente, estudiada muy de cerca, se revela casi siempre como un universo lleno de claroscuros, de destellos y de eclipses, de iluminaciones y de sombras errabundas, y, en muchos casos, de decisiones pasables, pero discutibles, y en todo caso siempre mejorables. Para no inquietar al buen lector de la lengua de llegada se traiciona —el tópico lo dice— parte del bagaje de la lengua de partida; o se comba y se violenta el idioma al que se traduce, ante la alarma y extrañeza del lector, invocando una servidumbre a la sagrada y enigmática causa del original. Eso implica que muchas traducciones deberían hacerse en equipo. Las mejores soluciones no se encuentran muchas veces en la soledad del trabajo, sino en la conversación y en la discusión. Las traducciones de Jesús Aguirre, al igual que las de Roberto Blatt, cumplieron una tarea histórica. Y, si hay traducciones que logran el mérito de ser históricas al convertirse en monumentos en la lengua de llegada, lo más habitual es que la historia les pase factura, incluso a las más dignas. Lo que permite superar eso se desprende del reconocimiento humilde de la tarea del traductor como algo que, generación tras generación, es susceptible de mejora y de enriquecimiento. Puede preferirse partir de cero, ignorar las traducciones precedentes y lanzarse a la aventura de una traducción nueva, porque corregir una traducción antigua parecerá —y será— más engorroso que volver a hacerla. Sin duda, muchas veces esto es así, y, en cualquier caso, parece legítimo verlo de este modo. Pero, aquí hemos optado por partir de estas traducciones ya existentes y, con el original alemán siempre a la vista, someterlas a un trabajo de revisión, de restauración y de reconstrucción. El propósito no ha sido, por tanto, ofrecer una traducción más de Benjamin y tampoco rescatar unas traducciones antiguas, sino dar la mejor traducción posible de unos textos difíciles, sí, pero que deben poder ser leídos en castellano con las máximas garantías de fidelidad con respecto al original alemán, así como de seguridad, claridad y consistencia en nuestro idioma. No puedo dejar de agradecer, puesto que, al final, un trabajo de edición es también un trabajo de colaboración, la ayuda y el buen oficio de Oriol Roca y de Pascual Amigot, que han revisado el trabajo del revisor y le han dado la vuelta de tuerca definitiva que esta tarea

exigía. Lo que no me exime de decir, como también es de justicia, que la responsabilidad final por los posibles errores recae toda sobre mí.

Barcelona, febrero de 2018

SOBRE EL LENGUAJE EN GENERAL Y SOBRE EL LENGUAJE DE LOS HUMANOS[15]

Toda expresión de la vida mental y espiritual[16] humana puede concebirse como una especie de lenguaje, y este enfoque provoca nuevos interrogantes en todos los campos, como es propio de un método veraz. Puede hablarse de un lenguaje de la música y de la escultura; de un lenguaje de la justicia, que nada tiene que ver, de un modo inmediato, con esos en que se formulan sentencias jurídicas alemanas o inglesas; de un lenguaje de la técnica, que tampoco es la lengua profesional de los técnicos. En este contexto, el «lenguaje» significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales e intelectuales relativos a los objetos tratados: la técnica, el arte, la justicia o la religión. En pocas palabras, cada comunicación de contenidos espirituales e intelectuales es lenguaje y la comunicación por medio de la palabra constituye solo un caso particular del lenguaje humano, de su fundamento o de aquello que sobre él se funda (como la justicia o la poesía). Pero el ser del lenguaje no solo se extiende sobre todos los ámbitos de la expresión mental del ser humano, de alguna manera siempre inmanente en el lenguaje, sino que se extiende sobre absolutamente todo. No existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no goce, de alguna forma, de su participación en el lenguaje, ya que en su propia esencia está el poder comunicar su contenido espiritual. Así usada, la palabra «lenguaje» no es, de ningún modo, una metáfora. Pues resulta revelador, y constituye un reconocimiento pleno de contenido, que no podamos imaginar ninguna entidad espiritual, intelectual y mental que no se comunique en la expresión. El mayor o menor grado de consciencia a que está aparentemente (o realmente) ligada esa comunicación no afecta en nada al hecho de que no podamos imaginarnos en ninguna cosa una total ausencia de lenguaje. Una existencia completamente desvinculada del lenguaje es una idea. Pero tal idea ni tan siquiera llega a fructificar en la región de las ideas, cuyo contorno designa la idea de Dios.

Lo único cierto es que toda expresión cuenta como lenguaje en esa terminología, siempre y cuando se trate de una comunicación de contenido mental o espiritual. Y, por descontado, la expresión, de acuerdo con el sentido más íntimo y completo de su ser, solo puede entenderse como *lenguaje*. Por otra parte, cada vez que queramos comprender una entidad lingüística, habrá que preguntarse a qué entidad mental o espiritual sirve de expresión inmediata. Esto significa que, por ejemplo, la lengua alemana no es de ningún modo la expresión de todo aquello que nosotros somos presuntamente capaces de expresar *a través de* ella, sino que es la expresión inmediata

de todo aquello que *se* comunica en ella. Este «se» impersonal es una entidad espiritual y mental. Así, resulta obvio que la entidad espiritual y mental que se comunica en el lenguaje no es el lenguaje mismo, sino algo distinto de él. La perspectiva, asumida como hipótesis, de que la esencia espiritual de una cosa consiste precisamente en su lenguaje, revela el gran abismo que amenaza con tragarse todas las teorías del lenguaje,^[17] cuando de lo que se trata, justamente, es de lograr mantenerse suspendidos sobre él. La distinción entre la entidad espiritual y la entidad lingüística en la que se comunica es la primerísima en una investigación teórica del lenguaje, y esta distinción parece tan indiscutible que la identidad con tanta frecuencia formulada entre la entidad espiritual y la lingüística ha llegado a constituir más bien una paradoja profunda e inconcebible expresada en el doble sentido de la palabra *lógos*.^[18] No obstante, esta paradoja se ha hecho un lugar como solución en el centro de la teoría del lenguaje, aunque no deja de ser una paradoja, por lo que resulta tan irresoluble como cuando estaba colocada al principio.

¿Qué comunica el lenguaje? Comunica su correspondiente entidad espiritual o mental. Es fundamental entender que dicha entidad espiritual o mental se comunica *en* el lenguaje y no *por medio del* lenguaje. No hay, por tanto, un portavoz de los lenguajes, es decir, alguien que se comunique a través de ellos. La entidad espiritual o mental se comunica en un lenguaje y no a través de él —no es, por tanto, considerada desde fuera, idéntica a la entidad lingüística—. La entidad espiritual es idéntica a la lingüística solo *en la medida* en que es *comunicable*. Lo comunicable de la entidad espiritual y mental es su entidad lingüística. Por lo tanto, el lenguaje comunica la entidad lingüística de las cosas, mientras que su entidad espiritual o mental solo se trasluce cuando está directamente resuelta en el ámbito lingüístico y en la medida en que es *comunicable*.

El lenguaje transmite la entidad lingüística de las cosas, y la más clara manifestación de ello es el propio lenguaje. La respuesta a la pregunta *¿qué* comunica el lenguaje? sería: *cada lenguaje se comunica a sí mismo*. Por ejemplo, el lenguaje de esta lámpara no comunica a la lámpara (pues la entidad espiritual o intelectual de la lámpara, en la medida en que es *comunicable*, no es de ningún modo la lámpara misma), sino: la lámpara-lenguaje (*die Sprach-Lampe*), la lámpara en la comunicación, la lámpara en la expresión. Pues en el lenguaje esto funciona así: *la entidad lingüística de las cosas es su lenguaje*. El conocimiento promovido por la teoría lingüística dependerá de su capacidad de esclarecer la proposición anterior de modo que se borre todo vestigio de tautología. Esta sentencia no es tautológica, pues significa que aquello que en una entidad espiritual es comunicable *es* su lenguaje. Todo se basa en este «es» (aquí equivalente a «es inmediato»).^[19] Lo comunicable de una entidad espiritual no es lo que más claramente *se manifiesta* en su lenguaje, como se dijo hace un momento y de pasada, sino que eso *comunicable* es, de un modo inmediato, el lenguaje mismo. O bien, el lenguaje de una entidad espiritual o mental es inmediatamente aquello que en ella puede comunicarse. Lo comunicable de una entidad espiritual es en lo que esta se comunica; esto es, cada lenguaje se comunica a sí mismo. Para ser más precisos, cada lenguaje se comunica a sí mismo *en* sí mismo; es, en el sentido más estricto, el medio

(*Medium*) de la comunicación. Lo «medial» (*das Mediale*) refleja la *inmediatez* de toda comunicación espiritual y constituye el problema de base de la teoría del lenguaje. Y, si se quiere calificar esta *inmediatez* de mágica, el problema original y fundacional (*Urproblem*) del lenguaje sería entonces su magia. Pero el hablar de la magia del lenguaje nos remite a otra dimensión del mismo lenguaje, a saber, a su infinitud. Esta está condicionada por la *inmediatez*. En efecto: dado que nada se comunica *por medio del* lenguaje, resulta imposible limitar o medir desde fuera lo que se comunica *en* el lenguaje y por ello cada lenguaje alberga en su interior su infinitud única e inconmensurable. Su límite está definido por su entidad lingüística, no por sus contenidos verbales.

La entidad lingüística de las cosas es su lenguaje. Aplicada a los seres humanos, esta frase dice: «La entidad lingüística de los humanos es su lenguaje». Y esto significa que el ser humano comunica su propia entidad espiritual y mental *en* su lenguaje. Pero el lenguaje de los humanos habla en palabras. Por lo tanto, el ser humano comunica su propia entidad espiritual y mental (en la medida en que es comunicable) al *nombrar* todas las otras cosas. Pero ¿conocemos acaso otros lenguajes que nombren las cosas? Que no se objete que no conocemos más lenguaje que el humano, porque esto no sería verdad. Solo es cierto que, fuera del humano, no conocemos otros lenguajes que *nombren*. La identificación del lenguaje que nombra con el concepto general de lenguaje le sustraería a la teoría del lenguaje sus vislumbres e ideas más profundas. Por tanto, *la entidad lingüística de los humanos radica en que estos nombran las cosas*.

¿Y para qué las nombran? ¿Con quién se comunican los humanos? ¿Es quizá esta pregunta, en el caso del ser humano, diferente de lo que ocurre con otras comunicaciones, con otros lenguajes? ¿Con quién se comunican la lámpara, la montaña o el zorro? Aquí la respuesta reza: con los humanos. Y no es ningún antropomorfismo. La verdad de esta respuesta se demuestra en el conocimiento y posiblemente también en el arte. Además, de no comunicarse la lámpara, la montaña o el zorro con el ser humano, ¿cómo podría este nombrarlos? Pero él los nombra, se comunica a *sí* mismo al nombrarlos a *ellos*. ¿Y con quién se comunica él?

Antes de dar respuesta a esta pregunta merece la pena volver a examinar cómo se comunica el ser humano. Hay que establecer una profunda distinción, fijar una alternativa ante la cual la opinión sustancialmente falsa con respecto al lenguaje quedará al descubierto. ¿Comunica acaso el ser humano su naturaleza espiritual y mental *por medio de* los nombres que da a las cosas? ¿O lo hace *en* ellas? La respuesta reside en la paradójica formulación de la pregunta. El que crea que el ser humano comunica su naturaleza espiritual y mental *por medio de* los nombres no podrá aceptar que lo que este comunica, efectivamente, es su entidad espiritual y mental, ya que esto no ocurre por medio de los nombres de las cosas y, por tanto, de las palabras con que designa a las cosas. A lo sumo podrá asumir que comunica algo a otros humanos, pues eso es lo que sucede con la palabra con que designo una cosa. Esta es la concepción burguesa del lenguaje, cuya insostenible vacuidad se irá clarificando cada vez más con lo que sigue. Esta afirma que la palabra es el medio (*Mittel*) de la comunicación, su

objeto es la cosa, su destinatario el ser humano. En cambio, la otra posición no sabe de ningún medio (*Mittel*), de ningún objeto o destinatario de la comunicación. Lo que dice es: *la entidad espiritual y mental de los humanos se comunica a Dios a sí misma en el nombre*.

El nombre tiene en el ámbito del lenguaje el sentido único y la significación incomparablemente elevada de constituir de por sí la entidad más interna del lenguaje. El nombre es aquello *por medio de* lo cual ya nada se comunica, mientras que *en él* el lenguaje se comunica absolutamente a sí mismo. En el nombre está la entidad espiritual y mental que se comunica: *el* lenguaje. Allí donde la entidad espiritual en su comunicación es el propio lenguaje en su absoluta totalidad, solamente allí se da el nombre y allí solo el nombre se da. El nombre, como herencia del lenguaje humano, asegura entonces que el lenguaje es la entidad espiritual *por excelencia* del ser humano, y, por ello, solo la entidad espiritual y mental de los humanos es la única íntegramente comunicable entre todas las entidades espirituales. Esto fundamenta la distinción entre el lenguaje humano y el lenguaje de las cosas. Dado que la entidad espiritual, mental e intelectual del ser humano es el lenguaje mismo, no puede comunicarse a través de este, sino solo en él. El nombre es la esencia misma (*der Inbegriff*) de esa intensiva totalidad del lenguaje en tanto entidad espiritual e intelectual del ser humano. El ser humano es el que nombra; en eso reconocemos que en él habla el lenguaje puro. Toda naturaleza, en la medida en que se comunica, se comunica en el lenguaje y, por tanto, en última instancia, en el ser humano. Por ello es el señor de la naturaleza y puede nombrar a las cosas. Solo merced a la entidad lingüística de las cosas accede desde sí mismo al conocimiento de ellas en el nombre. La creación divina se completa con la asignación de nombres a las cosas por parte de los humanos, y, a partir de estos, solo el lenguaje habla en el nombre. El nombre puede ser considerado el lenguaje del lenguaje (siempre y cuando la relación de genitivo, el ser algo *de* algo, no indique una relación de medio instrumental –*Mittel*–, sino «medial» –*Medium*–). En este sentido, y puesto que habla en el nombre, el ser humano es el hablante y portavoz del lenguaje (*der Sprecher*), y, por ello, también el único que desempeña tal función. En la denominación del ser humano como el que habla (en la Biblia, por ejemplo, aparece como «el que nombra»: «Y todo lo que Adán llamó a alma viviente, ese es su *nombre*»^[20]), muchas lenguas incluyen ese reconocimiento metafísico.

El nombre no solo es la proclamación última, es, además, la llamada propia del lenguaje. Con ello aparece en el nombre la ley esencial del lenguaje, según la cual es lo mismo hablarse a sí mismo que dirigirse con el habla a todo lo demás. El lenguaje, y en él una entidad espiritual, solo se expresa puramente cuando habla en el nombre, es decir, en la denominación universal. De esta manera, llega a su culminación en el nombre la totalidad intensiva del lenguaje entendida como la de la entidad espiritual absolutamente comunicable, así como la totalidad extensiva del lenguaje entendida como la de la entidad universalmente comunicativa (que nombra). El lenguaje es, en su entidad comunicativa, y desde el punto de vista de su universalidad, imperfecto allí donde la entidad espiritual que habla desde él no es lingüística en la totalidad de su

estructura, es decir, comunicable. *Solo el ser humano posee el lenguaje perfecto según la universalidad y la intensidad.*

De acuerdo con este saber, y sin riesgo de confusión, ya es posible plantear una pregunta que, si bien resulta de la máxima importancia metafísica, a estas alturas, y en aras de una mayor claridad, puede ser enfocada más bien como una cuestión terminológica. Se trata de si la entidad espiritual —y no solo la del ser humano (pues para esta es obviamente necesario que así sea), sino también la de las cosas, y, por lo tanto, la entidad espiritual en general— debe o no ser considerada lingüística desde la perspectiva de la teoría del lenguaje. Si la entidad espiritual y la lingüística son idénticas, entonces la cosa será, según su entidad espiritual, medio (*Medium*) de la comunicación y lo que en ella se comunicaría, en conformidad con la relación «medial» así establecida, sería precisamente este medio (*Medium*), esto es, el lenguaje mismo. El lenguaje es entonces la entidad espiritual de las cosas. De antemano queda, pues, establecida la entidad espiritual como algo comunicable o, más bien, se establece precisamente *en* la comunicabilidad. La tesis según la cual la entidad lingüística de las cosas es idéntica a su entidad espiritual, siempre que esta última sea comunicable, pasa a convertirse entonces, a causa de ese «siempre que», en una tautología. *El lenguaje carece de contenido; en tanto comunicación, el lenguaje comunica una entidad espiritual, es decir, una comunicabilidad por antonomasia.* Las diferencias entre lenguajes son las diferencias entre medios (*Medien*), que, por así decirlo, se diferencian en densidad y, por lo tanto, de un modo gradual. Ello es así en el doble sentido de la densidad del comunicante (el que nombra) y de lo comunicado en la comunicación (el nombre). Ambas esferas, limpiamente separadas y, aun así, unidas solo en el lenguaje de nombres de los humanos, se corresponden constantemente, como es natural.

Para la metafísica del lenguaje, la identificación de la entidad espiritual con la lingüística, que solo conoce diferencias de graduación, trae aparejado un escalonamiento de toda forma de ser espiritual en grados. Este escalonamiento, que tiene lugar en la misma interioridad de la entidad espiritual, no se deja ya concebir bajo ninguna categoría superior, lo que lleva, como bien sabían ya los pensadores escolásticos, al escalonamiento de todas las entidades espirituales y lingüísticas según grados de la existencia o del ser. Sin embargo, si la equiparación de la entidad espiritual y de la lingüística tiene tanto alcance metafísico en el contexto de la teoría del lenguaje, ello es porque conduce a aquel concepto que siempre vuelve a erigirse, como por designio propio, en el centro de la teoría del lenguaje y que establece su íntima relación con la filosofía de la religión. Este concepto es el de la «revelación». En toda forma lingüística reina el conflicto entre lo pronunciado y pronunciable con lo impronunciable e impronunciado. Al considerar esta oposición se ve en la perspectiva de lo impronunciable también la entidad espiritual última. Pero nos consta que, al equiparar la entidad espiritual con la lingüística, la mencionada relación de inversa proporcionalidad entre ellas queda puesta en duda. Pues aquí reza la tesis según la cual cuanto más profundo, es decir, cuanto más existente y real es el espíritu, tanto más pronunciable y pronunciado resultará, tal como se deduce del sentido de la

equiparación que busca hacer unívoca la relación entre espíritu y lenguaje, de modo que la expresión lingüísticamente más existente, más fijada, la lingüísticamente más marcada y la más irrevocable, en una palabra, lo más pronunciado (*das Ausgesprochenste*), es, al mismo tiempo, lo puramente espiritual. Eso es precisamente lo que significa el concepto de «revelación» cuando toma la intangibilidad de la palabra como condición única y suficiente para distinguir la divinidad en la entidad espiritual que se manifiesta en él. El más elevado dominio espiritual de la religión (en el sentido de la revelación) es también el único que ignora lo impronunciado. Pues es interpelado en el nombre y se pronuncia como revelación. Pero aquí se anuncia que solo la más elevada entidad espiritual, tal como aparece en la religión, se basa puramente en el ser humano y en el lenguaje que hay en él, mientras que todo arte, sin exceptuar la poesía, se basa no en el concepto fundamental y definitivo del espíritu lingüístico, sino en el espíritu lingüístico de las cosas, si bien en su más consumada belleza. «Lenguaje, madre de la razón y la revelación, su *alfa* y su *omega*», dice Hamann.[\[21\]](#)

El lenguaje mismo no llega a pronunciarse completamente en las cosas. Y esta frase tiene un doble sentido según se trate del significado figurado o del sensible: los lenguajes de las cosas son imperfectos y, además, son mudos. A las cosas les está vedado el principio puro de la forma lingüística, el sonido o voz fonética. Solo pueden comunicarse a través de una comunidad más o menos material. Dicha comunidad es tan inmediata e infinita como cualquier otra comunicación lingüística, así como mágica (pues también existe la magia de la materia). Lo incomparable del lenguaje humano radica en que su comunidad mágica con las cosas es inmaterial y puramente espiritual y, por ello, el símbolo es la voz fonética. Este hecho simbólico la Biblia lo expresa al afirmar que Dios insufló el aliento en el hombre y este soplo significa vida, espíritu y lenguaje.[\[22\]](#)

Si, a continuación, consideramos la naturaleza del lenguaje basándonos en los primeros capítulos del Génesis, eso no significa que la interpretación de la Biblia sea nuestro propósito o que la tomemos por la revelación objetiva de una verdad que deba ponerse como fundamento de nuestra reflexión. Se trata, más bien, de recoger lo que el texto bíblico revela de por sí respecto a la naturaleza del lenguaje. Y la Biblia es, en este sentido, *de entrada* irremplazable, porque sus exposiciones se ajustan en lo fundamental al lenguaje asumido como una realidad última, inexplicable y mística, solo analizable en su despliegue. La Biblia, en la medida en que se considera a sí misma como revelación, debe desarrollar necesariamente los hechos lingüísticos fundamentales. La segunda versión de la historia de la Creación, que relata cómo se insufla el aliento, también cuenta que el hombre fue hecho de tierra. En toda la historia de la Creación, este es el único pasaje en el cual se habla de un material empleado por el Creador para expresar su voluntad, pues en todos los demás casos esta es directamente creadora. En esta segunda versión de la Creación la formación del hombre no se produce por medio de la palabra –Dios habló y se hizo–, sino que a este hombre no nacido de la palabra se le otorga el *don* del lenguaje y, de este modo, queda elevado por encima de la naturaleza.

Esta singular revolución del acto de creación referido al ser humano no es menos evidente en la primera versión de la historia de la Creación, cuando, en un contexto totalmente diferente, pero con la misma precisión, se asegura ahí la relación especial, surgida del acto de creación, entre el ser humano y el lenguaje. El ritmo plural del acto de creación del primer capítulo hace entrever, no obstante, una especie de forma básica, de la que solo la creación del hombre se aparta significativamente. Y es cierto que aquí no hay referencias expresas al material de formación del hombre o de la naturaleza, a pesar de que las palabras «él hizo» permiten pensar en una producción material, cuestión que aquí dejaremos en el aire. Pero el ritmo del proceso de la creación de la naturaleza (según el Génesis) es: sea, hizo (creó), nombró. En algún pasaje (1, 3; 1, 14) solo aparece el «se hizo». En el «se hizo» y en el «Él nombró» al comienzo y final de la Creación se hace patente la profunda y clara referencia del acto de la creación al lenguaje. El acto de la creación comienza con la omnipotencia del lenguaje, hasta que al final lo creado se encarna, por así decirlo, en el lenguaje que lo nombra. El lenguaje es, por tanto, lo que crea y lo que culmina, es palabra y es nombre. En Dios el nombre es creador por ser palabra y la palabra de Dios es conocedora porque es nombre. «Y vio Dios lo que había hecho, y he aquí que era bueno en gran manera.» Esto es: lo reconoció en el nombre. Solo en Dios se da la relación absoluta entre nombre y entendimiento; solo en ella el nombre, por ser íntimamente idéntico a la palabra hacedora, es puro medio (*Medium*) del entendimiento. Y eso significa que Dios hizo cognoscibles las cosas en sus nombres, mientras que el ser humano las ha nombrado conforme al conocimiento.

En la creación del hombre el ritmo ternario propio de la creación de la naturaleza deja paso a un orden totalmente distinto. Ahora el lenguaje tiene otro acento. La trinidad del acto se conserva, pero este paralelismo contribuirá a marcar aún más la distancia entre los dos momentos. La referencia es al triple «Él creó» del versículo 1, 27. [23] Dios no creó al hombre de la palabra ni lo nombró. No quiso someterlo al lenguaje, sino que, por el contrario, se desprendió libremente de ese mismo lenguaje que *le* había servido como medio (*Medium*) de la creación y lo dispuso en el hombre. Dios descansó cuando hubo confiado al hombre lo creativo. Y eso creativo, una vez abandonada su actualidad divina, se convirtió en conocimiento. El ser humano es conocedor en el mismo lenguaje en que Dios es creador. Dios lo formó a su imagen y semejanza, creó al conocedor a imagen y semejanza del hacedor. De ahí que la frase «el lenguaje es la entidad espiritual del ser humano» necesite una aclaración. Esta entidad espiritual es el lenguaje en el que el ser humano fue creado. En la palabra fue creado y la palabra es la entidad lingüística de Dios. Todo lenguaje humano es mero reflejo de la palabra en el nombre. Y el nombre se acerca tan poco a la palabra como el conocimiento a la creación. La infinitud de todo lenguaje humano es incapaz de desbordar su entidad limitada y analítica en comparación con la infinitud absolutamente ilimitada y creadora de la palabra de Dios.

El reflejo (*Abbild*) más profundo de esta palabra divina y el punto en que el lenguaje humano accede a la más íntima participación en la infinitud divina de la mera palabra, ese punto en el que el lenguaje humano no puede convertirse en palabra y

conocimiento finitos, eso es, precisamente, el nombre humano. La teoría del nombre propio es igualmente la teoría de la frontera entre el lenguaje finito e infinito. De todos los seres, el humano es el único que nombra a sus semejantes por ser también él el único que no fue nombrado por Dios. Puede que parezca atrevido, pero es casi imposible no citar en este contexto la segunda parte del versículo 2, 20, donde leemos que el hombre nombró a todos los seres, «pero no se le encontró una ayuda que estuviese delante de él». Y, en efecto, apenas hallada su pareja, Adán la nombra: «Varona» en el segundo capítulo del Génesis y «Eva» en el tercero.^[24] Con la atribución del nombre consagran los padres sus hijos a Dios. Pero a ese nombre no se le corresponde —desde un punto de vista metafísico, no etimológico— ningún conocimiento, pues, al fin y al cabo, nombran a un recién nacido. De hecho, y en rigor, el sentido etimológico del nombre no tiene por qué corresponderse con el que lo lleva, ya que el nombre propio es palabra de Dios en voz humana. Con el nombre propio se garantiza a cada ser humano su creación divina y, en este sentido, él mismo es creador, tal como la sabiduría mitológica lo afirma al identificar —lo que no sucede pocas veces— el nombre con el destino. El nombre propio es la comunidad del ser humano con la palabra *creativa* de Dios. (Aunque no es la única; el ser humano conoce otra comunidad lingüística con Dios.) Por medio de la palabra, el ser humano está ligado al lenguaje de las cosas. Consecuentemente, se hace ya imposible alegar, de acuerdo con el enfoque burgués del lenguaje, que la palabra esté solo incidentalmente relacionada con la cosa o que sea un signo de la cosa (o de su conocimiento) propuesto por cualquier convención. El lenguaje jamás ofrece *meros* signos. Errónea es también la refutación de la tesis burguesa por parte de la teoría mística del lenguaje. Según esta última, la palabra es la entidad o esencia misma de la cosa. Ello es incorrecto, porque la cosa no contiene en sí ninguna palabra; fue creada de la palabra de Dios y es reconocida por su nombre de acuerdo con la palabra humana. Pero dicho conocimiento de la cosa no es una creación espontánea. No se da a partir del lenguaje de un modo absolutamente libre e infinito, como lo hace la Creación, sino que el nombre que el ser humano da al lenguaje se basa en cómo este lenguaje se comunica con él. La palabra de Dios no conserva su creatividad en el nombre. Esta siguió siendo, en parte, fecunda, aunque fecunda en lenguaje. Y esa fecundidad se orientó hacia el lenguaje de las cosas mismas, desde las cuales resplandece otra vez, en silencio y en la muda magia de la naturaleza, la palabra de Dios.

Tanto para lo fecundo como para lo espontáneo, que solamente en el ámbito lingüístico se encuentran unidos de ese modo único y excepcional, cuenta el lenguaje con su propia palabra, que sirve también para fecundar lo innominado en el nombre. Se trata de la *traducción* del lenguaje de las cosas al de los humanos. Es preciso fundamentar el concepto de «traducción» en el estrato más profundo de la teoría del lenguaje, porque es un asunto de demasiado alcance e importancia como para ser tratado de cualquier manera y al final, cuando ya parece estar todo dicho, que es como se hace habitualmente. Este concepto alcanza su máxima significación si se piensa que cualquier lenguaje superior (con la excepción de la palabra de Dios) puede ser considerado como la traducción de todos los demás. La traductibilidad de los lenguajes está asegurada por el enfoque antes mencionado, según el cual los lenguajes están

relacionados entre sí como medios de distinta densidad. La traducción es la transferencia de un lenguaje a otro a través de un continuo de transformaciones. La traducción entraña una continuidad transformativa y no la comparación entre igualdades abstractas o ámbitos de semejanza.

La traducción del lenguaje de las cosas al de los seres humanos no solo es la traducción de lo mudo a los sonidos de la voz, sino también la traducción de lo innominado al nombre. Por lo tanto, se trata de la traducción de un lenguaje imperfecto a otro más perfecto, con lo que no puede no agregársele algo; ese algo es el conocimiento. La objetividad de esta traducción tiene su garantía en Dios. Pues Dios creó las cosas y la palabra creadora en ellas es el embrión del nombre capaz de conocimiento, tal como Dios nombró al final cada cosa una vez creada. No obstante, ese nombrar es manifiestamente solo la expresión de la identidad entre la palabra creadora y el nombre cognoscente tal como se da en Dios, no la solución anticipada para la tarea de nombrar las cosas, que Dios asigna expresamente al ser humano. Este resuelve semejante cometido cuando recoge el lenguaje mudo e innombrado de las cosas y lo traduce al nombre con los sonidos de la voz. Pero la tarea resultaría imposible de no estar ambos emparentados en Dios, tanto el lenguaje de los nombres, propio del ser humano, como el lenguaje innominado de las cosas. O si no hubiesen surgido los dos de la misma palabra creadora, convertida para las cosas en comunicación de la materia en una comunidad mágica y, para el ser humano, en el lenguaje del conocimiento y del nombre en el espíritu bienaventurado. Hamann lo dice así: «Todo lo que el hombre en el comienzo oyera o viera con sus ojos [...], o palpara con sus manos, fue [...] palabra viva; porque Dios era la palabra. Con esta palabra en la boca y en el corazón, el surgimiento del lenguaje fue tan natural, tan cercano y ligero como un juego de niños».[25] Y, en *El primer despertar de Adán y sus primeras noches bienaventuradas*, del Pintor Müller, Dios convoca a los humanos para que se pongan a la tarea de dar nombres a las cosas con las siguientes palabras: «¡Hombre de la tierra! Aproxímate y perfeccionate merced a la mirada, perfeccionate merced a la palabra».[26] En esta asociación entre el observar y el nombrar queda implícita aquella mudez comunicativa de las cosas (y animales) ante el lenguaje de los humanos recogida en el nombre. En este mismo texto, el poeta expresa el pensamiento de que solo la palabra con que fueron hechas las cosas permite a los humanos nombrarlas al comunicarse en los diversos — aunque mudos— lenguajes de los animales mediante una imagen: Dios les hace un signo a los animales, uno tras otro, para que se acerquen al hombre con el fin de que este vaya nombrándolos. Así, de un modo casi sublime, la comunidad de lenguaje que la muda creación comparte con Dios queda fijada en la imagen del signo.

La pluralidad de lenguajes humanos se explica por la inconmensurable inferioridad de la palabra muda en la existencia de las cosas con respecto a la palabra que nombra y conoce en los humanos, del mismo modo que esta última queda muy por debajo de la palabra creadora de Dios. El lenguaje de las cosas solo puede introducirse en el lenguaje del conocimiento y del nombre por medio de la traducción. Habrá tantas traducciones como lenguajes, por haber caído el hombre de aquel estado paradisiaco en el que solo se

conocía un único lenguaje. (Según la Biblia, esta consecuencia concreta de la expulsión del Paraíso se hace sentir más tarde.^[27]) El lenguaje paradisiaco de los humanos tuvo que ser el conocimiento perfecto, mientras que, después, todo conocimiento se fue diferenciando de nuevo infinitamente en la pluralidad de las lenguas, y, en un plano más inferior, aún tuvo que diferenciarse absolutamente en la creación por medio de nombres. La figura del Árbol del Conocimiento tampoco esconde ese carácter de perfecto conocedor del lenguaje del Paraíso. Sus manzanas ofrecían el conocimiento de lo bueno y de lo malo. Pero Dios ya supo, al séptimo día, que la creación era reconocible como algo bueno. «Vio todo lo que había hecho, y he aquí que era bueno en gran manera.» El conocimiento con que la serpiente tienta ese saber de lo bueno y de lo malo carece de nombre. Es nulo, una nada, en el sentido más profundo de la palabra; y ese saber es lo único malo que conoce el estado paradisiaco. El saber del bien y del mal abandona al nombre, es un conocimiento desde fuera, una estéril imitación de la palabra creadora. Con este conocimiento, el nombre sale fuera de sí mismo: el pecado original es la hora del nacimiento de la *palabra humana*, en cuyo seno el nombre ya no habita indemne, la cual salió de este lenguaje de los nombres con capacidad de conocimiento. De hecho, puede decirse también que salió de su propia magia inmanente, para, de un modo explícito, y, por así decirlo, exteriormente, volverse mágica. De la palabra se espera que comunique *algo* (además de que se comunique a sí misma). Y este es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico: que la palabra que comunica exteriormente se haya convertido en una suerte de parodia, esto es, la que la palabra expresamente mediata hace de la palabra expresamente inmediata, que es la palabra divina creadora. Y ello, además, acontece arrastrando en esa caída al espíritu lingüístico bienaventurado, el adánico, que se yergue entre ambas. De hecho, y en el fondo, la palabra que, como promete la serpiente, conoce el bien y el mal y la palabra que comunica exteriormente son idénticas. El conocimiento de las cosas radica en el nombre, pero el conocimiento de lo bueno y de lo malo es, dicho sea en el sentido profundo, en el sentido en que lo usa Kierkegaard, pura «charlatanería» y solo sabe de un tipo de purificación y de elevación, ante las cuales se hizo también comparecer al charlatán, al pecador: el tribunal. Para la palabra que condena, ese conocimiento de lo bueno y de lo malo es inmediato. Posee una magia distinta de la del nombre, pero es una magia también muy poderosa. Es esta palabra condenatoria la que expulsa a los primeros humanos del Paraíso. Ellos mismos han provocado esta expulsión de acuerdo con la ley eterna que dice que esta palabra condenatoria castiga al ser invocada —al tiempo que lo espera—, porque la única y más profunda culpa consiste precisamente en despertar su poder. Con el pecado original, al quedar manchada la pureza eterna del nombre, se elevó con la mayor severidad la palabra que juzga y condena. Pero, para el entramado esencial del lenguaje, el pecado original tiene un triple significado (sin necesidad de mencionar aquí otro). Al abandonar el ser humano la pureza del lenguaje del nombre, este lenguaje se transforma en un medio (*Mittel*) —de hecho, en un conocimiento inadecuado o desproporcionado para el ser humano— y se convierte parcialmente en un *mero* signo, lo que tiene como consecuencia la pluralidad de las lenguas. El segundo significado nos dice que del pecado original surge, como

restitución de la inmediatez manchada del nombre, una nueva magia del juicio y que esta ya no conoce la bienaventuranza de reposar en sí misma. La tercera significación, que acaso se deje plantear como suposición, diría que también el origen de la abstracción, entendida como una facultad del espíritu del lenguaje, debe buscarse en el pecado original. El bien y el mal permanecen como lo innombrable, como lo que carece de nombre fuera de ese lenguaje del nombre que el ser humano abandona precisamente al abismarse en esa pregunta –en la pregunta por el bien y el mal–. El nombre solo ofrece, desde la perspectiva del lenguaje establecido, el suelo donde echan raíces sus elementos concretos. Y acaso sea presumible que los elementos lingüísticos abstractos arraiguen en la palabra que juzga y sentencia, esto es, en el juicio. La inmediatez (y esta es la raíz lingüística) de la comunicabilidad de la abstracción está dada en el juicio que dicta sentencia. Dicha inmediatez de la comunicación de la abstracción se erigió en lo que es capaz de dictar sentencia cuando en el pecado original el ser humano abandonó la inmediatez de la comunicación de lo concreto, a saber, del nombre, para caer en el abismo de lo mediato de toda comunicación, de la palabra como medio (*Mittel*), de la palabra vana, en el abismo de la charlatanería. Pues charlatanería –eso debe decirse cuantas veces haga falta– fue la pregunta por el bien y por el mal en el mundo después de la Creación. El Árbol del Conocimiento no estaba en el jardín de Dios para ofrecer información sobre el bien y sobre el mal, sino como emblema del juicio al que era sometido el que acudía a él con preguntas. Esta ironía monstruosa es la marca que define y caracteriza el origen mítico del derecho.

Después del pecado original, que al hacer mediato el lenguaje fijó ya las bases para la pluralidad de las lenguas, solo se estaba a un paso de la confusión lingüística. Una vez manchada la pureza del nombre por parte del ser humano, solo faltaba que se consumara la retirada de aquella mirada sobre las cosas por la cual el lenguaje de estas penetra en el ser humano, para sustraerle la base común a su ya afectado espíritu lingüístico. Los *signos* no pueden no confundirse cuando las cosas se enredan tanto. Para someter y envilecer el lenguaje en la charlatanería, la consecuencia prácticamente ineludible es el sometimiento y el envilecimiento de las cosas en el disparate. De ese apartarse de las cosas, que es lo que implica semejante envilecimiento, vino el proyecto de construcción de la torre de Babel y, con él, la consiguiente confusión de lenguas.

La vida del ser humano en el espíritu puro del lenguaje era una vida de bienaventuranza. Pero la naturaleza es muda. En el segundo capítulo del Génesis se percibe ya con claridad que la mudez nombrada por los hombres se trocó pronto en una dicha de grado inferior. El Pintor Müller hace decir a Adán, a propósito de los animales que se alejan apresuradamente una vez han sido nombrados: «Y en la nobleza con que se apartaban precipitadamente de mí pude darme cuenta de por qué les había dado un nombre». Después del pecado original, sin embargo, la concepción de la naturaleza se transforma profundamente con la palabra de Dios que maldice la tierra de labor (Génesis 3, 17). Comienza así esa otra mudez que entendemos como la tristeza profunda de la naturaleza.^[28] Constituye toda una verdad metafísica pensar que la naturaleza comenzaría a lamentarse cuando se le otorgase el lenguaje. (La expresión «otorgar el

lenguaje» es aquí más fuerte que la de «hacer que pueda hablar».) Pero esta frase tiene un doble sentido. Significa, en primer lugar, que se lamentaría *por* el lenguaje mismo. La carencia de habla: esta es la gran pena de la naturaleza (y, para redimirla, están la vida y el lenguaje de los *seres humanos* en la naturaleza, y no solo los de los poetas, como suele presumirse). En segundo lugar, la frase dice: se lamentaría. Pero el lamento es la expresión más indiferenciada e impotente del lenguaje y casi no contiene más que un hálito sensible. Allí donde susurran las plantas, allí suena siempre un lamento. La naturaleza se entristece por su mudez. No obstante, la inversión de la frase nos permite penetrar aún más profundamente en el ser de la naturaleza: la desdicha de la naturaleza la hace enmudecer. En todo duelo o tristeza, se da una profunda inclinación a perder el habla y esto es mucho más que una mera incapacidad o simple falta de ganas de comunicarse. Lo triste se siente así completamente reconocido por lo que no puede reconocerse. El ser nombrado —aun cuando el que nombra sea un bienaventurado o un semejante a los dioses— acaso conserve siempre la huella de la aflicción. Y ello sucede con más motivo si no se es nombrado en el lenguaje paradisiaco de los nombres bienaventurados, sino en cualquiera de los centenares de lenguajes humanos en los que el nombre ya se ha marchitado y que, aun así, conocen las cosas según lo dicho por Dios. Porque las cosas carecen de nombre propio, si no es en Dios. Con su palabra creadora Dios las llamó por su nombre. Pero en el lenguaje humano están sobredenominadas. En la relación de los lenguajes humanos con el lenguaje de las cosas se interpone algo que puede llamarse, tentativamente, «sobredeterminación» y que puede ser entendido como el fundamento lingüístico más profundo de toda aflicción y (desde el punto de vista de la cosa) de todo enmudecimiento.^[29] La sobredeterminación como entidad lingüística del afligido sugiere aún otra relación destacada del lenguaje: la sobredeterminación que impera en la relación trágica entre las lenguas de los seres humanos.

Existe un lenguaje de la escultura, de la pintura, de la poesía. Así como el lenguaje de la poesía se funde, aunque no solo ella, en el lenguaje de nombres del ser humano, así también resulta fácil de imaginar que el lenguaje de la escultura o de la pintura se funden con ciertas formas del lenguaje de las cosas; que en ellas se traduce un lenguaje de las cosas a una esfera infinitamente más elevada o quizá a la misma esfera. Aquí se trata de lenguajes sin nombre y sin sonidos, de lenguajes del material, por lo que en lo que hay que pensar es en la comunidad material de las cosas y en cómo esta se comunica.

Por lo demás, la comunicación de las cosas seguro que se corresponde con un tipo de comunidad que concibe el mundo como una totalidad indivisa.

Para acceder al conocimiento de las formas artísticas basta con intentar concebirlas como lenguajes y con investigar su relación con los otros lenguajes de la naturaleza. Un ejemplo que nos es cercano por pertenecer a la esfera de lo sonoro es el parentesco entre el canto y el lenguaje de los pájaros. Por otra parte, es cierto que el lenguaje del arte es solo comprensible en su relación más profunda con la ciencia de los signos. Sin ella, toda filosofía del lenguaje se queda en lo fragmentario, porque la relación entre lenguaje

y signo (siendo la del lenguaje humano y la escritura solo un caso muy particular) es básica y fundamental.

Tenemos ocasión aquí de señalar otro contraste que impera en la totalidad del ámbito del lenguaje y que mantiene estrechas, aunque complejas, conexiones con lo dicho más arriba sobre el lenguaje y sobre el signo en el sentido más estricto. Lenguaje no solo significa comunicación de lo comunicable, sino que constituye a la vez el símbolo de lo incomunicable. El aspecto simbólico del lenguaje tiene que ver con su relación con el signo, aunque se extiende también, por ejemplo, al nombre y al juicio. Estos tienen no solo una función comunicativa, sino muy probablemente una función simbólica estrechamente ligada a ellos a la que aquí no se ha aludido o, por lo menos, no de forma expresa.

Así pues, tras estas observaciones lo que nos queda es un concepto más depurado del lenguaje, aunque todavía incompleto. El lenguaje de un ser es el medio (*Medium*) en que se comunica la entidad espiritual o mental de ese ser. La corriente ininterrumpida de tal comunicación fluye por toda la naturaleza, desde la forma más baja de la existencia hasta el ser humano y desde el ser humano hasta Dios. Por el nombre que adjudica a la naturaleza y a sus semejantes (el nombre propio), el ser humano se comunica a Dios a sí mismo y a la naturaleza la nombra de acuerdo con la comunicación que capta de ella. Pues toda la naturaleza está atravesada por un lenguaje mudo y sin nombre, que es el residuo de la palabra creadora de Dios, conservada, a su vez, en el ser humano como nombre que conoce y suspendida sobre él como juicio que juzga. El lenguaje de la naturaleza puede compararse entonces con una consigna secreta que cada puesto de guardia transmite en su propio lenguaje al siguiente puesto de guardia. El contenido de la consigna, sin embargo, es el propio lenguaje de cada puesto. Todo lenguaje superior es una traducción del inferior, hasta que en la última claridad se despliega la palabra de Dios, que constituye la unidad de este movimiento del lenguaje.

PARA UNA IMAGEN DE PROUST

I

Los trece volúmenes de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust,^[30] son el resultado de una síntesis imposible de reconstruir, en la que la introspección del místico, el arte del prosista, el brío del satírico, el saber del erudito y la timidez del monomaniaco componen una obra autobiográfica. Se ha dicho, con razón, que todas las grandes obras de la literatura fundan un género o lo deshacen; en una palabra, que son casos especiales. Entre ellos es este uno de los más inaprensibles. Comenzando por la construcción, que expone a la vez creación, trabajo de memorias y comentario, hasta la sintaxis de sus frases sin riberas (Nilo del lenguaje que penetra, para fructificarlas, en las anchuras de la verdad), todo está fuera de la norma. El primer conocimiento, que enriquece a quien considera este importante caso de la creación literaria, es que representa el logro más grande de los últimos decenios. E insanas en grado sumo son las condiciones en que se basa: una dolencia rara, una riqueza poco común y una predisposición anormal. No todo es un modelo en esta vida, pero sí que todo es ejemplar. A la sobresaliente ejecutoria literaria de nuestros días le señala su lugar en el corazón de lo imposible, en el centro, a la vez que en el punto de equilibrio, de todos los peligros; caracteriza, además, a esa gran realización de la «obra de una vida» como última y por mucho tiempo. La imagen de Proust es la suprema expresión fisiognómica que ha podido adquirir la discrepancia irrefrenablemente creciente entre vida y poesía. Con esta moral se justifica el intento de invocar aquí dicha imagen.

Se sabe que Proust no ha descrito en su obra la vida tal y como ha sido, sino una vida tal y como la recuerda el que la ha vivido. Y, sin embargo, está esto dicho con poca agudeza, muy, pero que muy burdamente. Porque, para el autor reminiscente, el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido, sino el tejido de su recuerdo, la labor de Penélope rememorando. ¿O no deberíamos hablar más bien de una obra de Penélope, que es la del olvido? ¿No está más cerca el recordar involuntario, la *mémoire involontaire* de Proust, del olvido que de lo que generalmente se llama recuerdo? ¿Y no es esta obra de rememoración espontánea, en la que el recuerdo es el pliegue y el olvido la urdimbre, más bien la pieza opuesta a la obra de Penélope y no su imagen y semejanza? Porque aquí es el día el que deshace lo que obró la noche. Cada mañana, despiertos, la mayoría de las veces débiles, flojos, tenemos en las manos no más que un par de franjas del tapiz de la existencia vivida, tal y como en nosotros las ha tejido el

olvido. Pero cada día, con una labor ligada a su finalidad, más aún, con un recuerdo prisionero de esa finalidad, Proust deshace el tramaje, los ornamentos del olvido. Por eso terminó por hacer de sus días noche, para dedicar sin estorbos, en el aposento oscurecido, con luz artificial, todas sus horas a la obra de no dejar que se le escapase ni uno solo de los arabescos entrelazados.

Los romanos llaman a un texto «tejido», y apenas hay otro más tupido que el de Marcel Proust. Nada le parecía lo bastante tupido y duradero. Su editor Gallimard ha contado cómo las costumbres de Proust al leer pruebas de imprenta desesperaban a los linotipistas. Las galeradas les eran siempre devueltas con los márgenes completamente escritos. Pero no subsanaba ni una errata; todo el espacio disponible lo rellenaba con texto nuevo. La legalidad del recuerdo repercutía así en la dimensión de la obra. Puesto que un acontecimiento vivido es finito, al menos está incluido en la esfera de la vivencia, y el acontecimiento recordado carece de barreras, ya que es solo clave para todo lo que vino antes que él y tras él. Y todavía es, en otro sentido, el recuerdo el que prescribe estrictamente cómo ha de tejerse. A saber, la unidad del texto la constituye únicamente el *actus purus*^[31] del recordar. No la persona del autor, y mucho menos la acción. Diremos incluso que sus intermitencias no son más que el reverso del *continuum* del recuerdo, el dibujo del reverso del tapiz. Así lo quiso Proust y así hay que entenderlo, cuando él mismo dice que, como más le gustaría ver su obra, es impresa a dos columnas en un solo volumen y sin ningún punto y aparte.

¿Qué es lo que buscaba tan frenéticamente? ¿Qué había en la base de este empeño infinito? ¿Se nos permitiría decir que toda vida, obra, acto que cuentan nunca fueron otra cosa que el despliegue sin yerro de las horas más triviales, fugaces, sentimentales y débiles en la existencia de aquel al que pertenecen? Y cuando Proust, en un pasaje célebre, ha descrito esa hora que es la más suya, lo ha hecho de tal modo que cada uno vuelve a encontrarla en su propia existencia. Muy poco falta para que podamos llamarla cotidiana. Viene con la noche, con un gorjeo perdido o con un suspiro en el antepecho de una ventana abierta. Y no prescindamos de los encuentros que nos estarían determinados si fuésemos menos proclives al sueño. Proust no era proclive al sueño. Y, sin embargo, o más bien por eso mismo, ha podido Jean Cocteau decir, en un bello ensayo, y respecto de su tono de voz, que obedecía a las leyes de la noche y de la miel.^[32] En cuanto entraba bajo su dominio, vencía en su interior el duelo sin esperanza (lo que llamó una vez «l'imperfection incurable dans l'essence même du présent») y construía del panal del recuerdo una mansión para el enjambre de los pensamientos. Cocteau se ha dado cuenta de lo que hubiese tenido que ocupar en grado sumo a todos los lectores de este creador. En Proust vio el deseo ciego, absurdo, poseso, de la dicha. Brillaba en sus miradas, que no eran dichosas. Aunque en ellas se asentaba la dicha como *en* el juego o como *en* el amor. Tampoco es muy difícil decir por qué esa voluntad de dicha, que paraliza, que hace estallar el corazón y que atraviesa las creaciones de Proust, se les mete dentro tan raras veces a sus lectores. El mismo Proust les ha facilitado en muchos pasajes considerar su obra bajo la cómoda perspectiva, probada desde antiguo, de la renuncia, del heroísmo, de la ascesis. Nada les ilustra

tanto a los discípulos ejemplares de la vida como que logro tan grande no sea sino fruto del esfuerzo, de la aflicción, del desengaño. Que en lo bello pudiese también la dicha tener su parte, sería demasiada bondad. Su resentimiento jamás llegaría a encontrar consuelo.

Pero hay una doble voluntad de dicha, una dialéctica de la dicha. Una figura hímica de la dicha y otra elegiaca. Una: lo inaudito, lo que jamás ha estado ahí, la cúspide de la felicidad. La otra: el eterno una-vez-más, la eterna restauración de la dicha primera, original. Esta idea elegiaca de la dicha, que también podríamos llamar eleática, es la que transforma para Proust la existencia en un bosque encantado del recuerdo. No solo le ha sacrificado amigos y compañía en la vida, sino acción en su obra, unidad de la persona, fluencia narrativa, juego de la fantasía. No ha sido el peor de sus lectores –Max Unold– el que, apoyándose en el «aburrimiento» así condicionado de sus escritos, los ha comparado con «historias de revisor» y ha encontrado la siguiente formulación: «Proust ha conseguido hacer interesante una historia cualquiera. Dice: imagínese usted, señor lector, que ayer mojé una madalena en mi té y me acordé de repente de que siendo niño estuve en el campo. Y así utiliza ochenta páginas, que resultan tan irresistibles, que creemos ser no ya quienes escuchan, sino los que sueñan despiertos».[33] En estas historietas de revisor –«todos los sueños habituales se convierten, nada más contarlos, en historietas de revisor»– ha encontrado Unold el puente hacia el sueño. En él debe apoyarse toda interpretación sintética de Proust. Hay suficientes puertas secretas que conducen a él. Por ejemplo, el estudio frenético de Proust, su culto apasionado por la semejanza. Esta no deja que se conozcan los verdaderos signos de su dominio precisamente cuando el creador la destapa por sorpresa, inesperadamente, en las obras, en las fisionomías o en las maneras de hablar. La semejanza de lo uno con lo otro, con la que contamos y que nos ocupa despiertos, juega alrededor de otra más profunda, la del mundo de los sueños, en el cual lo que ocurre nunca es idéntico, sino semejante: emerge impenetrablemente semejante a sí mismo. Los niños conocen un signo distintivo de ese mundo, el calcetín, que tiene la estructura del mundo de los sueños cuando, enrollado en el cajón de la ropa puede serlo todo a la vez, «bolsa» y «contenido». E igual que ellos no pueden darse nunca por satisfechos y con un toque todo lo transforman en una tercera cosa, esto es, en el calcetín, así Proust tampoco se da por satisfecho al vaciar el cajón de los secretos, el yo, poniendo dentro con un toque su otra cosa, la imagen que aplaca su curiosidad, o no, mejor: su nostalgia.[34] Devorado por la nostalgia se tendía en la cama, por una añoranza por el mundo tergiversado en el estado de la semejanza y en el cual irrumpe el verdadero rostro surrealista de la existencia. A ese mundo pertenece lo que sucede en Proust y el modo cuidadoso y distinguido en que todo emerge. A saber, nunca aisladamente, patéticamente, visionariamente, sino anunciándose, apoyándose en todo, sustentando una realidad preciosa y frágil: la imagen. Se desprende esta de la ensambladura de las frases de Proust (igual que el día de verano en Balbec entre las manos de Françoise[35]), antigua, inmemorial, como una momia entre los visillos de tul.

II

Lo más importante que uno tiene que decir no siempre lo proclama en voz alta. Y tampoco, quedamente, lo confía siempre al de mayor confianza, al más próximo, ni al que más devotamente está dispuesto a recibir su confesión. Y no solo las personas, sino que también las épocas tienen esa pudibunda y, por lo tanto, esa exagerada y frívola manera de comunicar a quienquiera que sea su intimidad. De modo que no fueron ni Zola ni Anatole France en el siglo XIX, sino el joven Proust, ese esnob sin importancia, ese *salonnier* juguetero y algo echado a perder, quien cazó al vuelo las confidencias más sorprendentes sobre el tiempo envejecido (igual que las de cualquier otro Swann mortalmente cansado). Proust es el primero que ha hecho al siglo XIX capaz de memorias. Lo que antes de él era un espacio de tiempo sin tensiones, se convierte en un campo de fuerzas en el que despertaron las corrientes múltiples de autores posteriores. Tampoco es una casualidad que las dos obras más importantes de este tipo procedan de autores cercanos a Proust como admiradores y amigos. Se trata de las memorias de la princesa Clermont-Tonnerre y de la obra autobiográfica de Léon Daudet. Una inspiración eminentemente proustiana ha llevado a Léon Daudet, cuya extravagancia política es demasiado tosca y estrecha para que pueda desgastar su admirable talento, a hacer de su vida una ciudad. A *Paris vécu* —la proyección de una biografía sobre la guía Taride— le rozan en más de un pasaje sombras de figuras proustianas.^[36] Y, en lo que concierne a la princesa Clermont-Tonnerre, ya el título de su libro, *Au temps des équipages*, es antes de Proust apenas concebible.^[37] Por lo demás es el eco que vuelve suavemente a la llamada plural, amorosa y exigente del poeta del Faubourg Saint-Germain.^[38] Asimismo, esta exposición melódica está llena de relaciones directas o indirectas a Proust tanto en su actitud como en sus figuras, entre las cuales él mismo y no pocos de sus objetos de estudio preferidos provienen del Ritz. Con lo cual estamos desde luego, no es cosa de negarlo, en un medio muy feudal y con apariciones como la de Robert de Montesquiou, al que la princesa Clermont-Tonnerre representa con maestría y de manera, además, muy especial. Es decir, que estamos en Proust, en el que tampoco falta, como sabemos, la contraposición a Montesquiou.^[39]

Pero esto no merecería ser discutido, toda vez que la cuestión de los modelos es de segundo rango, si la crítica alemana no gustase de facilitar tanto las cosas. Sobre todo: no podía dejar pasar la ocasión de encanallarse con la clientela de las bibliotecas populares. A los habituales nada les resultaba más fácil que deducir del ambiente esnob de la obra un par de conclusiones sobre su autor y caracterizar la obra de Proust como un asunto francés interno, como un apéndice cotilla al *Gotha*.^[40] Ahora bien, resulta palmario que los problemas de los personajes proustianos proceden de una sociedad saturada. Pero ni siquiera hay uno que coincida con los problemas del autor. Estos tienen un carácter mucho más subversivo. Si tuviésemos que reducirlos a una fórmula, su deseo sería construir toda la edificación interna de la alta sociedad como una

fisiología del chisme. En el acervo de sus prejuicios y máximas no hay nada que no quede aniquilado por su peligrosa comicidad. Haber señalado esto no es el menor de los grandísimos méritos de Pierre-Quint como el primer intérprete de Proust.^[41] «Cuando se habla de obras de humor, por lo común se piensa en libros breves, divertidos, con portadas ilustradas. Se olvida a don Quijote, a Pantagruel y a Gil Blas, mamotretos amorfos de impresión apretada.» El lado subversivo de la obra proustiana se revela en este contexto con más claridad que nunca. Su sustancia no es el humor, sino la comicidad. No levanta al mundo entre risas, sino que lo hunde con risas. Y ello corriendo el peligro de que se haga pedazos, ante los cuales él mismo rompe a llorar. Y, en efecto, se hace pedazos la unidad de la familia y de la personalidad, de la moral sexual y del matrimonio por conveniencia. Las pretensiones de la burguesía estallan y se disuelven en risas. Su retirada, su reasimilación por parte de la nobleza es el tema sociológico de la obra.

Proust no se cansó nunca del entrenamiento que exigía el trato en los círculos feudales. Perseverantemente, y sin tener que esforzarse demasiado, maleaba su naturaleza para hacerla tan impenetrable y diestra, tan devota y complicada como se lo exigía la tarea que se había propuesto. Más tarde la mistificación y la minuciosidad se volvieron en él hasta tal punto naturales que, a veces, sus cartas resultan sistemas enteros de paréntesis —y no solo gramaticales—. Son cartas cuya redacción, infinitamente ingeniosa y ágil, por momentos recuerda aquel esquema legendario: «Distinguida y respetada señora, advierto ahora que olvidé ayer en su casa mi bastón, y le ruego que se lo entregue al portador de esta carta. P. S. Disculpe usted, por favor, la molestia; acabo de encontrarlo». ¡Qué ingenioso era en las dificultades! Muy entrada ya la noche se presenta en casa de la princesa Clermont-Tonnerre y condiciona quedarse a que le traigan de su casa un medicamento. Y envía al ayuda de cámara, dándole una larga descripción de los alrededores y de la casa. Por último: «No podrá usted equivocarse. Es la única ventana en el boulevard Haussmann en la que todavía hay luz encendida». Pero lo único que no le dice es el número. Si intentamos averiguar en una ciudad extraña la dirección de un burdel y recibimos una información por demás prolija, en la que se nos dice todo menos la calle y el número de la casa, entonces comprenderemos de qué se habla aquí (y entenderemos el amor de Proust por el ceremonial, su veneración por Saint-Simon y, no precisamente en último término, su francesismo intransigente). ¿No es la quintaesencia de la experiencia: experimentar lo sumamente difícil que resulta experimentar mucho de lo que en apariencia podría decirse en pocas palabras? Solo que esas palabras pertenecen a una jerga fija según una casta y una clase y los que están fuera de estas no pueden entenderlas. No es extraño que a Proust le apasionase el lenguaje secreto de los salones. Cuando más tarde dispone la implacable descripción del *petit clan*, de los Courvoisier, del *esprit d'Oriane*, había ya aprendido en su trato con los Bibesco un lenguaje en clave al que también nosotros hemos sido introducidos recientemente.^[42]

En los años de su vida de salón, Proust no solo ha adquirido en grado eminente, casi diríamos que teológico, el vicio de la adulación, sino que también ha desarrollado el de

la curiosidad. En sus labios había un destello de aquella sonrisa que, en el intradós de las bóvedas de muchas de las catedrales que él amaba tanto, se deslizaba como un reguero de pólvora sobre los labios de las vírgenes bobas. Es la sonrisa de la curiosidad. ¿Es la curiosidad la que en el fondo le ha hecho un parodista tan grande? Sabríamos entonces a qué atenernos respecto a este término de «parodista». No mucho. Puesto que, aun haciendo justicia a su malicia sin fondo, reconozcamos que pasa de largo por lo amargo, escabroso, sañudo de los grandes reportajes, que redacta al estilo de Balzac, de Flaubert, de Sainte-Beuve, de Henri de Régnier, de los Goncourt, de Michelet, de Renan y, finalmente, de su preferido, Saint-Simon, y que luego recoge en el volumen *Pastiches et mélanges*.^[43] Es la mimética del curioso, martingala genial de esta serie, pero que a la vez ha sido un momento de toda su creación, en la que nunca tomaremos lo bastante en serio su pasión por lo vegetal. Es Ortega y Gasset el primero que ha prestado atención a la existencia vegetativa de las figuras proustianas que de manera tan persistente están ligadas a su yacimiento social, determinadas por un estamento feudal, movidas por el viento que sopla de Guermantes o de Méséglise, impenetrablemente enmarañadas unas con otras en la jungla de su destino.^[44] La mimética, como comportamiento del creador, procede de este círculo. Sus conocimientos más exactos, más evidentes, se posan sobre sus objetos como insectos sobre sus hojas, flores y ramas, insectos que nada delatan de su existencia hasta que un salto, un golpe de alas, una pirueta, muestran al espectador asustado que una vida incalculablemente propia se ha entrometido, inadvertida, en un mundo extraño. «La metáfora, por muy inesperada que resulte –dice Pierre-Quint–, se configura estrictamente unida al pensamiento.»

Al verdadero lector de Proust le sacuden constantemente pequeños sustos. En las parodias como juego con «estilos» encuentra lo que muy de otra manera le ha concernido en la lucha por la existencia de ese espíritu bajo el ramaje de la sociedad. Y este es el lugar para decir algo sobre lo íntimo y fructíferamente que ambos vicios, la curiosidad y la adulación, se han interpenetrado. Un pasaje de la princesa Clermont-Tonnerre nos parece rico en enseñanzas: «Y, para acabar, no podemos callarnos: a Proust le arrebatava el estudio del personal de servicio. ¿Era porque se trataba de un elemento que, al no encontrarlo en otra parte, estimulaba su sagacidad, o les envidiaba que pudiesen observar mejor los detalles íntimos de las cosas que a él le interesaban? Sea como fuere, el personal de servicio, en sus figuras y tipos diversos, era su pasión». En los sombreados extraños de un Jupien, de un monsieur Aimé, de una Céleste Albaret,^[45] prosigue la línea de la figura de Françoise, que parece surgir en persona de un libro de oraciones con los rasgos ásperos y cortantes de una santa Marta, y de esos *grooms* y *chasseurs* a quienes no se paga el trabajo, sino el ocio. Y quizá nunca como en estos grados ínfimos capte la representación el interés tenso de este conecedor de las ceremonias. ¿Quién medirá cuánta curiosidad de sirviente hay en la adulación de Proust y cuánta adulación de sirviente hay en su curiosidad? ¿Dónde tenía sus límites en las alturas de la vida social esta copia taimada del papel de quien está servido? La dio, ya que no podía hacer otra cosa. Porque, como él mismo delató una vez: «Voir et désirer imiter» eran para él lo mismo. Esta es la actitud que, soberana y subalterna como

era, fijó Maurice Barrès en las palabras más afiladas que jamás se han acuñado sobre Proust: «Un poète persan dans une loge de concierge».[46]

En la curiosidad de Proust había un algo de detectivesco. Los diez mil sujetos que forman la crema de la sociedad eran para él un clan de criminales, una banda de conspiradores con la que ninguna otra puede compararse: la camorra de los consumidores. Excluye de su mundo todo lo que participe en la producción, y por lo menos exige que esa participación se esconda, graciosa y púdicamente, tras un gesto, igual que la exhiben los profesionales consumados de la consumición. El análisis de Proust del esnobismo, que es mucho más importante que su apoteosis del arte, representa en su crítica a la sociedad el punto culminante. Porque no otra cosa es la actitud del esnob que la consideración consecuenta, organizada, acerada de la existencia desde el punto de vista químicamente puro del consumidor. Y, puesto que en esa comedia satánica había que exiliar el recuerdo más remoto, así como el más primitivo, de las fuerzas productivas de la naturaleza, la *liaison* pervertida le resultaba en el amor más plausible que la normal. Pero el consumidor puro es el explotador puro. Lo es lógica y teóricamente, y en Proust aparece expuesto en la más completa y concreta actualidad de su existencia histórica. Concretamente: porque es impenetrable y no se deja remover. Proust describe una clase obligada a camuflar su base material viviendo en un feudalismo imaginario que, sin tener de suyo una importancia económica, es tanto más utilizable como máscara para la alta burguesía. El desencantador del yo, del amor, de la moral, implacable y falto de toda ilusión, que así es como Proust gustaba de verse a sí mismo, hace de su arte ilimitado un velo para ese misterio, el más importante para la vida de su clase: el económico. Pero no como si en ello estuviese a su servicio. No es en este punto el sujeto Marcel Proust quien habla, sino que habla la dureza de la obra, habla la intransigencia del hombre que va por delante de su clase. Lo que esta vive comienza a hacerse comprensible por él. Y mucha de la grandeza de esta obra seguirá inexplorada, quedará sin descubrir, hasta que en la lucha final esa clase haya dado a conocer sus rasgos más afilados.

III

En el siglo pasado había en Grenoble –no sé si existirá todavía– un local llamado Au Temps Perdu. También en Proust somos huéspedes que atravesamos, bajo un letrero oscilante, un umbral tras el cual nos esperan la eternidad y la ebriedad. Con razón ha distinguido Fernández en Proust el tema de la eternidad del tema del tiempo.[47] Desde luego que esa eternidad no es nada platónica, nada utópica: es embriagadora. Por tanto, si «el tiempo le descubre, a cada uno que ahonda en su decurso, una índole nueva, desconocida hasta entonces, de eternidad», no es que cada uno se acerque por eso a «los nobles paisajes, que un Platón o un Spinoza alcanzaran con un golpe de alas». No, porque en Proust hay rudimentos de un idealismo perenne.

Pero basar en ellos la interpretación –y el que más groseramente lo ha hecho es Benoist-Méchin[48]– es un desacierto. La eternidad de la que Proust abre aspectos no es el tiempo ilimitado, sino el tiempo entrecruzado. Su verdadera participación lo es respecto de un decurso temporal en su figura más real, que está entrecruzada en el espacio, y que no tiene mejor sitio que dentro, en el recuerdo, y afuera, en la edad. Seguir el contrapunto de edad y recuerdo significa penetrar en el corazón del mundo proustiano, en el universo de lo entrecruzado. Es el mundo en estado de semejanza y en él dominan las «correspondencias», que en primer lugar captó el romanticismo y más íntimamente Baudelaire, aunque ha sido Proust el único capaz de ponerlas de manifiesto en nuestra vida vivida. Esta es la obra de la *mémoire involontaire*, de la fuerza rejuvenecedora a la altura de la edad implacable. Donde lo que ha sido se refleja en el «instante» fresco como el rocío, se acumula también, irrefrenable, un doloroso choque de rejuvenecimiento. Así, la dirección de los Guermantes se entrecruza para Proust con la dirección de Swann, ya que (en el volumen decimotercero de la *Recherche*) ronda una última vez los parajes de Combray y descubre que los caminos se entrecruzan. Al instante cambia el paisaje como cambia el viento. «Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes, / aux yeux du souvenir que le monde est petit!»[49] Proust ha conseguido algo enorme: dejar que en un instante el mundo entero tenga la edad de la vida de un hombre. Pero precisamente esa concentración, en la cual se consume como en un relámpago lo que, de otro modo, solo se mustiaría y aletargaría, es lo que llamamos rejuvenecimiento. *À la recherche du temps perdu* es un intento ininterrumpido de dar a toda una vida el peso de la suma presencia de espíritu. El procedimiento de Proust no es la reflexión, sino la presentización. Está penetrado por la verdad de que ninguno de nosotros tiene tiempo para vivir los dramas de la existencia que le están determinados. Y eso es lo que nos hace envejecer. No otra cosa. Las arrugas y bolsas en el rostro son las notas que las grandes pasiones, los vicios y las lecciones de esta vida dejaron al visitarnos, solo que nosotros, los señores, no estábamos en casa.

Difícilmente ha habido en la literatura occidental, desde los *Ejercicios espirituales* de Loyola, un intento más radical de introspección. También esta tiene en su centro una soledad que arrastra al mundo en sus torbellinos con la fuerza de un Maelstrom. Y el parloteo más que ruidoso, huero de todo concepto, que brama hacia nosotros desde las novelas de Proust, no es más que el ruido con el que la sociedad se hunde en el abismo de esa soledad. Este es el lugar de las invectivas de Proust contra la amistad. La calma en el fondo de este vórtice –sus ojos son los más quietos y absorbentes– debe ser preservada. Lo que en tantas anécdotas se manifiesta irritante y caprichosamente es que la intensidad sin ejemplo de la conversación va unida a una insuperable lejanía de aquel con quien se habla. Jamás ha habido alguien que pudiera mostrarnos las cosas como él. El dedo con el que señala no tiene igual. Pero en la compañía amistosa, en la conversación se da otro gesto: el contacto. Dicho gesto a nadie le es más ajeno que a Proust. No es capaz de tocar a su lector y no lo es por nada del mundo. Si se quisiera ordenar la creación literaria según esos dos polos, el que señala y el que toca, el centro del primero sería la obra de Proust y el del segundo, la de Péguy.[50] En el fondo se trata de lo que Fernández ha captado de manera excelente: «La hondura o, mejor, la

penetración está siempre de su lado, no del lado de aquel con quien habla». En su crítica literaria aparece esto con virtuosismo y con un ramalazo de cinismo. Su documento más importante es un ensayo que surgió cuando estaba en lo más alto de su fama y hundido ya en el lecho de muerte: *À propos de Baudelaire*. En acuerdo jesuítico con su propio padecimiento, el ensayo transmite la desmedida locuacidad del que debe guardar reposo y el sentimiento aterrador de la indiferencia de quien está ya entregado a la muerte y quiere hablar de lo que sea. Lo que le inspiró frente a la muerte determina el trato con sus contemporáneos: una alternancia dura, a modo de golpe entre el sarcasmo y la ternura, la ternura y el sarcasmo, hasta el punto que su objeto amenaza con quebrarse por agotamiento.

Lo perturbador, lo versátil del hombre, concierne también al lector de las obras. Basta con pensar en la cadena imprevisible de los *soit que*, esos «sea por eso..., sea por lo otro», que muestran una acción de manera exhaustiva, deprimente, y a la luz de los innumerables motivos que hubiesen podido servirle de base. Y, desde luego, es en esta fuga paratáctica donde aparece lo que en Proust es a la vez genio y debilidad: la renuncia intelectual, el escepticismo bien probado que oponía a las cosas. Llegó después de las pretenciosas interioridades románticas y, como dice Jacques Rivière, estaba resuelto a no otorgar la fe más mínima a las *sirènes intérieures*.^[51] «Proust se acerca a la vivencia sin el más leve interés metafísico, sin la más leve proclividad constructivista, sin la más leve inclinación al consuelo.» Nada es más verdad. Y así es también la figura fundamental de esta obra, de la cual Proust no se cansó nunca de afirmar nada menos que la construcción de un plan completo. Pero la plenitud de un plan es como el curso de las líneas de nuestras manos o como la disposición de los estambres en el cáliz. Proust, ese niño viejo, se recuesta, profundamente cansado, en los senos de la naturaleza no para mamar de ella, sino para soñar junto a los latidos de su corazón. Así de débil hay que verlo. Jacques Rivière ha acertado al entenderle por su debilidad, cuando dice: «Marcel Proust ha muerto de la misma inexperiencia que le ha permitido escribir su obra. Ha muerto por ser extraño al mundo y porque no supo modificar las condiciones de su vida que terminaron por destruirle. Ha muerto por no saber cómo se enciende el fuego, cómo se abre una ventana». Y desde luego a causa de su asma nerviosa.

Frente a esta dolencia los médicos son impotentes. No así el creador literario que la ha puesto planificadamente a su servicio. Proust era, para comenzar por lo más externo, un consumado director de escena de su enfermedad. A lo largo de meses une con ironía destructora la imagen de un admirador, que le había enviado flores, con el insoportable perfume de estas. Con los ritmos y los flujos y reflujos de su dolencia alarma a sus amigos, que temen y desean el instante en que el novelista aparece de pronto, muy entrada la medianoche, en el salón, roto de fatiga —*brisé de fatigue*—, y anunciando que es solo por unos minutos, aunque luego se quede hasta el albor de la mañana, demasiado cansado para levantarse, demasiado cansado para interrumpir su charla. Incluso escribiendo cartas no pone fin a ganarle a su mal los efectos más remotos. «El ruido de mi respiración se oye por encima del de mi pluma y del de una bañera que han

dejado correr en el piso de abajo.» Pero no es solamente esto. Tampoco es que la enfermedad le arrancase a la existencia mundana. El asma ha penetrado en su arte, si no es su arte quien lo ha creado. Su sintaxis imita rítmicamente, paso a paso, su miedo a la asfixia. Y su reflexión irónica, filosófica, didáctica, es todas las veces una respiración con la que su corazón se descarga de la pesadilla del recuerdo. Pero en mayor medida la muerte, que tiene incansablemente presente, sobre todo cuando escribe, es la crisis que amenaza, que ahoga. Mucho antes de que su padecimiento adoptase formas críticas, estaba ya frente a Proust. No desde luego como extravagancia hipocondriaca, sino en cuanto *réalité nouvelle*, en cuanto esa realidad nueva desde la cual la reflexión sobre hombres y cosas es rasgo de envejecimiento. Un conocimiento fisiológico del estilo conduciría a lo más íntimo de esta creación. Nadie que conozca la tenacidad especial con la que se guardan recuerdos en el olfato (de ningún modo olores en los recuerdos) declarará que la sensibilidad de Proust para los olores es una casualidad. Ciertamente que la mayoría de los recuerdos que buscamos se nos aparecen como imágenes de rostros. Y en buena parte las figuras que ascienden libremente de la *mémoire involontaire* son imágenes de rostros aisladas, presentes solo enigmáticamente. Por eso, para entregarse con conciencia a la vibración más íntima en esta obra literaria, hay que transponerse a un estrato especial y muy hondo de su recordar nada caprichoso: a los momentos del recuerdo, que no ya como imágenes, sino sin imagen, sin forma, indeterminados y pesados, nos dan noticias de un todo igual que el peso de la red se la da al pescador respecto de su pesca. El olfato es el sentido para el peso de quien arroja sus redes en el mar del *temps perdu*. Y sus frases son el juego muscular del cuerpo inteligible; contienen el increíble esfuerzo por alzar esa pesca.

Por lo demás: la intimidad de la simbiosis de esa creación determinada y de ese determinado padecimiento se muestra muy claramente en que jamás en Proust irrumpe el heroico «in embargo» con el que los hombres creadores se alzan contra su sufrimiento. Por ello podemos decir (desde el otro lado): sobre otra base, y no sobre una dolencia tan honda e ininterrumpida, la complicidad de existencia y curso del mundo, tan profunda como se dio en Proust, hubiese tenido que conducir infaliblemente a un contentarse con lo común y perezoso. Pero su dolencia estaba determinada a dejarse señalar, por un furor sin deseos ni remordimientos, su sitio en el proceso de la gran obra. Por segunda vez se alzó un andamiaje como el de Miguel Ángel desde el que el artista, con la cabeza echada hacia atrás, pintaba su creación en el techo de la Sixtina: esta vez era el lecho de enfermo desde el que Marcel Proust cubría en el aire con su escritura hojas y más hojas dedicadas a la creación de su microcosmos.

NOTA DE JESÚS AGUIRRE

En la revista *Die literarische Welt* aparece este trabajo en 1929. Benjamin se ocupó de Proust variada y constantemente. Como traductor acepta en 1925 encargarse de la

versión alemana de *À l'ombre des jeunes filles en fleur* y de *Le côté de Guermantes* en colaboración con Franz Hessel. Ambos textos se publican en 1927 y en 1930, pero en distintas casas editoras. Anteriormente, y en una tercera editorial, Schottlaender ofrecía una traducción más que mediocre de *Du côté de chez Swann*. Los editores alemanes no comprendieron entonces que la obra proustiana pierde sentido si se la arranca del complejo de su totalidad. El manuscrito alemán de *Sodome et Gomorrhe*, labor exclusivamente de Benjamin, nunca llegó a ver la luz. Hoy se da por perdido.

En 1927 escribe Benjamin a Hofmannsthal, acompañando el envío de su primer volumen traducido: «Creo ver claro que todo trabajo de traducción que no se emprenda por fines sumamente prácticos y urgentes (del tipo de una traducción de la Biblia) o con intenciones de estudio puramente filológico, contendrá por necesidad algo absurdo». Sin embargo, todavía en 1925 escribía a Rilke refiriéndose a su labor con *Sodome et Gomorrhe*: «Cuanto más me adentro en el trabajo, más agradecido estoy a las circunstancias que me lo han encomendado».

Desde que comienza a traducir acaricia el proyecto de componer un ensayo: «En traduisant Marcel Proust». En carta de 1929 le manifiesta a Max Rychner que, para contribuir a la hermenéutica proustiana, se encuentra aún demasiado cerca del conjunto de la obra. «Espero hasta poder ver los detalles por los que encaramarme como por salientes de una pared [...]. En Proust vive algo mucho más grande y mucho más importante que el “psicólogo” del que, por lo que veo, en Francia se habla casi exclusivamente.»

En su correspondencia surge Proust como punto de referencia ejemplificador de esta o aquella argumentación. A Hofmannsthal le escribe en 1926 que el lado más problemático del ingenio proustiano consiste en «la completa eliminación de lo moral por la observación sumamente sutil de todo lo físico y espiritual». En 1936 Adorno le aconseja distinguir netamente entre el esnob y el dandi. «Esnob es un concepto originalmente social, no estético, que se estableció por medio de Thackeray [...]. Habría que perseguir la historia del esnob, para lo cual tiene usted gracias a Proust un espléndido material.» Y, en una fecha tan final como la del 7 de mayo de 1940, Benjamin expone a Adorno: «Me habla usted, y muy bien, por cierto, de la experiencia del “no es esto”: esa precisamente que hace del tiempo un tiempo perdido. Se me antoja que, para Proust, hubo un modelo de esa experiencia fundamental (un modelo no inconsciente, por muy hondamente escondido que estuviese): a saber, el “no es esto” de la asimilación de los judíos franceses. Usted conoce el célebre pasaje en *Sodome et Gomorrhe* en el que la complicidad de los invertidos se compara con la constelación especial que determina el comportamiento de los judíos entre sí. Precisamente, el hecho de que Proust no fuese más que un medio judío pudo capacitarle para calar en la precaria estructura de la asimilación; una cala que le facilitó desde fuera el asunto Dreyfus».

Señalemos, por último, que se conserva un manuscrito de Benjamin en el que cuenta su encuentro con monsieur Albert en 1930, a quien Benjamin supone modelo de la Albertine de Proust.[\[52\]](#)

EL SURREALISMO

LA ÚLTIMA INSTANTÁNEA DE LA INTELIGENCIA EUROPEA

Las corrientes intelectuales pueden alcanzar un salto lo suficientemente elevado como para que el crítico edifique junto a ellas su central eléctrica. Este salto es lo que produce en cuanto al surrealismo la diferencia de nivel entre Francia y Alemania. Lo que surgió en Francia en el año 1919, en el círculo de algunos literatos (nombraremos enseguida los nombres más importantes: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard), puede que no sea más que un delgado arroyuelo alimentado por el húmedo aburrimiento de la Europa de la posguerra y por los últimos regueros de la decadencia francesa. Los sabelotodo, que todavía hoy no han ido más allá de los «auténticos orígenes» del movimiento y que nada saben decir de él sino que, una vez más, se trata de una camarilla de literatos mistificadores de la honorable vida pública, son algo así como una reunión de expertos que, junto a una fuente, llegan tras maduras reflexiones a la convicción de que el pequeño arroyuelo jamás impulsará turbinas.

El observador alemán no está junto a la fuente. Esta es su ventaja. Está en el valle. Y puede calcular las energías del movimiento. Como alemán, hace ya tiempo que está familiarizado con la crisis de la intelectualidad o, dicho más exactamente, con la del concepto humanista de la libertad, y sabe, además, qué libertad frenética se ha despertado para poder salir del estadio de las eternas discusiones y llegar a cualquier precio a una decisión, y ha tenido también que experimentar en su propia carne una posición sumamente expuesta entre la fronda anarquista y la disciplina revolucionaria; para él, pues, y por todo ello, no hay excusa si tuviera este movimiento, ateniéndose a la más superficial de las apariencias, por «artístico» o «poético». Si lo fue en los comienzos, también Breton explicó entonces su voluntad de romper con una praxis que expone al público las sedimentaciones literarias de una determinada forma de existencia y, en cambio, le niega esa forma de existencia. Lo cual significa, formulado más breve y dialécticamente, que aquí se hizo saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria en la medida en que un círculo de hombres estrechamente unidos empujó la «vida literaria» hasta los límites más extremos de lo posible. Y se les puede creer literalmente cuando afirman que *Une saison en enfer* de Rimbaud no tiene ya para ellos ningún misterio. Puesto que, de hecho, es ese libro el primer documento del movimiento. (Es decir, de los últimos tiempos. En cuanto a antecedentes más antiguos hablaremos luego.) ¿Y se puede expresar lo que aquí está en juego con mayor contundencia y de un

modo más cortante que como lo hizo el propio Rimbaud en el ejemplar que manejaba del libro citado? Donde pone: «Sobre la seda de los mares y de las flores árticas» añadió más tarde en el margen: «No existen».[53]

En un tiempo en que la evolución no se preveía todavía, en 1924, mostró Aragon en su *Une vague de rêves* cuán imperceptible y marginal era la sustancia en la que originalmente se enfundaba el embrión dialéctico que se ha desarrollado con el surrealismo.[54] Porque no cabe duda de que el estadio heroico, del que Aragon nos ha legado el catálogo de personajes, se ha terminado. En tales movimientos hay siempre un instante en que la tensión original de la sociedad secreta tiene que explotar en la lucha objetiva y profana por el poder y el dominio, o bien transformarse y desmoronarse como manifestación pública. En esta fase de transformación se encuentra ahora el surrealismo.[55] Pero, entonces, cuando irrumpió sobre sus fundadores bajo la figura de una inspiradora ola de sueños, parecía lo más integral, lo más concluyente, lo más absoluto. Todo aquello con lo que entraba en contacto quedaba incorporado. La vida parecía que solo merecía la pena de vivirse allí donde el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes agitándose en masa; donde el lenguaje era solo lenguaje; donde el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud tan automática y tan lograda que ya no quedaba ninguna rendija para meter por ella la monedilla del «sentido». Imagen y lenguaje tienen prioridad. Saint-Pol Roux colgaba en su puerta, cuando por la mañana se retiraba a dormir, un cartelito: «Le poète travaille».[56] Y Breton advierte: «Silencio, para que pueda yo pasar por donde nunca nadie ha pasado, ¡silencio! Detrás de ti, lenguaje amadísimo».[57] El lenguaje tiene la preferencia.

Y no solo ante el sentido. También ante el yo. En el andamiaje del mundo, el sueño afloja la individualidad como si fuese un diente cariado. Y este relajamiento del yo por medio de la ebriedad es precisamente la fértil y viva experiencia que permite a esos hombres abandonar la fascinación por la embriaguez. Pero no es este el lugar de acotar la experiencia surrealista en toda su determinación. Quien perciba que en los escritos de este círculo no se trata de literatura, sino de otra cosa: de proclama, de consigna, de documento, de «farol», de falsificación si se quiere, pero sobre todo no de literatura, sabrá también que de lo que se habla es nada más y nada menos que de experiencias, no de teorías y mucho menos de fantasmagorías. Y esas experiencias de ningún modo se reducen al sueño, a las horas dedicadas al opio o hachís. Es un gran error pensar que solo conocemos de las «experiencias surrealistas» los éxtasis religiosos o los éxtasis de las drogas. Opio del pueblo ha llamado Lenin a la religión, poniendo en contacto estas dos cosas mucho más de lo que les gustaría a los surrealistas.[58] Hablaremos de la rebelión amarga y apasionada en contra del catolicismo, que así es como Rimbaud, Lautréamont o Apollinaire trajeron al mundo el surrealismo. Pero la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica, de la que el hachís, el opio o cualquier otra droga no son más que una

escuela primaria. (Y peligrosa, sin duda; pero la de las religiones es más estricta todavía.)

Esa iluminación profana no siempre ha encontrado al surrealismo a su altura, ni a la suya, ni a la del propio surrealismo. Escritos como el incomparable *Paysan de Paris*, de Aragon, y *Nadja*, de Breton, que son los que parecen anunciarla con más fuerza, muestran en este punto claras deficiencias.^[59] Así hay en *Nadja* un pasaje excelente sobre los «arreatadores días de revuelta en París bajo el signo de Sacco y Vanzetti»;^[60] Breton concluye con toda seguridad que el boulevard Bonne-Nouvelle ha cumplido en esos días la promesa estratégica de revuelta que siempre ha dado su nombre: Buena Nueva. Pero también aparece una tal madame Sacco, que no es la mujer de las víctimas de Fuller,^[61] sino una *voyante*, una vidente que vive en el número 3 de la rue des Usines y que sabe contarle a Paul Éluard que nada bueno tiene que esperar de Nadja.^[62] Reconozcámosle entonces al surrealismo su traza para jugarse el cuello andando por los tejados, agarrándose a los pararrayos, canalones, barandas, veletas, molduras y artesonados (todos los ornamentos le sirven al que se dedica a escalar fachadas); reconozcámosle también la capacidad de llegar hasta el húmedo cuarto trasero del espiritismo. Pero no le oímos de buen grado golpear tímidamente los cristales de las ventanas para preguntar por su futuro. ¿Quién no quisiera saber a estos hijos adoptivos de la revolución perfectísimamente alejados de todo lo que se ventila en los conventículos de trasnochadas ancianas, de oficiales retirados, de especuladores con negocios en ultramar?

Por lo demás, el libro de Breton está hecho para ilustrar algunos rasgos fundamentales de esa «iluminación profana». Él mismo llama a *Nadja* un «livre à la porte battante».^[63] (En Moscú vivía yo en un hotel cuyas habitaciones estaban casi todas ocupadas por lamas tibetanos que habían venido a la ciudad para un congreso de todas las iglesias budistas. Me llamó la atención la cantidad de puertas constantemente entornadas en los pasillos. Lo que, al comienzo, parecía casualidad terminó por resultarme misterioso. Supe entonces que, en esas habitaciones, se alojaban los miembros de una secta que habían prometido no morar nunca en espacios cerrados.^[64] El *shock* que experimenté es el que debe percibir el lector de *Nadja*.) Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*. Y también eso es una forma de ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho. La discreción en los asuntos de la propia existencia ha pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más un problema de pequeños burgueses arribistas. En ese sentido, *Nadja* ha encontrado la verdadera síntesis creadora entre novela artística y novela en clave.

Basta solo con tomarse el amor en serio –y a ello lleva *Nadja*– para reconocer en él una «iluminación profana». Así lo cuenta el autor: «Entonces [es decir, en el tiempo de su trato con Nadja] me ocupé mucho de la época de Luis VI y Luis VII, porque era la época de las “cortes de amor”, y procuré representarme con gran intensidad cómo era aquella vida». Sobre el amor cortesano provenzal sabemos, por medio de un autor nuevo, cosas más exactas y sorprendentemente próximas a la concepción surrealista del amor. «Todos los poetas de “estilo nuevo” poseen –dice Erich Auerbach en su

excelente obra acerca de Dante como poeta del mundo terreno — una amada mística y a todos les suceden las mismas especiales aventuras amorosas, ya que a todos les otorga o les niega Amore dones que más se asemejan a una iluminación que a un goce sensual; todos pertenecen a una especie de unión secreta que determina su vida interior y tal vez también la exterior». [65] Hay algo bastante peculiar en la dialéctica de la ebriedad. ¿No es quizá todo éxtasis en un mundo un caso de vergonzosa sobriedad en el mundo complementario? [66] ¿Acaso quiere otra cosa el amor cortés —y ese, y no el amor convencional, es el que une a Breton con Nadja, la muchacha telepática— que experimentar la castidad como una forma de arobo? A un mundo que no solo limita con criptas del Sagrado Corazón de Jesús o con altares marianos, sino que cada mañana se encuentra ante una batalla o tras una victoria.

La dama es en el amor esotérico lo menos esencial. Y así también sucede en Breton. Está más cerca de las cosas que rodean a Nadja que de ella misma. ¿Y cuáles son esas cosas? Su canon resulta en cuanto al surrealismo enormemente ilustrativo. ¿Por dónde empezar? Puede preciarse de haber hecho un descubrimiento sorprendente. Por de pronto tropezó con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo «anticuado», en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola de los salones, en las ropas de hace más de cinco años, en los locales de reuniones mundanas que empiezan a no estar ya en boga. Nadie mejor que estos autores puede dar una idea tan exacta de cómo esas cosas están con respecto a la revolución. Nadie, con anterioridad a estos visionarios e intérpretes de los signos, se había percatado de cómo la miseria, y no solo la social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, así como las cosas esclavizadas y que esclavizan, se convierten en nihilismo revolucionario. Para no hablar del «Passage de l'Opéra», de Aragon: [67] Breton y Nadja son la pareja amorosa que convierte, si no en acción, sí en experiencia revolucionaria, todo lo que hemos experimentado en tristes viajes en tren (los trenes ya comienzan a envejecer), en tardes de domingo dejadas de la mano de Dios por los barrios proletarios de las grandes ciudades, o en la primera mirada a través de una ventana mojada por la lluvia en una casa nueva. Hacen que exploten las poderosas fuerzas del «estado de ánimo» escondidas en esas cosas. ¿O cómo creen que se configuraría una vida que, en el instante más decisivo, se dejase afectar por la última cancioncilla de moda?

La treta que domina este mundo de cosas —es más honesto hablar aquí de treta que de método— consiste en permutar la mirada histórica sobre lo que ya ha sido por la política. «Abríos tumbas, vosotros, muertos de las pinacotecas, cadáveres de detrás de los biombos, en los palacios, en los castillos y en los monasterios; aquí está el fabuloso portero, que tiene en las manos un manajo de llaves de todos los tiempos, que sabe cómo hay que escaparse de los más recónditos castillos y os invita a avanzar en medio del mundo actual, a mezclaros entre los cargadores, los mecánicos, a los que el dinero ennoblece, a ponerlos cómodos en sus automóviles, que son hermosos como armaduras del tiempo de caballerías, a tomar sitio en los coches-cama internacionales, y a transpirar junto con todas las gentes que todavía hoy están orgullosos de sus

privilegios. Pero la civilización acabará con ellos en breve». Su amigo Henri Hertz pone este discurso en boca de Apollinaire.^[68] Y de Apollinaire es, en efecto, la técnica. En su volumen de novelas cortas *El Heresiarca y Cía.* la utiliza con cálculo maquiavélico para desinflar al catolicismo (al que se apegaba interiormente).^[69]

En el centro de este mundo de cosas está el más soñado de sus objetos, la misma ciudad de París. Pero solo la revuelta extrae por completo su rostro surrealista. (Calles vacías de gente, en las que los silbatos y los disparos toman las decisiones.) Y ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el verdadero rostro de una ciudad. Ningún cuadro de De Chirico o de Max Ernst puede medirse con los vigorosos perfiles de sus fortines interiores, que primero han de ser conquistados y ocupados para llegar a dominar su suerte, dominar lo que es suyo en su suerte, en la suerte de sus masas. Nadja es un exponente de esas masas y de lo que las inspira revolucionariamente: «La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens où toujours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi».^[70] Aquí encontramos por tanto la consignación de esas fortificaciones, comenzando por esa place Maubert, en la que, como en ningún otro sitio, ha conservado la suciedad su entero poderío simbólico, hasta aquel Théâtre Moderne, que no haber conocido me llena de desconsuelo. La descripción de Breton del bar en el piso alto («tan sombrío, con sus impenetrables cenadores – un salón en el fondo de un lago [...] –»^[71]) es algo que me recuerda al más incomprensible de los espacios del viejo café Prinzess.^[72] Era el apartado del primer piso, con sus parejas bañadas por una luz azul. Lo llamábamos «la sala de disección». El último local para el amor. En tales pasajes interviene en Breton de manera muy curiosa la fotografía. Convierte las calles, las puertas, las plazas de la ciudad en ilustraciones de una novela por entregas, y vacía toda esa arquitectura centenaria de su evidente banalidad para confrontarla, con la más original de las intensidades, con el suceso representado, al cual, como en los viejos folletines para criadas, remiten las citas literales con la indicación del número de página. Y todos los lugares de París que surgen aquí son sitios en los que lo que hay entre esas dos personas se mueve como una puerta giratoria.

También el París de los surrealistas es un «pequeño mundo». Esto significa que tampoco en el grande, en el cosmos, cambian mucho las cosas. También hay *carrefours* en los que centellean espectrales las señales de tráfico y están a la orden del día inimaginables analogías y todo tipo de imbricaciones de acontecimientos. Este es el espacio del que da noticia la lírica del surrealismo. Y es algo que hay que advertir, aunque no sea más que para salir al paso del obligado malentendido de *l'art pour l'art*. Porque el arte por el arte casi nunca ha debido tomarse literalmente, casi siempre ha sido una bandera bajo la que navega una mercancía que no se puede declarar, porque todavía le falta el nombre. Sería este el momento de ir a una obra que, como ninguna otra, iluminaría la crisis del arte de la que somos testigos: una historia de la poesía esotérica. Tampoco es casualidad que falte. Puesto que escribirla como reclama ser escrita –esto es, no como una obra colectiva en la que cada «especialista» aporte «lo más digno de ser sabido» en su terreno, sino como un escrito levantado por un solo

individuo, el cual, llevado por una necesidad interna, expondría menos la historia de un desarrollo que el siempre renovado resurgimiento original de la creación literaria esotérica –; escrita así, pues, esa historia sería uno de esos textos de confesión erudita con los que hay que contar en cada siglo. Y en su última hoja tendríamos que encontrar la radiografía del surrealismo. En su «Introduction au discours sur le peu de réalité» sugiere Breton que el realismo filosófico de la Edad Media está en la base de la experiencia poética. Pero ese realismo, y la creencia, por tanto, en una existencia real y propia de los conceptos, sea externa o interna con respecto de las cosas, ha encontrado siempre muy rápidamente el tránsito del reino lógico de los conceptos al reino mágico de las palabras. Y los apasionados juegos de transformación fonética y gráfica que, desde hace quince años, campan por toda literatura de vanguardia, llámese esta futurismo, dadaísmo o surrealismo, son experimentos mágicos con palabras, no juguetes artísticos. Cómo aquí se entremezclan consigna, fórmula mágica y concepto lo muestran las siguientes frases de Apollinaire en su último manifiesto: *L'esprit nouveau et les poètes*, del año 1918, donde dice: «No hay nada moderno en la poesía que corresponda a la rapidez y simplicidad con que todos nos hemos acostumbrado a designar por medio de una sola palabra entidades tan complejas como una multitud, un pueblo, el universo. Pero los poetas actuales llenan esta laguna; sus creaciones sintéticas producen nuevas realidades cuya manifestación plástica es tan compleja como la de las palabras para lo colectivo».[73] Claro que tanto Apollinaire como Breton avanzan aún más enérgicamente en la misma dirección y llevan a cabo la anexión del surrealismo al mundo circundante, cuando declaran: «Las conquistas de la ciencia se basan mucho más en un pensamiento surrealista que en un pensamiento lógico». Y cuando, con otras palabras, hacen de la mistificación –cuya cúspide ve Breton en la poesía (opinión perfectamente defendible)– el fundamento del desarrollo científico y técnico, la integración es más que tormentosa. Resulta muy instructivo comparar la apresurada anexión de este movimiento al incomprendido milagro de la máquina (Apollinaire: «En gran parte se han realizado las antiguas fábulas. Les toca ahora a los poetas imaginar otras nuevas, que a su vez quieran realizar los inventores»[74]) y sus sofocantes fantasías con las utopías bien ventiladas de Scheerbart.[75]

«Pensar en cualquier actividad humana me hace reír.»[76] Esta opinión de Aragon designa con toda claridad el camino que ha tenido que recorrer el surrealismo desde sus orígenes hasta su politización. En su escrito *La révolution et les intellectuels*, Pierre Naville, que perteneció a este grupo en sus comienzos, dice que esta evolución es dialéctica.[77] La hostilidad de la burguesía ante cualquier demostración radical de libertad de espíritu desempeña un papel determinante en esta transformación de una actitud contemplativa extrema en una oposición revolucionaria. Dicha hostilidad ha empujado al surrealismo hacia la izquierda. Acontecimientos políticos, sobre todo la guerra de Marruecos, aceleraron esta evolución. Con el manifiesto «Los intelectuales contra la guerra de Marruecos», aparecido en *L'Humanité*, se ganó una plataforma fundamentalmente distinta a la que caracteriza, por ejemplo, el famoso escándalo en el banquete de Saint-Pol Roux.[78] Entonces, poco después de la guerra, los surrealistas, viendo comprometida, por la presencia de elementos nacionalistas, la celebración de

uno de sus adorados poetas, rompieron en gritos de «¡Viva Alemania!». Se quedaron en los límites del escándalo, contra el cual la burguesía, como se sabe, es tan insensible como sensible es ante toda acción. Los capítulos «Persecución» y «Asesinato», de *Le poète assassiné* de Apollinaire, contienen una descripción famosa de un pogromo de poetas. Las editoriales son asaltadas, los libros de poemas arrojados al fuego, los poetas asesinados a golpes. Y las mismas escenas tienen lugar al mismo tiempo en el mundo entero. En Aragon, la *imagination*, en el presentimiento de tales horrores, incita a sus tropas a una última cruzada.

Para entender estas profecías, así como la línea que ha alcanzado el surrealismo, es preciso medir estratégicamente y mirar alrededor para preguntarse por la índole de pensamiento que se extiende en la llamada inteligencia bien pensante de la intelectualidad burguesa de izquierdas. Esta se manifiesta con suficiente claridad en la orientación actual de esos círculos respecto a Rusia. Naturalmente, no hablamos de Béraud, que ha abierto la vía a la mentira sobre Rusia, ni tampoco de Fabre-Luce, que le sigue, como el buen asno que es, trotando por la misma senda y cargado hasta los topes con todos los resentimientos burgueses.^[79] Pero ¡qué problemático es incluso el típico libro de mediación de Duhamel!^[80] Difícilmente se soporta el lenguaje de teólogo que le cruza, lenguaje forzosamente riguroso, forzosamente esforzado y cordial. ¡Qué manido el método, dictado por el desconocimiento del lenguaje y por el apocamiento, de empujar las cosas hacia cualquier iluminación simbólica! ¡Y qué traidor su resumen: «La verdadera, profunda revolución que, en cierto sentido, podría transformar la sustancia del alma eslava, no ha ocurrido todavía!»! Esto es lo típico de esta inteligencia francesa de izquierdas (exactamente igual que la rusa): su función positiva proviene por entero de un sentimiento de obligación, no respecto de la revolución, sino de la cultura heredada. Su empeño colectivo se acerca, en lo que tiene de positivo, al de los conservadores. Pero política y económicamente habrá que contar siempre con el peligro de que se entreguen al sabotaje.

Lo característico de esta posición burguesa de izquierdas es el emparejamiento incurable de moral idealista con praxis política. Ciertos elementos medulares del surrealismo, incluso de la tradición surrealista, solo se entenderán en contraste con los compromisos desvalidos de las convicciones políticas. Aunque en orden a ese entendimiento no es que hayan pasado muchas cosas. Demasiado tentador ha sido captar, en un inventario del esnobismo, el satanismo de un Rimbaud o de un Lautréamont como contrapeso de *l'art pour l'art*. Pero, si uno acepta esta añagaza romántica, encontrará en ella algo útil. Encontrará el culto del mal como un aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo diletantismo moralizante. En esta convicción tropezaremos en Breton con el escenario de una pieza tremenda, en cuyo centro está, remontándonos unas décadas atrás, el episodio de una violación infantil. Entre los años 1865 y 1875 algunos grandes anarquistas, sin saber los unos de los otros, trabajaron en sus máquinas infernales. Y lo que resulta sorprendente es que todos pusieron su reloj a la misma hora para que cuarenta años más tarde explotasen en Europa occidental simultáneamente los escritos de Dostoievski, de Rimbaud y de

Lautréamont. Para ser más exactos podríamos destacar en la obra de Dostoievski aquel episodio de *Los demonios* publicado, en realidad, por primera vez en 1915: «La confesión de Stavroguin». Este capítulo, que está en estrecho contacto con el tercero de *Los cantos de Maldoror*, contiene una justificación del mal que expresa ciertos motivos del surrealismo con mayor fuerza que la que logra cualquiera de sus actuales portavoces. Porque Stavroguin es un surrealista *avant la lettre*. Nadie como él ha captado mejor la falta de vislumbre con la que el pequeñoburgués opina que el bien, de entre todas las virtudes viriles que uno practica, es la que está inspirada por Dios; pero que el mal, en cambio, procede enteramente de nuestra espontaneidad y por eso somos en él autosuficientes, seres enteramente orientados hacia nosotros mismos. Nadie como él ha visto en la acción más indigna, y precisamente en ella, la inspiración.^[81] Igual que el burgués idealista hace con la virtud, percibe él la infamia como algo preformado en el curso del mundo, en nosotros mismos, como algo que nos acercan, si es que no nos lo imponen. El Dios de Dostoievski no solo ha creado el cielo y la tierra, el hombre y el animal, sino, además, la indignidad, la venganza, la crueldad. Y tampoco aquí deja que el diablo se entrometa. Por eso aparece el mal en él con entera originalidad, quizá no en su versión más «magnífica», pero sí siempre nuevo «como en el primer día», a años luz de los clichés bajo los que a los filisteos se les aparece el pecado.

Cuán grande es esa tensión que capacita a los poetas aludidos para su sorprendente efecto a distancia queda documentado, si bien de manera directamente estrafalaria, por la carta que Isidore Ducasse dirige el 23 de octubre de 1869 a su editor para que le acepte su obra. Se coloca en una misma línea con Mickiewicz, Milton, Southey, Alfred de Musset, Baudelaire, y dice: «Claro que he adoptado un tono más lleno, y ello para introducir algo nuevo en esta literatura, que solo canta la desesperación, para que el deprimido lector añore con más fuerza el bien como medio de salvación. De modo que, a la postre, aquí solo se canta al bien, aunque el método sea más filosófico y menos ingenuo que el de la antigua escuela, de la que todavía viven Victor Hugo y algunos otros». Pero si el errático libro de Lautréamont está en algún contexto, o permite que se lo instale en uno, este no será otro que el de la insurrección. Por ello era comprensible, y de suyo no carecía de intuición, intentar, como hizo Soupault en 1927 para la edición de sus obras completas, escribir una vida política de Isidore Ducasse. Por desgracia no hay documentos al respecto y los que aportó Soupault se basaban en un malentendido.^[82] En cambio, hemos de congratularnos de que un intento similar se lograra exitosamente con Rimbaud, y es mérito de Marcel Coulon^[83] el haber defendido su verdadera imagen contra la usurpación católica que de él hicieron Paul Claudel y Paterné Berrichon. Rimbaud es católico, desde luego; pero lo es, según él mismo expone, por su parte más miserable, esa que él nunca se cansa de denunciar, de entregar a su odio y al de cualquiera, a su desprecio y al de los otros: la parte que le quiere forzar a que confiese no entender la revuelta. Pero esta es la confesión de un hombre de la Comuna, de un *communard* descontento consigo mismo, y que, cuando le dio la espalda a la poesía, ya hacía mucho que en sus creaciones más tempranas se había despedido de la religión. «A ti, odio, te he confiado mi tesoro», escribe en *Une saison en enfer*. Y sobre estas palabras podría encaramarse una poética del surrealismo. Sus raíces estarían más

profundamente enraizadas en los pensamientos de Poe que en la teoría de la *surprise*, del poetizar sorprendido, que procede de Apollinaire.[\[84\]](#)

Un concepto radical de libertad no lo ha habido en Europa desde Bakunin. Los surrealistas lo tienen. Ellos son los primeros en liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad, ya que les consta que «la libertad en esta tierra solo se compra con miles de durísimos sacrificios y que, por tanto, ha de disfrutarse, mientras dure, ilimitadamente, en su plenitud y sin ningún cálculo pragmático». Lo cual les prueba que «la lucha por la liberación de la humanidad, en su más simple figura revolucionaria (que es la liberación en todos los aspectos), es la única cosa que queda a la que merezca la pena servir». ¿Pero consiguen soldar esta experiencia de libertad con la otra experiencia revolucionaria, la que tenemos que reconocer, puesto que la teníamos ya: la de lo constructivo y lo dictatorial de la revolución? En pocas palabras: ¿consiguen unir la revuelta a la revolución? ¿Y cómo deberíamos representarnos una existencia que se cumpliese por entero en el boulevard Bonne-Nouvelle, en los espacios y edificios de Le Corbusier y de Pieter Oud?

Ganar las fuerzas de la embriaguez para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea puede decirse que es la más suya. Nada se hace por ella por el mero hecho de que, como sabemos, en todo acto revolucionario esté vivo un componente de ebriedad. Este componente es idéntico al anárquico. Pero poner exclusivamente el acento sobre él significaría posponer por completo la preparación metódica y disciplinaria de la revolución en favor de una praxis que oscila entre el ejercicio y la verbena. A lo cual se añade una visión corta y nada dialéctica de la naturaleza de la embriaguez. La estética del pintor, del poeta *en état de surprise*, del arte como reacción sorprendida, está presa de algunos prejuicios románticos muy catastróficos. Toda fundamentación de los dones y fenómenos ocultos, surrealistas y fantasmagóricos, tiene como presupuesto una implicación dialéctica de la que jamás llegará a apropiarse una cabeza romántica. Subrayar patéticamente o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio solo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica con capacidad dialéctica para percibir lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano. La investigación más apasionada, por ejemplo, de los fenómenos telepáticos no nos enseña sobre la lectura (que es un proceso eminentemente telepático) ni la mitad de lo que aprendemos por medio de la lectura (que es una forma de iluminación profana) sobre dichos fenómenos. O también: la investigación más apasionada acerca del hachís no nos enseña sobre el pensamiento (que es un narcótico de primer nivel) ni la mitad de lo que aprendemos por medio de la iluminación profana que es el pensar sobre el hachís y sus efectos. El que lee, el que piensa, el que espera, el que calleja, todos esos son todos tipos de iluminados, igual que el comedor de opio, el soñador, el ebrio. Y son incluso más profanos. Para no hablar de esa droga terrible – nosotros mismos – que consumimos en la soledad.

«Ganar las fuerzas de la embriaguez para la revolución.» En otras palabras: ¿política poética? «*Nous en avons soupeé*. ¡Todo antes que eso!» Pero les interesará aún más ver

cuánto clarifica las cosas un excurso en la poesía. Puesto que: ¿cuál es el programa de los partidos burgueses? Un mal poema de primavera, lleno hasta reventar de comparaciones. El socialista ve ese «hermoso futuro para nuestros hijos y nietos» en el que todos se portarán «como si fuesen ángeles» y todo el mundo tendrá tanto «como si fuese rico» y vivirá «como si fuese libre». Pero de ángeles, riqueza, libertad, ni rastro. Solo imágenes. ¿Y cuál es el tesoro imaginero de esos poetas de centros socialdemócratas? ¿Cuál es su *gradus ad Parnassum*? El optimismo. Pero qué distinto es, en cambio, el aire que se respira en el escrito de Naville, que hace de la «organización del pesimismo» la exigencia del día.^[85] En nombre de sus amigos literarios lanza un ultimátum para que ese optimismo diletante y sin conciencia tome indefectiblemente partido: ¿cuáles son los requisitos de la revolución? ¿La modificación de la actitud interna o la de las circunstancias exteriores? Esta es la pregunta cardinal que determina la relación de política y moral y que no tolera ningún paliativo. El surrealismo se ha aproximado más y más a la respuesta comunista a esta pregunta. Lo cual significa: pesimismo en toda regla. Sí señor, y absolutamente. Desconfianza total en la suerte que corra la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero, sobre todo, desconfianza, desconfianza y más desconfianza ante todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre los individuos. Y solo una confianza ilimitada en la I. G. Farben y en el perfeccionamiento pacífico de la Luftwaffe.^[86] ¿Y entonces qué?

Adquiere aquí su derecho la intuición que, en el *Traité du style*, el último libro de Aragon, reclama la distinción entre comparación e imagen. Una intuición afortunada en cuestiones de estilo que debe ser ampliada. Y la ampliación es que nunca se encuentran ambas – comparación e imagen – de una forma tan drástica y tan irreconciliable como en la política. Organizar el pesimismo no es otra cosa que expulsar fuera de la política la metáfora moral y descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes (*Bildraum*) de pura cepa. Pero ese ámbito de imágenes ya no puede medirse contemplativamente sin más. Si la tarea de la intelectualidad revolucionaria es doble, a saber, derribar el predominio intelectual de la burguesía y ganarse el contacto con las masas proletarias, entonces, por lo que respecta a esa segunda parte, ha fracasado casi por completo, puesto que esta ya no puede acometerse de un modo contemplativo. Y esto, sin embargo, ha estorbado a los menos para plantearla una y otra vez como si lo fuera, y así no cejan en reclamar a poetas, pensadores y artistas proletarios. En contra de ello ya tuvo Trotski que señalar, en *Literatura y revolución*, que esta tarea solo puede lograrse con una revolución victoriosa. En realidad, se trata mucho menos de hacer al artista de procedencia burguesa un maestro en el «arte proletario» que de ponerlo a funcionar, aun a costa de su efectividad artística, en los lugares importantes de ese ámbito de imágenes. ¿No debiera incluso ser tal vez la interrupción de su «carrera artística» una parte esencial de esa función?

Tanto mejores serán los chistes que cuente. Y tanto mejor los contará. Porque también en el chiste, en el insulto, en el malentendido, allí donde una acción produzca ella misma la imagen, la arrebate y la devore, donde la cercanía se pierda de vista, es donde

se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y poliédrica en el que no hay «aposento noble»; en una palabra: el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física se reparten, según una justicia dialéctica, al hombre interior, la psique, el individuo (o lo que nos dé más rabia), pero de un modo que no quede ni un solo miembro sin arrancar. Y, sin embargo, tras esa destrucción dialéctica el ámbito se convertirá en ámbito de imágenes, o más concretamente: en ámbito corporal (*Leibraum*). Pues es inútil, y ha llegado la hora de confesarlo: el materialismo metafísico de observancia de vogtiana y bujariniana^[87] no se deja transponer sin rupturas al materialismo antropológico tal y como lo documenta la experiencia de los surrealistas y, ya antes que ellos, la de un Hebel, un Büchner, un Nietzsche o un Rimbaud. Queda un residuo. También lo colectivo es corpóreo. Y la *phýsis*, que se organiza para él en la técnica, solo se genera según su realidad política y objetiva en aquel ámbito de imágenes en que la iluminación profana nos deja arraigar. Solo cuando en ella cuerpo y ámbito de imagen se interpenetran tan hondamente que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y solo entonces, se habrá superado la realidad hasta el punto que el *Manifiesto comunista* exige que se supere. Por el momento los surrealistas son los únicos que han comprendido la tarea que hoy nos obliga. Y cambian, uno tras otro, la expresión de su rostro por la esfera de un despertador que a cada minuto hace sonar sesenta segundos.

NOTA DE JESÚS AGUIRRE

Este trabajo se publica en *Die literarische Welt* en 1929. El mismo año en que, en la misma revista, se edita el ensayo-arabesco sobre Proust. En ese año escribe Benjamin a Hofmannsthal: «El “surrealismo” es una contrapropuesta al ensayo sobre Proust, que, además, contiene algunos prolegómenos a mi trabajo sobre los pasajes parisinos, del que ya hemos hablado». (Se trata del *Libro de los pasajes*, cuyo manuscrito inacabado Benjamin, al huir de París en 1940, entregó a Georges Bataille, bibliotecario en ese momento de la Bibliothèque Nationale.) A Gershom Scholem le escribe en febrero de 1929: «Mi trabajo sobre el surrealismo es un biombo puesto ante el trabajo sobre los pasajes».

En *La herencia de este tiempo* afirma Ernst Bloch que ciertas obras de Benjamin, concretamente *Calle de dirección única*, son «típicas de una manera surrealista de pensar».

PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

La niebla que cubre los comienzos de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre los de la imprenta; quizá se percibió con más claridad que había llegado la hora de inventar la primera y así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían la misma finalidad: fijar en la *camera obscura* imágenes conocidas por lo menos desde Leonardo. Cuando tras, aproximadamente, cinco años de esfuerzos, Niépce y Daguerre lo lograron a un mismo tiempo, el Estado, al socaire de las dificultades legales para la patente con que tropezaron los inventores, se apoderó del invento e hizo de él, previa indemnización, algo público. Se daban así las condiciones de un desarrollo progresivamente acelerado que excluyó por mucho tiempo cualquier consideración retrospectiva. Es esta la razón por la que, durante decenios, no se ha prestado atención a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas que plantean el auge y la decadencia de la fotografía. Y, si empiezan hoy a penetrar en la consciencia, es porque hay un motivo bien preciso para ello. Los estudios más recientes se ciñen al hecho sorprendente de que el esplendor de la fotografía —la actividad de los Hill y los Cameron, de los Hugo y los Nadar— coincida con su primer decenio. Y este decenio es, precisamente, el que precedió a su industrialización. No es que en esta época temprana dejase de haber charlatanes y mercachifles que acaparasen, por afán de lucro, la nueva técnica; lo hicieron incluso masivamente. Pero esto es algo que se acerca, más que a la industria, a las artes de feria, en las cuales, por cierto, se ha encontrado hasta hoy la fotografía como en su casa. La industria conquistó por primera vez terreno con las tarjetas de visita con retrato, cuyo primer productor se hizo, cosa sintomática, millonario. No sería extraño que las prácticas fotográficas, que comienzan hoy a dirigir, retrospectivamente, la mirada a aquel floreciente periodo preindustrial, estuviesen en relación soterrada con las conmociones de la industria capitalista.^[88] Nada es más fácil, sin embargo, que utilizar el encanto de las imágenes que tenemos a mano con las recientes y bellas publicaciones de fotografías antiguas para obtener una comprensión real de lo que estas fueron.^[89] Los intentos de dominar teóricamente el asunto son sobremanera rudimentarios. En el siglo pasado hubo muchos debates al respecto, pero ninguno de ellos se liberó en el fondo del esquema bufo con el que un periodicucho chovinista, *Der Leipziger Stadtanzeiger*, creía tener que enfrentarse oportunamente al diabólico arte francés. «Querer fijar fugaces espejismos no es solo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una concienzuda investigación alemana, sino que el mero deseo de lograrlo es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y

ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo el artista divino, animado por una inspiración celestial, podrá atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema y bajo el alto mandato de su genio, pero sin ayuda de maquinaria, los rasgos divinos en lo humano.» Se expresa aquí, con toda su pesadez y tosquedad, ese concepto filisteo^[90] del *arte* al que toda ponderación técnica es ajena y que siente llegado su final con la aparición —que vive como algo provocativo— de una técnica nueva. Y, no obstante, fue con este concepto fetichista del arte, que es un concepto radicalmente antitécnico, con el que los teóricos de la fotografía procuraron durante casi un siglo entero carearse, sin llegar desde luego al mínimo resultado. Ya que no hicieron otra cosa que intentar acreditar al fotógrafo precisamente ante aquel tribunal que este derribaba. Un aire muy distinto recorre, en cambio, el informe con que el físico Arago^[91] se presentó el 3 de julio de 1839 ante la Cámara de los Diputados en defensa del invento de Daguerre. Lo hermoso de este discurso es cómo conecta con todos los aspectos de la actividad humana. El panorama que bosqueja es lo bastante amplio para que resulte irrelevante la dudosa justificación de la fotografía ante la pintura —justificación que no falta en el discurso— y, en cambio, se desarrolle la intuición del verdadero alcance del invento. Dijo Arago: «Cuando los inventores de un instrumento nuevo lo aplican a la observación de la naturaleza, lo que esperaron es siempre poca cosa en comparación con la serie de descubrimientos consecutivos cuyo origen ha sido dicho instrumento». A grandes trazos abarca este discurso el campo de la nueva técnica desde la astrofísica hasta la filología: junto a la perspectiva de fotografiar los astros se encuentra la idea de hacer fotografías de un corpus de jeroglíficos egipcios.

Las fotografías de Daguerre eran placas de plata yodada expuestas a la luz en la cámara oscura que debían ser sometidas a vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, se podía reconocer en ellas una imagen de un gris claro. Eran únicas e irreproducibles y, en el año 1839 lo corriente era pagar por una placa veinticinco francos oro. Con frecuencia se las guardaba en estuches como si fuesen joyas; pero, en manos de no pocos pintores, se transformaban en formidables medios técnicos auxiliares. Igual que, setenta años después, Utrillo confeccionaba sus vistas fascinantes de las casas de las afueras de París no tomándolas del natural, sino de tarjetas postales, así el estimado retratista inglés David Octavius Hill tomó como base para su fresco del primer sínodo general de la Iglesia escocesa, en 1843, una gran serie de retratos fotográficos. Pero las fotos las había hecho él mismo. Y son estas fotografías, adminículos sin ninguna pretensión destinados al uso interno, las que le han dado a su nombre un lugar en la historia, mientras que como pintor ha caído en el olvido. Claro que algunos estudios penetran en la nueva técnica con más hondura que esa serie de bustos: imágenes humanas anónimas y no retratos. Bustos como estos los había en la pintura desde hacía tiempo. En tanto que seguían siendo propiedad de una familia, surgía a veces la pregunta por la identidad de los retratados. Pero, tras dos o tres generaciones, enmudecía ese interés: las imágenes que perduraban lo hacían solo como testimonio del arte de quien las pintó. En la fotografía, en cambio, nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en aquella pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor seductoramente indolente, queda algo que no se acaba en el mero testimonio del arte

del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que casi con violencia y de un modo irrefrenable reclama saber el nombre de la mujer que vive en la imagen y que está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar del todo en el *arte*. «Y me pregunto: ¿cómo el adorno de esos cabellos / y de esa mirada ha enmarcado a seres de antes?; / ¿cómo esa boca ha besado aquí con el deseo / enredándose locamente en ella tal un humo sin llama?»^[92] O echémosle una ojeada a la imagen de Dauthendey el fotógrafo, el padre del poeta,^[93] en tiempos de su matrimonio con aquella mujer a la que un día, poco después del nacimiento de su sexto hijo, encontró en el dormitorio de su casa de Moscú con las venas abiertas. La vemos junto a él, que parece sostenerla; pero su mirada pasa por encima de él y se clava, como absorbiéndola, en una lejanía plagada de desgracias. Si hemos ahondado lo bastante en una de estas fotografías, nos percataremos de lo mucho que también en ellas se tocan los extremos: la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo, y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, del aquí y el ahora con que la realidad ha quemado, por así decirlo, su carácter de imagen; y a encontrar el lugar imperceptible en el cual, en lo esencial de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro tan convincentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque, en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia, aparece un espacio elaborado inconscientemente. Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque solo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se da el primer paso. La fotografía, en cambio, la hace patente con sus medios auxiliares, como la velocidad de obturación y el congelado, o con los aumentos. Solo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que solo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. Las disposiciones estructurales o las texturas celulares con que acostumbran a contar la técnica y la medicina tienen una afinidad más original con la cámara que un paisaje lleno de sentimiento o un retrato con alma. Pero, al mismo tiempo, la fotografía hace accesible en ese material los aspectos fisionómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente significativos y, a la vez, también ocultos para encontrar cobijo en los sueños diurnos, pero que ahora, al haber aumentado de tamaño y al poder ser formulados, revelan que la diferencia entre técnica y magia es, desde luego, una variable histórica. Así es como con sus sorprendentes fotos de plantas ha puesto Blossfeldt^[94] de manifiesto en los tallos de cola de caballo antiquísimas formas de columnas, báculos episcopales en los manojos de helechos, árboles totémicos en los brotes de castaños y de arces aumentados diez veces su tamaño, o cruceros góticos en las cardenchas. Por eso los modelos de un Hill no estaban muy lejos de la verdad cuando «el fenómeno de la fotografía» significaba para ellos «una vivencia grande y misteriosa»; quizá no fuese sino la consciencia de «estar ante un aparato que en un tiempo brevísimo era capaz de producir una imagen del mundo visible tan viva y veraz como la naturaleza misma». De la cámara de Hill se ha dicho que guarda una

discreta reserva. Pero sus modelos, por su parte, no son menos reservados; mantienen cierto recelo ante el aparato, y el precepto de otro fotógrafo posterior, aunque perteneciente a esa misma época dorada, que exigía a las personas que retrataba que no mirasen nunca a la cámara, bien pudiera derivarse de su actitud. No se trata, desde luego, de ese «te están mirando» de animales, personas o bebés, que tan suciamente se entromete entre los compradores y al cual nada mejor hay que oponer que la frase con la que el viejo Dauthendey habla de la daguerrotipia: «No nos atrevíamos al principio a contemplar largo tiempo las primeras imágenes que confeccionó. Recelábamos ante la nitidez de esos personajes y creíamos que sus minúsculos rostros podían, desde la imagen, mirarnos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la insólita nitidez y fidelidad a la naturaleza de las primeras daguerrotipias».

Las primeras personas reproducidas penetraron íntegras o, mejor dicho, sin que se las identificase en el espacio visual de la fotografía. Los periódicos eran todavía objetos de lujo que rara vez se compraban y que más bien se hojeaban en los cafés; tampoco había llegado el procedimiento fotográfico a ser su instrumento; y eran los menos quienes veían sus nombres impresos. El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista. En una palabra: todas las posibilidades de este arte del retrato consisten en que el contacto entre actualidad y fotografía no ha aparecido todavía. Muchos de los retratos de Hill surgieron en el cementerio de los Greyfriars de Edimburgo, y nada es más significativo para aquella época temprana de la fotografía como que los modelos se sintiesen allí como en su casa. Y verdaderamente este cementerio es, según una fotografía que hizo de él Hill, como un interior, un espacio retirado, cercado, donde emergen del césped, apoyándose en los muros, los monumentos funerarios, los cuales, huecos como las chimeneas, muestran en su interior inscripciones en lugar de llamas. Pero este lugar jamás hubiese podido alcanzar una eficacia tan grande si su elección no se fundamentase en razones técnicas. La escasa sensibilidad a la luz de las primeras placas exigía una larga exposición al aire libre. Esta, a su vez, parecía hacer deseable instalar al modelo en el mayor retiro posible, en un lugar en el que nada impidiese un tranquilo recogimiento. De las primeras fotografías dice Orlik:^[95] «La síntesis de la expresión, obtenida por la larga inmovilidad del modelo, es la razón capital de que estos clichés, junto a su sobriedad similar a la de retratos bien diseñados o pintados, ejerzan sobre el espectador un efecto más duradero y penetrante que el de las fotografías más recientes». El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir sin salirse fuera del instante, sino adentrándose en él; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma y se ponían, por tanto, en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea, la cual se corresponde con un entorno modificado en el que, como advierte certeramente Kracauer, de la mismísima fracción de segundo que dura la exposición depende «que un deportista se vuelva tan famoso que los fotógrafos de las revistas ilustradas reciban luego el encargo de fotografiarlo».^[96] Todo estaba dispuesto para durar en estas fotografías tempranas; no solo los incomparables grupos de gente reunida —y cuya desaparición ha sido, sin duda, uno de los síntomas más precisos de lo que ocurrió en la sociedad en la segunda mitad de aquel siglo—; incluso los pliegues en la caída de un

vestido se mantienen más tiempo en estas fotos. Basta con observar la levita de Schelling; podrá, con toda confianza, acompañarle a la inmortalidad; las formas que adopta en su portador no son menos dignas que las arrugas de su rostro. En pocas palabras: todo esto demuestra que Bernhard von Brentano tenía razón al presumir que «un fotógrafo de 1850 se encontraba a la altura de su instrumento» – por primera vez y, durante mucho tiempo, por última vez.^[97]

Por lo demás, para tener de veras presente la poderosa influencia de la daguerrotipia en la época de su invención, habrá que considerar que la pintura al aire libre comenzaba entonces a descubrir perspectivas enteramente nuevas a los pintores más avanzados. Consciente de que en este asunto la fotografía tiene que tomar el relevo de la pintura, dice Arago explícitamente en una retrospectiva histórica de los primeros intentos de Giovanni Battista della Porta:^[98] «En cuanto al efecto propio de la transparencia imperfecta de nuestra atmósfera (y que se ha caracterizado de manera inadecuada como *perspectiva aérea*), ni siquiera los pintores más expertos pueden esperar que la cámara oscura – Arago se refiere a la copia de las imágenes que aparecen en ella – pueda ayudarles a reproducirlo con exactitud». Pero, en el preciso instante en que Daguerre logró fijar las imágenes de la cámara oscura, el técnico despidió en ese punto a los pintores. Ahora bien, la auténtica víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, sino el retrato en miniatura. Las cosas se desarrollaron tan aprisa que, ya hacia 1840, la mayoría de los innumerables miniaturistas se habían hecho fotógrafos profesionales, en un primer momento solo ocasionalmente, pero enseguida de manera exclusiva. Las experiencias de su ganapán original les beneficiaron, y es a su previa instrucción artesana, no a la artística, a la que hay que agradecer el alto nivel de sus logros fotográficos. Esta generación de transición desapareció muy paulatinamente, pues parece como si una especie de bendición bíblica se hubiera posado sobre estos primeros fotógrafos: los Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard se acercaron todos a los noventa o cien años. Pero al fin los comerciantes se fueron apoderando de la profesión y, cuando más tarde se generalizó el uso del retoque del negativo, con el que el mal pintor se vengaba de la fotografía, el gusto decayó rápidamente. Era el tiempo en que los álbumes de fotos empezaban a llenarse. Se encontraban con preferencia en los sitios más gélidos de la casa, sobre las consolas o veladores del recibidor: las cubiertas de piel con horrendas guarniciones metálicas, y las hojas de un dedo de espesor y con los cantos dorados; en ellas se distribuían figuras bufamente vestidas o envaradas: el tío Alex o la tía Rita, Margaritina cuando era pequeña, papá en su primer año de facultad y, por fin, para consumir la ignominia, nosotros mismos como tirolese de salón, lanzando gorgoritos, agitando el sombrero sobre un fondo pintado de ventisqueros, o como aguerridos marinos, una pierna recta y la otra doblada, como es debido, apoyados en un poste bien pulido.^[99] Con sus pedestales, sus balaustradas y sus mesitas ovales, recuerda el andamiaje de estos retratos el tiempo en que, a causa de lo mucho que duraba la exposición, había que dar a los modelos puntos de apoyo para que quedasen quietos. Si en los comienzos bastó con apoyos para la cabeza o para las rodillas, pronto vinieron otros accesorios, como ocurrió en cuadros famosos y que, por tanto, debían ser *artísticos*. Primero fue la columna o la cortina. Ya en los años sesenta se levantaron hombres más

capaces contra semejante desmán. En una publicación especializada inglesa de entonces se lee: «En los cuadros la columna tiene una apariencia de posibilidad, pero es absurdo el modo como se emplea en la fotografía, ya que normalmente aparece en esta colocada sobre una alfombra. Y cualquiera puede estar convencido de que las columnas de mármol o de piedra no se erigen tomando como base una alfombra». Fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, tan ambiguamente a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, y de los cuales aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka. En una especie de paisaje de invernadero se ve en ella a un niño de, aproximadamente, seis años de edad, embutido en un humillante traje infantil con pasamanerías. Pasmados penachos de palmeras se alzan al fondo. Y, como si se tratase de hacer aún más sofocante, más bochornoso ese trópico entre cojines, lleva el modelo en la mano izquierda un sombrero desorbitadamente grande, de ala ancha, como el que usan los españoles. El pequeño Kafka desaparecería en semejante escenificación si sus ojos, inconmensurablemente tristes, no dominasen ese paisaje que les ha sido destinado.

En su tristeza sin límites esta imagen constituye un contraste respecto de las primeras fotografías, en las que los hombres y mujeres todavía no miraban el mundo, como nuestro muchachito, de manera tan desarraigada, tan dejada de la mano de Dios. Había en torno a ellos un aura, un *medio* que confería seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba. Y de nuevo disponemos del equivalente técnico para todo esto: consiste en la continuidad absolutamente sostenida durante el tiempo de exposición de la más clara luz hasta la sombra más oscura. También aquí se comprueba, además, la ley de la anunciación de nuevos logros en técnicas antiguas, puesto que la antigua pintura de retrato había producido, antes de su decadencia, un esplendor singular con el grabado a media tinta. Claro que, en dicho procedimiento, se trataba de una técnica de reproducción que solo más tarde se asociaría con la nueva técnica fotográfica. Igual que en los trabajos a media tinta, la luz lucha esforzadamente en un Hill por emerger de lo oscuro. Orlik habla del «tratamiento coherente de la luz» que, motivado por lo mucho que dura la exposición, es el que «da su grandeza a esos primeros clichés». Y, entre los contemporáneos del invento, advertía ya el pintor Paul Delaroche una impresión general «jamás alcanzada anteriormente, espléndida, y que en nada perturba la quietud de los volúmenes». Pero ya hemos dicho bastante del condicionamiento técnico del fenómeno aurático. Son ciertas fotografías de grupo las que todavía mantienen de manera especialmente firme un jovial y vivo sentido del conjunto, tal y como, por un breve lapso de tiempo, aparece en la placa antes de que se vaya a pique en la *toma original* definitiva. Se trata de esa aureola a veces delimitada, de un modo tan bello como significativo, por la forma oval, ahora ya pasada de moda, en que se recortaba entonces la fotografía. Por eso se malentienden esos incunables de la fotografía cuando se subraya en ellos la *perfección artística* o el *gusto*. Esas imágenes surgieron en un ámbito en el que al cliente le salía al paso, en cada fotógrafo, sobre todo un técnico de la escuela más avanzada, y al fotógrafo, en cada cliente, un miembro de una clase ascendente, con un aura que anidaba incluso en los pliegues de la levita o de la *lavallière*. Porque esa

aura no es el mero producto de una cámara primitiva. Más bien ocurre que, en ese periodo temprano, el objeto y la técnica se corresponden tan nítidamente como nítidamente divergen en el siguiente periodo de decadencia. Una óptica avanzada dispuso pronto de instrumentos que superaron lo oscuro y que perfilaron la imagen como en un espejo. Los fotógrafos, sin embargo, consideraron, tras 1880, como cometido propio el recrear la ilusión de esa aura (un aura que, desde el principio, fue desalojada de la imagen, a la par que lo oscuro, por objetivos más luminosos, igual que la creciente degeneración desalojó a la burguesía imperialista de la realidad) por medio de todos los artificios del retoque y, sobre todo por medio de la goma bicromatada. Y así es como se puso de moda, sobre todo en el Jugendstil, un tono crepuscular interrumpido por reflejos artificiales; pero, en perjuicio de la penumbra, se perfilaba cada vez más claramente una postura cuya rigidez delataba la impotencia de aquella generación ante el progreso técnico.

Y, sin embargo, lo que decide siempre sobre la fotografía es la relación del fotógrafo con su técnica. Camille Recht la ha caracterizado en una bonita imagen: «El violinista debe primero producir el sonido, tiene que buscarlo, encontrarlo con la rapidez del rayo; el pianista pulsa una tecla y el sonido ya está ahí. El instrumento está a disposición tanto del pintor como del fotógrafo. El dibujo y la coloración del pintor corresponden a la producción del sonido del violinista; como el pianista, el fotógrafo se enfrenta a una maquinaria sometida a unas leyes que lo constriñen hasta un punto que ni remotamente se asemeja al que se enfrenta el violinista con su instrumento. Ningún Paderewski cosechará jamás la fama ni ejercerá nunca el hechizo casi fabuloso que cosechó y ejerció un Paganini». Pero hay, para seguir en la misma imagen, un Busoni de la fotografía, que es Atget. Ambos eran virtuosos a la par que precursores. A los dos les es común una capacidad incomparable, unida a la suma precisión, de abandonarse a la cosa. Incluso en sus rasgos se da un parentesco. Atget fue un actor que, asqueado de su oficio, se deshizo de la máscara y se puso luego a desmaquillar también la realidad. Vivió en París, pobre e ignorado; malvendió sus fotografías a aficionados que no podían ser menos excéntricos que él, y hace poco ha muerto, dejando una obra de más de cuatro mil fotos. Berenice Abbot, de Nueva York, las ha recogido y enseguida aparecerá una selección en un volumen que destaca por su belleza y que ha estado al cuidado de Camille Recht.^[100] Los publicistas contemporáneos «nada sabían de este hombre que iba y venía por los estudios de los pintores con sus fotografías, que las malvendía por cuatro perras, a menudo no más que al precio de aquellas tarjetas que, hacia 1900, mostraban imágenes embellecidas de ciudades sumergidas en una noche azul con una luna retocada. Alcanzó el polo de la suprema maestría; pero, en la maestría enconada de un gran genio que vivió siempre en la sombra, omitió plantar su bandera. Así, no pocos creerán haber descubierto el polo que Atget pisó antes que ellos». De hecho, las fotos de París de Atget son precursoras de la fotografía surrealista, la avanzadilla de la única columna realmente importante que el surrealismo fue capaz de poner en movimiento. Él fue el primero en desinfectar la atmósfera sofocante que habían generado las convenciones del retrato fotográfico en su época más decadente. Saneó esa atmósfera, incluso la purificó: introdujo la liberación del objeto del aura, mérito este el más

indiscutible de la escuela de fotógrafos más reciente. Si *Bifur* o *Variété*, revistas de vanguardia, no presentan, bajo títulos como «Westminster», «Lille», «Amberes» o «Breslau», más que detalles, ya sea un trozo de balaustrada, la copa pelada de un árbol cuyas ramas se entrecruzan con las linternas de gas, una fachada o una farola con un cinturón salvavidas que lleva el nombre de la ciudad, entonces hay que decir que se trata siempre de acotaciones literarias de temas que Atget ya había descubierto. Este buscó siempre lo extraviado y lo apartado, y por eso se levantan dichas imágenes contra la resonancia exótica, esplendorosa, romántica, de los nombres de las ciudades; aspiran el aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique.

¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. Hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, o *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día se hace más imperativa la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen, o más bien en la copia. Y resulta innegable que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen. La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en esta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquella. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable. Atget casi siempre pasó de largo «ante las grandes vistas y ante los llamados “lugares emblemáticos”»; no así ante una larga hilera de botines; ni tampoco ante los patios parisinos en los que, desde la noche hasta la mañana, se alinean los carros de mano; ni ante las mesas todavía empantanadas y llenas de platos sucios, acumulándose a cientos a la misma hora; ni ante el burdel de la calle tal, número 5, cifra esta que aparece gigantesca en cuatro sitios diversos de la fachada. Pero es curioso que casi todas estas imágenes estén desiertas. Desierta la porte d'Arcueil de los paseos de ronda, desiertas las fastuosas escaleras, desiertos los patios, desiertas las terrazas de los cafés, desierta, como es debido, la place du Tertre. Y no es que estos lugares estén solitarios, es que carecen de atmósfera. En tales fotos la ciudad está desamueblada como un piso todavía sin inquilinos. Partiendo de estos logros la fotografía surrealista preparará un saludable extrañamiento entre el hombre y el entorno. Le deja el campo libre a la mirada políticamente educada, para la que todas las interioridades desaparecen en favor de la clarificación del detalle.

Es obvio que esta mirada nueva poco tendrá que cosechar donde, por otra parte, se ha procedido con mayor negligencia: en el retrato comercial y representativo. Pero, además, para la fotografía, la renuncia al hombre es la más irrealizable de todas. Y, a quien no lo sabía, las mejores películas rusas le han enseñado que el medio ambiente y el paisaje solo se vuelven accesibles para los fotógrafos que son capaces de captarlos en

la anónima aparición reflejada en un rostro. La posibilidad de lo cual está, desde luego, condicionada a su vez, y en alto grado, por lo que se representa. La generación que no estaba empeñada en pasar con sus fotografías a la posteridad, sino que más bien se retiraba a su espacio vital frente a semejantes disposiciones un tanto pudorosamente (tal como Schopenhauer se retira al fondo del sillón en la fotografía que se le hizo en Frankfurt hacia 1850), y que, por eso mismo, permitía que dicho espacio vital llegase a la placa, esa generación no ha transmitido en herencia sus virtudes. Por primera vez desde decenios, ha dado el cine ruso ocasión a que aparezcan ante la cámara sujetos que no sirven para ser fotografiados; e instantáneamente apareció en la película el rostro humano con una significación nueva e inconmensurable. Claro que ya no se trataba de un retrato. ¿Qué era entonces? Es mérito eminente de un fotógrafo alemán haber respondido a esta pregunta. August Sander^[101] ha reunido una serie de bustos que no le van a la zaga a la poderosa galería fisionómica que inauguraron Eisenstein o Pudovkin, y, además, lo hizo bajo un punto de vista científico. «Toda su obra está edificada en siete grupos, que se corresponden con el orden social existente, y será publicada en unas cuarenta y cinco carpetas con doce fotografías cada una.» Por ahora disponemos de una selección en un volumen con sesenta reproducciones que ofrecen un material inagotable para la reflexión. «Sander parte del campesino, del hombre ligado a la tierra, y lleva al espectador por todas las capas sociales y todos los oficios hasta los representantes de la civilización más encumbrada, descendiendo también hasta el idiota.» El autor no se ha acercado a este cometido como erudito, aconsejado por los teóricos de la raza o por los investigadores sociales, sino «desde una observación inmediata». Sin duda, fue la suya una observación sin prejuicios, incluso audaz, pero delicada al mismo tiempo, esto es, en el sentido de la frase goethiana: «Hay una experiencia delicada, identificada tan íntimamente con el objeto que se convierte por ello en teoría».^[102] Por consiguiente, es del todo normal que un observador como Döblin dé con los momentos científicos de esta obra y advierta: «Igual que existe una anatomía comparada, desde la que se llega a captar la naturaleza y la historia de los órganos, ha practicado este fotógrafo una fotografía comparada y ha obtenido con ella un punto de vista científico que está por encima del que es propio del fotógrafo de detalles». Sería una desgracia que la situación económica impidiese la publicación subsiguiente de este corpus extraordinario. Pero, además de este estímulo fundamental, podríamos darle al editor otro más preciso. Podría ocurrir que, de la noche a la mañana, se incrementara la insospechada actualidad de obras como la de Sander. Desplazamientos del poder, tan inminentes entre nosotros, suelen hacer de la educación y del afinamiento de las percepciones fisionómicas una necesidad vital. Provenamos de la derecha o de la izquierda, tendremos que habituarnos a ser considerados de acuerdo con nuestra procedencia. Y también nosotros tendremos que mirar y considerar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un manual para ejercitarse.

«Ninguna obra de arte es considerada en nuestra época con tanta atención como la propia fotografía, la de los parientes y amigos más próximos, la de la mujer amada.» Así escribió Lichtwark, en el año 1907, desplazando la investigación del ámbito de las

distinciones estéticas al de las funciones sociales.^[103] Y es de esta guisa como podrá seguir avanzando. Resulta significativo que a menudo se torne el debate rígido cuando se aborda el asunto de la estética de *la fotografía como arte*, mientras que apenas se concede una ojeada al hecho social, mucho menos cuestionable, del *arte como fotografía*. Y, sin embargo, la repercusión de la reproducción fotográfica de obras de arte es mucho más importante que la elaboración, más o menos artística, de una fotografía para la cual la vivencia es solo el *botín de la cámara*. De hecho, el aficionado que vuelve a casa con su inmensa cantidad de clichés artísticos no ofrece un aspecto más alentador que el cazador que vuelve del tiradero con tanta cantidad de caza que solo el carnicero podrá darle salida. Y, en realidad, parece que estamos a las puertas del día en que habrá más periódicos ilustrados que comercios de aves y de venados. Pero basta ya de *instantáneas*.

Los acentos cambian por completo si de la fotografía como arte nos volvemos hacia el arte como fotografía. Cualquiera habrá podido observar cuánto más fácil es captar un cuadro, y, sobre todo, una escultura, y hasta una obra arquitectónica, en una fotografía que en la realidad. Es bastante grande la tentación de echarle la culpa de esto a una decadencia de la sensibilidad artística, a un fracaso de nuestros contemporáneos. Pero surge entonces como obstáculo la transformación que, aproximadamente al mismo tiempo y por medio de la elaboración de las técnicas reproductivas, experimenta la percepción de grandes obras. Ya no podemos considerarlas como creaciones individuales; se han convertido en productos colectivos, tan potentes, por cierto, que, para asimilarlos, no hay más remedio que empequeñecerlos. Los métodos mecánicos de reproducción son, a fin de cuentas, una técnica reductiva y ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no sabría cómo utilizarlas.

Si algo caracteriza hoy las relaciones entre arte y fotografía, es la tensión sin dirimir que aparece entre ambos a causa de la fotografía de las obras artísticas. Muchos de los que como fotógrafos determinan el rostro actual de esta técnica proceden de la pintura. Le dieron a esta la espalda tras intentar poner sus medios expresivos en una correlación viva, inequívoca, con la vida presente. Cuanto más despierto era su sentido para la signatura del tiempo, tanto más problemático se les iba haciendo su punto de partida. Ya que, una vez más, igual que hace ochenta años, la fotografía ha cogido el relevo de la pintura. Dice Moholy-Nagy: «La mayoría de las veces las posibilidades de lo nuevo quedan lentamente al descubierto por medio de formas antiguas, de antiguos instrumentos y sectores expresivos, que están en el fondo arruinados cuando lo nuevo aparece, pero que, bajo la presión de la novedad inminente, producen de pronto una floración eufórica. Así, por ejemplo, la pintura futurista (estática) proporcionó la problemática, sólidamente perfilada y que la destruiría más tarde, de la simultaneidad del movimiento, esto es, de la configuración del momento temporal; y eso, además, sucedió en un periodo en que el cine ya era conocido, pero ni mucho menos comprendido [...]. Del mismo modo, podemos considerar —con cautela— a algunos de los pintores que hoy trabajan con medios figurativo-representativos (neoclasicistas y veristas) como precursores de una nueva configuración óptica de la representación que muy pronto se servirá únicamente de medios técnico-mecánicos».^[104] Y, en 1922,

escribió Tristan Tzara: «Cuando todo lo que se llamaba arte se volvió gotoso, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías y, poco a poco, el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un relampagueo delicado y puro, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos».[105] Los fotógrafos que no han pasado, por ponderaciones oportunistas, por casualidad o por comodidad, del arte pictórico a la fotografía son los que forman hoy la vanguardia entre sus colegas, ya que, de alguna manera, están asegurados por la marcha de su evolución contra el mayor peligro de la fotografía actual, contra el impacto de las artes industrializadas. «La fotografía como arte – dice Sasha Stone – es un terreno muy peligroso.»[106]

La fotografía se vuelve *creativa* si se desprende de los contextos en que la colocan un Sander, una Germaine Krull, un Blossfeldt, si se emancipa del interés fisionómico, político y científico. La *visión global* se vuelve asunto del objetivo; entra en escena el fotógrafo *schmock*. «El espíritu, superando la mecánica, interpreta sus resultados exactos como símiles de la vida.» Cuanto más honda se hace la crisis del actual orden social, cuanto más rígidamente se enfrentan cada uno de sus momentos entre sí en una contraposición muerta, tanto más se convierte lo creativo –su padre es lo contradictorio y la imitación, su madre, según la variante más profunda– en un fetiche cuyos rasgos solo le deben la existencia a los cambios en la iluminación de moda. Así que lo creativo en la fotografía no es más que su sumisión a la moda. *El mundo es hermoso* – esta es precisamente su divisa –.[107] En ella se desenmascara la actitud de una fotografía que es capaz de plantar cualquier bote de conservas en el todo cósmico, pero que, en cambio, no puede captar ni uno de los contextos humanos en que aparece y que, por tanto, hasta en los temas más soñadoramente gratuitos es más precursora de su venalidad que de su conocimiento. Y, puesto que el verdadero rostro de esta creatividad fotográfica constituye el anuncio o la asociación, por eso mismo es el desenmascaramiento o la construcción su legítima contrapartida. Pues la situación, dice Brecht, se hace «aún más compleja cuando una simple *réplica de la realidad* nos dice sobre la realidad menos cosas que nunca. Una foto de las fábricas Krupp o de la AEG[108] apenas nos instruye sobre tales empresas. La realidad propiamente dicha ha degenerado en lo funcional. La cosificación de las relaciones humanas, como, por ejemplo, la fábrica, no permite ya que nada se revele sobre ellas. Es por tanto un hecho que hay que *construir* algo, algo artificial, algo fabricado».[109] Un mérito de los surrealistas reside en haber formado algunos precursores de dicha construcción fotográfica. El cine ruso designa una etapa ulterior en la confrontación entre fotografía creativa y fotografía constructiva. No es exagerado afirmar que los grandes logros de sus directores fueron solo posibles en un país en el que la fotografía no buscaba lo atractivo y la sugestión, sino el experimento y la enseñanza. En este sentido, y solo en este, puede hoy extraérsele todavía un significado al saludo imponente que el tosco pintor de ideas Antoine Wiertz lanzó a la fotografía en 1855: «Hace algunos años nació una máquina, gloria de nuestra época, que día tras día es asombro para nuestro pensamiento y terror para nuestros ojos. Antes de que haya pasado un siglo será esta máquina el pincel, la paleta, los colores, la destreza, la agilidad, la experiencia, la

paciencia, la precisión, el tinte, el esmalte, el modelo, el cumplimiento, el extracto de la pintura [...]. Que no se piense que la daguerrotipia mata al arte [...]. Cuando la daguerrotipia, esa criatura colosal, crezca, cuando todo su arte y toda su fuerza se hayan desarrollado, entonces la agarrará el genio por el cogote y gritará bien alto: “¡Ven aquí! ¡Me perteneces! Vamos a trabajar juntos”». Sobrias, en cambio, e incluso pesimistas, son las palabras con las que dos años más tarde anuncia Baudelaire a sus lectores la nueva técnica en el *Salón de 1859*. Igual que las que acabamos de citar, tampoco estas pueden leerse sin un ligero desplazamiento de acentos. Pero, en tanto que son la contrapartida de aquellas, guardan todo su sentido como la más afilada defensa contra todas las usurpaciones de la fotografía artística. «En estos días deplorables se ha producido una nueva industria que ha contribuido no poco a confirmar la estupidez por su fe [...] en que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza [...]. Un dios vengativo ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías [...]. Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones, pronto le habrá suplantado o corrompido por completo gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y a las artes.»

Pero ninguno de los dos —ni Wiertz, ni Baudelaire— comprendieron entonces las indicaciones implícitas en la autenticidad de la fotografía. No siempre se conseguirá eludirlas con un reportaje cuyos clichés no tienen otro efecto que el de vincularse para el espectador con asociaciones lingüísticas. La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y ocultas cuyo efecto de *shock* suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual la construcción fotográfica se queda en lo meramente incierto. No en balde se han comparado ciertas fotos de Atget con las de un lugar del crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen? ¿No es cada transeúnte un criminal? ¿No debe el fotógrafo —descendiente del augur y del arúspice— descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? «No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía», se ha dicho, «será el analfabeto del futuro». ¿Pero acaso no debe pasar con mayor razón por analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá el pie de foto en uno de los componentes esenciales de la fotografía? Estas son las cuestiones en las que la distancia de noventa años que nos separa de la daguerrotipia se descarga de sus tensiones históricas. Iluminadas por estas chispas emergen las primeras fotografías desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos, tan bellas, tan intangibles.

Publicado en *Die literarische Welt* en 1931. En octubre de ese año Benjamin escribe a Scholem sobre su libro fundamental, la *Obra de los pasajes*, inacabada a su muerte: «Te has dado cuenta de que el estudio sobre la fotografía procede de prolegómenos de la *Obra de los pasajes*; pero ¿habrá alguna vez de esta algo más que prolegómenos y paralipómenos?».

EL CARÁCTER DESTRUCTIVO

Podría ocurrir que, al echar alguien la vista hacia atrás y contemplar su vida retrospectivamente, tuviera que reconocer que los vínculos profundos que más lo han hecho sufrir tenían casi todos su origen en personas sobre cuyo «carácter destructivo» estaba todo el mundo de acuerdo. Un día, acaso por azar, tropezaría con este hecho y, cuanto más violento sea el impacto que ello le provoque, mayores serán sus posibilidades de explicar este carácter destructivo.

El carácter destructivo solo sigue una consigna: hacer sitio; solo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y de espacio libre es más fuerte que cualquier forma de odio.

El carácter destructivo es joven y alegre. Porque destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de nuestra edad; y alegre, puesto que, para el que destruye, dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de su propia situación y condición. A semejante imagen apolínea del destructor nos lleva la percepción de lo muchísimo que se simplifica el mundo cuando se comprueba hasta qué punto es merecedor de destrucción. Este es el gran vínculo que enlaza unánimemente todo lo que existe. Es una perspectiva que le depara al carácter destructivo un espectáculo de la más honda armonía.

El carácter destructivo está siempre dispuesto a ponerse manos a la obra. La naturaleza es la que, al menos indirectamente, le prescribe el ritmo, y ello por una razón: porque tiene que tomarle la delantera. De lo contrario, será ella la que emprenda la destrucción.

Al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen, ninguna representación de nada. Tiene pocas necesidades y la menor de todas ellas sería saber qué va a ocupar el lugar de lo destruido. De entrada, y por lo menos durante un instante, ahí quedará el espacio vacío, el sitio donde estuvo la cosa que ha sido sacrificada. Pronto habrá alguien que haga uso de él sin necesidad de quitárselo a nadie.

El carácter destructivo hace su trabajo y solo evita una cosa: el carácter creativo. Así como el que crea busca para sí la soledad, el que destruye, en cambio, tiene que rodearse constantemente de gente, de testigos de su eficacia.

El carácter destructivo es una señal. Así como un punto trigonométrico está expuesto por todos lados al viento, él está por todos lados expuesto a las habladurías. No tiene sentido protegerlo de eso.

El carácter destructivo no está interesado en absoluto en que se lo entienda. Considera superficiales los empeños en esa dirección. En nada puede dañarlo que se lo malentienda. Al contrario, él provoca los malentendidos igual que lo provocaron los oráculos, esas instituciones tan destructivas para el Estado. El más ínfimamente pequeñoburgués de todos los fenómenos, el cotilleo, tiene lugar solo porque las gentes no quieren ser malentendidas. El carácter destructivo deja que se lo entienda mal; no fomenta el cotilleo.

El carácter destructivo es el enemigo del hombre estuche. El hombre estuche busca su comodidad y nada es más cómodo que una buena envoltura. El interior del estuche es la huella envuelta en terciopelo que aquel ha impreso en el mundo. El carácter destructivo borra incluso las huellas de la destrucción.

El carácter destructivo milita en el frente de los tradicionalistas. Algunos transmiten las cosas, en tanto que las hacen intocables y las conservan; otros, las situaciones, en tanto que las hacen manejables y las liquidan. A estos se los llama los «destructores».

El carácter destructivo tiene la conciencia del hombre con sentido de la historia, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible con respecto al curso de las cosas, así como la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique. De ahí que el carácter destructivo sea la fiabilidad misma.

El carácter destructivo no tiene nada por duradero. Pero, por eso mismo, ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve un camino. Y, puesto que ve caminos por todas partes, por eso tiene que estar siempre despejando algún camino. Y no siempre con áspera violencia; a veces lo hace incluso con una violencia refinada. Puesto que en todos lados ve caminos, él mismo está siempre en la encrucijada. No hay momento en el que sea capaz de saber lo que traerá consigo el momento siguiente. Reduce a escombros todo lo que existe, y no por el gusto de los escombros, sino por el camino que pasa a través de ellos.

El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida sea valiosa, sino del sentimiento de que el suicidio es algo que no merece la pena.

NOTA DE JESÚS AGUIRRE

Se publica en el *Frankfurter Zeitung* el 20-XI-1931. En octubre del mismo año escribe a Scholem: «Desde hace aproximadamente un año trato más de cerca que a nadie a Gustav Glück, director del departamento extranjero de una sociedad de créditos, y de él podrás encontrar una especie de retrato en bosquejo —entiéndelo *cum grano salis*— en “El carácter destructivo” que te he enviado».

EXPERIENCIA Y POBREZA [\[110\]](#)

En nuestros libros de lecturas está la fábula del anciano que, en su lecho de muerte, hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Solo tienen que cavar para encontrarlo. Y cavaron, pero no encontraron ni rastro del tesoro. Sin embargo, cuando llega el otoño, la viña da unos frutos como ninguna otra en toda la comarca. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad. [\[111\]](#) Tales lecciones nos las predicaban mientras crecíamos, tanto para amenazarnos como para calmarnos: «Jovencito, deja hablar a los mayores». O: «¡Te falta experiencia!». Sabíamos muy bien lo que era la experiencia: era lo que los mayores habían pasado siempre a los más jóvenes. [\[112\]](#) De la forma más breve, y con la autoridad que dan los años, se nos transmitía en forma de proverbios; más prolijamente y con una cierta locuacidad, como historias; a veces bajo la forma de una narración procedente de países exóticos, contada junto a la chimenea, ante los hijos y los nietos. Pero ¿dónde ha quedado todo eso? ¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido? ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras capaces de perdurar y de transmitirse como un anillo de generación en generación? ¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio? ¿Y quién intentará habérselas con la juventud invocando su experiencia?

La cosa está bien clara: la cotización de la experiencia ha bajado, y ello, además, en una generación que, entre 1914 y 1918, ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual quizá no sea tan extraño como parece. ¿Acaso no se pudo constatar entonces que la gente volvía muda del campo de batalla? No más ricas, sino más pobres en experiencias comunicables. Y lo que diez años más tarde nos inundó con un raudal de libros sobre la guerra respondía a todo menos a la experiencia que corre de boca en boca. No, extraño no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las de la estrategia con la guerra de trincheras, o las de la economía con la inflación, o las del cuerpo con el hambre, o las de la moral con la tiranía. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos se encontró, de golpe, indefensa en un paisaje en el que todo había cambiado menos las nubes y en cuyo centro, en un campo de fuerzas martilleado por las explosiones e inundado por ríos de destrucción, estaba el diminuto y frágil cuerpo humano. [\[113\]](#)

Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre coincidiendo con ese enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente —o, más bien, que se les vino encima— al reanimarse la astrología

y la sabiduría del yoga, la Ciencia Cristiana[114] y la quiromancia, el vegetarianismo y la gnosis, la escolástica y el espiritismo. Porque, además, todo eso no fue una reanimación auténtica, sino más bien una galvanización. Se impone aquí pensar en los magníficos cuadros de James Ensor, en los que se ven procesiones de fantasmas que inundan las calles de las grandes ciudades: pequeñoburgueses disfrazados para el carnaval, máscaras desfiguradas y totalmente empolvadas de harina, con coronas de oropel sobre las frentes, bailando y deambulando por las callejuelas. Quizá esos cuadros sean, sobre todo, una copia del renacimiento caótico y terrible en el que tantos ponen sus esperanzas. Pero lo que desde luego se pone aquí de manifiesto es que la pobreza de nuestra experiencia no es sino una parte de la gran pobreza que ha cobrado rostro de nuevo – tan exacto y afilado como el de los mendigos en la Edad Media –. Pues ¿de qué nos valen los bienes de la educación y la cultura si la experiencia no nos vincula con ellos? El horrible galimatías de estilos y cosmovisiones del siglo pasado nos ha mostrado con tal claridad adónde conduce simular o solapar la experiencia que ahora no podemos dejar de tener como lo más honroso la confesión de nuestra pobreza. Sí, reconozcámoslo: esta experiencia no es solo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata, pues, de una especie de nueva barbarie.

¿Barbarie? En efecto. Pero lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo, de «barbarie». ¿Pues adónde lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Lo lleva a comenzar desde el principio, a empezar de nuevo, a pasárselas con poco, a construir desde lo mínimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre han existido aquellos tipos implacables que lo primero que han hecho ha sido tabla rasa. Porque querían tener una mesa limpia y despejada para dibujar y proyectar, porque eran constructores. Un constructor fue Descartes, que por de pronto no quiso tener para toda su filosofía nada más que una única certeza: «Pienso, luego existo». Y de ella partió. También Einstein ha sido un constructor al que, de repente, de todo el ancho mundo de la física solo le interesó una mínima discrepancia entre las ecuaciones de Newton y las experiencias de la astronomía. Y este mismo empezar desde el principio lo han tenido presente los artistas al fijarse en las matemáticas y construir, como los cubistas, el mundo con formas estereométricas; o como Paul Klee, por ejemplo, que se ha inspirado en cómo trabajan los ingenieros. Sus figuras diríase que han sido proyectadas en una mesa de dibujo y que obedecen en la expresión y en los gestos a lo interior, igual que un buen automóvil obedece, hasta en el último detalle de la carrocería, sobre todo a las necesidades del motor. A lo interior más que a la interioridad: y eso es lo que las convierte en bárbaras.

Hace ya tiempo que las mejores cabezas han empezado aquí y allá a dedicar sus versos a estas cosas. Lo característico es no hacerse la menor ilusión sobre la época y, sin embargo, tomar partido sin reticencias en su favor. Da lo mismo que el poeta Bertolt Brecht constatare que el comunismo no consiste en el justo reparto de la riqueza, sino de la pobreza, o que el precursor de la arquitectura moderna, Adolf Loos, explique: «Escribo únicamente para hombres que poseen una sensibilidad moderna. Para hombres que se consumen en la añoranza del Renacimiento o del Rococó, para esos no

escribo».[115] Un artista tan complejo, como el pintor Paul Klee, y otro tan programático, como Loos, rechazan la imagen tradicional, solemne y aristocrática del hombre que se adorna con todas las ofrendas legadas por el pasado, para volverse hacia su contemporáneo, que berrea y llora totalmente desnudo, como un recién nacido, en los pañales sucios de esta época. Nadie le ha mandado un saludo más risueño, más alegre, que Paul Scheerbart.[116] Este autor tiene unas novelas que, vistas desde lejos, pueden hacer pensar en Jules Verne, pero, a diferencia de Verne — que hace viajar por el espacio en los más fantásticos vehículos a pequeños rentistas ingleses o franceses —, Scheerbart se ha interesado por cómo nuestros telescopios, nuestros aviones y cohetes convierten al hombre de antaño en una criatura nueva, digna de toda la atención y de respeto. Además, esas criaturas hablan ya en una lengua enteramente distinta. Lo decisivo en ella es un trazo caprichosamente constructivo, esto es, opuesto a lo orgánico. Esto es lo inconfundible en el lenguaje de las personas o, más bien, de las *gentes* de Scheerbart — puesto que rechazan la semejanza con los seres humanos, ese principio fundamental del humanismo —. Incluso en sus nombres propios: Peka, Labu, Sofanti, que así se llama la *gente* en el libro que lleva por título el nombre de su héroe: *Lesabéndio*. [117] También los rusos gustan hoy de dar a sus hijos nombres «deshumanizados»: los llaman Octubre — por el mes de la revolución —, o Piatiletka — por el plan quinquenal —, o Avishim — por una compañía de líneas aéreas —. No se trata de una renovación técnica del lenguaje, sino de su movilización al servicio de la lucha o del trabajo; en cualquier caso, está al servicio de la modificación de la realidad, no de su descripción.

Pero volvamos a Scheerbart: este autor concede gran importancia a que sus gentes — y sus conciudadanos, a partir del modelo de estas — habiten en alojamientos adecuados a su clase: en casas de cristal, desplazables y móviles, tal como las han construido Loos y Le Corbusier. No en vano el cristal es un material duro y liso en el que nada puede fijarse. También es frío y sobrio. Las cosas de cristal no tienen «aura». El cristal es el enemigo número uno del misterio.[118] También es el enemigo de la posesión. André Gide, el gran escritor, ha dicho: «Cuando quiero poseer una cosa, esta se me vuelve opaca».[119] ¿Sueñan gentes como Scheerbart tal vez con edificios de cristal porque son partidarias de una nueva pobreza? Pero quizá resulte aquí más útil una comparación que la teoría. Si entramos en un salón burgués de los años ochenta, por muy «acogedor» que parezca, la impresión más poderosa será la de que allí no se nos ha perdido nada. Y ello es así porque no hay en él ni un solo rincón en el que el morador no haya dejado su huella: en los estantes, con las jarras y jarrones; sobre los sofás, con las fundas y cojines; en las ventanas, con los visillos; ante la chimenea, con las rejillas. Una hermosa frase de Bertolt Brecht nos ayudará a ir más lejos, mucho más lejos: «Borra las huellas», dice el estribillo del primer poema del *Libro de lectura para habitantes de las ciudades*. [120] Pero, en este salón burgués, el comportamiento opuesto se ha convertido en costumbre. Y viceversa, el *intérieur* obliga al que lo habita a adoptar un número elevadísimo de hábitos que, desde luego, se ajustan más a ese interior en el que vive que a él mismo. Esto lo entiende bien todo aquel que todavía haya vivido el estado en que se ponían los moradores de esos aposentos afelpados cuando algo se les rompía en la casa. Incluso su

manera de enfadarse –una animosidad, por cierto, que va desapareciendo paulatinamente, pero que podía llegar a ofrecer escenas de gran virtuosismo– era, sobre todo, la reacción de alguien a quien le borran «las huellas de sus días sobre esta tierra».[\[121\]](#) Y eso han llevado a cabo Scheerbart con su cristal y la gente de la Bauhaus con su acero: han creado espacios en los que resulta difícil dejar huellas. «Después de todo lo dicho –explicaba Scheerbart veinte años atrás– podemos hablar de una cultura del cristal. El nuevo ambiente de cristal transformará por completo al hombre. Y solo nos cabe esperar que la nueva cultura de cristal no encuentre demasiados adversarios.»

Pobreza de la experiencia: eso no hay que entenderlo como si los seres humanos anhelasen experiencias nuevas. No, al contrario: anhelan liberarse de las experiencias, anhelan un mundo y un entorno en el que puedan hacer valer su pobreza, la exterior y, por fin, también la interior, tan clara, tan limpiamente, que de ella pueda, al fin, salir algo decente. La gente no siempre es ignorante o inexperta. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han «devorado» todo, «la cultura» y «el hombre», y están atiborrados y cansados. Nadie puede sentirse tan preocupado como ellos por las palabras de Scheerbart: «Estáis todos tan cansados, pero solo porque no habéis concentrado todos vuestros pensamientos en un plan enteramente simple y enteramente grandioso». Con el cansancio, viene el dormirse y no es raro que los sueños nos compensen, entonces, de las penas y disgustos del día y que muestren realizada esa existencia enteramente simple, pero también enteramente grandiosa, para la que faltan fuerzas en la vigilia. La existencia del ratón Mickey es uno de esos sueños actuales.[\[122\]](#) Es una existencia llena de prodigios que no solo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos. Ya que lo más notable de ellos es que proceden todos sin maquinaria, improvisados, del cuerpo del ratón Mickey, del de sus compañeros y del de sus perseguidores, o de los muebles más cotidianos, como si saliesen de un árbol, de las nubes o del océano. Naturaleza y técnica, primitivismo y confort, van aquí de la mano y, a ojos de las gentes –fatigadas por las complicaciones sin fin del día a día, incapaces de percibir su meta vital más que como un lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios interpuestos– se antoja redentora una existencia que, en cada nuevo giro, se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable. En esta existencia un automóvil no pesa más que un sombrero de paja, y la fruta se redondea en el árbol tan deprisa como se eleva la góndola de un globo aerostático. Pero ahora pongamos distancia y retrocedamos.

Así es: nos hemos vuelto pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeños por una centésima parte de su valor, y ello para que nos den a cambio un poco de la calderilla de lo «actual». La crisis económica está a las puertas y, tras ella, como una sombra, la guerra inminente. Aguantar es hoy cosa de unos pocos poderosos que Dios sabe que no son más humanos que la mayoría; en gran parte de los casos son más bárbaros, pero no en el buen sentido. Los demás, en cambio, tienen que arreglárselas partiendo de cero y con muy poco. Lo hacen acudiendo a los hombres que desde el fondo consideran lo nuevo como cosa suya y lo fundamentan en el conocimiento y en la

renuncia. En sus edificios, en sus cuadros y en sus historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y, lo que es más importante, lo hace riéndose. Tal vez esta risa pueda sonar a veces como algo bárbaro. Qué importa. Que cada uno ceda de vez en cuando un poco de humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses y hasta con interés compuesto.

EL AUTOR COMO PRODUCTOR

CONFERENCIA EN EL INSTITUTO PARA EL ESTUDIO DEL FASCISMO EN
PARÍS, EL 27 DE ABRIL DE 1934[123]

Se trata de ganar a los intelectuales para la clase obrera, haciéndoles tomar consciencia de la identidad de sus diligencias espirituales y de sus condiciones como productores.

RAMÓN FERNÁNDEZ[124]

Ustedes recordarán cómo Platón, en el proyecto de su Estado, procede con los poetas. En interés de la comunidad les prohíbe que residan en él. Platón tenía un alto concepto del poder de la poesía. Pero la tuvo por dañina, por superflua, en una comunidad *perfecta*, se entiende. Desde entonces no se ha planteado con la misma insistencia la cuestión del derecho a la existencia del poeta; pero hoy vuelve a plantearse. Solo que raras veces en esta *forma*. Pero a todos ustedes les resulta más o menos familiar planteada como la cuestión acerca de la autonomía del escritor: acerca de su libertad para escribir lo que quiera. No son ustedes proclives a aprobar esa autonomía. Creen que la actual situación social le obliga a decidir al servicio de qué ha de poner su actividad. El escritor burgués dedicado a la literatura como entretenimiento no reconoce tal alternativa. Ustedes le hacen ver que trabaja, aun sin admitirlo, en interés de determinados intereses de clase. Un tipo progresista de escritor reconoce la alternativa. Su decisión ocurre sobre la base de la lucha de clases, al ponerse del lado del proletariado. Se ha acabado entonces su autonomía. Orienta su actividad según lo que sea útil para el proletariado en la lucha de clases. Se acostumbra a decir entonces que hace una literatura de *tendencia*.

Ya tienen ustedes el término en torno al cual se mueve desde hace tiempo un debate que les es familiar. Les es a ustedes familiar y, por eso, saben cuán estérilmente ha discurrido. Es decir, no se ha librado del aburrido «por una parte, por otra parte». *Por una parte*, ha de exigirse del trabajo del escritor la tendencia correcta y, *por otra parte*, se está en el derecho de esperar calidad de dicha ejecución. Esta fórmula es, desde luego, insatisfactoria, mientras no nos *percatemos* de cuál es la interconexión que existe entre ambos factores: la calidad y la tendencia. Naturalmente, se puede decretar esa interconexión. Se puede declarar que una obra que presente la tendencia correcta ya no

necesita demostrar otras cualidades. Pero también puede decretarse lo siguiente: que una obra que manifieste estar en la tendencia correcta debe, necesariamente, demostrar cualquier otra cualidad.

Esta segunda formulación no está falta de interés, más aún: es la correcta. Yo la hago mía. Pero, al hacerlo, rechazo convertirla en un decreto. Esta afirmación debe ser *probada*. Y, para intentar esta prueba, reclamo su atención. Quizá objeten ustedes que se trata de un tema en verdad singular, incluso extravagante. ¿Y con demostraciones de ese tipo pretende usted contribuir al estudio del fascismo? Eso es lo que, de hecho, me propongo. Puesto que espero poder mostrarles que el concepto de «tendencia», en la forma sumaria en que generalmente se encuentra en el debate al que acabamos de aludir, es un instrumento por completo inadecuado para la crítica literaria política. Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria solo podrá funcionar políticamente, si literariamente también funciona. Es decir, la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria. Y añadiremos enseguida: esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política *correcta*, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su *tendencia* literaria.

Espero poder prometerles que esta afirmación pronto quedará más en claro. Por el momento descarto que, para las consideraciones que voy a exponerles, pueda escoger otro punto de partida. Partí del estéril debate acerca de la relación entre tendencia y calidad de la obra literaria. Hubiese podido también partir de otro debate más antiguo, pero no menos estéril: en qué relación están forma y contenido, y ello especialmente en la literatura política. Este planteamiento del asunto está ya desacreditado, y con razón. Pasa por ser un ejemplo escolar del intento de abordar cuestiones literarias mediante clichés y de un modo falto de toda dialéctica. Bien. Pero ¿cuál es el aspecto del tratamiento dialéctico de la misma cuestión?

El tratamiento dialéctico de la cuestión, y con ello llego a nuestro asunto, nada puede hacer con cosas aisladas y un tanto petrificadas: la obra, la novela, el libro. Tiene que ubicarlas en contextos sociales vivos. Con razón declararán ustedes que esto es algo que se ha emprendido repetidas veces en el círculo de nuestros amigos. Es cierto. Solo que, al hacerlo, se ha caído con frecuencia en lo grandioso y, por tanto, también a menudo en lo vago. Las relaciones sociales están condicionadas, como sabemos, por las relaciones de la producción. Y, cuando la crítica materialista se ha acercado a una obra, ha acostumbrado a preguntarse qué pasa con dicha obra con respecto a las relaciones de producción de la época. Esta es una pregunta importante; pero también muy difícil. Su respuesta no siempre está a cubierto de malentendidos. Y yo quisiera proponerles a ustedes ahora una cuestión que nos toca más de cerca. Una cuestión que es más modesta, que apunta más a corta distancia, pero que ofrece, a mi parecer, más probabilidades para obtener una respuesta. A saber, en lugar de preguntar cómo se relaciona una obra con las relaciones de producción de la época, si está de acuerdo con ellas, si es reaccionaria o si aspira a transformaciones, si es revolucionaria; en lugar de estas preguntas o, en cualquier caso, antes de hacerlas, quisiera proponerles otra. Por

tanto, antes de preguntar: ¿qué relación guarda una obra literaria *frente a* las condiciones de producción de la época?, yo preguntaría: ¿qué tipo de relación guarda *en* ellas? Esta pregunta apunta directamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones de producción literaria de su tiempo. En otras palabras, apunta de un modo directo a la *técnica* literaria de las obras.

Con el concepto de «técnica» he nombrado aquel concepto que hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato y, por tanto, materialista. Al mismo tiempo, dicho concepto de «técnica» depara el punto de arranque dialéctico desde el que es posible superar la estéril contraposición entre forma y contenido. Y, además, tal concepto entraña la indicación sobre cómo determinar correctamente la relación entre tendencia y calidad, por la cual nos hemos preguntado al comienzo. Si antes, por tanto, nos permitimos formular que la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, porque incluye su tendencia literaria, ahora determinamos con mayor precisión que esa íntima tendencia puede consistir en un progreso o en un retroceso de la técnica literaria.

Me van a permitir que salte ahora, y solo en apariencia sin ninguna mediación, a un contexto literario más concreto, a saber: al ruso. Quisiera que se fijasen ustedes en Serguéi Tretiákov y al tipo, que él define y encarna, de escritor «operante». Este escritor operante ofrece el ejemplo más tangible de la dependencia funcional en la que, siempre y en todas las situaciones, están la tendencia política correcta y la técnica literaria progresiva. Claro que se trata de un solo ejemplo, los otros me los reservo. Tretiákov distingue al escritor operante del informativo. Su misión no es informar, sino luchar; no jugar a ser el mero espectador, sino intervenir activamente. Determina tal misión con los datos que proporciona sobre su actividad. Cuando, en 1928, en la época de la colectivización total de la agricultura, se lanzó la consigna «¡Escritores! ¡A los koljoses!», Tretiákov partió para la comuna Faro Comunista y, durante dos largas estancias, acometió los siguientes trabajos: convocatoria de los mítines de masas; colecta de dinero para los pagos de los tractores; persuasión de campesinos para que se incorporasen a los koljoses; inspección de las salas de lectura; creación de periódicos murales y dirección del periódico del koljós; introducción de la radio y de cines ambulantes, etcétera, etcétera. No es sorprendente que el libro *Señores del campo*, que Tretiákov redactó al final de esta estancia, haya ejercido una influencia tan considerable sobre la configuración ulterior de las economías colectivistas.[\[125\]](#)

Tal vez ustedes estimen a Tretiákov y opinen, sin embargo, que su ejemplo no dice demasiado en este contexto. Las tareas a las que se sometió, objetarán quizá, son las de un periodista o propagandista; con la creación literaria no tienen mucho que ver. Pero he entresacado el ejemplo de Tretiákov intencionadamente para señalar cómo, desde un horizonte tan amplio, hay que volver a pensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual y llegar así a esas formas expresivas que representan el punto de arranque para las energías literarias del presente. No siempre hubo novelas en el pasado y no siempre tendrá que haberlas; no siempre hubo tragedias; no siempre hubo grandes poemas épicos. Las formas del

comentario, de la traducción, y hasta de lo que llamamos plagios o adaptaciones, no siempre han sido formas revoloteando al margen de la literatura, y no solo han tenido su sitio en los textos filosóficos de Arabia o de China, sino también en los literarios. No siempre fue la retórica una forma irrelevante, sino que en la Antigüedad imprimió su sello a grandes territorios de la literatura. Todo ello sirve para familiarizarles con el hecho de que estamos dentro y en medio de un vigoroso proceso de refundición de las formas literarias, un proceso en el que muchas contraposiciones, en las cuales estábamos habituados a pensar, pudieran perder su capacidad de impacto. Permítanme que les dé un ejemplo de la esterilidad de tales contraposiciones y del proceso de su superación dialéctica. Y lo haré sin alejarme de Tretiákov. Ese ejemplo es el periódico.

«En nuestra literatura – escribe un autor de izquierdas^[126] –, hay contraposiciones que, en épocas más felices, se fertilizaban mutuamente, pero que ahora han llegado a antinomias insolubles. Y así divergen sin relación ni orden la ciencia y las *belles lettres*, la crítica y la producción, la educación y la política. El periódico es el escenario de estos embrollos literarios. Su contenido es un “material” que rehúsa toda forma de organización no impuesta por la impaciencia del lector. Y esta impaciencia no es únicamente la del político que espera una información o la del especulador que espera un guiño, sino que, tras ella, arde la del excluido que cree tener derecho a hablar en nombre de sus propios intereses. Hace tiempo que las redacciones han aprovechado el hecho de que nada ata tanto a un lector a su periódico como esta impaciencia que reclama día a día alimento nuevo; y así han abierto una y otra vez sus columnas a sus preguntas, opiniones, protestas. A la par que la asimilación indistinta de hechos va la asimilación también indistinta de lectores que, en un instante, se ven aupados a la categoría de colaboradores. En lo cual se esconde un momento dialéctico: la decadencia de lo literario en la prensa burguesa se acredita como fórmula de su restablecimiento en la de la Rusia soviética. En tanto que lo literario gana en alcance lo que pierde en profundidad, empieza a distinguirse entre autor y público, distinción que la prensa burguesa mantiene en pie de manera convencional y que se extingue, en cambio, en la prensa soviética. El lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor, a saber, en alguien que describe o que prescribe. Accede a la autoría como perito y no tanto de una disciplina como solo de un puesto que ocupa. Es el trabajo mismo el que toma la palabra. Y su exposición en palabras constituye una parte de la capacidad que exige su ejercicio. La competencia literaria no se basa ya, por tanto, en una educación especializada, sino en otra politécnica; así es como se convierte en patrimonio común. Dicho brevemente, se trata de la literaturización de las condiciones de vida que se apodera de antinomias insolubles por otra vía, y se trata también del escenario – el periódico, sí – de la humillación sin límites de la palabra y en el que también se prepara su salvación.»^[127]

Espero haber mostrado con esto que la representación del autor como productor debe remontarse hasta la prensa. Porque solo en la prensa, y, en cualquier caso, en la de la Rusia soviética, nos percataremos de que el vigoroso proceso de refundición del que hablaba antes no pasa únicamente por las distinciones convencionales entre los géneros,

entre escritor y poeta, entre investigador y divulgador, sino que somete a revisión incluso la distinción entre autor y lector. La prensa es la instancia más determinante con respecto a dicho proceso, y por eso toda consideración del autor como productor debe enfrentarse a ella.

Pero no puede uno quedarse ahí. Puesto que en Europa occidental el periódico no representa aún un instrumento válido en las manos del escritor. Todavía pertenece al capital. Y, ya que, por un lado, el periódico representa, hablando técnicamente, la posición literaria más importante, pero, por otro, dicha posición está en manos del enemigo, no nos sorprenderá que la comprensión del escritor sobre su situación social, sobre sus medios técnicos y sobre su tarea política tenga que luchar con las dificultades más que enormes. Cuenta entre los sucesos más decisivos de los últimos diez años en Alemania el que una parte considerable de sus cabezas productivas haya llevado a cabo bajo la presión de las condiciones económicas una evolución revolucionaria en cuanto a las ideas, sin estar, al mismo tiempo, en situación de repensar de veras revolucionariamente su propio trabajo, su relación con los medios de producción o su técnica. Hablo, como ven ustedes, de la llamada «intelectualidad de izquierdas», y me limitaré a la que, siendo de izquierdas, es de origen burgués. En la última década en Alemania han salido de dicha intelectualidad de izquierdas los movimientos político-literarios más influyentes. De ellos destaco dos, el Activismo y la Nueva Objetividad, para mostrar con su ejemplo que la tendencia política, por muy revolucionaria que nos parezca, no deja de ejercer funciones contrarrevolucionarias en tanto en cuanto el escritor experimente su solidaridad con el proletariado solo según su propio estado de ánimo, pero no como productor.^[128]

El término de moda, en el que se resumen las exigencias del activismo, es «logocracia», es decir, el «gobierno del espíritu». De buen grado se traduce por el «gobierno de los intelectos».^[129] De hecho, el concepto de los «intelectuales» se ha impuesto en el campo de la inteligencia de izquierdas y domina sus manifiestos políticos desde Heinrich Mann hasta Döblin. A tal concepto podemos hacerle notar sin mayor esfuerzo que está acuñado sin ningún miramiento por la posición de la intelectualidad en el proceso de producción. El mismísimo Hiller, el teórico del Activismo, quisiera haber entendido a los intelectuales no «como miembros de determinadas ramas profesionales», sino «como representantes de cierto tipo característico». Dicho tipo característico, naturalmente, se encuentra en cuanto tal situado entre las clases. Abarca un número cualquiera de existencias privadas sin ofrecerles el menor apoyo para su organización. Hiller, al formular su repulsa de los jefes de partido, no es poco lo que primero les concede. Puede que ellos «sean más sapientes en lo importante [...], hablen más cerca del pueblo [...], se batan con mayor valentía» que él. Pero de una cosa está seguro: de que «piensan con más limitaciones» que él. Es probable que eso sea así, pero de qué sirve eso si políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino, según una expresión de Brecht, el arte de pensar poniéndose en las cabezas de otras gentes.^[130] El Activismo se ha empeñado en sustituir la dialéctica materialista por esa magnitud, indefinible en términos de clase,

del sano sentido común. Sus intelectuales representan, en el mejor de los casos, un estamento. Con otras palabras: el principio de esa educación colectiva[131] es, de suyo, reaccionario; no es extraño que los efectos de esa colectividad jamás hayan podido ser revolucionarios.

Pero semejante malhadado principio de la educación colectiva sigue en vigor. Pudo uno darse cuenta de ello cuando, hace tres años, se publicó *¡Saber y transformar!*, de Döblin.[132] Este escrito era, como es sabido, una respuesta a un joven —al que Döblin llama Hocke— que se había dirigido al célebre autor para preguntarle: «¿Qué hacer?». Döblin le invita a unirse a la causa del socialismo, pero en condiciones cuestionables. Socialismo es, según Döblin: «Libertad, reunión espontánea de los hombres, repulsa de toda coacción, indignación contra la injusticia y la violencia, humanidad, tolerancia, ánimo pacífico». Sea como fuere: hace en todo caso de este socialismo un frente en contra de la teoría y de la praxis del movimiento obrero radical. Döblin opina que «nada puede salir de algo que no esté ya en ello» y que «de la lucha de clases criminalmente recrudescida puede que salga justicia, pero no socialismo». Por estas y por otras razones, Döblin le da a Hocke la siguiente recomendación: «No puede usted, estimado señor, dar un sí por principio a la lucha del proletariado y alistarse sin más en su frente. Debe usted conformarse con la aprobación amarga, sí, y agitada, de dicha lucha. Pero sin olvidar que, si se compromete a más, quedará desguarnecida una posición enormemente importante [...]: la protocomunista de la libertad humana individual, de la solidaridad espontánea y de la unión entre los hombres [...]. Y esta posición, mi estimado señor, es la única que le incumbe a usted». Aquí podemos palpar con las dos manos hasta dónde nos lleva la concepción de los «espíritus» intelectuales definidos tipológicamente por sus opiniones, sus actitudes e inclinaciones, pero no por su posición en el proceso de producción. Como dice Döblin, debe encontrar su lugar *junto* al proletariado. Pero ¿cuál es este lugar? El de un protector, el de un mecenas ideológico. Un lugar imposible. Y así volvemos a la tesis propuesta al comienzo: el lugar del intelectual[133] en la lucha de clases solo podrá fijarse o, mejor aún, elegirse sobre la base de su posición en el proceso de producción.

Para la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una intelectualidad progresista —e interesada en liberar los medios productivos y, por tanto, al servicio de la lucha de clases—, Brecht ha acuñado el concepto de «transformación funcional». Él es el primero que ha elevado hasta los intelectuales esta exigencia del mayor alcance: no participar del aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista. «La publicación de las *Tentativas* — dice el autor en la introducción de esta serie de escritos[134] — ocurre en un momento en que determinados trabajos no deben ya ser vivencias individuales (y tener el carácter de obra), sino que han de orientarse a la utilización (transformación) de ciertos institutos e instituciones». No es deseable una renovación espiritual, tal como la proclaman los fascistas, sino que habrá que proponer innovaciones técnicas. Volveremos todavía sobre estas innovaciones. Ahora quisiera contentarme con indicar la distinción decisiva entre el mero abastecimiento del aparato de producción y su

modificación. Y, al comienzo de mis disquisiciones, quisiera colocar esta frase acerca de la Nueva Objetividad: alimentar el aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente criticable y, aún más, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al hecho —del que el pasado decenio ha proporcionado en Alemania una plétora de pruebas— de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, y hasta los propaga, y todo ello sin temer que pueda ponerse seriamente en cuestión su supervivencia y la supervivencia de la clase que lo posee en propiedad. En cualquier caso, se trata de algo que estará bien mientras lo lleven a cabo sujetos rutinarios, aunque sean revolucionarios rutinarios. Y entiendo por «tipo rutinario» aquel que de forma sistemática renuncia a las mejoras en favor del socialismo que podrían llevar a quitarle a la clase dominante el aparato de producción. Afirmo, además, que una parte relevante de la llamada «literatura de izquierdas» no ha tenido otra función que la de encontrar en la situación política siempre nuevos elementos de entretenimiento para el público. Con lo cual llego a la Nueva Objetividad. Ella es la que ha promovido el reportaje. Preguntémosnos a quién le es útil dicha técnica.

Por razones de visibilidad pongo en primer plano su forma fotográfica. Lo que valga para ella habrá que transponerlo a la forma literaria. Ambas deben su extraordinaria prosperidad a la técnica de difusión: a la radio y a la prensa ilustrada. Remontémosnos hasta el dadaísmo. El vigor revolucionario del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Se compusieron naturalezas muertas en billetes, en carretes de hilos de coser, en colillas, mezclados con elementos pictóricos. Se encuadraba todo ello en un marco. Y así se mostraba al público: mirad, vuestro marco hace saltar el tiempo; el más minúsculo de los pedazos auténticos y reales de la vida cotidiana dice más que toda la pintura.^[135] Igual que la huella manchada de sangre de un asesino sobre la página de un libro dice más que todo el texto. No pocos de estos elementos revolucionarios se han puesto a salvo en el fotomontaje. Basta con pensar en los trabajos de John Heartfield, cuya técnica ha hecho de las cubiertas de los libros un instrumento político de primer orden. Pero sigamos para ver adónde nos lleva la senda de la fotografía. ¿Qué es lo que ven ustedes? Se va haciendo más matizada, cada vez más moderna, y el resultado es que no puede ya fotografiar ningún edificio de pisos de alquiler y ningún montón de basuras sin transfigurarlos y embellecerlos. Por no hablar de que, ante una presa o una fábrica de cables, no pudiese exclamar más que esto: «¡Qué hermoso es el mundo!». Pues sí: *El mundo es hermoso* es el título del célebre libro de fotografías de Renger-Patzsch, en el que la fotografía neobjetiva ha alcanzado su cima. Y esto significa que ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y según la moda, sea objeto de goce. Porque, si una función económica de la fotografía consiste en lograr que las masas, por medio de las elaboraciones de la moda, accedan a contenidos que antes se le hurtaban al consumo —las novedades para primavera, los personajes célebres, los países extranjeros—, una de sus funciones políticas consiste en renovar el mundo desde dentro. En otras palabras: según la moda.

Tenemos aquí un ejemplo drástico de lo que se llama alimentar un aparato de producción sin modificarlo. Modificarlo hubiese significado, una vez más, derribar una de esas barreras, superar una de esas contradicciones que mantienen encadenada la producción de la intelectualidad. En este caso, la barrera entre escritura e imagen. Lo que tenemos que exigir a los fotógrafos es la capacidad de dar a sus instantáneas el pie de foto que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles un valor de uso revolucionario. Pero nosotros, los escritores, plantearemos esta exigencia con más fuerza que nunca el día en que nos pongamos a fotografiar. También aquí el progreso técnico se constituye para el autor, entendido como productor, en la base de su progreso político. En otras palabras: solo mediante la superación de aquellas competencias propias del proceso de la producción intelectual que, fieles a su concepción burguesa, configuran su propio ordenamiento, se convertirá dicha producción en algo políticamente válido. Los límites competenciales de ambas fuerzas productoras, erigidos para dividirlos, deberán entonces derrumbarse de forma conjunta. El autor como productor experimenta –al experimentar su solidaridad con el proletariado– la inmediata solidaridad con productores que antes no significaban nada para él. He hablado de los fotógrafos. Quiero intercalar con toda brevedad una frase sobre los músicos que nos viene de Hanns Eisler: «También en la evolución de la música, tanto en la producción como en la reproducción, tenemos que aprender a percatarnos de un proceso de racionalización cada vez más fuerte [...]. El disco, el cine sonoro, los aparatos, pueden distribuir ejecuciones musicales refinadas [...] en forma de conserva como mercancía. Este proceso racionalizador tiene como consecuencia que la reproducción musical se vaya limitando a un grupo de especialistas cada vez más pequeño, pero también mejor cualificado. La crisis de la práctica de los conciertos es la crisis de una forma de producción anticuada, superada por nuevos inventos técnicos».[136] La tarea consistía, por tanto, en una transformación funcional de la forma del concierto que debía cumplir dos condiciones: marginar primero la contraposición entre ejecutantes y auditores, y, luego, la que existe entre técnica y contenidos. A este respecto Eisler hace la siguiente averiguación, verdaderamente ilustrativa: «Hay que guardarse de sobrevalorar la música orquestal y tenerla por el único arte elevado. Solo en el capitalismo ha cobrado la música sin palabras su gran importancia y su plena expansión».[137] Es decir, la tarea de modificar el concierto no resulta posible sin la colaboración de la palabra. Esta es la única que, como lo formula Eisler, puede permitir la transformación de un concierto en un mitin político. Con la pieza didáctica *La medida* han demostrado Brecht y Eisler que semejante transformación representa, de hecho, un nivel sumamente elevado de la técnica musical y literaria.[138]

Si vuelven ustedes a considerar ahora el proceso de refundición de las formas literarias del que hemos hablado, verán cómo la fotografía y la música –y piensen ustedes mismos cuántas cosas más– entran en esa masa incandescente en la que se funden las formas nuevas. Ven ustedes cómo se confirma que la literaturización de todas las condiciones de vida es la única que da un concepto ajustado del alcance de este proceso refundidor, igual que el estado de la lucha de clases determina la temperatura bajo la que, más o menos completamente, llega a producirse.

He hablado del procedimiento de una cierta fotografía que está de moda: convertir la miseria en objeto de consumo. Al referirme a la Nueva Objetividad como movimiento literario debo ir ahora un paso más allá y decir que también ha convertido *la lucha contra la miseria* en un objeto de consumo. De hecho, su significación política se agotó en muchos casos en la mera reconversión de reflejos revolucionarios, en la medida en que estos podían aparecer en la burguesía, en temas de distracción, de diversión, los cuales se incorporaron sin dificultad al negocio de los cabarets en la gran urbe. Lo característico de esta literatura consiste en transformar lo imperativo y decidido de la lucha política en un tema de mera complacencia contemplativa, en pasar de medio de producción a artículo de consumo. Un crítico lúcido[139] lo ha aclarado en el ejemplo de Erich Kästner con las siguientes consideraciones: «Esta inteligencia radical de izquierdas nada tiene que ver con el movimiento obrero. Es, más bien, en cuanto fenómeno de la descomposición burguesa, la contrapartida de ese mimetismo feudal que el Imperio admiró en el teniente de reserva. Los publicistas radicales de izquierdas de la estirpe de los Erich Kästner, Walter Mehring o Kurt Tucholsky no representan más que el mimetismo proletario de la burguesía decadente. Su función no es, vista políticamente, la de producir partidos, sino camarillas; vistos literariamente, ni tan siquiera la de hacer escuela, sino la de generar modas; vistos económicamente, tampoco son productores, sino simples intermediarios. Sean intermediarios o sujetos rutinarios, lo que sí saben es dar grandes aspavientos con su pobreza y convertir sus huecos bostezos en un festín. Es imposible ser más comodón en una posición tan incómoda».

Esta escuela, ya lo he dicho, hizo muchos aspavientos con su pobreza. Con ello se ha escabullido del cometido más urgente del escritor actual: conocer lo pobre que es y lo pobre que tiene que llegar a ser para poder empezar desde el principio. Porque de eso se trata. El Estado soviético no desterrará, como el platónico, al poeta, pero sí —y por eso lo recordaba al comienzo— le adjudicará tareas que no le permitan exhibir, en nuevas obras maestras, la riqueza, hace tiempo falsificada, de la personalidad creadora. Confiar en una renovación de ese tipo de personalidades y de las obras que pueden esperarse de ellas es un privilegio del fascismo, que permite que se hagan públicas declaraciones tan disparatadas como aquella con la que Günther Gründel redondea su rúbrica literaria en *La misión de la joven generación*: «No podemos concluir mejor esta perspectiva y esta panorámica más que señalando que todavía no se han escrito hasta hoy el *Wilhelm Meister* o el *Enrique el Verde* de nuestra generación».[140] Nada puede estar más alejado del autor que haya pensado en serio en las condiciones de la producción actual que esperar, o desear, tales obras. Jamás será su trabajo solamente el trabajo aplicado a los productos, sino que siempre, y al mismo tiempo, se aplicará a los medios de la producción. Dicho de otro modo: sus productos tienen que poseer, junto a y antes que su carácter de obra, una función organizadora. Y de ningún modo debe limitarse su utilidad organizativa a la propagandística. La tendencia sola no basta. El magnífico Georg Christoph Lichtenberg lo dijo así: «No importa qué opiniones uno tenga, sino en qué tipo de hombre lo convierten a uno las opiniones que tiene». Claro que las opiniones importan mucho, pero la mejor de ellas no sirve de nada si no hace de quien la tenga alguien útil. La mejor tendencia es falsa, si no enseña la actitud con la que

debe ser seguida. Y dicha actitud solo la puede enseñar el escritor cuando hace algo: a saber, escribiendo. La tendencia es la condición necesaria, pero jamás suficiente, de una función organizadora de las obras. Esta exige, además, un comportamiento orientador e instructivo por parte del que escribe. Y eso hay que exigirlo hoy más que nunca. *Un autor que no enseñe a los escritores no enseña a nadie*. Resulta, pues, decisivo el carácter modélico de la producción, que, en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores lleve a la producción; en una palabra: si está en situación de hacer que los lectores o los espectadores se conviertan en colaboradores. Tenemos ya un modelo de este tipo, del cual solo he hablado por alusiones. Se trata del teatro épico de Brecht.

Una y otra vez se escriben tragedias y óperas a cuya disposición se pone, en apariencia, un aparato escénico acreditado por el paso del tiempo, mientras que, en realidad, ellas mismas no hacen más que proveer de un aparato claudicante. «Esa falta de claridad –dice Brecht– que reina entre músicos, escritores y críticos, tiene unas consecuencias enormes a las que se presta muy poca atención. Porque, creyendo que están en posesión de un aparato que, en realidad, los posee a ellos, lo que hacen es defender algo sobre lo que no tienen ya ningún control y que no es, aunque todavía lo crean, un instrumento para los productores, sino que está contra ellos».^[141] Ese teatro de tramoya complicada, de gigantesco reclutamiento de comparsas, de efectos refinadísimos, se ha convertido en un instrumento puesto en contra de los productores, y no en último término, porque busca ganárselos para la lucha competitiva, y sin la menor salida, en la que están enmarañados el cine y la radio. Ese teatro –piénsese en el educativo o en el recreativo, ya que ambos son complementarios y forman un todo– es el propio de una capa social saturada para la que todo lo que su mano toca se convierte en un estimulante. Su batalla está perdida. No así la del teatro, el cual, en lugar de competir con esos nuevos instrumentos de difusión, procura aplicarlos y aprender de ellos; en una palabra: debatir con ellos. El teatro épico ha hecho suyo este debate. Es lo que está, atendiendo al estado actual del cine y de la radio, a la altura de los tiempos.

En interés de esa confrontación, Brecht se ha retirado a los elementos más originarios del teatro. En cierto modo, se ha conformado con una tarima. Ha renunciado a acciones de vasto alcance. Y así es como ha logrado modificar la interdependencia funcional entre escena y público, texto y puesta en escena, director y actores. El teatro épico –ha declarado– no tiene que desarrollar acciones tanto como exponer situaciones. Esas situaciones, como veremos enseguida, las obtiene interrumpiendo las acciones. Les recuerdo a ustedes las canciones, que tienen su función primordial en la interrupción de la acción. El teatro épico, por tanto, asimila –con el principio de la interrupción– un procedimiento que les resulta a ustedes familiar, por el cine y por la radio, en los últimos diez años. Me refiero al procedimiento del montaje: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta. Pero permítanme una breve indicación sobre por qué tal procedimiento puede tener aquí su razón de ser más concreta y completa.

La interrupción de la acción, por cuya causa ha caracterizado Brecht su teatro como épico, opera constantemente en contra de una ilusión en el público. Tal ilusión es inservible para un teatro que se propone tratar la realidad con intenciones probatorias. Las situaciones están al final y no al principio de esta tentativa. Situaciones que, cobrando una figura u otra, son siempre las nuestras. No se las acerca al espectador, sino que se las aleja de él. Las reconoce como las situaciones reales no con la petulancia propia del teatro naturalista, sino con asombro. Es decir, que el teatro épico no reproduce situaciones, sino que, más bien, las descubre. El descubrimiento se realiza por medio de la interrupción del curso de los hechos. Solo que la interrupción no tiene aquí un carácter estimulante, sino que posee una función organizativa. Detiene la acción en su curso y fuerza así al espectador a tomar postura ante el suceso y a que el actor la tome con respecto a su papel. Quiero mostrarles con un ejemplo cómo el hallazgo y la configuración brechtiana de lo gestual no significan sino una reconversión de los métodos del montaje, decisivos en la radio y en el cine, y cómo de un procedimiento a menudo solo en boga pasan a ser un acontecimiento humano. Imagínense ustedes una escena de familia: la mujer está a punto de coger una figurilla de bronce para arrojársela a la hija; el padre, a punto de abrir la ventana para pedir ayuda. En ese instante entra un desconocido. La acción queda interrumpida. Lo que en su lugar pasa a primer plano es la situación con la que tropieza la mirada del desconocido: los rostros alterados, la ventana abierta, la habitación patas arriba. Pero hay una mirada a la cual las escenas habituales de la vida contemporánea no se le antojan muy diferentes. Se trata de la mirada del dramaturgo épico.

Este opone el laboratorio dramático a la obra de arte total.^[142] Y vuelve a enfrentarse, de una forma renovada, con la antigua y gran tarea posible del teatro: mostrar lo presente. En el centro de su tentativa está el ser humano actual; un ser, por tanto, reducido, dejado a la intemperie en un entorno helado. Pero, puesto que no tenemos a otro, nos interesa conocerlo. Se lo somete a pruebas, a dictámenes. Y este es el resultado: lo que acontece no puede modificarse en sus puntos culminantes y no, ciertamente, por medio de la virtud y la decisión, sino solo aplicando la razón y la práctica en el curso estrictamente habitual de las cosas. El sentido del teatro épico consiste en construir a partir de los más pequeños elementos de los modos de comportamiento lo que en la dramaturgia aristotélica se conoce por «acción». Sus medios son, por lo tanto, más modestos que los del teatro tradicional; sus objetivos también lo son. Pretende menos colmar al público con sentimientos, aunque estos sean los de la rebelión, que lograr de un modo sostenido que se le hagan extrañas las circunstancias en las que vive al pensar sobre ellas. Advirtamos, de paso, que no hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa. Y una conmoción del diafragma ofrece casi siempre mejores perspectivas para el pensamiento que la conmoción del alma. El teatro épico solo es opulento provocando carcajadas.

Quizá hayan caído ustedes en la cuenta de que esta serie de pensamientos, ante cuya conclusión nos encontramos, plantea al escritor una sola exigencia: la de *reflexionar* sobre su posición en el proceso de producción. Podemos confiar en que esta reflexión

conducirá a los escritores *que importan*, esto es, a los mejores técnicos de su especialidad, más tarde o más temprano, a comprobaciones que permitan fundamentar de la manera más sobria su solidaridad con el proletariado. Quisiera, para terminar, exponerles un documento actual, se trata de un breve fragmento de la revista *Commune*.^[143] Esta revista ha organizado una encuesta: «¿Para quién escribe usted?». Cito la respuesta de René Maublanc, así como las observaciones que siguen de Aragon. «Indudablemente escribo —dice Maublanc— casi exclusivamente para un público burgués. Primero, porque estoy obligado a ello —Maublanc alude aquí a sus obligaciones profesionales como maestro—; segundo, porque mi origen es burgués, porque he sido educado en la burguesía y porque procedo de un medio burgués, tanto que soy proclive a dirigirme a la clase a la que pertenezco, que es la que mejor conozco y a la que puedo entender mejor. Lo cual no quiere decir, desde luego, que escriba para darle gusto o para apoyarla. Por un lado, estoy convencido de que la revolución proletaria es deseable y necesaria, y, por el otro, pienso que será tanto más rápida, fácil y victoriosa y tanto menos sangrienta cuanto más débil sea la resistencia de la burguesía. El proletariado necesita hoy aliados del campo de la burguesía, igual que, en el siglo XVIII, la burguesía necesitó aliados del campo feudal. Yo quisiera estar entre esos aliados».

A este respecto Aragon observa: «Nuestro camarada alude aquí a un estado de cosas que concierne a un gran número de escritores actuales. No todos tienen el coraje de mirarle de frente [...]. Son escasos los que, como René Maublanc, alcanzan tal claridad sobre su propia situación. Pero es precisamente de estos de los que hay que exigir más [...]. No basta con debilitar a la burguesía desde dentro, hay que combatirla *con* el proletariado. Ante René Maublanc y muchos de nuestros amigos escritores que todavía vacilan, se alza el ejemplo de los escritores de la Rusia soviética que proceden de la burguesía rusa y que, sin embargo, se han hecho pioneros de la construcción del socialismo».

Hasta aquí Aragon. Pero ¿cómo han llegado a ser pioneros? Desde luego que no sin luchas muy enconadas, sin confrontaciones sumamente arduas. Las reflexiones que he expuesto ante ustedes constituyen el intento de sacarles rendimiento a esas luchas. Se apoyan en el concepto al que debe su clarificación decisiva el debate acerca de la actitud de los intelectuales rusos: el concepto de «especialista». La solidaridad del especialista con el proletariado —y en ello consiste el comienzo de esa clarificación— no puede ser sino mediada. Los activistas y los representantes de la Nueva Objetividad han podido conducirse como mejor querían: no pudieron abolir el hecho de que la proletarización del intelectual casi nunca crea un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa le ha dotado, en forma de educación, de un medio de producción que, sobre la base del privilegio de haber sido educado, le hace solidario con ella, y, más aún, a ella solidaria con él. Es por tanto completamente acertado que Aragon, en otro contexto, advierta del hecho que «el intelectual revolucionario aparece, de entrada y por encima de todo, como un traidor a su clase de origen». Esa traición consiste en el escritor en un comportamiento que le permita dejar de ser un proveedor de un aparato de producción para convertirse en un ingeniero cuya tarea consiste en acomodar dicho aparato a las

finalidades de la revolución proletaria. Es una eficacia mediadora, pero libera al intelectual de aquel cometido puramente destructivo al que Maublanc, igual que muchos camaradas, cree que debe limitarse. ¿Logra favorecer la socialización de los medios intelectuales de producción? ¿Ve caminos para organizar a los trabajadores intelectuales en el proceso de producción? ¿Tiene propuestas para la transformación funcional de la novela, del drama, del poema? Cuanto más adecuadamente sea capaz de orientar su actividad a esta tarea, más justa será su tendencia y, por tanto, necesariamente, más elevada su calidad técnica. Y, por otro lado: cuanto con mayor exactitud conozca de este modo su puesto en el proceso de producción, menos se le ocurrirá pensar en hacerse pasar por un «intelectual». Este espíritu, que se hace perceptible en nombre del fascismo, *debe* desaparecer. Y el espíritu, que se enfrenta al fascismo con la confianza de su propia fuerza milagrosa, *desaparecerá*. Porque la lucha revolucionaria no se juega entre el capitalismo y el espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado.

CONVERSACIONES CON BRECHT

NOTAS DE SVENDBORG[144]

1934

4 de julio. Larga conversación ayer con Brecht en su cuarto de enfermo de Svendborg, que giró en torno a mi ensayo «El autor como productor». Sobre la teoría que desarrollo en él –según la cual, un criterio decisivo para una función revolucionaria de la literatura consistiría en registrar la medida de los progresos técnicos que desembocan en una transformación funcional de las formas del arte, y, por tanto, de los medios intelectuales de producción –, Brecht quiere que valga solo para un único tipo, el del escritor de la alta burguesía, entre el que él mismo se cuenta. «Este – decía – es, de hecho, solidario en un punto con los intereses del proletariado: en el punto del ulterior desarrollo de sus propios medios de producción. Pero, en cuanto está en ese punto, está en él, como productor, ya proletarizado, y, además, sin reservas. Esta proletarización sin reservas en un punto determinado lo hace ser solidario con el proletariado en toda regla y en general.» Brecht encontró demasiado abstracta mi crítica del escritor proletario de observancia becheriana.[145] Procuró mejorarla por medio de un análisis que hizo del poema de Becher publicado en uno de los últimos números de una de las revistas proletarias oficiales bajo el título «Lo digo abiertamente...». Brecht lo comparó, por un lado, con su poema didáctico sobre el arte de representar escrito para Carola Neher.[146] Por otro, con «Le bateau ivre». «A Carola Neher le he enseñado varias cosas –dijo–. No solo ha aprendido a actuar; conmigo ha aprendido, por ejemplo, a cómo hay que lavarse. Porque se lavaba para no estar sucia. Eso no podía ser. Le enseñé cómo se lava uno la cara. Y alcanzó en ello tal perfección que quise filmarla mientras lo hacía. Pero no resultó, porque entonces yo no sabía filmar y, además, ella no quería hacerlo delante de otros. Aquel poema didáctico era como un modelo. Cada aprendiz era llamado a ponerse en el lugar de su “yo”. Cuando Becher dice “yo”, se tiene a sí mismo –en su calidad de presidente de la Federación de Escritores Proletarios y Revolucionarios– por alguien ejemplar. Solo que nadie tiene ganas de imitarle. Lo que se saca en limpio, eso sí, es que está muy satisfecho consigo mismo.» Brecht dice en esta ocasión que, desde hace tiempo, tiene la intención de escribir una serie de estos poemas modelo para diversas profesiones –para el ingeniero, para el escritor–. Por otro lado, Brecht compara el poema de Becher con el de Rimbaud. En este último, opina, Marx y Lenin hubiesen podido rastrear, de haberlo leído, el gran movimiento histórico

que expresa. Se habrían percatado, sin duda, de que en él no se describe el paseo excéntrico de un hombre, sino la huida, el vagabundeo de un ser humano que ya no soporta los límites de su clase social y que, con la guerra de Crimea o con la aventura mexicana, comienza a abrir sus intereses mercantiles incluso a los lugares más exóticos.^[147] Querer hacer encajar en la representación modélica de un luchador proletario el gran gesto del vagabundo que, desligado de todo compromiso, se gira de espaldas a la sociedad y le encomienda al azar sus asuntos es una cosa completamente imposible.

6 de julio. Brecht, en el curso de la conversación de ayer: «Pienso a menudo en un tribunal ante el cual se me interrogaría. “¿Pero cómo? ¿Es realmente serio lo que usted hace?”. Tendría entonces que reconocer que no, que pienso demasiado en lo artístico, en lo que le conviene al teatro, para poder afirmar que lo que hago sea realmente serio. Pero cuando haya dicho que no a esta pregunta tan importante añadiré una afirmación más importante todavía, a saber: que resulta que mi comportamiento está *permitido*». Claro que esto apareció más tarde en el curso de la conversación. Brecht no había empezado dudando de la licitud de su proceder, pero sí de su capacidad de que surtiera algún efecto. Así, a raíz de algunas observaciones que yo había hecho sobre Gerhart Hauptmann, dijo: «A veces me pregunto si no son estos los únicos escritores que consiguen de veras algo: me refiero a los *escritores sustanciales*». Por tales entiende Brecht escritores que van absolutamente en serio. Y, para ilustrar esta idea, parte de la ficción según la cual Confucio habría escrito una tragedia o Lenin, una novela. Eso se estimaría –explica– como algo ilícito, algo así como un comportamiento indigno de ellos. «Supongamos que usted lee una excelente novela política y que, después, se entera de que la ha escrito Lenin; seguro que su opinión sobre ambos se resentiría. A Confucio tampoco le estaría permitido escribir una tragedia como las de Eurípides; eso se hubiese considerado indigno de él. Pero no se podría decir lo mismo de sus parábolas.» En una palabra, todo esto desemboca en la distinción de dos tipos literarios: por una parte, el del visionario, que es muy serio en lo que hace, y por otra, el del reflexivo, que no va tan en serio. En este punto planteo la cuestión de Kafka. ¿A cuál de los dos grupos pertenece? Ya sé que la cuestión no puede decidirse. Y que no pueda decidirse es precisamente para Brecht la prueba de que Kafka, al que tiene por un gran escritor, como a Kleist, a Grabbe o a Büchner, es un fracasado. Su punto de partida es, desde luego, la parábola, el fabulador que se hace responsable ante la razón y que, por tanto, no puede ir del todo en serio en cuanto a la literalidad de lo que hace. Pero dicha parábola está sometida entonces a una configuración más general. Crece hacia una novela. Y, vista de cerca, ya se ve que lleva en sí un embrión de novela. Jamás fue del todo transparente. Por cierto que Brecht está convencido de que Kafka no hubiese encontrado su propia forma sin el episodio del Gran Inquisidor de Dostoievski y aquel otro, en *Los hermanos Karamázov*, en el que el cadáver del santo *stárets* comienza a apestar. En Kafka, por tanto, lo parabólico entra en disputa con lo visionario. En cuanto

visionario, dice Brecht, Kafka ha visto el porvenir sin saber de qué se trataba. Subraya, como hiciera antes en *Le Lavandou*, y de una manera para mí más clara, el costado profético de su obra.^[148] Kafka tuvo un problema, solo uno: el de la organización. Lo que le impactó fue el miedo ante el Estado-hormiguero: cómo los humanos se hacen extraños unos a otros por las formas de su convivencia. Y había previsto ciertas formas de ese extrañamiento, como el comportamiento de la GPU.^[149] Pero no encontró ninguna solución y no despertó de su ensueño angustiado. Brecht dice sobre la exactitud de Kafka que es la propia de alguien muy inexacto, de un soñador.

12 de julio. Ayer, después del ajedrez, dijo Brecht: «Anda que, si viene Korsch, tendríamos que montar con él una partida nueva.^[150] Una partida en la que las posiciones no sean siempre las mismas, que la función de las figuras se modifique cuando han estado un rato en el mismo lugar: se harán entonces o más eficaces o más débiles. Pero las cosas no van así. Todo queda igual por demasiado tiempo».

23 de julio. Ayer, visita de Karin Michaëlis, quien ha vuelto entusiasmada de su viaje a Rusia.^[151] Brecht se acuerda de su visita guiado por Tretiákov.^[152] Este le enseña Moscú, y está orgulloso de todo lo que hace ver a su huésped, sea lo que sea. «No está mal — dice Brecht —, enseña lo que le pertenece. Uno no se enorgullece de las cosas de los otros.» Luego añade: «Pero sí, al final me cansé un poco. No podía admirarlo todo, y tampoco quería. Es así: son sus soldados, sus camiones. Pero, desgraciadamente, no son los míos».

24 de julio. En una viga que sostiene el techo del cuarto de trabajo de Brecht están pintadas estas palabras: «La verdad es concreta». En el borde de una ventana hay un burrito de madera que puede menear la cabeza. Brecht le ha colgado un pequeño cartel en que ha escrito: «Yo también he de poder entenderlo».

5 de agosto. Hace tres semanas le pasé a Brecht mi ensayo sobre Kafka.^[153] Suponía que lo habría leído, pero nunca me habló de él por propia iniciativa, y las dos veces que yo intenté sacar el tema respondió con evasivas. Terminé por recuperar el manuscrito discretamente. Anoche, de repente y sin que viniese a cuento, se refirió al ensayo. Le dio pie a ello la observación, francamente arriesgada, de que tampoco yo estaba del todo libre del reproche de escribir como un escritor de dietarios, al estilo de

Nietzsche. Mi ensayo sobre Kafka, por ejemplo, se ocupa, al fin y al cabo, de Kafka desde el lado fenoménico y toma la obra —y al hombre también— como algo que se ha desarrollado por sí mismo, desligándola de todo contexto, incluso del propio autor. Una y otra vez surge en mí la pregunta por la *esencia*. Por el contrario, un tema semejante debería haber sido abordado así: a Kafka hay que acercarse preguntándose «¿qué es lo que hace?, ¿cómo se comporta?» Y, sobre todo, fijándose de entrada más en lo general que en lo específico. Entonces se pondrá de manifiesto que vivió en Praga en un medio detestable de periodistas, de literatos petulantes; que en un mundo así la literatura era la realidad primordial, si no la única; que con esta manera de ver las cosas coinciden las debilidades y las virtudes de Kafka, su valor artístico, pero también su múltiple inutilidad. Fue —siguió diciendo— el perfecto jovencito judío —aunque también debería acuñarse el concepto de «jovencito ario»—, una criatura desvalida, tirando a poco simpática, una burbuja en la charca irisada de la cultura de Praga. Nada más que eso. Pero luego habría ciertos aspectos de su obra muy interesantes y que deberían resaltarse. Habría que imaginarse una conversación de Lao Tse con el discípulo Kafka. Lao Tse le dice: «—A ver, pequeño Kafka, la organización social, el tipo de legalidad y de economía en los que vives, ¿te resultan inquietantes? —Sí. —¿Ya no te encuentras a gusto en ellas? —No. —Una acción bursátil, ¿te resulta inquietante? —Sí. —¿Y todavía reclamas un jefe al que poder atenerte, pequeño Kafka?». Naturalmente, esto es de lo más reprochable, dice Brecht, de modo que yo rechazo a Kafka. Luego se pone a hablar de la parábola de un filósofo chino acerca de «los padecimientos de la utilidad». En el bosque hay troncos de diversas clases. Los más gruesos se cortan para vigas de navío; con los menos gruesos, pero, sin embargo, vistosos, se hacen tapas para cajones y féretros; los más finos se utilizan para varas; pero los raquíticos no sirven para nada: escapan a los padecimientos de la utilidad. «En lo que Kafka ha escrito hay que andar con tanto cuidado como en ese bosque. Encontraremos una serie de cosas muy utilizables. Las imágenes son desde luego buenas. Pero el resto es un pequeño comercio de secretillos. Y eso es una supina tontería. Hay que dejarlo de lado. Porque con la profundidad no se adelanta nada. La profundidad es una dimensión por sí misma, es decir, algo que es precisamente eso, profundo, y en lo profundo nada puede verse.» Ahí le explico a Brecht que meterme en honduras es mi modo y manera de viajar a las antípodas. De hecho, en mi trabajo sobre Kraus fui a dar en ellas.^[154] Y sé que, en este sobre Kafka, no lo he logrado en la misma medida: no podría defenderme del reproche de haberme quedado en algo así como en unas anotaciones de un diario. Es cierto que me va la confrontación en ese espacio fronterizo que trazan Kraus y, de otra manera, Kafka. En el caso de este no he explorado todavía exhaustivamente ese espacio. Está claro que hay en él muchos cascotes y muchos desperdicios, mucho secretillo. Pero lo decisivo es otra cosa, y pienso que hasta cierto punto la he rozado con mi trabajo. El planteamiento de Brecht tendría que probarse en la interpretación de una obra concreta. Le propongo el relato «La aldea más cercana».^[155] Enseguida pude observar el conflicto en el que puse a Brecht con tal propuesta. Rechazó resueltamente la estimación de Eisler según la cual esta historia «carece de valor». Pero, por otro lado, tampoco fue capaz de decir cuál era ese valor. «Habría que estudiarla con detalle», dijo. Entonces dio

por acabada la conversación. Nos habían dado las diez y era la hora de las noticias de Radio Viena.

31 de agosto. Anteayer una larga y acalorada discusión a raíz de mi ensayo sobre Kafka. El motivo: la acusación de que da argumentos al fascismo judío, de que aumenta y extiende la oscuridad en torno a su figura en lugar de disiparla. Por el contrario, lo que debe hacerse es clarificar a Kafka, esto es, formular las propuestas practicables que puedan sacarse de sus historias. Que se pudiese extraer propuestas de ellas es presumible, aunque no fuese más que por la calma altiva que caracteriza la actitud de tales narraciones. Las propuestas habría que buscarlas en la dirección de las grandes catástrofes generales que acosan a la humanidad actual. Brecht procura poner de manifiesto su impronta en la obra de Kafka. Se atiende predominantemente a *El proceso*. En esta obra, opina, hay, sobre todo, una angustia ante el crecimiento imparable de las grandes ciudades, sin visos de acabarse. Dice conocer por propia experiencia las pesadillas que esta idea provoca en el hombre y cuánto lo trastornan. En estas urbes encuentran su expresión todas las conexiones, dependencias y vericuetos en los que quedan atrapados los hombres con su actual forma de vida. Por otro lado, también encuentran su expresión en la exigencia de un «caudillo», de un *Führer* que para el pequeñoburgués representa a aquel al que se le pueden pasar cuentas por todos los infortunios, y eso en un mundo en el que cada cual señala al otro y todo el mundo se desentiende de todo. Brecht califica *El proceso* de libro profético. «En la Gestapo se ve en qué puede llegar a convertirse la Checa.» La perspectiva de Kafka: la del hombre que está bajo las ruedas. A este respecto, la figura de Odradek es sintomática: Brecht interpreta que en «La preocupación del padre de familia» este es, de hecho, el portero de la finca.^[156] Al pequeñoburgués no pueden no irle mal las cosas. Su situación es la de Kafka. Pero, mientras que el tipo actual corriente de pequeñoburgués —el fascista, por tanto— resuelve imponer, frente a esta situación, su férrea e indomeñable voluntad, Kafka apenas si se resiste a ella; él es un sabio. Donde el fascista se pone heroico, Kafka se pone preguntón. Y lo que hace es preguntar por las garantías de su situación. Pero esta es de tal índole que las garantías tienen que sobrepasar toda medida razonable. Es una ironía kafkiana que sea un empleado de seguros el hombre que no parece estar convencido de nada más que de la caducidad de todas sus garantías. Además, su pesimismo ilimitado está libre de cualquier sentimiento trágico del destino. Porque no solo su expectación del infortunio está fundamentada empíricamente —y, desde luego, consumada—, sino que el criterio del resultado final lo establece, con una ingenuidad incorregible, en las empresas más cotidianas e irrelevantes: en la visita de un viajante de comercio o en una encuesta con los funcionarios. La conversación se concentró a trozos en el relato «La aldea más cercana».^[157] Según Brecht, se trata de una réplica de la historia de Aquiles y la tortuga. Jamás llegará uno a la aldea más próxima, si descompone la cabalgada en sus partes más pequeñas —sin contar los incidentes. Porque para tal cabalgada la vida es demasiado corta. Pero el error está en ese «uno».

Ya que, si se descompone la cabalgada, también deberá descomponerse al jinete. E igual que se acaba con la unidad de la vida, se acaba con su brevedad. Que sea tan corta como se quiera. De nada sirve, puesto que a la aldea llega otro, y no el que cabalga. Yo, por mi parte, le doy la interpretación siguiente: la verdadera medida de la vida es el recuerdo, que atraviesa como un relámpago y, retrospectivamente, toda una vida. Con la misma rapidez con que se pasan un par de hojas hacia atrás llega el recuerdo desde la aldea más próxima al lugar en el que el caballero tomó su resolución. Aquellos para los que, como para los antiguos, la vida se ha transformado en texto, solo querrán leer dicho texto hacia atrás. Solamente de este modo se encontrarán con ellos mismos y solamente así –huyendo del presente– podrán entenderlo.

27 de septiembre, Dragør. En una conversación que tuvo lugar hace unos días, al atardecer, Brecht se explayó acerca de la extraña indecisión que le impide ahora definir sus planes. Bajo esta indecisión están, primero –y así lo destaca él mismo–, las ventajas de su propia situación comparada con la de la mayoría de los otros exiliados. Si con ello reconoce un tanto el exilio en general como base de toda suerte de iniciativas y planes, su relación con él brilla irrevocablemente por su ausencia. Sus planes van más allá. Y ahí se encuentra ante una disyuntiva. Por un lado tiene un par de proyectos en prosa. El menor de todos ellos es el de Ui –una sátira sobre Hitler al estilo de los historiógrafos del Renacimiento– y el mayor, el de la novela sobre Tui.^[158] Esta la concibe como una panorámica de las necesidades de los *Tellektuell-ins*, y, según parece, se desarrollará, al menos en parte, en China. Ya tiene listo un plan para esta obra. Pero, además de estos proyectos en prosa, lo reclaman otros que se remontan a estudios y reflexiones más antiguos. Mientras que las consideraciones surgidas en el ámbito del teatro épico se fueron fijando por urgencia en las notas e introducciones de las *Tentativas*,^[159] hay razonamientos que surgieron de los mismos intereses y que han desbordado ese marco tan limitado desde que se juntaron con el estudio del leninismo, por un lado, y, por otro, con el estudio del naturalismo de los empiristas. Desde hace años se agrupan bajo esta o aquella rúbrica, y así es como alternativamente han ocupado el centro de los empeños de Brecht cuestiones como la lógica no aristotélica, la teoría del comportamiento, la nueva enciclopedia, la crítica de las ideas. Estas distintas ocupaciones convergen ahora en la idea de un poema didáctico-filosófico. Los escrúpulos de Brecht parten de esta cuestión: si encontrará en el público el crédito necesario para una exposición semejante, después de toda su producción anterior, en especial de sus trabajos más satíricos, como *La novela de cuatro cuartos*. En esta duda coinciden dos razonamientos. Por un lado, se manifiestan reparos que dejan muy expuesto ese aspecto satírico y, sobre todo, la actitud irónica, reparos que se agudizan a medida que la atención de Brecht a los problemas y métodos de la lucha proletaria de clases se intensifica. Pero no entenderíamos dichos reparos, que son más bien de naturaleza práctica, si no los relacionásemos con otros más profundos. Esos reparos de estrato más hondo se orientan hacia el elemento artístico y lúdico del arte, a esos

momentos que a veces hacen del arte algo refractario a la razón. Estos esfuerzos heroicos de Brecht por legitimar el arte frente a la razón lo han remitido una y otra vez a la parábola, en la cual la maestría artística se acredita, porque los elementos del arte terminan por suprimirse. Y son esos empeños en la parábola los que actualmente se imponen, con una figura más radical, en las reflexiones que apuntan al poema didáctico. En el curso de la conversación procuré aclarar a Brecht que semejante poema didáctico tendría que justificarse menos ante el público burgués que frente al proletario, que, probablemente, hará menos uso de la anterior producción brechtiana, de orientación en parte burguesa, y más, en cambio, del contenido dogmático y teórico del poema mismo. «Si ese poema didáctico es capaz de movilizar en su favor la autoridad del marxismo —le dije—, la existencia de su producción anterior difícilmente podrá afectarlo.»

4 de octubre. Ayer partió Brecht para Londres. Ya sea porque se siente especialmente tentado por mí o porque últimamente sea eso lo que le salga más de dentro, el caso es que ahora en la conversación se percibe con mayor claridad que antes lo que él llama la actitud provocadora de su pensamiento. Y a mí me sorprende el vocabulario especial que se desprende de dicha actitud. Hay un concepto en particular al que recurre gustosamente para provocar: el de «mojón».[160] En Dragør he leído *Crimen y castigo*, de Dostoievski. Lo primero que hizo Brecht fue atribuirle a esa lectura la culpa primordial de mi enfermedad. Y para corroborarlo me contó cómo en su juventud se le manifestó con virulencia una larga enfermedad, que sin duda estaba latente ya en él desde hacía tiempo, cuando un compañero de clase, encontrándose él ya demasiado débil para protestar, se puso una tarde a tocar a Chopin al piano. A Chopin y a Dostoievski les atribuye Brecht influencias extremadamente catastróficas. Pero, sin embargo, no cejó en el empeño de tomar una posición respecto de mi lectura, y, como estaba él mismo leyendo entonces *Las aventuras del buen soldado vejik*, no desaprovechó la ocasión para comparar a ambos autores.[161] Según él, Dostoievski no podía ni parangonarse con Hašek; más aún, al primero lo contó sin ningún reparo entre los «mojones», y no faltó mucho para que aplicase a sus obras el calificativo que Brecht tiene últimamente reservado para todos los trabajos que carecen del indispensable carácter esclarecedor, o a los que él se lo niega. Los llama «basura».

APUNTES DE 1938

6 de marzo.[162] En las últimas noches he tenido sueños que se me han quedado profundamente grabados durante el día. En uno de ellos me agasajaban con gentilezas. Creo que, sobre todo, se trataba de mujeres que se interesaban por mí y que incluso

elogiaban mi aspecto. Creo recordar que observé en voz alta: «Pues no voy a vivir por mucho tiempo». Como si fuesen las últimas palabras de amistad entre personas que se despiden.

Después, justo antes de despertarme, me encontré acompañado por una dama en la librería de Adrienne Monnier. Había una exposición de objetos que no puedo representarme bien: libros con miniaturas, láminas o arabescos forjados y esmaltados. Estábamos en la planta baja y podía verse la calle desde el gran ventanal del escaparate. Yo me encontraba en el interior. Mi acompañante se había arreglado los dientes de modo que encajasen en el espíritu de la técnica que aquella exposición pretendía difundir. Había conseguido que tuvieran un brillo opalescente. Su color parecía apagado, entre el azul y el verde. Me esforzaba en hacerle entender a mi acompañante, del modo más cortés, que esa no era la forma adecuada de emplear aquel material. Sin embargo, adelantándose a mis pensamientos, me indicó que la parte interna de sus dientes se hallaba revestida de rojo. Intentaba decirle que, para los dientes, no hacen falta colores fuertes.

El hecho es que he sufrido mucho estos últimos días por los ruidos en mi habitación. Ayer por la noche esto se me introdujo en el sueño. Me encontraba ante un mapa y, al mismo tiempo, en el paisaje que representaba aquel mapa. El paisaje era espantosamente desolado y árido, y no resultaba fácil de decir si tanta desolación era debida al páramo rocoso o al fondo gris y vacío, poblado únicamente por las letras de imprenta. Estas se curvaban sobre sus documentos, como si siguiesen una cordillera. Las palabras que formaban parecían más o menos alejadas unas de otras. Supe o descubrí que me encontraba en el laberinto del conducto auditivo Pero ese mapa era también el del Infierno.

28 de junio. Me encontraba en un laberinto de escaleras. Este laberinto no estaba cubierto en todos los sitios. Subí. Había otras escaleras que conducían hacia lo más hondo. En un rellano me percaté de que había llegado a una cima. Se abrió ante mí una amplia vista sobre todo el paisaje. Vi que otros estaban en otras cimas. A uno de esos otros le sobrecogió de pronto el vértigo y se precipitó al abismo. El vértigo se fue extendiendo; otros se despeñaron desde otras cimas. Cuando me sobrecogió a mí esta sensación me desperté.

Fui a ver a Brecht el 22 de junio.

Brecht habló de la elegancia y la indolencia en la actitud de Virgilio y de Dante, y las califica como el fondo sobre el que se destaca el gran gesto de Virgilio. Califica a los dos de *promeneurs*, paseantes. Subraya el rango clásico del *Infierno*: «Puede leerse en medio de la naturaleza».

Brecht habla de un odio inveterado contra los curas que heredó de su abuela. Deja entrever que aquellos que se han apropiado la doctrina teórica de Marx y que la

manejan formarán siempre una camarilla clerical. El marxismo se presta demasiado fácilmente a la «interpretación». Tiene ya cien años y se ha comprobado... (En este momento nos interrumpen.) «“El Estado debe desaparecer.” ¿Quién lo dice? El Estado.» (Seguro que piensa en la Unión Soviética.) Brecht se coloca frente a mi sillón y, con un aire entre astuto y dolido, afirma, imitando al «Estado»: «Ya lo sé, *debo* desaparecer». Eso lo dice al tiempo que lanza una mirada torva a unos interlocutores imaginarios.

Conversación sobre la nueva novelística soviética. Ya no estamos al corriente de lo que se hace. Hablamos luego de poesía y de las traducciones rusosoviéticas de poesía de las lenguas más diversas que inundan la revista *Das Wort*.^[163] Brecht opina que los autores de allí tienen muchas dificultades. «Que en un poema no salga el nombre de Stalin ya se interpreta como algo deliberado.»

29 de junio. Brecht habla del teatro épico; alude al teatro infantil, en el que los defectos de la interpretación funcionan como efectos de extrañamiento y dan a la representación rasgos épicos. Algo semejante puede ocurrir con el teatro de aficionados y el vodevil.^[164] Me viene a las mientes la representación ginebrina de *El Cid*, durante la cual, viendo que la corona del rey estaba torcida, pensé por primera vez en algo que nueve años más tarde puse por escrito en mi libro sobre el drama barroco.^[165] Brecht, por su parte, cita ahora el instante en el que está anclada la idea del teatro épico. Fue en un ensayo de la representación muniquesa de *Eduardo II*. La batalla que tiene lugar en la pieza debe ocupar la escena durante tres cuartos de hora. Brecht no se las arreglaba con los soldados. (Asja, su ayudante, tampoco.) Terminó por dirigirse a Valentin, con quien mantenía entonces una buena relación de amistad y que asistía a aquel ensayo, y le preguntó, desesperado:^[166] «Pero ¿qué es esto? ¿Qué pasa con los soldados? ¿Qué es lo que ocurre?». Valentin: «Están blancos, hombre. Muertos de miedo». Esta observación fue decisiva. Brecht añadió: «Y de cansancio». Se embadurnaron los rostros de los soldados con una buena capa de tiza. Y ese día quedó claro que habían encontrado el estilo de la representación.

Poco después apareció el viejo tema del «positivismo lógico». Me mostré un tanto intransigente y la conversación amenazaba con tomar un giro desagradable. Pero la cosa no fue a mayores porque Brecht, por primera vez, confesó que sus formulaciones eran superficiales. Y lo hizo con esta bella fórmula: «A una necesidad profunda corresponde una intervención superficial». Más tarde, al irnos a su casa (porque la conversación tenía lugar en mi cuarto): «Es bueno que en una posición extrema nos alcance un periodo de reacción. Se llega entonces a un punto intermedio». Y eso es lo que le ha ocurrido a él; se ha vuelto más moderado.

Por la noche quisiera dar a alguien un pequeño regalo para Asja, unos guantes. Brecht opina que es difícil. Podría pasar que se formase el parecer de que Jahnn^[167] le había remunerado con un par de guantes sus servicios de espionaje. «Lo peor de todo:

que se abandonan directrices generales, pero quedan probablemente en pie las disposiciones que contienen.»

1 de julio. Cada vez que toco asuntos rusos solo obtengo respuestas muy escépticas. Al informarme hace poco sobre si Ottwald está aún en prisión, esta fue la respuesta que obtuve: «Si todavía puede estar, en algún sitio estará». Steffin opinaba ayer que Tretiákov ha muerto.[\[168\]](#)

4 de julio. Ayer por la noche. Brecht (en una conversación sobre Baudelaire): «Yo no estoy contra lo asocial; estoy contra lo no social.»

21 de julio. Las publicaciones de Lukács, Kurella, etcétera, dan a Brecht mucho que hacer.[\[169\]](#) Pero piensa que no hay que oponerse a ellos en el terreno teórico. Planteo la cuestión en el terreno político. Tampoco ahí retira sus formulaciones. «La economía socialista no necesita la guerra y por eso no puede soportarla. Esto, y solo esto, es lo que expresa el “amor por la paz” del “pueblo ruso”. No puede haber economía socialista en un solo país. El proletariado ruso ha padecido mucho a causa del esfuerzo armamentístico, y en parte ha retrocedido hasta estadios hace tiempo superados del desarrollo histórico. A la época de los zares, por ejemplo. En Rusia domina un régimen personal. Y eso solo los que tienen serrín en la cabeza lo niegan.» Esta fue una breve conversación que se interrumpió enseguida. Por cierto que Brecht puso de relieve en este contexto que, con la disolución de la Primera Internacional, Marx y Engels quedaron separados de una conexión activa con el movimiento obrero y, desde entonces, no dirigieron sino consejos privados, no destinados a la publicación, a determinados dirigentes.[\[170\]](#) Tampoco resulta casual, aunque sí lamentable, que Engels se dedicase, por último, a las ciencias naturales.

Béla Kun es su mayor admirador en Rusia.[\[171\]](#) Brecht y Heine serían los únicos líricos alemanes que este hombre respeta. (Ocasionalmente, Brecht alude a alguien determinado que le apoya en el Comité Central.)

25 de julio. Ayer por la mañana vino Brecht a verme y me trajo su poema sobre Stalin titulado «Palabras de un campesino a su buey». En el primer momento no capté el sentido del asunto; y, cuando después me pasó por la cabeza la idea de Stalin, no me atreví a mantenerla. Tal efecto correspondería más o menos a la intención de Brecht. La

explicó en la siguiente conversación. Subrayó, entre otras cosas, los momentos positivos en el poema. De hecho, se trata de un homenaje a Stalin, quien, según su parecer, tiene méritos inmensos, pero todavía no ha muerto.^[172] Por lo demás, a Brecht no le va otra forma más entusiasta de homenaje. Está en el exilio y aguarda al ejército Rojo. Sigue de cerca la evolución rusa; e igualmente los escritos de Trotski. Estos prueban que hay una sospecha, una sospecha justificada que exige considerar escépticamente las cosas rusas. Tal escepticismo – dice – es lo propio de los clásicos. Si un día se comprobase que está justificado, entonces habría que combatir al régimen, y, además, públicamente. Pero esa sospecha no es hoy todavía, «por desgracia o gracias a Dios, como usted quiera», una certidumbre. No es responsable derivar de ella una política como la trotskista. «Por otro lado, no hay duda de que en Rusia ahora mismo están en plena faena ciertas camarillas criminales. De tiempo en tiempo se dejan notar por sus fechorías.» Luego Brecht pone en evidencia hasta qué punto nos conciernen los retrocesos internos. «Hemos pagado por nuestras posiciones; estamos cubiertos de cicatrices. Es natural que seamos especialmente sensibles.»

A la caída de la tarde me encontró Brecht en el jardín leyendo *El capital*. «Me parece muy bien que estudie usted a Marx ahora que tropezamos con él cada vez menos y especialmente entre los nuestros», me dijo. Le respondí que prefiero los libros famosos cuando no están ya de moda. Hablamos de la literatura política rusa. «Con gente así – le dije, refiriéndome a Lukács, Gábor o Kurella – no se puede hacer un Estado.» Respuesta de Brecht: «O solo un Estado, pero no una comunidad. Son enemigos de la producción. Para ellos la producción no es algo seguro. No se fían de ella. Es imprevisible. Nunca se sabe lo que saldrá de ella. Y ellos no quieren producir. Quieren jugar a ser los *apparátchiks* y tener el control sobre los demás. Cada una de sus críticas contiene una amenaza». Nos pusimos a hablar, no sé cómo, de las novelas de Goethe. Brecht solo conoce *Las afinidades electivas*. En ella dice haber admirado su elegancia juvenil. Se sorprende mucho cuando le digo que Goethe la escribió a los sesenta años. El libro no tiene nada de pequeñoburgués – dice –. Lo cual es un logro enorme, porque, según él, las huellas de la burguesía más ñoña se dejan notar hasta en las obras más importantes del teatro alemán, y eso es algo que él dice haber padecido en sus propias carnes. Observé que la acogida de *Las afinidades electivas* fue como corresponde, a saber, miserable. Brecht: «Me alegro. Los alemanes son un pueblo de mierda. No es verdad que no puedan extraerse de Hitler consecuencias sobre los alemanes. También en mí es malo todo lo que es alemán. Lo que en los alemanes resulta insoportable es que su independencia tiene orejas. En ninguna otra parte ha habido nada parecido a esas ciudades imperiales “libres”, como Augsburgo, que es una ciudad de mierda. Lyon, por ejemplo, nunca fue una ciudad “libre”. Las ciudades independientes del Renacimiento eran ciudades estado, pero no eran ciudades “libres”.^[173] Lukács es alemán por elección propia. ¡Pues no se habrá quedado bien descansado!».

De *Las más bellas sagas del bandido Woynok* alabó Brecht que nos hacen caer en la cuenta de que su autora, Anna Seghers, se ha liberado de los encargos.^[174] «Seghers no puede producir sobre la base de un encargo, así como yo no sabría cómo empezar a escribir sin

un encargo.» Alabó también que en esas historias haga de hilo conductor un ser extravagante, testarudo y solitario.

26 de julio. Brecht ayer por la tarde: «Ya no puede dudarse de ello: la lucha contra la ideología se ha convertido en una nueva ideología».

29 de julio. Brecht me lee varios fragmentos polémicos con Lukács, notas para un ensayo que ha de publicar en *Das Wort*. Son ataques larvados, pero fuertes. Brecht me pide consejo en cuanto a su publicación. Como al mismo tiempo me cuenta que ahora Lukács tiene «allí» una gran posición, le digo que no puedo aconsejarle. «Se trata de una cuestión de poder. Alguien debería manifestarse allí al respecto. ¿No tiene usted amigos allí?» Brecht: «En realidad no tengo allí ningún amigo. Y los moscovitas tampoco tienen ninguno. Son como los muertos».

3 de agosto. El 29 de julio, a la caída de la tarde, en el jardín, nos pusimos a hablar acerca de la cuestión de si una parte del ciclo *Canciones para niños* debía ser recogida en el nuevo libro de poemas.^[175] Yo no estaba a favor, ya que encuentro que el contraste entre los poemas políticos y los privados expresa de un modo especialmente claro la experiencia del exilio, y eso no debería quedar enturbiado por una recopilación tan dispar. Dejé entender que, en esa propuesta, volvía a ponerse en juego el carácter destructivo de Brecht, que enseguida pone en cuestión lo apenas conseguido. Brecht: «Ya sé que se dirá de mí que era un maniaco. Si esta época pasa a la historia, también pasará con ella la comprensión para mi manía. El tiempo dará el trasfondo de lo maniaco. Pero lo que yo querría realmente es que algún día se dijera: era un maniaco normal y corriente». El reconocimiento de lo corriente tampoco debería ser un asunto menor en el libro de poemas. Que la vida, a pesar de Hitler, sigue adelante –dijo–. Que seguirá habiendo niños –dijo–. Brecht piensa en la época sin historia de la que da una imagen su poema a los artistas plásticos y de la cual unos días más tarde me dijo que tenía la llegada de esos tiempos poshistóricos por más probable que la victoria sobre el fascismo.^[176] Luego, para defender de nuevo la inclusión de las *Canciones para niños* en los *Poemas del exilio*, Brecht, de pie ante mí sobre la hierba, se expresó con una vehemencia que raras veces emplea. «En la lucha contra estos nada debe omitirse. No piensan en cosas pequeñas. Sus planes son para los próximos treinta mil años. Es algo atroz. Sus crímenes son atroces, espantosos. No se detienen ante nada. Golpean contra todo. Cada célula del cuerpo se estremece bajo sus golpes. Por eso no debemos olvidar a ninguno de los nuestros. Mutilan al niño en el vientre de la madre. En ningún caso

podemos olvidar a los niños. En ningún caso.» Mientras me hablaba así yo sentía crecer en mí una violencia hecha a la medida de la del fascismo; quiero decir una violencia que surgía de unas profundidades de la historia tan hondas como aquellas de las que surge el fascismo. Era un sentimiento muy curioso, nuevo para mí. En consonancia con él el pensamiento de Brecht tomó entonces un determinado giro. «Planean devastaciones gigantescas. Por eso no pueden unirse con la Iglesia, cuyo paso también se mide por milenios. A mí me han proletarizado. No solo me han quitado mi casa, mi estanque con peces y mi coche, sino que también me han robado mi teatro y mi público. Dada mi situación, no puedo conceder que Shakespeare haya tenido un talento claramente mayor que el mío. Porque tampoco él hubiese podido escribir para el cajón. Tuvo sus personajes ante sí. Las gentes que representa andaban a su alrededor. Aunque también es cierto que apenas extrajo de su comportamiento algunos rasgos; muchos otros, igualmente importantes, fueron dejados fuera.»

Comienzos de agosto. Brecht: «En Rusia domina una dictadura *sobre* el proletariado. Hay que evitar renegar de ella mientras lleve a cabo cometidos prácticos a favor del proletariado, es decir, mientras colabore en un equilibrio entre proletariado y campesinado bajo, verificando preponderantemente los intereses proletarios». Días después Brecht habló de una «monarquía obrera», y yo comparé este organismo con los grotescos caprichos de la naturaleza, que a veces se extraen del fondo del mar en forma de pez cornudo o de cualquier otra monstruosidad.

25 de agosto. Una máxima brechtiana: no conectar con el buen tiempo pasado, sino con el mal tiempo presente.

¿QUÉ ES EL TEATRO ÉPICO?[177]

I

EL PÚBLICO RELAJADO

«No hay nada más hermoso que estar tumbado en un sofá leyendo una novela», dice uno de los autores épicos del siglo pasado. Con ello se nos indica lo grande que puede ser el relajamiento del que disfruta ante una obra narrativa. Pero la imagen que nos hacemos del que asiste a un drama suele ser más bien la opuesta. Pensamos en alguien que sigue los acontecimientos que tienen lugar sobre el escenario con todas las fibras de su cuerpo en tensión. El concepto de «teatro épico» (que Brecht ha formulado como teórico de su propia práctica literaria) nos indica, sobre todo, que dicho teatro quiere tener un público relajado, que tenga la atención captada por la trama, pero sin angustias. Ese público se dará siempre como una colectividad, lo cual lo distingue muy claramente del lector que está a solas con su libro. Pero en cuanto colectividad se verá a menudo motivado para tomar prontas posiciones. Estas – así opina Brecht – debieran ser meditadas y, por tanto, distendidas; en una palabra, han de ser posiciones adoptadas por personas interesadas en aquello que ven. Para que esa participación interesada sea posible se ha previsto un doble objeto. En primer lugar los hechos, que tienen que funcionar de un modo que el público pueda, en pasajes decisivos, someterlos al control de su propia experiencia. En segundo lugar la representación, cuyo montaje (*Armatuur*) artístico debe llevarse a cabo de un modo transparente. (Esta idea se opone totalmente a la de «simplicidad»; en realidad, presupone en el director de escena la máxima inteligencia artística y perspicacia.) El teatro épico se dirige a personas interesadas en lo que ven y que «no piensan sin motivo». Brecht no pierde de vista a las masas, cuyo uso condicionado del pensamiento se cubre desde luego con esta fórmula. En su empeño por hacer que el público se interese en el teatro con una actitud de especialista, aunque de ningún modo por mor de la mera cultura (*Bildung*), su voluntad política se revela con claridad y se impone.

II

LA FÁBULA

El teatro épico ha de «despojar a la escena de su sensacionalismo». Por eso con frecuencia le servirá mejor una fábula antigua que una nueva. Brecht se ha planteado la cuestión de si los acontecimientos que el teatro épico representa no debieran ser conocidos de antemano. Se comportaría entonces con su fábula igual que el maestro de ballet con su alumna. Lo primero sería flexibilizar al máximo sus articulaciones. (De hecho, el teatro chino procede así. Lo que Brecht debe a este teatro lo ha expuesto en *The Fourth Wall of China*.^[178]) Y si el teatro ha de buscar sucesos conocidos, «los más adecuados serían por de pronto los históricos». Su extensión épica por medio de la manera de actuar, de los carteles y de los títulos, tiende a exorcizar su carácter sensacionalista.

Es con este criterio que Brecht ha recurrido a la vida de Galileo como tema para su última pieza.^[179] Representa a Galileo sobre todo como un gran maestro. No solo enseña una física nueva, sino que la enseña también de una manera nueva. En su mano, el experimento se convierte en una conquista no únicamente de la ciencia, sino de la pedagogía. El acento capital de esta pieza no reside en la retractación de Galileo. El acontecimiento épico habrá que buscarlo más bien en lo que resulta patente según el título del penúltimo cuadro: «1633-1642. Como prisionero de la Inquisición, Galileo prosigue hasta su muerte sus trabajos científicos, y logra sacar de Italia de matute sus obras principales».^[180]

Este teatro tiene una relación con el paso del tiempo muy distinta de la del teatro trágico. Como la tensión se concentra menos en el desenlace que en los sucesos en particular, es capaz de abarcar los más amplios espacios de tiempo. (Así pasaba antaño en los misterios teatrales. La dramaturgia del *Edipo* de Sófocles o del *Pato salvaje* de Ibsen está en el polo opuesto de la dramaturgia épica.)

III

EL HÉROE NO TRÁGICO

El teatro clásico de los franceses hacía un sitio entre los actores para que las personas importantes tuviesen sus butacas en el mismísimo escenario. A nosotros esto se nos antoja inadecuado; e igualmente inadecuado nos parecería, según el concepto de lo «dramático» a que estamos acostumbrados en el teatro, agregar a los acontecimientos que se ponen en escena a un tercero que no toma parte en ellos y que es el observador sobrio y «reflexivo». A Brecht, en cambio, se le ha pasado varias veces por la cabeza una cosa semejante. Incluso podemos ir más allá y decir que Brecht ha emprendido el intento de hacer que el héroe dramático sea el tipo reflexivo, el sujeto que piensa, incluso el sabio. Y por ello es posible definir su teatro como «teatro épico». Más lejos

que en ningún otro caso lleva este intento en la figura de Galy Gay, el cargador. Galy Gay, el héroe de la pieza *Un hombre es un hombre*, no es otra cosa que un escenario de las contradicciones que constituyen nuestra sociedad.^[181] Quizá no sea, según Brecht, demasiado audaz declarar al sabio como el escenario perfecto de su dialéctica. De todos modos, Galy Gay es un sabio. Ya Platón reconoció la falta total de dramatismo como un rasgo del hombre superior, del sabio. En sus diálogos lo llevó hasta el umbral mismo de la escena dramática –y, en el *Fedón*, hasta el de la pasión representada (*Passionspiel*)—. El Cristo medieval, que, tal y como nos lo encontramos en los padres de la Iglesia, representaba también al sabio, es el héroe no trágico por excelencia. Pero tampoco ha cesado la búsqueda del héroe no trágico en el drama profano occidental. A menudo en discrepancia con sus teóricos, este drama se ha diferenciado de maneras siempre renovadas de la forma auténtica de la tragedia, esto es, de la griega. Esta vía importante, pero mal señalada (que aquí podemos calificar de imagen de una tradición), se trazó en la Edad Media por Hroswitha y los misterios; durante el Barroco por Gryphius y Calderón.^[182] Más tarde discurre por Lenz y Grabbe^[183] y, por último, por Strindberg. Muchas escenas de Shakespeare son monumentos levantados en sus márgenes y Goethe la cruza en la segunda parte del *Fausto*. Es una vía europea, pero también alemana. Si es que puede hablarse de una vía y no más bien de un sendero clandestino de contrabandistas por el que habría llegado hasta nosotros la herencia del drama medieval y barroco. Ese camino de herradura, por enmarañado y agreste que sea, aparece hoy en los dramas de Brecht.

IV

LA INTERRUPCIÓN

Brecht contrapone su teatro épico al teatro dramático en sentido estricto, cuya teoría formuló Aristóteles. Por eso introduce la correspondiente dramaturgia como no aristotélica, igual que Riemann introdujo una geometría no euclidiana. Esta analogía puede que sirva para aclarar que no se trata de una relación competitiva entre las dos formas escénicas en cuestión. En Riemann quedó suprimido el postulado de las líneas paralelas. Así, lo que se ha eliminado en la dramaturgia brechtiana es la catarsis aristotélica, la exoneración de las pasiones por medio de la empatía (*Einfühlung*) con la suerte conmovedora del héroe.

El interés relajado del público, al que están destinadas las representaciones del teatro épico, tiene su particularidad precisamente en que apenas se invoca la capacidad de empatizar de los espectadores. El arte del teatro épico consiste más bien *en* provocar el asombro, en lugar de la identificación. Expresándolo mediante una fórmula: en lugar de empatizar con el héroe, el público debe aprender a asombrarse de las circunstancias en las que aquel se mueve.

El teatro épico, opina Brecht, no debe tanto desarrollar acciones como representar situaciones. Pero la representación no consiste, en este caso, en una reproducción en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata, sobre todo, de descubrir primero las situaciones. (Podría igualmente decirse: se trata de volverlas extrañas.[\[184\]](#)) Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción. El ejemplo más elemental: una escena familiar. De repente entra un extraño. La mujer está a punto de coger una estatuilla de bronce para lanzarla contra la hija. El padre está a punto de abrir una ventana para llamar a un policía. En ese instante aparece en la puerta el extraño. *Tableau*, como solía decirse hacia 1900. Esto es, el extraño es confrontado con la situación: rostros descompuestos, una ventana abierta, mobiliario patas arriba. Pero hay, sin embargo, una mirada ante la cual las escenas más corrientes de la vida burguesa no se presentan de manera muy distinta.

V

EL GESTO QUE SE CITA

«El efecto de cada frase —dice un poema didáctico de Brecht sobre la dramaturgia— ha sido esperado y descubierto. Y esperado hasta que la multitud hubiese puesto las frases en la balanza». En una palabra, que se interrumpía la acción. Permítasenos ir más allá y reflexionar acerca de que la «interrupción» es uno de los procedimientos formales básicos y fundamentales. De hecho, va mucho más lejos del estricto ámbito del arte. Es, para mencionar uno solo de sus aspectos, el principio que da sentido a la cita. Citar un texto implica interrumpir su contexto. Por eso es más que comprensible que el teatro épico, armado sobre el principio de interrupción, sea citable en un sentido específico. La citabilidad de sus textos no tendría nada de particular. Otra cosa es lo que ocurre con los gestos que tienen su sitio en el curso de la actuación.

«Hacer que los gestos puedan ser citados» es una de las ejecuciones esenciales del teatro épico. El actor debe poder espaciar sus gesticulaciones igual que el linotipista las palabras. Este efecto se logra, por ejemplo, si el actor cita en escena su propio gesto. En *Happy End* se seguía muy bien a Carola Neher en el papel de un sargento del Ejército de Salvación, que, tras haber cantado una canción, en una taberna de marineros para hacer proselitismo —una canción, por cierto, que se adecuaba mucho mejor en una iglesia—, tenía que volver a cantar y, citar por tanto, la misma canción con el mismo gesto con que la había cantado, pero esta vez ante una asamblea de correligionarios.[\[185\]](#) Y en *La medida* se presenta ante el tribunal del partido no solo el informe de los comunistas, sino también, por medio de la interpretación en escena, una serie de gestos del camarada contra el que se ha iniciado un procedimiento.[\[186\]](#) Lo que en el drama épico es, en general, un medio artístico de índole más sutil, se convierte, en el caso especial de la pieza didáctica, en uno de los fines más evidentes. Por lo demás, el teatro épico es *per*

definitionem un teatro gestual. Porque cuanto más interrumpamos al que actúa, tanto mejor acogeremos los gestos.

VI

LA PIEZA DIDÁCTICA

El teatro épico está pensado, en cualquier caso, tanto para los actores como para los espectadores. Y la pieza didáctica se distingue aquí como caso especial porque, gracias a la peculiar pobreza de la tramoya, se simplifica y facilita la interrelación del público con los actores y de los actores con el público. Cada espectador puede llegar a actuar. Y, de hecho, resulta más fácil representar al «maestro» que al «héroe».

En la primera versión de *El vuelo de los Lindbergh*, que se publicó en una revista ilustrada, el aviador figuraba todavía como héroe.^[187] Dicha versión estaba destinada a su glorificación. La segunda versión surge —lo cual es muy instructivo— gracias a una corrección de Brecht. ¡Qué regocijo recorrió ambos continentes en los días que siguieron a este vuelo! Pero el regocijo pinchó y se quedó en sensacionalismo. Brecht se esfuerza en *El vuelo de los Lindbergh* por descomponer el espectro de la «vivencia» y extraer de él los colores de la «experiencia». Esa experiencia, que solo podía extraerse del trabajo de Lindbergh y no de la excitación del público, debía, además, devolverse a *los Lindbergh*.

T. E. Lawrence, autor de *Los siete pilares de la sabiduría*, escribió a Robert Graves, cuando se enroló en el ejército de aviación, que un paso así era para un hombre de hoy lo que fue para uno en la Edad Media el ingreso en un monasterio. En esta declaración encontramos de nuevo la tensión propia de *El vuelo de los Lindbergh* y de otras piezas didácticas posteriores. Se aplica el rigor clerical a la instrucción en una técnica moderna; en este caso el vuelo y, más tarde, la lucha de clases. Esta segunda utilización se elabora más ampliamente que en ninguna otra pieza en *La madre*. Mantener un drama social como este libre de los efectos que la identificación empática trae consigo y a los que tan acostumbrado está el público constituía un gesto audaz, algo que Brecht sabía.^[188] Lo ha expresado en una carta-poema que ha dirigido, con motivo de la representación neoyorquina, al teatro obrero de aquella ciudad. «Muchos nos han preguntado: ¿os comprenderá el obrero? ¿Renunciará al estupefaciente de costumbre, a la participación intelectual y emocional en una indignación ajena, en el éxito de otros, a toda esa ilusión que le fustiga durante dos horas y que le deja luego exhausto, colmado de un vago recuerdo y de una esperanza más vaga todavía?»

VII

EL ACTOR

El teatro épico avanza, de manera parecida a las imágenes de una cinta cinematográfica, a empellones. Su forma fundamental es la del *shock*, el cual se produce al colisionar entre ellas toda la serie de situaciones bien diferenciadas dentro de una misma pieza. Las canciones, los títulos y los convencionalismos gestuales distinguen una situación de otra. Surgen así intervalos cuya tarea es la de estropear la ilusión entre el público. Paralizan su disposición a la empatía sentimental. Dichos intervalos están concebidos para que adopte una posición crítica (con respecto al comportamiento representado de los personajes y con respecto al modo de representarlo). En lo que concierne a este último, el cometido del actor en el teatro épico consiste en probar con su actuación que mantiene la cabeza fría. También para él resulta apenas utilizable la identificación emocional. El «actor» del teatro dramático no siempre está del todo preparado para semejantes maneras de actuar. Quizá se llegue con más soltura y más directamente al teatro épico «haciendo teatro».

Brecht dice: «El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Naturalmente, muestra esa cosa al mostrarse a sí mismo y se muestra a sí mismo al mostrar esa cosa. Aunque los dos cometidos coincidan, no deben coincidir de tal modo que la contraposición (diferencia) desaparezca». En otras palabras, el actor tiene que reservarse la posibilidad de salirse de su papel con arte. No debe renunciar a la posibilidad, en un momento dado, de hacer el papel del que reflexiona (sobre su papel). No sería justo que nos sintiésemos en dicho momento remitidos a la ironía romántica, tal y como la maneja, por ejemplo, Ludwig Tieck en *El gato con botas*.^[189] Esa ironía no tiene una finalidad didáctica. En el fondo, únicamente sirve para acreditar lo bien informado filosóficamente que está el autor mientras escribe la pieza: puede que al final el mundo sea también un teatro.

La manera de actuar en el teatro épico permitirá conocer sin violencias hasta qué punto son idénticos en este campo el interés artístico y el político. Pensemos en el ciclo brechtiano *Terror y miseria del Tercer Reich*.^[190] Es fácil percatarse de que la tarea que le incumbiría a un actor en el exilio a la hora de hacer de oficial de las SS o de miembro del Tribunal del Pueblo significa, sin duda, algo muy distinto que lo que supondría para un buen padre de familia encarnar al don Juan de Molière. El primero difícilmente podrá considerar la identificación como un procedimiento adecuado. De hecho, identificarse con los asesinos de sus compañeros de lucha le resultará totalmente imposible. Otro modo de representar, más distanciado, se convertiría en casos semejantes en un nuevo derecho y tal vez en un éxito especial. Este modo sería el épico.

VIII

La tarea que incumbe al teatro épico se puede definir desde el concepto de la «escena» con mayor facilidad que desde el concepto de un «drama nuevo». El teatro épico hace justicia a una circunstancia a la que se ha prestado poca atención. Se trata del hecho de haber cegado la orquesta. El foso que separa a los actores del público, como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez de la ópera —abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro elemento de la escena las huellas de su origen sagrado—, ha ido perdiendo más y más su función. La escena está todavía elevada, es cierto. Pero ya no surge de una profundidad inescrutable: se ha convertido en tarima. La pieza didáctica y el teatro épico constituyen una tentativa de apañárselas con esa tarima y sacarle todo el provecho.

SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA MURALLA CHINA DE FRANZ KAFKA

UNA CONFERENCIA RADIOFÓNICA [\[191\]](#)

Comenzaré con una pequeña narración extraída de la obra que lleva el título de esta conferencia y que pondrá de manifiesto dos cosas: la magnitud de este escritor y la dificultad de articular sobre ella un testimonio coherente. Kafka simula contar una fábula china; la historia dice así:

Se cuenta que el emperador te ha mandado a ti, un pobre individuo, un lamentable súbdito, una diminuta sombra escondiéndose del sol imperial en la más lejana de las lejanías, a ti precisamente, un mensaje desde su lecho de muerte. Mandó que se arrodillase un mensajero junto a la cama y le susurró el mensaje al oído; tanto le importaba que se lo hizo repetir luego a su oído. Con movimientos de cabeza fue corroborando la exactitud de lo dicho. Y, ante todos los espectadores de su muerte — pues las paredes que impedían la vista de su alcoba habían sido derribadas y en las anchas escalinatas que serpenteaban hacia lo alto se hallaban reunidos todos los grandes del reino —, ante todos ellos, despachó al mensajero. Este se puso enseguida en camino: un hombre fuerte, incansable; lanzando hacia delante ahora un brazo, luego el otro, se va abriendo paso entre la multitud; si encuentra resistencia, muestra sobre su pecho el signo del sol; avanza con más facilidad que nadie. Pero la multitud es incalculable; y los aposentos no tienen fin. Si saliese al campo libre, cómo volaría y qué pronto oirías en tu puerta la espléndida llamada de sus puños. En lugar de ello, se consume en un esfuerzo inútil. Todavía se está abriendo paso por las más recónditas estancias del palacio; nunca llegará más allá; y, si lo consiguiera, nada se ganaría con ello; tendría que seguir abriéndose paso por las escaleras; y, aunque lo consiguiera, tampoco se habría ganado nada; tendría entonces que habérselas con los patios; y, tras los patios, el segundo palacio circundante; y otra vez escaleras y patios; y otra vez un palacio; y así a lo largo de milenios; y, si por fin se precipitara al exterior por el portón más externo — cosa que nunca, nunca sucederá —, se encontraría en primer lugar con la capital del imperio, sede de la corte, centro del mundo, repleta hasta los topes de sus propios desechos. Nadie puede atravesar eso y menos aún con el mensaje de un muerto. Pero tú te sientas junto a tu ventana y sueñas con él cuando cae la tarde. [\[192\]](#)

No voy a interpretar esta historia. No hace falta ninguna indicación por mi parte para darse cuenta de que el aludido es, sobre todo, el propio Kafka. Pero ¿quién era Kafka? Él mismo hizo todo lo posible por ocultar el camino que lleva a una respuesta a esta pregunta. Resulta evidente que quien está en el centro de sus novelas es él mismo, lo cual, en cierto modo, lo empuja a hacer invisible a su protagonista, a hurtárnoslo al esconderlo en lo trivial. Así, por ejemplo, esa letra K. con que se designa a la figura principal de su novela *El castillo* no dice más de lo que puede encontrarse cosido en un pañuelo, o en la badana de un sombrero, con lo cual nada se puede saber del

desconocido propietario. En todo caso, de ese Kafka podríamos imaginar una leyenda: la de alguien que se pasó toda la vida preguntándose cuál era su aspecto, sin saber que existe una cosa llamada «espejo».

Pero, volviendo a la historia del comienzo, sí que me gustaría indicarles cómo no debe interpretarse a Kafka, ya que, por desgracia, es esta la única manera de enlazar con lo que hasta ahora se ha dicho sobre él. Es cierto que no está tan traído por los pelos el esquema filosófico-religioso que se ha supuesto en los libros de Kafka. También es muy posible que el trato íntimo con el escritor, como el que mantuvo Max Brod, el meritorio editor de sus escritos, haya despertado o confirmado semejantes pensamientos. Pero todo esto supone dar un considerable rodeo para evitar, y casi diría que violentar, el mundo de Kafka. Sin duda, es incuestionable que este ha querido representar en su novela *El castillo* el poder y la esfera superior de la gracia, mientras que, en *El proceso*, representó el mundo inferior de los tribunales y juicios, y, en su última gran obra, *América*, la vida terrena –todo ello entendido en el sentido teológico–. [193] Solo que este método da resultados mucho menores que el de una interpretación del escritor, desde luego mucho más difícil, planteada desde el centro de su mundo de imágenes. Por ejemplo, el proceso contra Josef K. se tramita en pleno día hábil en patios traseros, en salas de espera, siempre en lugares inusuales en los que el acusado se extravía con frecuencia. Y así llega un día en que se encuentra citado en una buhardilla. Los bancos del público están llenos de gentes que siguen, apretujadas, la sesión. Han acudido mentalizadas para que sea una sesión larga, pero no es fácil aguantar allá arriba; el techo –que en Kafka casi siempre es demasiado bajo– les oprime y pesa; por eso han llevado cojines para apoyar en ellos la cabeza. Y esta, fíjense, es la imagen exacta de esos capiteles adornados con las figuras más grotescas que vemos en las columnas de tantas iglesias medievales. Ni que decir tiene que Kafka no pretendió imitarlas. Pero, si pensamos en su obra como si fuese una especie de espejo, entonces aparecerá ese capitel perteneciente al pasado como el objeto propiamente inconsciente de esa descripción y el intérprete deberá fijar su atención en su reflejo, pero en sentido contrario, e imaginarlo tan lejano como había tenido que remontarse hacia atrás en el tiempo para encontrar el objeto reflejado. En otras palabras, deberá fijarse en el futuro.

La obra de Kafka es profética. Las singularidades sumamente precisas que llenan la vida de la cual se ocupa no son, para el lector, sino pequeños signos, indicaciones y síntomas de desplazamientos que el escritor registra en las más diversas circunstancias y sin que él mismo, por cierto, pueda ensamblarlos en las nuevas situaciones. Por eso no le queda otro remedio que responder con un asombro no exento de espanto a esas dislocaciones o deformaciones casi incomprensibles de la existencia que delatan el establecimiento de nuevas leyes. Kafka está tan obsesionado con ello que no es imaginable ni una sola de sus descripciones que no implique una deformación –si bien por «descripción» deberíamos entender aquí «investigación»–. En otras palabras, todo lo que describe enuncia otra cosa. La fijación de Kafka en este único objeto, a saber, la deformación de la existencia, puede antojársele al lector un caso de evidente obstinación. Pero, en el fondo, esa impresión –al igual que la seriedad desconsolada y

la desesperación en su mirada— es únicamente el signo de que Kafka ha roto con la prosa puramente poética. Tal vez su prosa no pueda demostrar ya nada; en cualquier caso, está hecha de tal modo que puede a cada momento insertarse en contextos demostrativos. Habrá que recordar aquí la forma de la *hagadá*: así se llaman, entre los judíos, las historias y anécdotas de la literatura rabínica que sirven de ilustración y confirmación de la doctrina, esto es, de la *halajá*. Al igual que las partes de la *hagadá* en el Talmud, esos libros son narraciones, una *hagadá* que se demora y obstina en las descripciones más minuciosas, y ello con la esperanza y el miedo de que la fórmula, es decir, la instrucción de la *halajá*, la doctrina, pueda, en algún momento, cruzársele en su camino.^[194]

En efecto, la demora es el auténtico sentido de ese detallismo tan curioso, a veces tan sorprendente, del que Max Brod ha dicho que consiste en la natural perfección de Kafka y en su búsqueda del camino recto. Brod opina que «para todas las cosas serias de la vida, sirve aquello que una muchacha de la novela *El castillo* afirma de las enigmáticas cartas de los funcionarios, a saber, que “las reflexiones a las que dan pie son infinitas”». Pero lo que Kafka busca en esa infinitud es precisamente la posibilidad de conjurar el miedo al final. Por eso su detallismo tiene un sentido muy distinto del de los episodios descriptivos de cualquier otra novela. Las novelas buscan bastarse a sí mismas. Los libros de Kafka nunca, porque son historias preñadas con una moraleja que jamás llegan a dar a luz. El escritor ha aprendido, si es que debe hablarse de eso, no de los grandes novelistas, sino de autores mucho más modestos: de los narradores. Entre sus escritores preferidos estaban el moralista Johann Peter Hebel y el enigmático Robert Walser. Ya hemos hablado antes de la cuestionable construcción filosófico-religiosa en que se ha querido basar la obra de Kafka y en la cual se ha hecho del cerro de *El castillo* algo así como la sede de la gracia. Que los libros hayan quedado sin terminar, eso sí que es el dominio propio de la gracia. Que en Kafka no se exprese nunca la ley como tal, esa, y no otra cosa, es la gracia de lo fragmentario.

Quien tenga dudas al respecto, que lo confirme según lo que Max Brod refiere de sus amistosas conversaciones con el escritor sobre el final que planeaba para *El castillo*. Tras una larga vida sin fuste y sin calma en aquella aldea, K. se encuentra inerte, perdidas las fuerzas en la lucha, en su lecho de muerte. Y, entonces, por fin, aparece el mensajero del castillo con la noticia decisiva: este hombre no tiene ningún derecho a habitar en esta aldea, pero, en consideración a ciertas circunstancias menores y marginales, se le permitirá vivir y trabajar en ella. El hombre, sin embargo, muere en ese preciso instante. Seguro que se dan cuenta de que esta narración pertenece al mismo orden de la fábula con la que hemos comenzado. Además, Brod nos ha comunicado que, en esta aldea y al pie de la montaña del castillo Kafka, imaginaba un pueblo real, Zürau, en los montes Metálicos. Por mi parte, creo reconocer en ella la aldea de una leyenda del Talmud. Es una leyenda con la que un rabino contesta a la pregunta capciosa de por qué el judío prepara el viernes por la tarde, en vísperas del *sabbat*, un banquete. Cuenta entonces la historia de una princesa que languidecía en el destierro, lejos de sus gentes y entre un pueblo cuya lengua no entiende. Un día la princesa recibe una carta con la noticia de

que su prometido no la ha olvidado y se ha puesto en camino para encontrarla. El prometido, dice el rabino, es el Mesías, la princesa, el alma, y la aldea en la que está desterrada, el cuerpo. Y, como no puede dar a aquellos que no conocen su lengua ninguna señal de su alegría, adereza el alma un banquete para el cuerpo.

Si desplazamos un poco los acentos en esta historia talmúdica, ya estamos en pleno mundo kafkiano. El hombre actual vive en su cuerpo como K. en la aldea al pie de la montaña del castillo: como un extraño, como un paria que nada sabe de las leyes que unen a ese cuerpo con otros órdenes superiores. Quizá ilustre este aspecto del asunto el hecho de que Kafka ponga con tanta frecuencia a animales en el centro de sus narraciones. Podemos estar leyendo un buen rato sus historias de animales sin percatarnos en absoluto de que no se habla en ellas de seres humanos. Al dar con el nombre del animal —un ratón o un topo—, reaccionamos asustados y advertimos de repente lo lejos que estamos del continente de lo humano. Además, la elección de animales que Kafka utiliza para envolver sus propias ideas merece ser comentada. Siempre son de los que viven metidos en la tierra o, al menos, como el escarabajo de *La transformación*, de los que se esconden entre las grietas y hendiduras del suelo. Esta querencia por las madrigueras es lo que al escritor le parece más adecuado para los miembros de su generación y su entorno, gente aislada que desconoce la ley. Pero esa falta de legalidad no ha estado siempre ahí. Kafka no se cansa de describir los mundos de los que habla como polvorientos, corrompidos y anticuados. Los aposentos en los que se desarrolla *El proceso* están todos envejecidos, igual que los ordenamientos según los cuales se procede «En la colonia penitenciaria» o los hábitos sexuales de las mujeres que ayudan a K. Pero no solo en las figuras femeninas, que viven, por cierto, en una promiscuidad sin límites, podemos palpar la depravación de ese mundo. Con la misma desvergüenza la proclama en sus obras y manejos el poder superior, del que acertadamente se ha dicho que es tan cruel como el inferior y que, como él, juega con sus víctimas como el gato con el ratón. «Ambos mundos son un laberinto medio oscuro, polvoriento, estrecho, mal ventilado, con sus cancellerías, despachos y salas de espera, con una jerarquía incomprensible de funcionarios bajos, altos y muy altos, todos ellos inabordables, además de procuradores, conserjes, abogados, auxiliares y ujieres que en conjunto no producen más que el efecto de una ridícula y absurda parodia burocrática».[195] Se ve bien que los círculos superiores viven tan ignorantes de la ley como los inferiores y que, al no haber barreras divisorias, las criaturas de todos los órdenes se entremezclan, unidas furtivamente por un único sentimiento: el miedo. Un miedo que no es reacción, sino órgano. Y no es difícil determinar para qué tienen en todo momento tan despierta y agudizada esa sensibilidad. Pero, antes de que conozcamos su objeto, da mucho que pensar la curiosa duplicidad de dicho órgano. Recordemos la metáfora del espejo al comienzo. Ese miedo es, a la par y por partes iguales, miedo ante lo muy antiguo, ante lo inmemorial, y miedo también ante lo más próximo, ante lo inmediato por venir. Para decirlo con una frase: es miedo ante la culpa desconocida y ante su expiación, cuya única bendición es que nos da a conocer cuál era esta culpa.

Porque la deformación tan precisa y tan característica del mundo de Kafka procede del hecho de que en él lo nuevo, grande y liberador se presenta bajo la figura de la expiación, siempre y cuando lo que ya ha sucedido no esté comprendido, confesado y resuelto por completo. Por eso Willy Haas ha acertado claramente al descifrar como olvido la culpa desconocida que desencadena el proceso contra Josef K. La creación literaria de Kafka rebosa de configuraciones del olvido y estas deben verse como mudas súplicas para que, por fin, nos venga algo a la mente. Pensemos en el relato titulado «La preocupación del padre de familia», en esa extraña madeja o carrete parlante llamada Odradek, que nadie sabe lo que es; o en el escarabajo, el héroe de *La transformación*, del que sabemos muy bien lo que *era*, a saber, un hombre; o en «La cruz», ese animal que es mitad felino, mitad cordero, y para el cual el cuchillo del matarife – se advierte – tal vez sería una redención.

*Si voy a mi jardincito,
porque debo mis flores regar,
hay allí un jorobadito
que empieza a estornudar.*

Así dice una profunda y sabia canción popular.^[196] También el hombrecillo jorobado es algo que olvidamos y que una vez conocimos, que parecía haberse apaciguado y que ahora vuelve a cortarnos el camino hacia el futuro. Es enormemente significativo que Kafka no haya creado la figura del hombre más religioso, del hombre bueno, pero que sí la haya sabido identificar. ¿Y en quién? En nadie más que en Sancho Panza, que se libró de sus tratos promiscuos con el demonio al lograr darle otro objeto para sus tropelías distinto de él mismo. Así es como llevaba una vida tranquila en la que no necesitaba olvidar nada.

«Sancho Panza, quien por cierto nunca se jactó de ello», dice la breve y magnífica interpretación de Kafka, «logró con el paso de los años, aprovechando las tardes y las noches, apartar de sí a su demonio –al que más tarde dio el nombre de don Quijote– por el método de proporcionarle una gran cantidad de libros de caballerías y novelas de bandoleros, hasta el punto de que aquel, desatado, dio en llevar a cabo los actos más demenciales, aunque sin causar perjuicio a nadie, debido precisamente a la ausencia de su objeto predeterminado, que debería haber sido el propio Sancho Panza. A pesar de que era un hombre libre, Sancho Panza decidió, quizá a causa de cierto sentido de la responsabilidad, seguir tranquilamente a don Quijote en sus correrías, y disfrutó así hasta el fin de su vida de un provechoso entretenimiento».

Si las novelas del escritor son los campos bien cuidados que deja tras sí, el nuevo volumen de historias, del que hemos tomado esta interpretación, es la bolsa del sembrador llena de semillas con su fuerza natural intacta. De ellas sabemos que, al cabo de milenios, al sacarlas de las tumbas a la luz del día, seguirán dando su fruto.

FRANZ KAFKA EN EL DÉCIMO ANIVERSARIO DE SU MUERTE[197]

POTEMKIN

Se cuenta que Potemkin sufría de depresiones que se repetían de forma más o menos regular, durante las cuales nadie podía acercársele; el acceso a su habitación estaba rigurosamente vedado. En la corte esta afección jamás se mencionaba, sabido como era que toda alusión al tema acarrearía la pérdida del favor de la emperatriz Catalina. Una de estas depresiones del canciller tuvo una duración particularmente prolongada y causó graves inconvenientes. Las actas se apilaban en los registros y la resolución de estos asuntos, imposible sin la firma de Potemkin, exigieron la atención de la propia zarina. Los altos funcionarios no veían remedio a la situación. Fue entonces cuando Shuvalkin, un pequeño e insignificante asistente, coincidió en la antesala del palacio de la cancillería con los consejeros de Estado que, como ya era habitual, intercambiaban gemidos y quejas. «¿Qué sucede, Excelencias? ¿En qué puedo servir a Sus Excelencias?», preguntó el servicial Shuvalkin. Le explicaron lo que sucedía y lamentaron no poder hacer uso de sus servicios. «Si es así, Señorías —dijo Shuvalkin—, confíadme las actas, os lo ruego.» Los consejeros de Estado, que no tenían nada que perder, se dejaron convencer y Shuvalkin, con el paquete de actas bajo el brazo, se lanzó a lo largo de corredores y galerías hasta llegar ante los aposentos de Potemkin. Sin golpear y sin siquiera dudar, abrió la puerta y constató que esta no estaba cerrada con llave. Al penetrar vio a Potemkin sentado sobre la cama entre tinieblas, envuelto en una raída bata de cama y mordiéndose las uñas. Shuvalkin se dirigió al escritorio, cargó una pluma y, sin perder tiempo, la puso en la mano de Potemkin, mientras colocaba un acta sobre su regazo. Potemkin, medio dormido y después de echar un vistazo ausente al intruso, estampó la firma, y luego otra sobre el siguiente documento, y otra... Cuando todas las actas fueron así atendidas, Shuvalkin cerró el portafolio, se lo puso bajo el brazo y sin más salió, tal como había venido. Enarbolando las actas hizo su entrada triunfal en la antesala. Los consejeros de Estado se abalanzaron sobre él, le arrancaron los papeles de las manos y se inclinaron sobre ellos con la respiración en vilo. Pero nadie dijo nada. El grupo se quedó de una pieza. Shuvalkin se les acercó nuevamente para interesarse servicialmente por el motivo de la consternación de los señores. Fue entonces cuando su mirada recayó sobre la firma. Todas las actas estaban firmadas Shuvalkin, Shuvalkin, Shuvalkin...[198]

Esta historia es como un heraldo que irrumpe con doscientos años de antelación y anuncia la obra de Kafka. El acertijo que alberga es el de Kafka. El mundo de las cancillerías y registros, de las gastadas y enmohecidas cámaras, ese es precisamente el mundo de Kafka. El servicial Shuvalkin, que se toma todo a la ligera para quedarse luego con las manos vacías, es el K. de Kafka. Pero Potemkin, que vegeta en su habitación apartada y de acceso prohibido, adormilado y desamparado, es un antepasado de esos depositarios del poder que en Kafka habitan en buhardillas, si son jueces, o en castillos, si son secretarios. Y, aunque sus posiciones sean las más elevadas, están hundidos o hundiéndose, aunque todavía pueden, así, de pronto, surgir espontáneamente con todo su poderío en los más bajos y degenerados personajes, en los porteros y ancianos y endebles funcionarios. ¿Por qué están aletargados? ¿Serán acaso descendientes de los Atlantes que cargaban con la esfera del mundo sobre los hombros? ¿Será esa la razón por la que tienen «la cabeza tan hundida sobre el pecho que apenas si se les ve los ojos», como el alcaide del castillo en su retrato, o Klamm cuando está ensimismado? Pero no es la esfera del mundo lo que cargan. Lo cotidiano tiene ya un gran peso: «Su cansancio es el de un gladiador después del combate, su tarea ha sido encalar un rincón de un despachito de funcionario».[199] Georg Lukács dijo en una ocasión que, para hacer hoy una mesa como es debido, se necesita el genio arquitectónico de un Miguel Ángel. Lukács piensa en periodos de tiempo y Kafka, en edades del mundo. El hombre que encala debe desplazar edades del mundo y encima hacerlo con los gestos menos vistosos. Los personajes de Kafka baten palmas a menudo por razones singulares. En una ocasión se dice, casualmente, que esas manos son «en realidad martillos de vapor».[200]

Moviéndose lenta y continuamente, hundiéndose o en pleno ascenso, vamos conociendo a estos depositarios del poder. Pero nunca serán más terribles que cuando surgen de la más profunda degeneración, que no es otra que la de los padres. En «La condena», el hijo calma al padre embotado y decrepito al que acaba de llevar dulcemente a la cama: «¿Estoy bien tapado?”. “Tranquilo, que estás bien tapado.” “¡No!”, exclamó el padre, y su respuesta chocó con la pregunta; luego apartó la manta con tal fuerza que, por un instante, la desplegó del todo en el aire, y de un salto se puso en pie sobre la cama. Solo mantuvo una mano ligeramente apoyada en el falso techo. “Querías cubrirme bien, ya lo sé, chiquillo mío, pero resulta que cubierto aún no lo estoy. Y aunque sea con mis últimas fuerzas, serán suficientes y hasta demasiadas para ti. Pero un padre, por suerte, no necesita que nadie le enseñe cómo calar a su hijo...” Y allí continuó, erguido y sin ningún apoyo, agitando las piernas, radiante de perspicacia».

«¡Ahora ya sabes, pues, qué había además de ti, porque hasta hoy solo has sabido cosas de ti mismo. Es cierto que no eras más que un niño inocente, pero aún lo es más que eras también un ser diabólico!”» El padre que echa de sí el peso de la manta, arroja de sí, al hacerlo, el peso del mundo. Debe poner en movimiento toda una edad del mundo para mantener viva y rica en consecuencias la arcaica relación padre-hijo. ¿Pero rica en qué consecuencias? Lo que hace es sentenciar al hijo a una muerte por

ahogamiento, y es el propio padre el que lo castiga. La culpa lo atrae tanto como a un funcionario de juzgado. Son muchos los indicios que demuestran que, para Kafka, el mundo de los funcionarios y el de los padres son en realidad idénticos. Y no es que la semejanza los honre, pues ambos están hechos de embotamiento, degeneración y suciedad. Las manchas abundan en el uniforme del padre y su ropa interior no está limpia. La mugre es el elemento vital del funcionario. A la posadera de *El castillo* «le resultaba totalmente incomprensible por qué tenía que haber ese ajeteo de interesados y funcionarios. “¡Pues para poder ensuciar las escaleras!” , le había contestado una vez uno de los funcionarios, probablemente furioso. Pero a ella esta respuesta le pareció de lo más convincente». Hasta tal punto es la suciedad atributo de los funcionarios que casi podría considerárseles como unos inmensos parásitos. Por supuesto, esto no se refiere al contexto económico, sino a las fuerzas de la razón y de la humanidad, de las que esta estirpe extrae su sustento. Así, a expensas del hijo, se gana también la vida el padre de la tan especial familia de Kafka y se alimenta de él cual enorme parásito. No solo le roe las fuerzas, sino sus derechos. El padre sancionador es asimismo el padre acusador y el pecado del que acusa al hijo vendría a ser una especie de pecado hereditario. Porque a nadie atañe la precisión que de ese pecado hiciera Kafka tanto como al hijo: «El pecado original, la vieja injusticia que el hombre ha cometido, consiste en el reproche que el hombre hace, y al cual no renuncia, de que él ha sufrido una injusticia, de que con él se cometió el pecado original», dice Kafka en sus *Diarios*.^[201] ¿Pero a quién se le adscribe este pecado original y hereditario de haber creado un heredero si no al padre a través del hijo? Por lo que el pecador sería, en realidad, el hijo. No obstante, no se puede deducir de la cita de Kafka que la acusación implique algo pecaminoso, porque eso sería falso. De ningún lugar del texto se desprende que se haya cometido por ello una injusticia. El proceso pendiente aquí es perpetuo y nada parecerá más reprobable que aquello por lo cual el padre reclama la solidaridad de los funcionarios y procuradores judiciales. Pero lo peor de estos no es su corruptibilidad ilimitada. Es más, la venalidad que los caracteriza es la única esperanza que los hombres pueden alimentar para sus asuntos. Los tribunales disponen de códigos, pero no deben ser vistos. «Es propio de esta manera de ser de los tribunales el que se juzgue a inocentes en plena ignorancia», sospecha Josef K. en *El proceso*. Las leyes y normas circunscritas quedan en la antesala del mundo de las leyes no escritas. El hombre puede transgredirlas inadvertidamente y caer por ello en la expiación. Pero la aplicación de estas leyes, por más desgraciado que sea su efecto sobre los inadvertidos, no indica, desde el punto de vista del derecho, un azar, sino el destino que se manifiesta en su ambigüedad. Hermann Cohen ya lo había llamado, en una acotación al margen sobre la antigua noción de destino, «una noción que se hace inevitable» y cuyos «propios ordenamientos son los que parecen provocar y dar lugar a esa extralimitación, a esa caída». ^[202] Lo mismo puede decirse del enjuiciamiento cuyos procedimientos se dirigen contra K. Nos devuelve a un tiempo muy anterior a la entrega de las doce tablas de la ley; ^[203] a un mundo primitivo sobre el cual una de las primeras victorias fue el derecho puesto por escrito. Pero, aunque aquí el derecho escrito aparece en libros de leyes, estos son secretos, por lo que,

basándose en ellos, el mundo primitivo practica su dominio de forma aún más incontrolada.

Las circunstancias funcionariales y familiares coinciden en Kafka de múltiples maneras. En el pueblo al pie del cerro del castillo se conoce un giro del lenguaje que ilustra bien este punto. «“Aquí solemos decir, quizá lo sepas, que las decisiones oficiales son tímidas como jóvenes muchachas.” “Esa es una buena observación, dijo K., una buena observación, y puede que las decisiones tengan aún otras características en común con las muchachas” .» La más notable de estas características compartidas es, sin duda, la de prestarse a todo, como las tímidas mozuelas que K. encuentra en *El castillo* y en *El proceso*^[204] y que se abandonan a la lascivia en el seno familiar como si este fuera una cama. Las encuentra en su camino a cada paso y las conquista sin inconvenientes, como a la camarera de la taberna. «Se abrazaron y el pequeño cuerpo ardía entre las manos de K. Rodaron sumidos en una insensibilidad de la que K. intentaba sustraerse continua e inútilmente. Desplazándose unos pasos, chocaron sordamente contra la puerta de Klamm y acabaron rendidos sobre el pequeño charco de cerveza y otras inmundicias que cubrían el suelo. Así transcurrieron horas [...], durante las cuales le era imposible desembarazarse de la sensación de extravío, como si estuviera muy lejos en tierras extrañas y jamás holladas por el hombre; una lejanía tal que ni siquiera el aire parecía tener el menor elemento del aire de su país natal y en el que se ahogaba uno de extrañeza, hasta que, por su insensata seducción, no dejaba más alternativa que internarse aún más en ese extravío.» Ya volveremos a oír hablar de esta lejanía, de esta extrañeza. Pero lo curioso es que esas mujeres impúdicas no sean jamás bonitas. En el mundo de Kafka, la belleza solo surge de los sitios más recónditos, por ejemplo, en los acusados. «Este es un fenómeno notable, y en cierta medida tiene algo propio de las ciencias naturales [...]. No puede ser la culpa lo que los embellece [...], ni tampoco el justo castigo [...], puede, por lo tanto, radicar exclusivamente en los procedimientos contra ellos esgrimidos y en ellos inherentes.»

De *El proceso* puede inferirse que esos procedimientos no le permiten al acusado abrigar ninguna esperanza, ni tan siquiera en aquellos casos en que se mantiene una esperanza de absolución. Puede que sea esa desesperanza la que concede belleza únicamente a esas criaturas kafkianas. Eso por lo menos coincide con ese fragmento de conversación que Max Brod nos transmitiera. «Recuerdo una conversación con Kafka a propósito de la Europa contemporánea y de la decadencia de la humanidad. “Somos – dijo – pensamientos nihilistas, pensamientos suicidas que surgen en la mente de Dios.” Eso me recordó la imagen del mundo de la gnosis: Dios como un demiurgo malvado y el mundo como su pecado original. “Oh, no – replicó –. Nuestro mundo no es más que un malhumor de Dios, uno de esos malos días que uno tiene.” “¿Existe entonces esperanza fuera de esta manifestación del mundo que conocemos?” Él sonrió. “Oh, bastante esperanza, sí, una esperanza infinita, solo que no para nosotros.”»^[205] Estas palabras enlazan con esas excepcionales figuras kafkianas que se evaden del seno familiar y para las cuales tal vez haya esperanza. No para los animales, ni siquiera para esos híbridos o seres enmarañados, como el cordero-gato de «La cruz» o el Odradek.

Todos ellos viven más bien en el anatema de la familia. No en balde Gregorio Samsa se despierta convertido en bicho precisamente en la habitación familiar; no en balde el extraño animal, medio gatito y medio cordero, es un legado de la propiedad paternal;[\[206\]](#) no en balde es Odradek la preocupación del jefe de familia. En cambio, los «ayudantes» caen fuera de este ámbito.

Los ayudantes pertenecen a un grupo de personajes que atraviesa toda la obra de Kafka. De la misma estirpe son tanto el timador salido de la «Descripción de una lucha», el estudiante que de noche aparece en el balcón como vecino de Karl Rossmann, así como también los tontos que viven en esa ciudad del sur y que no se cansan nunca.[\[207\]](#) La penumbra sobre su existencia recuerda la iluminación vacilante bajo la que hacen su aparición los personajes de las pequeñas piezas de Robert Walser, el autor de la novela *El ayudante*, que Kafka apreciaba mucho.[\[208\]](#) Las sagas hindúes incluyen los gandharvas, criaturas incompletas, seres en estado nebuloso. De este tipo son los ayudantes kafkianos; no son ajenos a los demás círculos de personajes, aunque tampoco pertenecen a ninguno; son los mensajeros que se desplazan, muy ajetreados, de un círculo a otro. El mismo Kafka dice que se parecen al Barnabas de *El castillo*, que es un mensajero. No han sido aún excluidos completamente del seno de la naturaleza y por ello se los ve, en una escena de *El castillo*, «instalándose en un rincón del suelo, sobre dos viejos vestidos de mujer. Su orgullo era [...] ocupar el menor espacio posible. Y para lograrlo, entre cuchicheos y risitas contenidas, hacían variados intentos de entrecruzar brazos y piernas, de acurrucarse bien juntos, hasta que en la penumbra solo podía verse un gran ovillo en su rincón».[\[209\]](#) Para ellos y sus semejantes, los incompletos e incapaces, todavía hay esperanza.

Lo delicado e independiente del comportamiento de estos mensajeros es la ley que, de un modo persistente y oscuro, rige todo este mundo de criaturas. Ninguna de ellas ocupa una posición fija, ni tiene un perfil que no sea intercambiable. Todas ellas son percibidas elevándose o cayendo; todas se intercambian con sus enemigos o vecinos; todas completan su tiempo y son, no obstante, inmaduras; no hay ninguna que no esté profundamente exhausta y, a la vez, apenas en el inicio de un largo trayecto. No se puede hablar aquí de ordenamientos o jerarquías. El mundo del mito que las anima es incomparablemente más joven que el mundo kafkiano, al que el mito promete ya la redención. Pero lo que sabemos es que Kafka no respondió a su llamada. Como un segundo Ulises lo dejó perderse «fuera de su mirada, dirigida hacia la lejanía [...], la forma de las sirenas se fue desvaneciendo, y justo cuando estuvo más cerca no supo ya nada de ellas». Entre los más antiguos ascendientes judíos y chinos que Kafka tiene, y que nos encontraremos más adelante, no hay que olvidar a los griegos. Ulises está en ese umbral que separa el mito de la leyenda. La razón y la astucia introdujeron artimañas en el mito, por lo que sus imposiciones dejan de ser ineludibles. Es más, la leyenda es la memoria tradicional de las victorias sobre el mito. Cuando se proponía crear sus historias, Kafka las describía como leyendas para dialécticos. Introducía en ellas pequeños trucos para luego poder obtener de ellas la demostración de que «también medios deficientes e incluso infantiles pueden ser tablas de salvación». Con

estas palabras inicia su cuento «El silencio de las sirenas».[210] Allí las sirenas callan; disponen de «un arma más terrible que su canto, y esta arma es su silencio». Es el arma que emplean contra Ulises. Pero, según Kafka, él «era tan astuto, tan zorro, que ni la diosa del destino pudo penetrar en su interior más hondo. Y aunque sea inconcebible para el entendimiento humano, tal vez sí se dio realmente cuenta de que las sirenas guardaban silencio, pero para escudarse fingió, de cara a ellas y a los dioses, lo que acabamos de contar».

Con Kafka callan las sirenas. Quizá también porque para él la música y el canto son la expresión, o por lo menos la prenda, de la evasión. Una garantía de esperanza que tenemos de ese mundo intermedio, inconcluso y cotidiano, estúpido y, al mismo tiempo, hecho para consolarnos, en el que los asistentes se mueven como en su casa. Kafka es igual que ese muchacho que salió a aprender el miedo.[211] Llegó al palacio de Potemkin, pero al final se topó en los agujeros de la bodega con Josefina, aquella ratoncita cantarina cuyos aires describe así: «Un algo de la pobre y breve infancia perdura en ellos, algo de la felicidad perdida para siempre, pero también algo de la vida activa de hoy en día y de su pequeña, incomprendible y sin embargo persistente e imperecedera alegría».

UNA IMAGEN DE LA INFANCIA

Hay una fotografía de Kafka niño que permite pensar que difícilmente esa «pobre y breve infancia» exhibirá nunca una imagen más conmovedora. Tiene su origen en uno de esos estudios de fotógrafo, con sus cortinones y palmeras, sus tapices y caballetes, tan ambiguamente situados a medio camino entre una cámara de tortura y el salón del trono. En una especie de paisaje de invernadero se ve en ella a un niño de unos seis años de edad, embutido en un humillante traje infantil con pasamanerías. Pasmados penachos de palmeras se alzan al fondo. Y, como si se tratase de hacer aún más sofocante, más bochornoso, ese trópico entre cojines, lleva el modelo, en la mano izquierda, un sombrero desorbitadamente grande, de ala ancha, como el que usan los españoles. Unos ojos inconmensurablemente tristes dominan el paisaje que se les ha dispuesto alrededor; y, para la escucha, la concha de una gran oreja.[212]

El íntimo «deseo de ser un piel roja» pudo haber traspasado esa gran pena: «Si uno fuera de verdad un piel roja, siempre alerta, y sobre el corcel galopante, sesgado en el aire, vibrara una y otra vez sobre el suelo vibrante, hasta dejar las espuelas, pues no había espuelas, hasta desechar las riendas, pues no había riendas, y por delante apenas veía el terreno como un brezal segado al raso, ya sin cuello ni cabeza de caballo».[213] Es verdad que este deseo contiene muchas cosas. Pero la propia satisfacción traiciona su secreto.

Y esa satisfacción Kafka la encuentra en América. El nombre del héroe de su novela ya nos indica la singular particularidad de *América*. Mientras que en las otras novelas el autor solo se refería a una apenas murmurada inicial, aquí experimenta su renacimiento en la nueva tierra con un nombre completo. Y lo experimenta en el teatro natural de Oklahoma del último capítulo. «En la esquina de una calle, Karl vio un cartel con el siguiente anuncio: “¡En el hipódromo de Clayton se contrata hoy, desde las seis de la mañana hasta la medianoche, personal para el teatro de Oklahoma! ¡El gran teatro de Oklahoma os llama! ¡Solo hoy os llama, solo una vez! ¡Quien deje pasar esta oportunidad la pierde para siempre! ¡Quien piense en el futuro es de los nuestros! ¡Todo el mundo es bienvenido! ¡Quien quiera ser un artista, que se presente! ¡Somos el teatro que puede emplear a todos, a cada uno en su puesto! ¡Felicitamos ya a quien se decida por nosotros! ¡Pero daos prisa para que podáis entrar antes de medianoche! ¡A las doce cerrará todo, para no abrirse más! ¡Maldito el que no nos crea! ¡En marcha! ¡Para Clayton!»». El lector de este anuncio es Karl Rossmann, la tercera y más afortunada encarnación de K., el héroe de las novelas de Kafka.^[214] La felicidad lo espera en el teatro natural de Oklahoma, una verdadera pista de carreras, como lo fue la estrecha alfombra de la habitación donde la «desventura» otrora se abatiera sobre su persona y sobre la cual se abandonó como en «una pista de carreras». Esta imagen es familiar para Kafka desde la escritura de sus observaciones sobre el «tema de reflexión para jinetes», desde que hizo que «el nuevo abogado» escalara los peldaños del tribunal «con altas zancadas y sonoro paso sobre el mármol» y desde que lanzara a sus «niños en el camino vecinal» al campo con grandes brincos y brazos extendidos.^[215] Por lo tanto, también a Karl Rossmann puede ocurrirle que, «distráido en su sopor», se dedique a efectuar «grandes saltos, meras e inútiles maneras de perder el tiempo». Y por ello solo podrá alcanzar la meta de sus deseos sobre una pista de carreras.

Esta pista es a la vez un teatro, lo que plantea un enigma. Pero el enigmático lugar y la figura totalmente libre de enigmas, transparente y nítida de Karl Rossmann, están unidos. Karl Rossmann es transparente, nítido y prácticamente sin carácter solo en el sentido en que Franz Rosenzweig habla en *La estrella de la redención* de la interioridad del hombre en China como un ser «prácticamente sin carácter»: «El concepto del sabio, clásicamente [...] encarnado por Confucio, se deshace de toda particularidad de carácter; es el hombre verdaderamente sin carácter, lo que viene a ser el hombre medio [...]. Cuando el chino resalta la pureza del sentimiento se trata de algo completamente diferente del carácter».^[216] Sea cual fuere la forma de comunicarlo conceptualmente — quizá esta pureza del sentimiento sea un finísimo platillo de la balanza del comportamiento gestual—, lo cierto es que el teatro natural de Oklahoma evoca el teatro chino, que es un teatro de gestos. Una de las funciones significativas de este teatro de la naturaleza es la disolución de la peripecia en los gestos. Se puede incluso ir más allá y decir que toda una serie de pequeños estudios y cuentos de Kafka se aclaran mucho al concebirllos asimismo como actos del teatro natural de Oklahoma. Solo entonces se reconocerá con toda seguridad que el conjunto de la obra de Kafka instituye un código de gestos, y ello sin que tales gestos tengan de antemano para el autor un significado simbólico determinado. Más bien cobran significados diversos según

variados contextos y distintos ordenamientos experimentales. El teatro es el lugar dado para tales ordenamientos. En un comentario inédito a «Un fratricidio», Werner Kraft reconoció con mucha agudeza la cualidad escénica de la acción de este relato.^[217] «La pieza comienza, y es anunciada, por un toque de campanilla. Ello ocurre con la mayor naturalidad al coincidir con el momento en que Wese —uno de los personajes del relato— deja el edificio donde tiene su oficina. Pero este toque, y así se especifica expresamente, es “demasiado fuerte para ser la campanilla de una puerta”. Resuena su eco “por toda la ciudad y se eleva al cielo”.» Del mismo modo que el tintineo de esa campanilla sube hasta el cielo y es demasiado sonoro como para ser una mera campanilla de la entrada de una casa, también los gestos de las figuras kafkianas son demasiado contundentes para el entorno habitual, por lo que irrumpen en una dimensión más espaciosa. Cuanto más se incrementa la maestría de Kafka, tanto más renuncia a adaptar estos ademanes a situaciones habituales, a explicarlos. En *La transformación* leemos que «eso de sentarse ante el pupitre y desde lo alto hablar con el empleado, que debe arrimarse mucho a causa de la sordera del jefe, es una actitud de lo más extraña». *El proceso* supera ya ampliamente tales consideraciones. En el penúltimo capítulo, titulado «En la catedral», K. se detiene «en los primeros bancos, pero al sacerdote la distancia le pareció aún excesiva; alargó el brazo y señaló, con un dedo índice que apuntaba decididamente hacia abajo, un lugar situado muy cerca del púlpito. K. lo obedeció de nuevo. Desde ese lugar tenía que echar la cabeza muy atrás para seguir viendo al sacerdote».

Cuando Max Brod dice: «Inabarcable era el mundo de los hechos a los que él atribuía importancia», eso significa que el gesto era para Kafka, sin duda, lo más unabarcable. Cada uno de ellos es de por sí un telón o, más aún: un drama. El teatro del mundo es el escenario sobre el que se interpreta ese drama, cuyo fondo está representado por el cielo. Pero normalmente este cielo no es más que una tela pintada. Para examinarlo conforme a su propia ley habría que poner ese fondo pintado en un marco y colgarlo en una galería. Al igual que El Greco, Kafka desgarró el cielo que está detrás de cada ademán, pero también, como sucede en El Greco, que fue el santo patrón de los expresionistas, lo más decisivo, el foco de la acción, sigue siendo el gesto. Encogidos de miedo andan los que oyeron el aldabonazo en la puerta del caserón.^[218] Así representaría un actor chino el espanto, pero nadie se asustaría. En otra parte, el mismo K. hace teatro. Casi sin saberlo, cogió «lentamente [...] sin mirar, uno de los papeles del despacho [...] haciendo girar cuidadosamente los ojos hacia arriba, lo colocó sobre la mano extendida, lo elevó poco a poco mientras él mismo se incorporaba para subir a encontrarse con los señores. Mientras actuaba de esta forma no pensaba en nada determinado. Estaba dominado por el sentimiento de que debía comportarse así si quería completar la gran petición suplicatoria que lo absolvería definitivamente». La combinación de lo extremo, lo enigmático y la llaneza relacionan este gesto con lo animal. Podemos leer un largo fragmento de alguna de las historias de animales de Kafka sin percatarnos de que no se trata de seres humanos, hasta que, al llegar al nombre de la criatura —un mono, un perro o un topo—, apartamos espantados la mirada y nos damos cuenta de lo alejados que ya estamos del continente de lo humano.

Kafka siempre lo está; retira los soportes tradicionales del gesto para quedarse con un objeto de reflexión interminable.

Curiosamente, la reflexión es igual de interminable cuando procede de las historias más saturadas de sentido de Kafka. Basta con pensar en la parábola «Ante la ley». El lector que se encuentra con ella en *Un médico rural* se habrá percatado quizá del carácter nebuloso que reside en su interior. ¿Pero hubiera puesto en marcha esa interminable serie de consideraciones que surgen de la alegoría al emprender Kafka su propia interpretación? En *El proceso* esto ocurre a través del sacerdote y en un lugar tan notable que podría suponerse que la totalidad de la novela no es más que el despliegue de la parábola. Pero la palabra «desplegar» (*entfalten*) tiene un doble sentido. El capullo se despliega en flor, así como el barco de papel se despliega hasta volver a ser una hoja lisa cuando enseñamos a los niños cómo hacerlo. Este segundo sentido de «despliegue» es apto para las parábolas consideradas desde el punto de vista de la satisfacción del lector, que las alisa para que puedan posarse sobre la palma de la mano. Pero las parábolas de Kafka se despliegan de acuerdo con el primer sentido: tal como el capullo se transforma en flor. Por ello el resultado se asemeja a la creación poética. Sin embargo, sus piezas no encajan plenamente en las formas occidentales de la prosa y se sitúan en un lugar similar al que, en términos de doctrina, ocupa la *hagadá* con respecto a la *halajá*.^[219] No son alegorías que ilustran una idea, pero tampoco quieren ser tomados por sí mismos como textos independientes. Están concebidos para ser citados, para ser contados a modo de explicación. Pero ¿poseemos acaso esa doctrina que acompaña las alegorías de Kafka y que se ilustra en los gestos de K. y en las actitudes de sus animales? No la tenemos. A lo sumo podemos decir que esto o aquello la insinúan. Quizá para Kafka lo que se conserva son sus reliquias. Nosotros podríamos decir que sus figuras son sus precursoras. Sea como fuere, se trata de la organización de la vida y del trabajo en la comunidad humana. Esta cuestión lo ocupó tanto más intensamente cuanto más ininteligible se le volvió.

Con ocasión de la célebre conversación en Erfurt entre Napoleón y Goethe, aquel sustituyó el destino por la política.^[220] Cambiando la palabra, Kafka hubiera podido definir la organización como destino. Eso se lo planteó no solo en relación con las hipertrofiadas jerarquías de funcionarios en *El proceso* y en *El castillo*, sino, de forma más palpable, en las complicadas e inabarcables empresas de construcción, cuyo digno modelo trató en «Durante la construcción de la muralla china»: «Esta muralla fue concebida como protección para los siglos venideros, y por eso era requisito indispensable que se aplicase la máxima minuciosidad en su construcción, que se recurriera a los conocimientos arquitectónicos de todos los pueblos y tiempos conocidos, y que los constructores se sintiesen en todo momento responsables de su trabajo. Para los trabajos menores se podía contratar inexperimentados jornaleros extraídos del pueblo llano, hombres, mujeres y niños, cualquiera que se ofreciese a trabajar por dinero. Pero ya para algo tan simple como dirigir a cuatro jornaleros se precisaban hombres entendidos en las técnicas de la construcción [...]. Nosotros –y hablo en nombre de muchos– llegamos a tener conciencia de nuestra propia valía al

descifrar con toda minuciosidad las instrucciones de la dirección suprema, y entonces descubrimos que de nada hubiera servido sin esa dirección nuestra experiencia profesional y nuestro buen criterio para cumplir con el pequeño puesto que ocupábamos en el gran todo».

Dicha organización se asemeja al destino. Méchnikov, que delinea un esquema de tal organización en su famoso libro *La civilización y sus grandes ríos históricos*,^[221] lo hace empleando unos giros que podrían coincidir con Kafka. Escribe que «los canales del río Yangtsé y las presas del Huang He son a todas luces el resultado de un trabajo colectivo ingeniosamente organizado a lo largo de generaciones [...]. La más mínima falta de atención en la excavación de una fosa o en los contrafuertes de una presa, el más ínfimo descuido o reflejo egoísta por parte de un individuo o grupo de personas en la conservación del tesoro acuático comunitario, se convierten, dadas las extraordinarias condiciones, en fuente de males y tragedias sociales de vastas consecuencias. La amenaza mortal que planea sobre los que se sustentan de los ríos exige, por lo tanto, una solidaridad estrecha y duradera incluso entre aquellas masas de pobladores que habitualmente son extrañas y hasta hostiles entre sí; condena al hombre ordinario a trabajos cuya utilidad común solo se manifiesta al cabo de un tiempo, en tanto el plan le resulta a menudo totalmente incomprensible».

Kafka quería contarse entre los hombres ordinarios. A cada paso, los límites de la comprensión se estrechaban ante él. Y no dudaba en imponerlos a los demás. En ocasiones parece estar próximo a decir, con el Gran Inquisidor de Dostoievski, que «estamos enfrentados a un misterio que no podemos comprender, y, al ser un enigma, tenemos todo el derecho de predicar y enseñar a los hombres que aquello a lo cual deben someterse no es ni la libertad, ni el amor, sino el secreto y el misterio; y ello sin reticencias, incluso en contra de la propia conciencia». Kafka no siempre eludió las tentaciones del misticismo. Tenemos una entrada de su diario referente a su encuentro con Rudolf Steiner, la cual, por lo menos en la forma en que fue publicada, no incluye la posición del propio Kafka.^[222] ¿Acaso se contuvo? Dada su actitud respecto a sus propios textos, eso no debería parecernos imposible. Kafka disponía de una extraordinaria capacidad para proveerse de alegorías. Sin embargo, no se afana jamás con lo interpretable. Al contrario: tomó todas las precauciones imaginables en contra de la clarificación de sus textos. Hay que ir avanzando a tientas en su interior con circunspección, cautela y desconfianza. Es preciso tener muy en cuenta la propia forma de leer de Kafka, tal como se trasluce en la explicación de la ya mencionada parábola «Ante la ley». Y, por supuesto, debemos recordar su testamento. La petición que ordenaba la destrucción de su legado resulta, a la vista de las circunstancias, tan injustificable y, a la vez, tan digna de cuidadosa ponderación como lo son las respuestas del guardián de las puertas de la ley. Kafka, que vivió cada día de su vida enfrentado a formas de comportamiento indescifrables y a confusos comunicados y notificaciones, tal vez quiso, al morir, pagar a su entorno con la misma moneda.

El mundo de Kafka es un teatro del mundo. El ser humano aparece en él subiendo a un escenario. Y así lo confirma la prueba de admisión con el ejemplo: para todos hay un

lugar en el teatro natural de Oklahoma. Los criterios según los cuales se realiza la admisión son inaccesibles. La vocación histriónica que debería primar no parece jugar ningún papel. Esto podría expresarse de otra manera: a los aspirantes no se les exige otra cosa que representarse a sí mismos. Que, en última instancia, puedan *ser* efectivamente lo que declaran es algo que escapa a la dimensión de lo posible. Por medio de sus roles, las personas buscan un asilo en el teatro natural que se asemeja a la búsqueda de un autor por parte de los seis personajes pirandellianos.^[223] En ambos casos, este sitio es el último refugio; lo que no quita para que pueda ser también el lugar de la redención. Esta no es un premio a la existencia, sino el último recurso de un ser humano al que, en palabras de Kafka, «su propia frente le bloquea el camino». Y la ley de este teatro se da en aquella frase escondida en «Un informe para una academia»: «Imitaba porque buscaba una salida, no existía otra razón». En vísperas del fin de su proceso, en K. parece iluminarse una cierta noción de estos asuntos. Repentinamente se vuelve hacia los dos hombres con sombreros de copa que vienen a buscarlo y les pregunta: «¿En qué teatro actúan?». «¿Teatro?», preguntó uno de los señores al otro, pidiéndole consejo, con las comisuras de la boca temblorosas. El otro se comportó como si fuera un mudo que luchara con su propio organismo rebelde». No responden a la pregunta, aunque parece evidente que esta los afecta mucho.

Aquellos que a partir de ahora pertenecen al teatro natural son servidos en un banco muy largo cubierto con un mantel blanco. «Todos estaban contentos y excitados.» Los extras traen ángeles para el festejo. Cubiertos de ondeantes vestimentas, se colocan sobre altos pedestales con una escalerita en su interior. Son los preparativos de una verbena rural o quizá de una fiesta infantil, en la que el niño del que hablábamos al comienzo, acicalado y ahogado por cordones, habría perdido aquella mirada tan triste. Incluso los ángeles podrían ser verdaderos de no tener unas alas atadas al cuerpo. Tienen a sus precursores en la misma obra de Kafka. Uno de ellos es el empresario que se arrima a la red en la que ha caído el trapezista en el relato «Primer sufrimiento» para acariciarlo, acercando su cara tanto a la de él «que las lágrimas del artista llegan a empapar su propio rostro». Otro, un ángel guardián o guardaespaldas, se le aparece en «Un fratricidio» al asesino Schmar, y este, «la boca apretada contra el hombro del guardián», se deja conducir por él, sin oponer resistencia. En las ceremonias rurales del teatro de Oklahoma resuena la última novela de Kafka. Soma Morgenstern dijo en cierta ocasión que, «tal como sucede con todos los grandes fundadores de religiones, un aire rural domina la atmósfera kafkiana». Aquí puede evocarse la religiosidad de Lao Tse, si se piensa en aquella suerte de completísima descripción indirecta que de ella hizo Kafka en «La aldea más cercana»: «Los países vecinos estarían tan próximos que se oiría ladrar a sus perros y cantar a sus gallos, pero la gente envejecería y moriría sin haberlos visitado».^[224] Igual que Lao Tse, Kafka también fue un autor de parábolas, pero no un fundador de religiones.

Consideremos el pueblo plantado al pie del cerro del castillo, desde el cual se nos informa tan extraña e imprevisiblemente sobre la presunta contratación de K. en calidad de agrimensor. En el epílogo a esta novela, Brod sugirió que Kafka tenía en mente una

población precisa al referirse al pueblo en las laderas del cerro del castillo, y que este lugar no era otro que Zürau, en los montes Metálicos.^[225] Sin embargo, en él puede reconocerse aún otro lugar. Se trata de ese pueblo de la leyenda talmúdica, traído a colación por un rabino como respuesta a la pregunta de por qué el judío organiza una cena festiva el viernes por la noche, en la víspera del *sabbat*. La leyenda nos habla de una princesa que, en el destierro, lejos de sus compatriotas, languidece en un pueblo cuyo idioma no comprende. Un día le llega una carta; su prometido no la ha olvidado, ha descubierto dónde se encuentra y ya se ha puesto en camino para venir a buscarla. El prometido es el Mesías, dice el rabino, la princesa, el alma, y el pueblo en que está desterrada, el cuerpo. Y, para expresar su alegría al cuerpo, del que no conoce la lengua, no tiene más recurso que organizar una comida. Este pueblo talmúdico nos transporta al centro del mundo kafkiano. Tal como K. habita en el pueblo al pie del cerro del castillo, habita hoy el hombre contemporáneo en su propio cuerpo; se le escurre y le es hostil. Puede llegar a ocurrir que, al despertarse una mañana, se haya metamorfoseado en un bicho. Lo ajeno, la propia otredad, se ha apoderado de él. El aire de este pueblo sopla en la obra de Kafka y por ello evitó la tentación de convertirse en fundador de una religión. A este pueblo pertenece también la pocilga de donde provienen los caballos para el médico rural, el sofocante cuarto trasero donde Klamm, con el cigarro en la boca, está sentado frente a una jarra de cerveza y asimismo la puerta de la granja que, al golpearla, trae aparejada la ruina. El aire de este pueblo no está libre de todo aquello que no terminó de cuajar, o que está demasiado maduro, y que, al mezclarse, se echa a perder. Este es el aire que Kafka debió de respirar en su día. No fue ni un adivino, ni fundó religiones. ¿Cómo pudo soportarlo?

EL HOMBRECILLO JOROBADO

Knut Hamsun, según se supo hace ya algún tiempo, tiene la costumbre de adornar de vez en cuando con sus opiniones la sección de cartas del periódico local de la pequeña ciudad en cuyos alrededores reside. Hace años se celebró en esta un juicio contra una criada que había matado a su hijo recién nacido. La muchacha fue condenada a una pena de prisión y Hamsun no tardó en expresar su opinión al respecto en las páginas del periódico local. Afirmó que él, por su parte, rompía toda relación con una ciudad que solo castiga a la madre que mata a su recién nacido con una pena que está lejos de ser la máxima, y que, si no podía mandársela al patíbulo, que por lo menos se la condenase a cadena perpetua. Transcurrieron algunos años. Se publicó *La bendición de la tierra*, novela en la que se refiere la historia de una campesina que comete el mismo crimen, recibe la misma pena y, como puede apreciarse leyendo el libro, tampoco merecería un castigo más duro.^[226]

Las reflexiones que Kafka nos dejó, tal como aparecen en *Durante la construcción de la muralla china*,^[227] constituyen una buena ocasión para recordar esta serie de

acontecimientos. Pues, apenas publicada esta obra póstuma, apareció, basada en las reflexiones allí contenidas, una *interpretación* de Kafka más centrada en el ejercicio de descifrar significados ocultos que atenta a sus obras. Existen dos vías para malinterpretar de forma radical los textos kafkianos. Una es la explicación natural, y otra la sobrenatural. Básicamente, ambas, tanto la psicoanalítica como la teológica, equivocan el camino de la misma manera. La primera está representada por Hellmuth Kaiser; la segunda, por un grupo de autores cada vez más numeroso, como H. J. Schoeps, Bernhard Rang o Bernard Groethuysen.^[228] Entre ellos también hay que contar a Willy Haas, quien, en otros contextos, a los que habremos de referirnos más adelante, facilitó observaciones muy clarificadoras sobre Kafka.^[229] Sin embargo, ello no le impidió concebir la obra completa de Kafka según un patrón teológico. «El poder superior –escribe–, el reino de la gracia, fue descrito en su gran novela *El castillo*; el poder inferior, o sea, el ámbito del juicio y de la condena, lo fue en su igualmente gran novela *El proceso*. El mundo entre ambos [...], el destino terrestre y sus difíciles exigencias fueron acometidos, severamente estilizados, en la tercera novela, *América*.» El primer tercio de esta interpretación se ha convertido, desde Brod, en dominio público. En la misma línea escribe, para citar otro ejemplo, Bernhard Rang: «Mientras pueda concebirse el castillo como asiento de la gracia, esos inútiles intentos y esfuerzos significan, en términos teológicos, que la gracia de Dios no puede ser forzada o conjurada por el hombre a su voluntad y arbitrariamente. La inquietud y la impaciencia no hacen más que impedir y confundir la excelsa quietud de lo divino». Esta interpretación es tan cómoda como insostenible, y esto último se hace cada vez más evidente a medida que avanzamos con ella. Todo ello quizá se haga aún más meridiano en Willy Haas, cuando declara: «Kafka se nutre [...] tanto de Kierkegaard como de Pascal; podríamos considerarlo el único nieto legítimo de Kierkegaard y Pascal. A los tres los motiva la misma religiosidad dura y básica, la misma dureza realmente feroz, a saber, el hombre será siempre un ser injusto a los ojos de Dios [...]. Para Kafka, el mundo superior, el así llamado “castillo”, con sus funcionarios imprevisibles, insignificantes, complicados y francamente lascivos, ese curioso cielo, juega un juego espantoso con los seres humanos [...]; y, aun así, frente a un Dios como este, el hombre está profundamente instalado en la injusticia». Esta teología, ampliamente atrasada en comparación con la doctrina de la justificación de Anselmo de Canterbury, recae en bárbaras especulaciones que, además, no parecen concordar con el espíritu del texto kafkiano. «¿Puede acaso un funcionario individual perdonar?», se plantea precisamente en *El castillo*. «Eso podría a lo sumo atribuirse a la autoridad general, aunque ella misma no es probablemente capaz de perdonar, sino solo de juzgar.» El camino así emprendido se agota pronto. Denis de Rougemont lo dice de este modo: «Todo esto no consiste en el estado miserable en que vive el ser humano sin Dios, sino que se corresponde más bien con el estado miserable del ser humano encadenado a un Dios al que no conoce, porque no conoce a Cristo».^[230]

Resulta más fácil extraer conclusiones especulativas a partir de la colección de notas póstumas de Kafka que fundamentar siquiera uno de los motivos que asoman en sus relatos y novelas. No obstante, solo estas notas echan alguna luz sobre las fuerzas del

mundo primitivo requeridas por el trabajo creativo de Kafka; fuerzas estas que, con todo derecho, podríamos considerar también como las mundanas de nuestro tiempo. ¿Quién se atreverá a adivinar bajo qué nombre se le aparecieron a Kafka? Lo único seguro es que ni las supo reconocer, ni se sintió a gusto en su seno. No hizo más que permitir la proyección, sobre el espejo que lo primitivo le ofrecía en forma de culpa, de aquel futuro en forma de un juicio capaz de poner estas fuerzas en marcha. Sobre cómo hay que pensar ese juicio –¿se trata acaso del Juicio Final?, ¿no convierte al juez en acusado?, ¿y al procedimiento legal, en castigo?–, Kafka no ofreció ninguna respuesta. Quizá esperaba mucho de ella o le pareció mucho más importante demorarla. En sus relatos, la épica recupera el sentido que tenía en boca de Sheherezade: aplazar lo venidero. El aplazamiento sería la esperanza del acusado en *El proceso*, si la propia instrucción no se convirtiera, poco a poco, en sentencia. Hasta al mismísimo patriarca le favorece el aplazamiento, por lo que debe renunciar a su lugar en la tradición. «Podía imaginarme otro Abraham, aunque, naturalmente, no era necesario remitirse hasta el patriarca, ni siquiera hasta el vendedor de ropa vieja; uno que inmediatamente aceptara la exigencia del sacrificio con la misma diligencia con la que un camarero toma nota y que, aun así, no lograra consumir el sacrificio, porque no puede dejar la casa, porque es imprescindible, porque lo requieren los quehaceres económicos, porque siempre queda algo por organizar, o porque la casa no está lista, y, antes de completar la casa, sin ese apoyo, no puede ausentarse. La propia Biblia lo indica cuando dice: “Ordena tu casa” .»[\[231\]](#)

Este Abraham se nos aparece «solicito como un camarero». Para Kafka, siempre hay algo que solo se deja captar en el gesto. Y este gesto que él mismo no comprende constituye el espacio nebuloso de la parábola. De allí parte la literatura de Kafka, y es bien sabido los remilgos que tuvo con ella. Su testamento ordenó su destrucción. Este testamento, que ningún acercamiento a Kafka puede ignorar, habla de la insatisfacción del autor con sus textos, de lo que considera como esfuerzos fallidos, de que se cuenta entre aquellos condenados al fracaso. Y en fracaso se saldó su extraordinario intento de convertir la literatura en doctrina, en enseñanza, y de devolverle inalterabilidad y sencillez como parábola, que, según él, era la única forma conveniente desde la perspectiva de la razón. Ningún escritor siguió tan exactamente como Kafka el mandamiento de «no te harás imágenes».[\[232\]](#)

«Era como si la vergüenza tuviera que sobrevivirle.» Estas palabras cierran *El proceso*. El ademán más poderoso en Kafka es la vergüenza que se desprende de su «pureza elemental del sentimiento». Tiene, sin embargo, dos caras. La vergüenza, esa íntima reacción del ser humano, es a la vez una reacción socialmente exigente. La vergüenza no solo es vergüenza frente al otro, sino que puede también ser vergüenza por el otro. De ahí que la vergüenza de Kafka no sea más personal que la vida y el pensamiento que rige, de los que dijo –en una de sus anotaciones póstumas–: «No vive a causa de su vida personal, no piensa a causa de su pensamiento personal. Se diría que vive sometido a la coacción de una familia [...]. Por esa familia desconocida [...] no puede ser relevado de sus funciones».[\[233\]](#) No sabemos cómo se reúne esa familia desconocida,

compuesta de personas y animales. Pero está claro que ella es quien lo apremia a mover edades con la escritura. En cumplimiento del mandato de esta familia hace rodar la bola de sucesos históricos, como Sísifo la piedra. En plena tarea acaece que la parte inferior de esa masa queda expuesta a la luz. Y esta no es agradable de ver, pero Kafka es capaz de sostener la mirada. «Creer en el progreso no significa creer que ya se ha producido un avance. Eso no sería fe.»^[234] El tiempo en que Kafka vive no representa un progreso respecto a los comienzos remotos. Sus novelas tienen lugar en un mundo cenagoso. La criatura se manifiesta allí en una etapa que Bachofen denomina hetairismo.^[235] Del olvido de esa etapa no se deduce que ya no se imponga en el presente. Todo lo contrario: está presente a causa de ese olvido. Sobre ella incide una experiencia con más alcance y profundidad que la del burgués ordinario. Una de las primeras notas de Kafka dice: «Tengo experiencia y no bromeo cuando digo que es como un mal de mar en tierra firme».^[236] No en balde la primera de las *Contemplaciones* – «Niños en el camino vecinal» – se hace desde un columpio. Así es que Kafka se deja mecer, incansablemente, por el vaivén de la naturaleza de las experiencias. Todas dejan paso a otras, todas se entremezclan con las opuestas. «El golpe a la puerta del caserón» comienza así: «Era verano, un día caluroso. Yo volvía a casa con mi hermana, y pasábamos al lado de la puerta de una granja. No sé si golpeé la puerta por travesura, por distracción, o si solo hizo el ademán con el puño sin llegar a golpearla». La mera posibilidad de que no haya ocurrido más que lo mencionado en último término, sitúa a las otras dos alternativas, aparentemente inofensivas, bajo otra luz. Las figuras femeninas de Kafka emergen precisamente de la tierra cenagosa de tales experiencias. Son criaturas de pantano, como Leni, la chica palmípeda de *El proceso*, que separa «los dedos mayor y anular» de su mano, «hasta que la fina piel que los une» alcanza «casi la altura de la primera articulación del dedo menor». «Fueron tiempos hermosos – dice la ambigua Frieda en *El castillo*, rememorando su vida anterior –, no me has preguntado nunca sobre mi pasado.» Y este pasado nos remite a la profundidad oscura en que se consume ese emparejamiento «cuya exuberancia sin reglas», para utilizar los términos de Bachofen, «le es odiosa a las potencias inmaculadas de la luz celestial, y que justifica la denominación de Arnobio: *luteae voluptates*, los placeres del lodo». A partir de este punto se puede apreciar la técnica que Kafka posee como narrador. Cuando los demás personajes novelescos de Kafkatienen algo que decir a K. – aunque sea algo de la mayor importancia o lo más sorprendente –, lo hacen como de pasada, como si, en realidad, este ya lo supiera desde hace mucho. Parece como si no hubiera nada nuevo, como si solo se le plantease al héroe, y del modo menos llamativo, la exigencia de hacerse recordar lo que olvidó. Willy Haas acierta en este contexto cuando, desde su comprensión de la evolución de *El proceso*, afirma que «el objeto de este “proceso”, el verdadero héroe de este libro increíble, es el olvido [...] cuyo [...] principal atributo es el de olvidarse a sí mismo [...]. Aquí se ha convertido en personaje mudo encarnado en la figura del acusado, pero aun así es un personaje de una intensidad inmensa». No puede descartarse con ligereza que «este centro recóndito» derive «de la religión judía». «La memoria como religiosidad tiene aquí un papel totalmente misterioso. No es [...] uno más, sino el atributo más profundo, incluso de Jehová, el que garantiza una memoria

infalible “hasta la tercera y cuarta generación, o la centésima”; el acto [...] más sagrado [...] del ritual es el borrado de los pecados del libro de la memoria.»

Lo olvidado no es nunca algo exclusivamente individual. Este reconocimiento nos permite franquear un nuevo umbral de la obra de Kafka. Cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente y lo acompaña a lo largo de incontables, inciertas y cambiantes relaciones que son origen siempre de nuevos engendros. Y el olvido es el recipiente de donde surge el inagotable mundo intermedio de las historias de Kafka. «Para él, solo la plenitud del mundo sirve como única realidad. Todo espíritu tiene que ser una cosa especificable para obtener aquí un lugar y un derecho a ser [...]. En la medida en que lo espiritual cumpla aún algún papel, será bajo la forma de los espíritus. Y los espíritus, a su vez, se transforman en individuos completamente individualizados, son nombrados como tales y el nombre está íntimamente ligado al del adorador [...]. Esta plenitud hace desbordar, sin perjuicio, la plenitud del mundo [...]. Despreocupadamente se multiplica la aglomeración de espíritus [...]; los nuevos se suman a los viejos y todos ellos son diferenciados entre sí por sus nombres.» Por supuesto, no se habla aquí de Kafka, sino de China. Así describe Franz Rosenzweig el culto chino de los ancestros en *La estrella de la redención*. El mundo de sus ancestros fue para Kafka tan trascendental como el de los hechos importantes. Y este mundo, al igual que los árboles totémicos de los primitivos, conduce, descendiendo, hasta los animales. No solo para Kafka aparecen los animales como recipientes de olvido. En el profundo relato de Ludwig Tieck, «Eckbert el rubio», el nombre olvidado de un perrito, Strohmian, constituye la clave de una culpa misteriosa.^[237] Por lo tanto, se comprende que Kafka no se cansara jamás de acechar lo olvidado en los animales. No son nunca un objeto en sí, pero nada es posible sin ellos. Recuérdese al «artista del hambre», quien «estrictamente hablando no era más que un obstáculo en el camino a los establos». ¿No vemos acaso cavilar al animal en «La obra» o al «topo gigante»^[238] mientras cavan? Aun así, en la otra cara de esta manera de pensar existe algo muy trasegado. Un vaivén inconcluso que lleva de una preocupación a otra, una libación de todas las angustias, un aleteo propio de la desesperación. Por ello en Kafka aparecen también las mariposas. «El cazador Gracchus», cargado con una culpa de la que nada quiere saber, «se convirtió en mariposa». «No se ría», dijo el cazador Gracchus. Pero una cosa es cierta: entre todas las criaturas de Kafka, los animales son los que más tienden a la reflexión. Para ellos, la angustia es a su pensamiento lo que la corrupción al derecho. Echa a perder lo precedente y es a la vez lo único esperanzador que hay en él. Y, dado que nuestros cuerpos, el propio cuerpo, son la otredad olvidada, se entiende que Kafka llamara «el animal» a la tos que surgía de su interior. El puesto más avanzado de la gran manada.

Pero el bastardo más singular engendrado por el mundo primitivo kafkiano con la culpa es Odradek. «A primera vista se asemeja a un carrete chato en forma de estrella, y, en efecto, parece estar cubierto de hilos retorcidos, aunque no son más que trozos de hilo viejos y rotos, de los más diversos tipos y colores, anudados entre sí, inextricablemente entreverados. Pero no es solamente un carrete; del centro de la

estrella sale una pequeña varilla transversal a la cual se une otra en ángulo recto. Con ayuda de esta última varilla a uno de los lados, y de una de las puntas de la estrella al otro, dicho ensamblaje logra sostenerse erguido como sobre dos patas.» Odradek «suele estarse en el desván, en las escaleras, en los pasillos o en el vestíbulo». Es decir, tiene afición por los mismos lugares del tribunal que persigue a la culpa. Los suelos son el sitio de los efectos desechados, olvidados. Quizá la obligación de presentarse ante el tribunal evoque una sensación parecida a la que tenemos cuando nos topamos en el piso con un arcón cerrado desde hace años. Con gusto postergaríamos tal eventualidad hasta el fin de los días. Igualmente, K. considera adecuado el uso de su escrito de defensa «para ser gestionado después de la jubilación del espíritu infantilizado».

Odradek es la forma que adoptan las cosas en el olvido. Están deformadas. Deformada está «la preocupación del padre de familia», de la que nadie sabe en qué consiste; deforme es el insecto, aunque bien sabemos que representa a Gregorio Samsa; deforme es el gran animal de «Una cruz», medio cordero y medio gatito, para el cual «el cuchillo del carnicero» significaría tal vez «una redención». Pero estos personajes kafkianos están relacionados, junto con una larga serie de figuras, con la imagen primordial de la deformación: la del jorobado. Ningún gesto se repite más a menudo en las narraciones de Kafka que aquel del hombre con la cabeza profundamente inclinada sobre su pecho. Describe la fatiga de los señores del tribunal, el ruido que soporta el portero del hotel, el techo demasiado bajo con que se encuentra el público del gallinero en el relato «En la galería». Sin embargo, en «La colonia penitenciaria», los funcionarios del poder se sirven de una vieja máquina que graba floridas letras de imprenta sobre las espaldas de los acusados. Las punzadas se multiplican y los ornamentos se extienden hasta que la espalda de los culpables se vuelve, por así decirlo, clarividente y se puede descifrar la escritura, de modo que es posible inferir, a partir de esas letras, el nombre de su culpa desconocida. Por lo tanto, es la espalda la que lo soporta. Y así fue siempre en la persona de Kafka. Así lo vemos en una temprana nota de su diario: «Para hacerme lo más pesado posible, cosa que considero buena para acogerse al sueño, cruzaba los brazos poniendo las manos sobre los hombros, de tal forma que yacía como un soldado cargado».[239] Aquí resulta evidente que el estar cargado va a la par del olvido del durmiente. La canción popular «El hombrecillo jorobado» tiene la misma imagen simbólica.[240] Este hombrecillo es el habitante de la vida deformada que desaparecerá cuando llegue el Mesías. De este, un gran rabino dijo que no pretende cambiar el mundo por la fuerza, sino que solo arreglará algunos detalles.

*Si entro en mi cuartito
para hacerme la camita,
ya está un jorobadito
partiéndose de risa.*

Es la misma risa de Odradek, de la que, además, se nos dice que «suena como el deslizarse sobre hojas caídas».

*Cuando me arrodillo en mi banquito
para rezar un poquitito,
ya está aquí el jorobadito
para hablarme al oído:
querido niño, te lo suplico:
¡reza también por el jorobadito!*

Así termina la canción popular. La profundidad de Kafka toca un fondo que ni el «conocimiento intuitivo metafísico», ni la «teología existencial» pueden ofrecer. Es el fondo tanto de lo popular alemán como de lo judío. No sabemos si Kafka llegó a rezar. Pero lo que sí es seguro es que hizo el uso más elevado de eso que Malebranche llamaba «la plegaria natural del alma»: la atención. Y en ella incluyó, como los santos en sus plegarias, a todas las criaturas.

SANCHO PANZA

Se cuenta que, en un pequeño pueblo jasídico, se encontraban los judíos una noche en una fonda miserable, al final del *sabbat*. Eran todos vecinos del pueblo, menos uno al que nadie conocía; pobre y andrajoso, masticaba algo en una esquina oscura al fondo. Los temas de conversación iban sucediéndose, hasta que a uno se le ocurrió preguntar a los demás qué elegirían de concedérseles un deseo. Uno pidió dinero, el otro un yerno, el tercero un nuevo banco de carpintero [...]. Todos expresaron sus deseos hasta que no quedó más que el mendigo en su rincón oscuro. Vacilando y a regañadientes aceptó revelarlo también él. «Ojalá fuera un poderoso monarca y reinara sobre un vasto país. Quisiera que, de noche, estando dormido en mi palacio, el enemigo irrumpiera en mis tierras y, antes del amanecer, sus jinetes llegaran a las puertas de mi castillo sin encontrar ninguna resistencia, de manera que del susto me despertaría y, sin tiempo siquiera para vestirme y en camisón, emprendería la fuga a través de montañas, bosques y ríos, noche y día, sin descanso, hasta llegar aquí, a este banco en vuestro rincón. Eso es lo que yo desearía.» Los demás se miraron entre sí, atónitos. «Pero ¿qué ganarías con ese deseo?», atinó a preguntar uno. «Un camisón», fue la respuesta.[\[241\]](#)

Esta historia nos adentra profundamente en el mundo de Kafka. Nadie afirma que las deformaciones que el Mesías corregirá una vez llegado solo correspondan a nuestro espacio. Son ciertamente también las deformaciones de nuestro tiempo. Kafka, sin

duda, pensó en ello. Y a causa de esa certeza hace decir a su abuelo – en «La aldea más cercana» –: «La vida es asombrosamente corta. Ahora, en mis recuerdos, todo se conjuga de tal manera que apenas si puedo concebir que un joven decida galopar hasta el pueblo vecino, sin temer que el tiempo requerido para tal empresa, dejando de lado accidentes imprevistos, depare ampliamente la duración ordinaria y feliz de una vida.» El mendigo es un hermano de este viejo que, en «la duración ordinaria y feliz» de su vida, no encuentra tiempo siquiera para un deseo, mientras que, en la fantasía extraordinaria e infeliz de la fuga en la cual inscribe su propia vida, el deseo queda sustituido por su culminación.

Entre las criaturas kafkianas encontramos un género que, naturalmente, toma en consideración la brevedad de la vida. Proviene de «la ciudad del sur [...], de la que se [...] dice: “¡Esa gente! Imaginaos, ¡no duermen!” “¿Y por qué no?” “Porque no se cansan nunca.” “¿Y por qué no?” “Porque son tontos.” “Pero ¿no se cansan los tontos?” “¡Cómo van a cansarse si son tontos!”».[242] Se aprecia que los tontos están emparentados con los incansables ayudantes, aunque su género va más allá. A menudo solía oírse a los ayudantes afirmar de los tontos que «hacen pensar en adultos o casi en estudiantes». Y, en efecto, los estudiantes, que Kafka hace aparecer en los sitios más increíbles, son los regentes y portavoces de ese género. «“Pero ¿cuándo duerme usted?”, preguntó Karl mirando asombrado al estudiante. “¡Ja! ¡Dormir!””, respondió este. “Ya dormiré cuando acabe mis estudios.”» Esto hace pensar en los niños: con qué pocas ganas se van a la cama. Y es que, durante el sueño, podría suceder algo que les concierne. Una observación reza: «¡No olvides lo mejor! Cosa habitual en multitud de viejas historias, aunque no ocurra en ninguna». Y es que el olvido concierne siempre a lo mejor, ya que se refiere a la posibilidad de redención. «La mera noción de querer ayudarme – exclama irónico el espíritu errante y sin descanso del cazador Gracchus – es una enfermedad que obliga a guardar cama.» Los estudiantes velan a causa de sus estudios y quizá es la mayor virtud de los estudios, el tenerlos en vela. El artista del hambre ayuna, el guardián de la puerta calla y el estudiante se desvela. Así de recónditas son en Kafka las reglas del ascetismo.

El estudio es su cumbre. Kafka lo recupera con devoción de los ensimismados días de mocedad – evocados en *América* –: «Hace ya años de ello, pero no fue muy diferente cuando él mismo se sentaba junto a la mesa de sus padres para hacer sus deberes, mientras el padre leía el periódico, o se ocupaba de hacer cuentas y de la correspondencia de una asociación, y la madre se afanaba en tareas de costura y levantaba bien arriba el hilo que salía de la tela. Para no molestar al padre, Karl solo había colocado el cuaderno y la pluma sobre la mesa. Los libros estaban apilados ordenadamente a sus lados, sobre sillas. ¡Qué silencio había! ¡Qué poco frecuentes las entradas de gente ajena a esa habitación!». Quizá esos estudios fueran una nimiedad. No obstante, estaban muy cerca de esa nada a partir de la cual algo se hace útil. Estaban cerca del Tao. Esa es la nada que Kafka persigue: «Machacar una mesa con cuidadoso y ordenado oficio y, al hacerlo, no hacer nada, pero no de tal manera que pueda decirse “el martilleo no significa nada para él”, sino, más bien, “para él el martilleo es un

verdadero martilleo y, a la vez, una nada". Así, el martilleo se convertiría en más atrevido, más decidido, más real y, si se quiere, en más demencial.»^[243] Los estudiantes inmersos en su estudio tienen el mismo gesto igualmente decidido y fanático. No puede ser más extraño y singular. Los estudiantes y los escribanos se quedan sin resuello, apenas si son capaces de cazar algo al vuelo. «A menudo, el funcionario dicta con voz tan baja que el que toma apuntes no puede oírlo estando sentado; debe incorporarse de un salto para captar lo dictado, dejarse caer fulminantemente en el asiento para anotarlo, volver a saltar, y así sucesivamente. ¡Qué extraordinario es esto! Es casi incomprensible», leemos en *El castillo*. Es posible que se haga más comprensible si volvemos a pensar en los actores del teatro natural de Oklahoma. Los actores deben estar atentos para reaccionar como un relámpago a sus entradas, amén de otras similitudes con los aplicados estudiantes. Para ellos, de hecho, «el martilleo es un verdadero martilleo y, a la vez, una nada», y ello si es que está en su papel. Porque este papel se lo estudian a conciencia. Mal actor sería aquel que de él omitiera una palabra o un gesto. El papel de los miembros del elenco de Oklahoma es, por supuesto, la vida anterior del actor. De ahí la "naturalidad" de este teatro natural. Sus actores están redimidos, pero no así el estudiante, ese que Karl, mudo, ve de noche desde su balcón leyendo su libro: «Pasaba una hoja tras otra, a veces cogía otros libros con relampagueante rapidez, consultaba algo y, frecuentemente, hacía notas en un cuaderno, todo ello inclinando sorprendentemente cerca el rostro sobre la hoja».

Kafka no se cansa jamás de actualizar ese gesto. Sin embargo, la recreación no se hace nunca sin asombro. Con razón se comparó a K. con el soldado vejek de Hašek; uno se asombra de todo y el otro, de nada. En esta época de extrema enajenación de los seres humanos, de relaciones —las únicas posibles— demediadas hasta lo inabarcable, ha tenido lugar la invención del cine y del gramófono. Pero los experimentos demuestran que las personas no reconocen en la película su propia manera de andar, ni la propia voz en el gramófono. La situación de estos sujetos que no pueden reconocerse a sí mismos es la de Kafka. Y eso es lo que lo remite al estudio. Al hacerlo, acaso pueda toparse con fragmentos del propio ser que guarden aún alguna relación con su papel. Podría así restablecer el gesto perdido de la misma forma en que Peter Schlemihl busca recuperar su sombra vendida.^[244] Se comprende, ¡pero cuán gigantesco sería el esfuerzo! Una tormenta ruge desde el olvido; por consiguiente, el estudio es galopar contra el viento. Así cabalga el mendigo sobre el banco junto a la chimenea al encuentro de su pasado, para hacerse accesible a sí mismo en la figura del rey huido. La vida, demasiado breve para una cabalgada, se corresponde con esa cabalgada que es, sin duda, lo bastante larga como para durar toda una vida. «Hasta dejar las espuelas, pues no había espuelas, hasta desechar las riendas, pues no había riendas, y por delante apenas veía el terreno como un brezal segado al raso, ya sin cuello ni cabeza de caballo.» Así se consume la fantasía del jinete bienaventurado que galopa feliz hacia el encuentro con el pasado sin ser una carga para su corcel. Desventurado, sin embargo, el jinete que vive encadenado a su jumento por haberse propuesto una meta futura, aunque no esté más lejos que el vecino depósito de carbón. Y desventurado también su caballo; desventurados ambos: el cubo y el jinete. «Como jinete del cubo, la mano en

alto aferrada al asa, la más sencilla de las riendas, voy girando al bajar dificultosamente la escalera; pero una vez abajo mi cubo se eleva, espléndido, espléndido; no más bellamente se levantan, sacudiéndose bajo la vara de su guía, los camellos que poco antes yacían pegados al suelo.»^[245] Ninguna región se nos descubre más desesperanzadora que «las regiones de las montañas heladas», donde el jinete del cubo se pierde para no volver a ser visto. El viento que le es favorable proviene «de los más hondos páramos de la muerte», ese mismo viento que en la obra de Kafka tan frecuentemente sopla desde el mundo antediluviano y que asimismo impulsa la barca del cazador Gracchus. Plutarco dice que «por doquier, tanto entre griegos como entre bárbaros, se enseña con misterios y sacrificios, [...] que seguramente existen dos seres primordiales y, en correspondencia, dos fuerzas opuestas; una que guía hacia la derecha, para luego conducirnos recto, y otra que desvía y arrastra hacia atrás».^[246] El retorno es la dirección del estudio al transformar presencia en escritura. Su maestro es ese Bucéfalo del relato «El nuevo abogado», que, sin el violento Alejandro —es decir, libre del conquistador que irrumpe hacia delante—, opta por el camino del retorno. «Libre, sin que los muslos del jinete opriman sus ijares, a la tranquila luz de una lámpara, lejos del fragor de la batalla de Alejandro, lee y pasa las páginas de nuestros viejos libros.» Esta historia fue hace poco objeto de interpretación por parte de Werner Kraft. Una vez que el exégeta ha terminado de ocuparse de cada detalle del texto, observa: «En ningún otro lugar de la literatura se encontrará una crítica tan violenta y contundente del mito en toda su extensión como aquí». Kafka no emplea la palabra «justicia», según el autor, aunque la crítica del mito se hace precisamente desde la justicia. Pero, al avanzar tanto, corremos el riesgo de malentender a Kafka si nos detenemos aquí. ¿Es, acaso, realmente el derecho lo que se proclamaría, así como así, en nombre de la justicia contra el mito? No. Como estudioso de la ley, Bucéfalo permanece fiel a su origen, aunque no parece dedicarse a su profesión. En esto debe radicar, en un sentido kafkiano, la novedad para Bucéfalo y para la abogacía; en no ejercer. El derecho que ya no se ejerce, sino que solo se estudia, es el portón de la justicia.

Y el portón de la justicia es el estudio. Aun así, Kafka no se atreve a vincular este estudio con la tradición establecida por la Torá. Los ayudantes kafkianos son servidores comunitarios que perdieron sus sinagogas, sus estudiantes son alumnos que perdieron la escritura. Nada los retiene ya en su «viaje feliz y ocioso». Sin embargo, por lo menos en una ocasión, Kafka encontró la ley de los suyos, y eso sucedió cuando tuvo la fortuna de igualar su vertiginosa velocidad con un paso épico, ese que buscó durante su vida.

Se lo confió a una anotación que no solo por ser una interpretación resultó ser la más perfecta.

«Sancho Panza, quien por cierto nunca se jactó de ello, logró con el paso de los años, aprovechando las tardes y las noches, apartar de sí a su demonio —al que más tarde dio el nombre de don Quijote— por el método de proporcionarle una gran cantidad de libros de caballerías y novelas de bandoleros, hasta el punto de que aquel, desatado, dio en llevar a cabo los actos más demenciales, aunque sin causar perjuicio a nadie, debido precisamente a la ausencia de su objeto predeterminado, que debería haber sido Sancho

Panza. A pesar de que era un hombre libre, Sancho Panza decidió, quizá a causa de cierto sentido de la responsabilidad, seguir tranquilamente a don Quijote en sus correrías, y disfrutó así hasta el fin de su vida de un provechoso entretenimiento.»[\[247\]](#)
Un tonto serio y un asistente incapaz; Sancho Panza hizo que su jinete se le adelantara. Bucéfalo sobrevivió al suyo. Ser hombre o caballo, eso ya no importa. Lo importante es deshacerse de la carga depositada sobre la espalda.

UNA CARTA SOBRE KAFKA [\[248\]](#)

Querido Gerhard,

A petición tuya te escribo con bastante detalle sobre lo que opino del *Kafka* de Brod. Adjuntas encontrarás luego algunas reflexiones mías sobre Kafka.

Has de saber de antemano que dedicaré la carta por entero a este asunto, que tan de cerca nos toca a los dos; en lo que concierne a tener noticias sobre mí, prometo compensarte en los próximos días.

El libro de Brod se caracteriza por la contradicción fundamental que impera entre la tesis del autor, por un lado, y, por otro, su actitud. Esta última tiende a desacreditar en cierto modo a la primera, lo que se añade a los reparos que ya despierta de por sí. La tesis es que Kafka se encontraba en el camino de la santidad (p. 65). [\[249\]](#) La actitud del biógrafo es la de una completa campechanería y su peculiaridad más destacada es la falta de distancia.

Al libro le sustrae toda autoridad el hecho de que *semejante* actitud pueda unirse a *ese* enfoque del tema. Que esto es así lo ilustra, por ejemplo, la locución «nuestro Franz» (p. 127) con que al lector se le muestra la fotografía de Kafka. [\[250\]](#) La intimidad con el santo tiene una signatura determinada en la historia de las religiones: el pietismo. La actitud de Brod como biógrafo es la típica actitud pietista que hace ostentación de lo íntimo; en otras palabras, se trata de la actitud menos piadosa que pueda imaginarse.

A tal impureza en la economía de la obra le favorecen costumbres que el autor quizá ha adquirido en su actividad profesional como periodista. En todo caso, apenas resulta posible pasar por alto los rastros de la rutina y dejadez periodísticas hasta en esa formulación de la tesis: «La categoría de santidad [...] es la única bajo la que pueden considerarse correctamente la vida y la creación de Kafka». [\[251\]](#) ¿Será necesario advertir que la santidad es un orden reservado a la vida en el que, en ninguna circunstancia, debe contarse la creación literaria? ¿Será preciso indicar que el predicado de santidad no es, fuera de una religiosidad fundamentada en una tradición, más que una floritura literaria?

A Brod le falla toda la sensibilidad necesaria para el rigor pragmático que debería exigirse en la primera biografía de Kafka. «Nada sabíamos de hoteles de lujo y estábamos, sin embargo, despreocupadamente alegres» (p. 128). [\[252\]](#) A consecuencia de

una sorprendente falta de tacto, de sentido de los límites y de las distancias, se cuelan en el texto, que, por el tema, estaría obligado a algún empaque, verdaderos pasajes de folletón. Esto no es tanto la explicación como simplemente la prueba de que a Brod le está negada toda visión consistente y fundamentada sobre la vida de Kafka. Tal incapacidad de hacerle justicia al asunto resulta especialmente chocante cuando toca la famosa disposición testamentaria por la que Kafka le encargó la destrucción de sus escritos póstumos (p. 242).[\[253\]](#) No habría habido mejor ocasión para explicar aspectos fundamentales de la existencia de Kafka. (Está claro que él mismo no quería hacerse responsable ante la posteridad de una obra cuya magnitud, sin duda, no ignoraba.)

La cuestión se ha discutido muchas veces tras la muerte de Kafka y lo lógico habría sido definirse de una vez al respecto. Claro que eso habría llevado al biógrafo a un cierto examen de conciencia. Kafka tuvo que confiar su obra póstuma a quien sabía que iba a fallarle con su última voluntad. Ni el testador, ni el biógrafo hubiesen salido dañados de esta manera de considerar las cosas. Pero eso exigía la capacidad de medir las tensiones que atravesaron la vida de Kafka. Que tal capacidad se le escapa a Brod lo prueban los pasajes en los que pretende esclarecer la obra o el modo de escribir de Kafka. Se queda en los rudimentos más diletantes. La peculiaridad del modo de ser de Kafka y de su escritura no es, como opina Brod, «aparente», y menos aún haremos justicia a las obras de Kafka diciendo que son «lisa y llanamente verdaderas» (p. 68).[\[254\]](#) Semejantes excursos sobre la obra de Kafka vuelven problemática la interpretación que hace Brod de su concepción del mundo. Cuando Brod dice de él que estuvo en la línea de un Martin Buber (p. 241),[\[255\]](#) lo que hace es buscar a la mariposa dentro de la red, cuando lo que hay ahí dentro es solo la sombra que la mariposa proyecta revoloteando sobre ella. La «interpretación que podríamos llamar judeorrealista» de *El castillo* escamotea los repulsivos y terroríficos rasgos con los que Kafka dota al mundo de arriba, y ello se lleva a cabo favoreciendo una hermenéutica demasiado edificante como para que no le resulte sospechosa precisamente al sionista.[\[256\]](#)

Una comodidad tan poco conforme con el tema se pone en evidencia a veces incluso ante el lector menos avisado. A Brod le estaba reservado ilustrar con el ejemplo del «aguerrido soldadito de plomo» la compleja problemática del símbolo y de la alegoría, que le parece de gran relevancia para la interpretación de Kafka. El «soldadito de plomo» representa un símbolo válido, porque no solo «expresa mucho del curso hacia lo infinito», sino porque se nos acerca «con su destino personalmente detallado como soldado de plomo» (p. 237). Quisiera saber qué efecto se le puede atribuir a la estrella de David a la luz de esta teoría del símbolo.[\[257\]](#)

El sentimiento de que su interpretación de Kafka es endeble vuelve a Brod muy susceptible frente a las interpretaciones ajenas. No resulta agradable que arroje a un lado con un mero gesto de la mano el interés, en absoluto disparatado, de los surrealistas por Kafka, o la interpretación, en parte interesante, que hace Werner Kraft de las prosas cortas. Además, se lo ve demasiado empeñado en desacreditar la futura literatura sobre Kafka. «Así se podría explicar y explicar (y se seguirá haciendo), y no se

acabará nunca» (p. 69).^[258] El acento recae sobre el paréntesis y, claro, hace daño a los oídos. Que «muchas deficiencias privadas y accidentales» de Kafka y sus dolencias» contribuyan a la comprensión de su obra mejor que las «construcciones teológicas» (p. 213)^[259] es algo que oímos con disgusto en quien parece tener la osadía de exponer su propia idea de Kafka bajo el concepto de santidad. Brod desdeña por igual todo lo que lo estorba en su unión con Kafka, ya sea el psicoanálisis o la teología dialéctica.^[260] Así se permite confrontar el modo kafkiano de escribir con la «pseudoexactitud» (p. 69)^[261] de Balzac (no teniendo otra cosa en la mente que las transparentes grandilocuencias absolutamente inseparables de la obra de Balzac y su grandeza).

Todo ello no se aviene en nada con el sentido de Kafka. A Brod le falla demasiado a menudo la presencia de ánimo y la serenidad que a aquel le son propios. No hay hombre, dice Joseph de Maistre, al que no se pueda ganar con una opinión comedida. Pues bien, el libro de Brod no se gana a nadie. Desborda toda medida tanto por la manera en que honra a Kafka como por la familiaridad con que lo trata. Todo lo cual tiene su preludio en su novela, a la que sirve de tema su propia amistad con Kafka.^[262] Haber entresacado de ella unas cuantas citas no es ni mucho menos el mayor desacierto de esta biografía. A su autor le extraña, y así lo confiesa, que los no iniciados vean en su novela una ofensa a la piedad debida al muerto. «También esto se ha entendido mal, como todo [...]. Nadie ha recordado que, de manera parecida, y salvando todas las distancias, Platón arrebató a la muerte a su maestro y amigo Sócrates, convirtiéndolo en el héroe y compañero que siguió viviendo y pensando con él en sus diálogos.»^[263]

No hay muchas probabilidades de que el *Kafka* de Brod pueda un día ser citado entre las grandes biografías de escritores en la línea de la de Schwab sobre Hölderlin o de la de Baechthold sobre Keller.^[264] Más bien pasará a la historia como testimonio de una amistad que no se contará entre los menores enigmas de la vida de Kafka.

Por todo lo que precede advertirás, mi querido Gerhard, por qué la biografía de Brod no me parece apropiada para que, aunque fuese de una manera polémica, entrevea mi imagen de Kafka quien se ocupe de ella. No me corresponde a mí decir si con las notas que siguen lograré proyectar esa imagen. En todo caso, te mostrarán un aspecto nuevo, más o menos independiente, de mis reflexiones anteriores.

La obra de Kafka es una elipse cuyos focos, muy alejados el uno del otro, están determinados de un lado por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la tradición) y, del otro, por la experiencia del hombre moderno en la gran ciudad. Al hablar de la experiencia del hombre moderno en la gran ciudad abarco en ella diversos elementos. Hablo, en primer lugar, del ciudadano del Estado moderno, que se sabe entregado a un inabarcable aparato burocrático cuyas funciones son dirigidas por instancias no demasiado claras ni tan siquiera para los propios órganos ejecutores, de modo que no digamos ya para los que viven sujetos a ellas. (Y ya sabemos que este es uno de los estratos de significación de las novelas de Kafka, especialmente de *El proceso*.) Además, con el hombre moderno de la gran ciudad me refiero también al

coetáneo de la física actual. Leyendo el siguiente pasaje de Eddington sobre la imagen del mundo que tiene la física, pensaremos que estamos escuchando a Kafka:

Estoy en el umbral de la puerta, a punto de entrar en mi cuarto, lo cual es una empresa realmente complicada. En primer lugar, tengo que luchar contra la atmósfera que pesa con una fuerza de un kilogramo sobre cada centímetro cuadrado de mi cuerpo. Además, debo procurar aterrizar en una tabla que gira alrededor del Sol a una velocidad de treinta kilómetros por segundo; un simple retraso de una fracción de segundo y la tabla se habrá alejado millas. Y semejante proeza ha de ser llevada a cabo mientras estoy colgado de un planeta en forma de bola y con la cabeza hacia fuera, hacia el espacio, a la par que por todos los poros de mi cuerpo sopla un viento etéreo a Dios sabe cuánta velocidad. Tampoco la tabla tiene una consistencia firme. Pisarla es como pisar un enjambre de moscas. ¿No acabaré por caerme? No, porque, si me atrevo y finalmente avanzo un pie, una de esas moscas me alcanzará y me dará un empujón hacia arriba; caigo otra vez y otra vez me empuja hacia arriba, y así sucesivamente. Puedo, por tanto, esperar que el resultado total sea mi permanencia siempre, aproximadamente, a la misma altura. Pero si, por desgracia y a pesar de todo, cayese al suelo o fuese empujado con tanta fuerza que volase hasta el techo, semejante accidente no supondría ninguna infracción de las leyes naturales, sino una coincidencia extraordinariamente improbable de casualidades [...]. Ciertamente que es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que no que un físico traspase el umbral de una puerta. Si se tratase de la boca de un granero, o de la torre de una iglesia, tal vez fuera más prudente acomodarse a ser nada más que un hombre corriente, entrando simplemente por ella, en lugar de esperar a que se hayan resuelto todas las dificultades inherentes a una entrada científicamente impecable. [\[265\]](#)

No conozco ningún pasaje en la literatura que muestre en tal grado el funcionamiento del gesto kafkiano. Se podría acompañar sin esfuerzo casi cada paso de esta aporía física con frases de la prosa de Kafka y no dice poco en favor de ello si, al hacerlo, recurrimos a las «más incomprensibles». Decir, por tanto, tal y como acabo de hacer, que las correspondientes experiencias físicas en Kafka se oponen, con la más poderosa de las tensiones, a sus propias tendencias místicas no sería sino decir una verdad a medias. Porque lo que en un sentido muy preciso resulta una increíble *locura* en Kafka es que ese mundo tan reciente y tan nuevo de experiencias le haya sido transmitido a través de la tradición mística. Lo cual, desde luego, no ha sido posible sin causar estragos (y a ellos me referiré enseguida) dentro de esa misma tradición. La medida del asunto la da el que fuese necesario apelar a nada menos que a las fuerzas de esa tradición para que un individuo (que se llamaba Franz Kafka) pudiese confrontarse con *la* realidad que se proyecta — como la nuestra — en la teoría; por ejemplo, con la física moderna, pero, en la práctica, con la tecnología bélica. Quiero decir que esa realidad apenas es experimentable para un *individuo* y que el mundo de Kafka, tantas veces alegre y atravesado por ángeles, es el exacto complemento de su época, que se dispone a eliminar masas considerables de los habitantes de este planeta. Esa experiencia que se corresponde con la de Kafka como individuo privado acaso deberán adquirirla las grandes masas en el momento de su eliminación.

Kafka vive en un mundo *complementario*. (Y, en ello, está emparentado con Paul Klee, cuya obra se mantiene en la pintura tan esencialmente *aislada* como la de Kafka en la literatura.) Kafka percibía el complemento, pero sin percibir lo que lo rodeaba. Si decimos que percibía lo que iba a venir, sin percibir lo que hoy ocurre, diremos que lo

percibía esencialmente en la medida en que un *individuo* preocupado por ello podía percibirlo. A sus ademanes aterrados los favorece el espléndido *ámbito de juego* que la catástrofe no conocerá. Pero, en la base de su experiencia, no había más que la tradición a la que Kafka se entregó; nada de visión de largo alcance, nada de «don visionario». Kafka estaba a la escucha de la tradición y quien se esfuerza por escuchar no ve.

Esa escucha es tensa y esforzada, sobre todo porque a quien escucha solo le llega lo más confuso. No hay una doctrina que aprender, ni un saber que pudiera conservarse. Lo que se quiere atrapar al vuelo no son cosas destinadas a ningún oído. He aquí un hecho que caracteriza estrictamente la obra de Kafka por la parte negativa. (Su característica negativa va a ser, desde luego, más rica en posibilidades que la positiva.) La obra kafkiana representa una enfermedad de la tradición. En ocasiones se ha querido definir la sabiduría como el lado épico de la verdad. Con ello queda la sabiduría caracterizada como un bien de la tradición; es la verdad en su consistencia *hagádica*.[\[266\]](#)

Esa consistencia de la verdad es la que se ha perdido. Y Kafka estuvo muy lejos de ser el primero que se vio enfrentado a este hecho. Muchos se habían adaptado a él, ya fuese ateniéndose a la verdad o a lo que, en cada caso, tenían por tal y renunciando a su transmisibilidad con el ánimo grave o ligero. Lo verdaderamente genial en Kafka fue que probó algo nuevo por entero: abandonó la verdad para atenerse a su transmisibilidad, a su elemento *hagádico*. Todas las creaciones kafkianas son parábolas. Y su miseria y su belleza consisten en que tuvieron que convertirse en algo *más* que parábolas. No se ponen simplemente a los pies de la doctrina, como la *hagadá* se pone a los pies de la *halajá*. Una vez que se han inclinado, levantan contra ella inadvertidamente una pesada garra.

Por eso en Kafka ya no se puede hablar de sabiduría. Solo le quedan los productos de su ruina. Son dos: uno es el rumor de las cosas verdaderas (una especie de periódico de cuchicheos teológicos en el que se trata de lo desacreditado y lo obsoleto); y el otro producto de esta diátesis es la locura, que, si bien ha malgastado por completo el valor propio de la sabiduría, ha conservado, en cambio, el garbo y el sosiego que siempre le faltan al rumor. La locura es la naturaleza de los preferidos de Kafka, desde don Quijote hasta los animales, pasando por los ayudantes. (Ser animal no debía de significar para él sino el haber renunciado por una especie de pudor a la figura y a la sabiduría humanas. Igual que un caballero distinguido que, habiendo recalado en una taberna de mala muerte, renuncia por pudor a limpiar su vaso.) Para Kafka era firmemente incuestionable: en primer lugar que, para ayudar, se tiene que ser un loco; y, en segundo que solo la ayuda de un loco es verdadera. Lo único incierto es si esta todavía surte efecto en el hombre. Tal vez ayude más bien a los ángeles (compáralo con aquel pasaje de Kafka donde se formula su imperativo categórico: «Actúa de forma que los ángeles tengan que hacer»[\[267\]](#)), aunque con ellos podría hacerse de otra manera. Por eso, como dice Kafka, hay infinita esperanza, solo que no para nosotros. Esta frase contiene de veras la esperanza kafkiana. Y es la fuente de su radiante alegría.[\[268\]](#)

Te entrego esta imagen con una relativa tranquilidad, a pesar de estar tan peligrosamente recortada en la perspectiva, porque sé que la completarás con los otros aspectos que desarrollé en mi trabajo sobre Kafka para *Jüdische Rundschau*.^[269] Lo que ahora más me incomoda de él es aquel rasgo fundamentalmente apologético que le es inherente. Para hacer justicia a la figura de Kafka en toda su pureza y belleza, tan peculiares, no se debe perder de vista lo siguiente: que la suya es la figura de un fracasado. Las circunstancias de ese fracaso son múltiples. Casi diríamos que, cuando por fin estuvo seguro del fracaso definitivo, entonces le fue saliendo todo como en un sueño. Nada merece mayor consideración que el celo con que Kafka subrayó su fracaso. Para mí su amistad con Brod es, sobre todo, un signo de interrogación que quiso pintar en el margen de sus días.

Con lo cual cerramos por hoy el círculo, y pongo en su centro los saludos más cordiales para ti.

Tuyo,

Walter

NOTA DE JESÚS AGUIRRE

Sabemos que Benjamin se ocupó de Kafka ya en 1925. La intensidad de esta ocupación crece, sobre todo, en 1934 y, todavía en 1939, exiliado en París, dice haber «vuelto otra vez a la reflexión acerca de Kafka» y estar «hojeando antiguos papeles». La actual polémica sobre la interpretación —y la edición— de Benjamin, sobre si en el pensamiento de este pesan más las categorías marxistas o determinadas versiones personalísimas de *theologumena* judíos, tiene un capítulo previo en la reacción de amigos del autor ante sus reflexiones sobre Kafka. Brecht pensaba que con ellas «se hacía el juego al fascismo judío». Scholem, en cambio, afirma en 1965 que Benjamin «sabía que tenemos en Kafka una teología negativa del judaísmo». Lo que desde luego sí sabía Benjamin es, según le escribe a Adorno en 1935, que, tras sus consultas a unos y a otros, sobre todo a Brecht y a Scholem, «se ha ido formando una serie tonal en la que todavía tengo mucho que escuchar».

Benjamin bebía en sus fuentes sin doblar para ello las rodillas. Por eso puede escribir a Scholem, en 1939, una carta de la que extraigo un párrafo que no contradice al que también selecciono de otra carta al mismo amigo en 1934. Párrafo de 1939: «Cada vez me parece el humor más esencial en Kafka. Naturalmente, no era un humorista. Más bien fue un hombre cuya suerte era tropezar con gentes que hacían del humor una profesión, tropezar con payasos. *América* es, sobre todo, una gran payasada. Pienso que la clave de Kafka la tendría en las manos quien tomase el pulso al lado cómico de la

teología judía». Párrafo de 1934: «Y si la importante significación de la obra de Kafka sigue estando para mí en pie, ello se debe, y no poco, a que ni una sola de las posiciones que adopta es de esas que el comunismo justificadamente impugna». En el mismo año, y también en carta a Scholem, asegura: «Afirmo que mi trabajo tiene su lado teológico, si bien sombreado. Pero sí me he vuelto contra el gesto insoportable del teólogo profesional que, como tú mismo no me discutirás, ha dominado hasta ahora en toda la línea la interpretación de Kafka».

El gesto profesional que más lo irrita es el de Max Brod, a quien, sin embargo, había defendido en 1929, cuando fue acusado de violar las disposiciones testamentarias de Kafka. Sobre el libro de Brod escribe a Scholem en 1938: «La mencionada biografía parece inaugurar, con su imbricación de la ignorancia de Kafka con las sabiondeces de Brod, un distrito del mundo en el que podrán mezclarse de la forma más edificante la magia blanca y los embelecos».

En 1934, le expone Benjamin a Brecht desde París el plan de una serie de conferencias sobre «L'avantgarde allemande»:

- 1) La novela (Kafka).
- 2) El ensayo (Bloch).
- 3) El teatro (Brecht).
- 4) El periodismo (Kraus).

Benjamin interpretó a Kafka luchando con él. En 1931, confiesa que hay en ese autor aspectos que provocan en él una resistencia tan grande como «grande ha sido el tormento físico de su lectura».

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que estos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos abren la perspectiva de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizá a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.

Paul Valéry,

Pièces sur l'art («La conquête de l'ubiquité»)[270]

PRÓLOGO

Cuando Marx emprendió el análisis de la producción capitalista, esta se encontraba en sus inicios. Marx orientaba su empeño de modo que cobrase valor de pronóstico. Se remontó hasta las relaciones fundamentales de dicha producción y las expuso de tal guisa que resultara de ellas lo que en el futuro pudiera esperarse del capitalismo. Y resultó que no solo cabía esperar de él una explotación crecientemente agudizada de los proletarios, sino, además, el establecimiento de condiciones que posibilitan su propia abolición.

La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la base,[271] ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción. En qué forma sucedió es algo que solo hoy puede indicarse. Pero de esas indicaciones debemos requerir determinados pronósticos. Poco corresponderán a tales requisitos las tesis sobre el arte del proletariado después de su toma del poder, y mucho menos todavía sobre el de la sociedad sin clases, pero sí, en cambio, unas tesis acerca de las tendencias evolutivas del

arte bajo las actuales condiciones de producción. Su dialéctica no es menos perceptible en la superestructura que en la economía. Por eso sería un error menospreciar su valor combativo. Dichas tesis dejan de lado una serie de conceptos heredados —como «creación» y «genialidad», «perennidad» y «misterio»—, conceptos cuya aplicación incontrolada (y por el momento difícilmente controlable) lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista. *Los conceptos que seguidamente introducimos por primera vez en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística.*

I

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han realizado copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y, finalmente, copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. Los griegos solo conocían dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masa. Todas las restantes eran irrepetibles y no se prestaban a ninguna reproducción técnica. La xilografía hizo que, por primera vez, se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura. Son conocidas las modificaciones enormes que en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura. Pero, a pesar de su importancia, no representan más que un caso especial del fenómeno que aquí consideramos a escala de la historia universal. En el curso de la Edad Media se añaden a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía a comienzos del siglo XIX.

Con la litografía, la técnica de reproducción alcanza un grado radicalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre dio, por primera vez, al arte gráfico no solo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino, además, la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajado por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga, por primera vez, de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más

rápido captando que la mano dibujando, por eso se ha acelerado tantísimo el proceso de la reproducción plástica, hasta el punto de que ya puede ir al mismo paso que la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con que el actor habla. Si en la litografía se encontraba virtualmente latente el periódico ilustrado, en la fotografía lo estaba el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido fue una empresa acometida a finales del siglo pasado. Todos estos esfuerzos convergentes hicieron previsible una situación que Paul Valéry caracteriza con la frase siguiente: «Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan».[272] *Hacia 1900 la reproducción técnica había alcanzado un estándar en el que no solo comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas, sometiendo, además, su función a modificaciones hondísimas, sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos. Nada resulta más instructivo para el estudio de ese estándar que referir dos manifestaciones distintas –la reproducción de la obra artística y el cine– al arte en su figura tradicional.*

II

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. Basándose en dicha existencia única, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario.[273] No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra.

El aquí y ahora del original constituye su autenticidad. Los análisis químicos de la pátina de un bronce permitirán que se determine si es auténtico; en correspondencia, la comprobación de que un determinado manuscrito medieval procede de un archivo del siglo XV favorecerá la constatación de su autenticidad. *El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica – y, desde luego, no solo a la técnica –*. [274] Frente a la reproducción manual, que normalmente es catalogada como falsificación, lo auténtico conserva su autoridad plena, mientras que no ocurre lo mismo con la reproducción técnica. La razón es doble. En primer lugar, la reproducción técnica se acredita como más independiente que la manual respecto del original. Con la fotografía, por ejemplo, pueden resaltarse aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a anteojo con el fin de seleccionar diversos aspectos o detalles, inaccesibles, en cambio, para el ojo humano; o, con ayuda de ciertos procedimientos, como la ampliación o el

tiempo de exposición, retendrá imágenes que se le escapan sin más a la óptica natural. Eso es lo primero. Además, y en segundo lugar, puede poner la copia del original en situaciones inaccesibles para este. Sobre todo le posibilita salir al encuentro de su destinatario, ya sea en forma de fotografía o en la de disco de gramófono. La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en la biblioteca de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación.

Las circunstancias a que se exponga el producto de la reproducción de una obra de arte acaso dejen intacta la consistencia de esta, pero, en cualquier caso, deprecian su aquí y ahora. Y, aunque de ningún modo valga esto solo para una obra artística, sino que sirve también, por ejemplo, para un paisaje que en el cine transcurre ante el espectador, lo cierto es que el proceso toca en el objeto de arte una médula sensibilísima que ningún objeto natural posee en grado tan vulnerable. Se trata de su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que, partiendo de su origen, puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su capacidad de testificación histórica. Puesto que esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea también en esta la capacidad de testificación histórica de la cosa. Claro que solo ella. Pero lo que de este modo se tambalea realmente es su propia autoridad.[\[275\]](#)

Pueden resumirse todas estas deficiencias en el concepto de «aura» y decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que decae y se empequeñece es su aura. El proceso es sintomático y su significación apunta más allá del ámbito artístico. *Conforme a una formulación general podemos decir que la reproducción técnica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y, al permitirle a la reproducción salir al encuentro de cada destinatario, se encuentre donde se encuentre, hace que lo reproducido se actualice siempre.* Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están, además, en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de este no es imaginable — ni tan siquiera en su forma más positiva y, precisamente, en ella — sin este otro lado destructivo y catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural. Este fenómeno es sobre todo perceptible en las grandes películas históricas. Es este un terreno en el que constantemente toma posiciones. Y, cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine [...]». Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso [...] esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelo-tonan, para entrar, ante nuestras puertas»,[\[276\]](#) nos estaba invitando, acaso sin pretenderlo, a un proceso de liquidación general.

III

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente. El tiempo de la invasión de los bárbaros, en el cual surgieron la industria artística del Bajo Imperio y el Génesis de Viena,^[277] trajo consigo, además de un arte distinto del antiguo, una percepción también diferente. Los eruditos de la escuela vienesa de historia del arte, Riegl y Wickhoff, al rebelarse contra el peso de la tradición clásica que había sepultado aquel arte, fueron los primeros que pensaron en cómo extraer de él conclusiones acerca de la organización de la percepción en el tiempo en que tuvo vigencia. Por sobresalientes que fueran sus conocimientos, su limitación radicó en que nuestros investigadores se contentaron con indicar la signatura formal propia de la percepción en la época del Bajo Imperio. No intentaron –y quizá ni siquiera podían esperarlo– poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad. En la actualidad, las condiciones para una comprensión que se corresponda con tales exigencias son más favorables. Y, si bien las modificaciones en el medio de la percepción son susceptibles de que nosotros, sus coetáneos, las entendamos como un desmoronamiento del aura, también podemos señalar los condicionamientos sociales que hacen que esto se produzca.

Conviene ilustrar el concepto de «aura», que más arriba hemos propuesto para objetos históricos, en el concepto de un «aura de objetos naturales». Definiremos esta última como la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que esta 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.^[278] De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba este en dos circunstancias que, a su vez, dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: «acercar» *espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales*^[279] *tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción.* Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, o, más bien, en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En esta, la singularidad y la perduración están imbricadas la una en la otra de manera tan estrecha como lo están en aquella la fugacidad y la repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, esa es la signatura de una percepción cuyo «sentido para lo igual y lo coetáneo en el mundo»^[280] ha crecido tanto que, incluso por medio de la reproducción, le gana terreno a lo único e irreplicable. Se denota así en el ámbito de lo visual lo que en el de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la

estadística. La orientación de la realidad a las masas y de estas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la percepción visual.

IV

La unicidad de la obra de arte es idéntica a su asentamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es, desde luego, algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, y, en otro, entre los clérigos medievales que la miraban como a un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad o, dicho con otro término: su «aura». La forma original de este asentamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Sabemos que las obras artísticas más antiguas surgieron en el servicio de un ritual que fue primero mágico y, luego, religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual.^[281] Con otras palabras: *el valor único de la «auténtica» obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.* Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero, incluso en las formas más profanas del culto a la belleza, resulta perceptible en cuanto ritual secularizado.^[282] Este culto profano a la belleza, que se formó en el Renacimiento para seguir vigente a lo largo de tres siglos, ha permitido, al transcurrir ese plazo y ante la primera conmoción grave que le alcanzara, reconocer con toda claridad tales fundamentos. Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, esto es, la fotografía (coincidiendo en el tiempo con la irrupción del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis, innegable ya transcurridos otros cien años, y reaccionó con la teoría de *l'art pour l'art*, que no es otra cosa que una teología del arte. De ella se deriva, además, toda una teología negativa bajo la figura ideal de un arte «puro», que rechaza no solo cualquier función social, sino también toda cláusula que contemple reclamaciones basadas en el contenido. (En poesía, Mallarmé ha sido el primero en alcanzar esa posición.)

Hacer justicia a esta serie de hechos resulta indispensable para una consideración que tenga que habérselas con la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Pues esos hechos permiten reconocer algo decisivo: por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en el ritual. La obra de arte reproducida se convierte, cada vez más, en la reproducción de una obra artística concebida para ser reproducida.^[283] De la placa fotográfica, por ejemplo, es posible hacer muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría ningún sentido. *Pero, en el mismo instante en que el criterio de la autenticidad fracasa en la producción artística, se altera y trastorna toda la función social del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual, aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política.*

V

La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos, entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural; el otro, en el valor expositivo de la obra artística.^[284] La producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto. Presumimos que es más importante que dichas hechuras estén presentes y menos que sean vistas. El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está sobre todo destinado a los espíritus. Hoy nos parece que el valor cultural empuja a la obra de arte a mantenerse oculta: ciertas estatuas de dioses solo son accesibles a los sacerdotes en la *cella*; ciertas imágenes de Vírgenes permanecen casi todo el año cubiertas; y determinadas esculturas de catedrales medievales no son visibles para el espectador a ras de suelo. *A medida que las prácticas artísticas se emancipan del regazo del ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos.* La capacidad expositiva de un retrato de medio cuerpo, que puede enviarse de aquí para allá, es mayor que la de la estatua de un dios, cuyo puesto fijo está en el interior del templo. Y si, quizá, la capacidad expositiva^[285] de una misa no es de por sí menor que la de una sinfonía, lo cierto es que la sinfonía ha surgido en un tiempo en el que su capacidad expositiva prometía ser mayor que la de una misa.

Con los diversos métodos de su reproducción técnica se ha incrementado tanto la capacidad expositiva de la obra de arte que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se convierte, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza. Pues, al igual que en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, la obra de arte fue en primer lugar un instrumento de magia que solo más tarde se reconoció, en cierto modo, como objeto artístico, así hoy la preponderancia absoluta de su valor expositivo hace de ella una hechura con funciones nuevas del todo, entre las cuales la artística —la que todavía tenemos más presente— se destaca como la que más tarde pase tal vez a reconocerse como accesoria.^[286] Lo seguro, en cualquier caso, es que, actualmente, la fotografía y el cine proporcionan los elementos más útiles para hacerse una idea cabal de todo ello.

VI

En la fotografía, el valor expositivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural. Pero este no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. De ningún modo es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe

un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por última vez el aura en la expresión fugaz de un rostro humano. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero, cuando el hombre se retira de la fotografía, aparece entonces, por primera vez, el valor expositivo situado por encima del cultural. Haberle dado su localización a este proceso constituye la importancia sin igual de Atget, quien, hacia 1900, supo retratar las calles desiertas de París. Con razón se ha dicho de él que las fotografió como si fuesen el lugar del crimen. También este aparece sin gente y, si se lo fotografía, es en busca de pistas. Con Atget las vistas fotográficas comienzan a convertirse en pruebas de un proceso histórico. Así se forma su secreta significación política. Exigen una recepción determinada. La contemplación despreocupada no resulta ya adecuada. Inquietan hasta tal punto a quien las mira que, para llegar a ellas, siente que debe buscar un determinado camino. Al mismo tiempo, los periódicos ilustrados empiezan a presentarle señales indicadoras. Acertadas o erróneas, da lo mismo. Por primera vez los pies de foto se convierten en una obligación en esos periódicos. Y, claro está, aquellos tienen un carácter muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de foto unas directrices que, en el cine, se harán aún más precisas e imperativas, pues la comprensión de cada imagen viene prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes.

VII

Aberrante y enmarañada se nos antoja hoy la disputa que al correr el siglo XIX mantuvieron la fotografía y la pintura por el valor artístico de sus productos. Pero, lejos de poner en cuestión su importancia, lo oportuno es subrayarla. De hecho, esa disputa era la expresión de una transformación de dimensiones históricas y universales de la que no era consciente ninguno de los dos contendientes. Al tiempo que la época de su reproductibilidad técnica desligaba al arte de su fundamento cultural, el halo aparente de su autonomía se apagaba para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo. Y hasta se le ha escapado durante un tiempo al siglo XX, que es el que ha vivido el desarrollo del cine.

Si en su momento se invirtió tanta agudeza malograda para decidir si la fotografía es un arte, y ello sin plantearse la cuestión previa de si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo, lo cierto es que enseguida los teóricos del cine se encargaron de hacer el correspondiente y precipitado planteamiento. Pero las dificultades que la fotografía deparó a la estética tradicional fueron un juego de niños comparadas con las que le aguardaban a esta última en el cine. De ahí esa ciega vehemencia que caracteriza los comienzos de la teoría cinematográfica. Abel Gance, por ejemplo, compara el cine con los jeroglíficos: «Hemos aquí, como consecuencia de un prodigioso retroceso, otra vez en el nivel de expresión de los egipcios [...]. El lenguaje de las imágenes no está todavía a punto,

porque nosotros no estamos aún hechos para ellas. No hay, por ahora, suficiente respeto, suficiente culto por lo que expresan».[287] O Séverin-Mars, quien escribe: «¿A qué otro arte le fue concedido un sueño [...] y, a la vez, más poético y más real? Considerado desde este punto de vista, el cine representaría un medio incomparable de expresión, en cuya atmósfera deberían moverse únicamente personas del más noble pensamiento y en los momentos más perfectos y misteriosos de su curso vital».[288] Por su parte, Alexandre Arnoux concluye una fantasía sobre el cine mudo ni más ni menos que con esta pregunta: «Todos los términos audaces que acabamos de emplear ¿acaso no definen lo que es la oración?».[289] Resulta muy instructivo ver cómo, en su empeño por vincular el cine con el «arte», esos teóricos creen descubrir en él toda suerte de elementos culturales con una falta de reparos sin igual. Y, sin embargo, cuando se publicaron estas especulaciones, ya existían obras como *Una mujer de París* y *La quimera del oro*. [290] Lo cual no impide a Abel Gance aducir la comparación con los jeroglíficos y a Séverin-Mars hablar del cine como podría hablarse de las pinturas de Fra Angelico. Es significativo que autores especialmente reaccionarios busquen hoy la importancia del cine en la misma dirección, si no en lo sagrado, sí, desde luego, en lo sobrenatural. Con motivo de la filmación de Reinhardt del *Sueño de una noche de verano*, Werfel afirma que no cabe duda de que la copia estéril del mundo exterior con sus calles, sus interiores, sus estaciones, sus restaurantes, sus automóviles y sus playas es lo que hasta ahora ha obstruido el camino para que el cine ascienda al reino del arte. «El cine no ha captado todavía su verdadero sentido, sus posibilidades reales [...]. Estas consisten en su capacidad singularísima para expresar, con medios naturales y con una fuerza de convicción incomparable, lo quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural.» [291]

VIII

El actor de teatro presenta ante el público, él mismo y en primera persona, su ejecución artística del modo más definitivamente propio; por el contrario, la actuación del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo. Esto último tiene dos consecuencias. El mecanismo que pone ante el público la ejecución del actor cinematográfico no está concebido para respetarla en su totalidad. Bajo la guía del operador es el mecanismo quien va tomando posiciones al respecto. Y la secuencia de esta serie de tomas, que el montador recompone luego con el material que se le ha entregado, constituye la película montada por completo. Esta abarca cierto número de momentos dinámicos que, en cuanto tales, han de ser conocidos por la cámara —para no hablar de enfoques especiales, como, por ejemplo, los primeros planos—. La actuación del actor está sometida, por tanto, a una serie de test ópticos. Y esta es la primera consecuencia de que su trabajo se exhiba por medio de un mecanismo. La segunda consecuencia estriba en que este actor, puesto que no es él mismo quien presenta a los espectadores su ejecución, se ve mermado en la posibilidad, reservada al

actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función. El público se encuentra, pues, en la actitud del experto que emite un dictamen, sin que para ello le estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista. *El público se compenetra con el actor solo en tanto que se compenetra con el aparato. Adopta la misma actitud que este: le hace pasar un test.*^[292] Y no se trata de una actitud a la que puedan someterse valores culturales.

IX

Al cine le importa mucho menos que el actor represente ante el público a un personaje que se represente a sí mismo ante el mecanismo. Pirandello ha sido uno de los primeros en señalar este cambio que las actuaciones concebidas como un test imponen al actor. Las advertencias que hace a este respecto en su novela *Se rueda* se ven menoscabadas, pero solo un poco, al limitarse a destacar el lado negativo del asunto.^[293] Menos aún las daña el que se refieran solo al cine mudo, puesto que el cine sonoro no ha introducido ninguna alteración fundamental al respecto. Sigue siendo decisivo que se actúa para un aparato —o, en el caso del cine sonoro, para dos—. «El actor de cine», escribe Pirandello, «se siente como en el exilio. Exiliado no solo de la escena, sino de su propia persona. Con un oscuro malestar percibe el vacío inexplicable debido a que su cuerpo se convierte en el síntoma de una deficiencia que se volatiliza y al que se expolia de su realidad, de su vida, de su voz y de los ruidos que produce al moverse, transformándose entonces en una imagen muda que tiembla en la pantalla un instante y que desaparece enseguida quedadamente [...]. La pequeña máquina representa ante el público su sombra, pero él tiene que contentarse con representar ante la máquina».^[294] He aquí un estado de cosas que podríamos caracterizar así: por primera vez —y esto es obra del cine— el ser humano se pone en la situación de tener que actuar con todo su cuerpo y con toda su persona, pero renunciando al aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. De ella no hay copia posible que valga. El aura que envuelve a Macbeth en la escena es inseparable de la que envuelve al actor, y el público presente en el teatro no puede dejar de percibirla de un modo vivo e inmediato. Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así desaparece el aura del actor y, con ella, la del personaje que representa.

No es sorprendente que, en su análisis del cine, un dramaturgo como Pirandello toque intuitivamente el fondo de la crisis que vemos cernirse sobre el teatro. La escena teatral es, de hecho, la contrapartida más decidida de una obra de arte captada íntegramente por la reproducción técnica, es más, esta, como el cine, procede de ella. Así lo confirma toda consideración que vaya un poco al fondo del asunto. Conocedores y expertos, como Arnheim en 1932, se han percatado desde hace tiempo de que, en el cine, «casi siempre se logran los mayores efectos si se actúa lo menos posible [...]. El último progreso consiste en que se trata al actor como a un accesorio escogido por sus

características [...] y al cual se coloca, sin más, en el lugar adecuado».[295] Pero hay otra cosa que tiene con esto una estrecha conexión. *El actor que actúa en escena se pone en un papel, lo cual se le niega frecuentemente al actor de cine.* Su ejecución no responde de ningún modo a una experiencia unitaria, sino que se compone de muchas actuaciones aisladas. Junto con consideraciones ocasionales por el precio del alquiler de los estudios, por la disponibilidad de los otros actores, por el decorado, etcétera, son las necesidades elementales de la maquinaria las que desmenuzan la actuación del actor en una serie de episodios que exigen un montaje ulterior. Se trata sobre todo de la iluminación, cuya instalación obliga a realizar en muchas tomas, distribuidas, a veces, en el estudio en horas distintas, la exposición de un proceso que en la pantalla aparece como un veloz decurso unitario. Por no hablar de montajes mucho más obvios. El salto desde una ventana puede rodarse en forma de salto desde el andamiaje en los estudios y, si se da el caso, la fuga subsiguiente se filmará semanas más tarde en exteriores. Por lo demás, es fácil construir casos mucho más paradójicos. Tras una llamada a la puerta se le exige al actor que se estremezca. Quizá ese sobresalto no ha salido tal y como se desea. El director puede entonces recurrir a la estratagema siguiente: cuando el actor se encuentre otra vez en el estudio, le disparan un tiro por la espalda sin que él lo sepa. Se filma su susto en ese instante y se monta luego en la película. Nada pone más drásticamente de manifiesto que el arte ha abandonado el reino de la «bella apariencia», el único en el que durante mucho tiempo se pensó que podía prosperar.

X

El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico, tal y como lo describe Pirandello, es de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo. Pero ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable. ¿Y adónde se la transporta? Ante el público.[296] Ni un solo instante deja el actor de cine de tener consciencia de ello. *Mientras está frente a la cámara, sabe que en última instancia es con el público con quien tiene que habérselas: con el público de consumidores que forman el mercado.* Este mercado, al que va no solo con su fuerza de trabajo, sino con su piel y todas sus entrañas, resulta, en el instante en que determina su actuación, tan poco accesible para él como lo es a cualquier artículo que se produce en una fábrica. ¿No tendrá esta circunstancia parte de culpa en la congoja, en esa angustia que, según Pirandello, sobrecoge al actor ante el aparato? A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios. El culto a las «estrellas», fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia más bien averiada y propia de su carácter de mercancía. Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de contribuir a una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte. Claro que

no discutimos que, en ciertos casos, pueda hoy el cine apoyar, además, una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del derecho a la propiedad. Pero no es este el centro de gravedad de la presente investigación, ni lo es tampoco de la producción cinematográfica en la Europa occidental.

Es propio del cine, igual que del deporte, que quien asista a sus exhibiciones se comporte como un semiespecialista en la materia. Bastaría con haber escuchado discutir los resultados de una carrera de ciclistas a un grupo de repartidores de periódicos, recostados sobre sus bicicletas, para entender semejante fenómeno. No en vano los editores de periódicos han organizado carreras en bicicleta entre sus jóvenes repartidores. Y es verdad que estas despiertan gran interés en sus participantes. El vencedor tiene la posibilidad de ascender de repartidor de diarios a corredor de carreras. También los noticiarios, por ejemplo, le dan a todo el mundo la oportunidad de ascender de la condición de meros transeúntes a la de extras en una película. De este modo, en ciertos casos puede hasta verse incluido en una obra de arte —recordemos *Tres cantos sobre Lenin*, de Dziga Vértov, o *Borinage*, de Joris Ivens. *Cualquier hombre aspirará hoy a participar en un rodaje*. Y nada ilustrará mejor esta aspiración que una cala en la situación histórica de la literatura actual.

Durante siglos, las cosas funcionaron así en la literatura: un pequeño número de escritores se enfrentaba a un número de lectores mil veces mayor. Pero, a finales del siglo pasado, se introdujo un cambio. Con la creciente expansión de las publicaciones periódicas, que proporcionaban al público lector nuevos órganos de difusión políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de esos lectores pasó a formar parte del lado de los que escriben, aunque, al comienzo, fuese solo ocasionalmente. Todo empezó al abrírseles un «buzón» en la prensa diaria y hoy se ha llegado al punto en que apenas hay un europeo metido en un litigio laboral que no encuentre la ocasión de publicar una experiencia en el trabajo, una queja, un reportaje o algo parecido. La distinción entre autor y público está, por tanto, a punto de perder su carácter básico. Se ha vuelto funcional y discurre de distinta manera en función de las diferentes circunstancias. El lector está en todo momento dispuesto a convertirse en un escritor.^[297] En cuanto experto —condición que, para bien o para mal, debe alcanzar al cabo de un proceso laboral sumamente especializado y por mucho que, a la postre, su saber y su experiencia se circunscriban a algo muy reducido—, tiene acceso a la condición de autor. En la Unión Soviética es el propio trabajo el que toma la palabra. Y su exposición verbal constituye una parte de la capacidad que se requiere para su ejercicio. La competencia literaria ya no se funda en una educación especializada, sino politécnica, y se hace así patrimonio común.^[298]

Todo ello puede trasladarse, sin más, al cine, donde ciertas transformaciones, que en la literatura han necesitado siglos, se llevan a cabo en el curso de un decenio. En la praxis cinematográfica —sobre todo en la rusa— se ha consumado ya en parte esa transformación. Muchos de los actores que encontramos en el cine ruso no son como nosotros los entendemos, sino gentes que desempeñan su propio papel, sobre todo en su actividad laboral. En Europa occidental la explotación capitalista del cine impide

atender la legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido en una película. En tales circunstancias la industria cinematográfica tiene gran interés en aguijonear la participación de las masas en el cine mediante representaciones ilusorias y ambiguas especulaciones.

XI

El rodaje de una película, en especial el de una película sonora, ofrece un tipo de visión como nunca antes se habría podido concebir. Representa un proceso al que no puede subordinarse ni *una* sola perspectiva sin que todo un mecanismo de filmación — maquinaria de iluminación, asistentes de dirección, etcétera—, que de por sí no pertenecen a la escena filmada, interfiera en el campo visual del espectador. (Es decir, la orientación de su pupila no puede no coincidir con la de la cámara.) Esta circunstancia hace, más que cualquier otra, que las semejanzas que, en cierto modo, se dan entre una escena en el estudio cinematográfico y en las tablas de un escenario resulten superficiales y de poca monta. El teatro conoce, por principio, la posición desde la que no puede descubrirse que lo que sucede es ilusorio. En el rodaje de una escena cinematográfica no existe ese emplazamiento. La naturaleza de su ilusión es de segundo grado, es un resultado del montaje. Lo cual significa: *en el estudio de cine, el mecanismo ha penetrado tan profundamente en la realidad que el aspecto más puro de esta, libre de todo cuerpo extraño — es decir, técnico —, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber, el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su ulterior montaje con otras tomas de igual índole.* Despojada de todo aparato, la realidad es, en este caso, artificial y, en el país de la técnica, la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible. [\[299\]](#)

Este estado de cosas, tan diferente del propio del teatro, es susceptible de una confrontación muy instructiva con el que se da en la pintura. Es preciso que nos preguntemos ahora por la relación que hay entre el operador y el pintor. Nos permitiremos una construcción auxiliar apoyada en el concepto de «operador» usual en cirugía. El cirujano representa un extremo de un orden cuyo polo opuesto lo ocupa el curandero. La actitud del curandero, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano, que realiza una intervención. El curandero mantiene la distancia natural entre él y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora solo un poco por la imposición de manos, pero la acrecienta mucho por su autoridad. El cirujano procede al revés: aminora mucho la distancia con el paciente al penetrar dentro de él, pero la aumenta solo un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos. En una palabra: a diferencia del curandero (y siempre hay uno, bajo la forma del mago, escondido en el médico de cabecera), el cirujano renuncia, en el instante decisivo, a enfrentarse con su enfermo «de hombre a hombre»; más bien se adentra en él operativamente. Curandero y cirujano se comportan entre sí como el

pintor y el operador. El primero observa en su trabajo una distancia natural hacia su motivo; el operador, por el contrario, se adentra y ahonda en la textura del motivo.^[300] Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diferentes. La del pintor es total y la del operador, múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva. *La representación cinematográfica de la realidad es, para el hombre actual, de una importancia absoluta, puesto que le garantiza aquel aspecto de las cosas reales que se le ofrece – justamente gracias a esa intensa compenetración con los aparatos – despojado de toda aparatosidad, que es lo que está en su derecho de exigirle a la obra de arte.*

XII

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso, por ejemplo, se transforma en progresista, pongamos por caso, frente a un Chaplin. Este comportamiento progresista se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él, íntima e inmediatamente, con la actitud del que opina en calidad de experto. Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. En el público del cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva. Y esta es la circunstancia decisiva: que las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado tan condicionadas de antemano por su inmediata y previsible masificación como en el cine. Y, en cuanto se manifiestan, pasan a poder ser controladas. La comparación con la pintura sigue resultando provechosa. Un cuadro ha tenido siempre la refinada aspiración de ser contemplado por uno o por unos pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal y como se generaliza en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que de ningún modo se desató solamente a causa de la fotografía, sino que, con relativa independencia de esta, fue provocada por la pretensión de la propia obra de arte de llegar a las masas.

Sin embargo, ocurre que la pintura no está en condiciones de convertirse en objeto de una recepción simultánea y colectiva. Desde siempre lo estuvo, en cambio, la arquitectura, como lo estuvo antaño la poesía épica y lo está hoy el cine. Y, si bien no hay razón para extraer de este hecho conclusiones sobre el papel social de la pintura, sí pesa sobre ella como perjuicio grave cuando, por circunstancias especiales, y por así decirlo en contra de su naturaleza, se ve confrontada de una manera inmediata con las masas. En las iglesias y monasterios, en la Edad Media, y en las cortes principescas, hasta finales del siglo XVIII, la recepción colectiva de pinturas no tuvo lugar simultáneamente, sino por mediación de múltiples grados y jerarquías. Cuando esto ha sucedido de otro modo, cobra expresión el especial conflicto en que la pintura se ha enredado a causa de la reproductibilidad técnica de la imagen. Por mucho que se haya

intentado presentarla a las masas en museos y en exposiciones, no se ha dado con el camino para que esas masas puedan organizar y controlar su recepción.^[301] Y, así, el mismo público que reacciona como un sujeto progresista ante una película cómica es retrógrado frente al surrealismo.

XIII

El cine no solo se caracteriza por la manera en que el hombre se presenta ante el aparato, sino, además, por cómo, con ayuda de este, se representa el mundo que lo rodea. Una ojeada a la psicología del trabajo nos ilustrará sobre la capacidad del aparato para hacer test y examinar. Otra ojeada al psicoanálisis nos ilustrará sobre lo mismo bajo otro aspecto. El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que pueden ser ilustrados con los de la teoría freudiana. Un lapsus en la conversación pasaba más o menos desapercibido hace cincuenta años. Resultaba excepcional que, de repente, abriese perspectivas profundas en esa conversación que parecía discurrir antes sin mayores sobresaltos. Pero todo ha cambiado desde la publicación de *Psicopatología de la vida cotidiana*. Esta ha aislado y ha hecho analizables cosas que antes flotaban inadvertidas por el ancho río de lo percibido. Tanto en el mundo de lo visual como en el de lo acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra apercepción. Pero esta situación tiene un reverso: las acciones que expone el cine son susceptibles de un análisis mucho más exacto, y acometido desde muchos más puntos de vista, que el que se lleva a cabo sobre las acciones que se representan en la pintura o en el escenario de un teatro. El cine indica la situación de manera incomparablemente más precisa y esto es lo que abre sus mayores posibilidades de análisis frente a la pintura; con respecto a la escena, dicha capacidad está condicionada por el hecho de que en el cine hay también más elementos susceptibles de ser aislados. Tal circunstancia tiende a favorecer —y, de ahí, su capital importancia— la interpenetración recíproca entre ciencia y arte. En realidad, apenas puede señalarse si un comportamiento limpiamente dispuesto dentro de una situación determinada —como un músculo en un cuerpo— atrae más por su valor artístico o por la utilidad científica a la que se presta. *Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en lograr que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística, que antes iban generalmente cada una por su lado, son idénticas.*^[302]

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 y, con la dinamita de sus décimas de segundo, hizo saltar por los aires ese

mundo carcelario. Así pudimos emprender entre sus diversos escombros confiados viajes llenos de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y con la cámara lenta se alarga el movimiento. En una ampliación no solo se trata de aclarar lo que *de otra manera* no se vería claro, sino que, más bien, aparecen en ella formaciones estructurales totalmente nuevas; y tampoco la cámara lenta se limita a aportar temas conocidos del movimiento, sino que descubre en estos otros enteramente desconocidos que «en absoluto operan como lentificaciones de movimientos más rápidos, sino propiamente como movimientos deslizantes, flotantes, supraterréneos».[303] De este modo, se hace patente que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque, en lugar de un espacio que el hombre elabora con plena consciencia, presenta otro elaborado inconscientemente. Es corriente que alguien pueda darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero, desde luego, nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que se da el primer paso.[304] Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, y aún menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, su subir y bajar, su capacidad de cortar y aislar, sus dilataciones y aceleraciones de un decurso, sus ampliaciones y reducciones. Por primera vez, y en virtud de ella, experimentamos el inconsciente óptico, igual que, por medio del psicoanálisis, sabemos del inconsciente pulsional.

XIV

Desde siempre uno de los cometidos más importantes del arte ha sido provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su total satisfacción.[305] La historia de cada forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a urgir efectos que se podrían satisfacer sin esfuerzo con un procedimiento técnico modificado, esto es, en una nueva forma artística. Y, así, las extravagancias y crudezas del arte, que se producen, sobre todo, en los llamados «tiempos decadentes», provienen, en realidad, de su núcleo histórico más rico y de mayor poder. Últimamente ha sido el dadaísmo el que ha rebotado de tales barbarismos. Solo ahora entendemos su impulso: *el dadaísmo intentaba producir los efectos que el público busca hoy en el cine con los medios de la pintura (o de la literatura)*.

Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, conlleva que se dispare por encima de la diana. Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores del mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, desde luego, no es consciente o no lo es en la forma en que las hemos descrito aquí. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de

introspección contemplativa. Y, en buena parte, procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material. Sus poemas son auténticos «galimatías» que contienen giros obscenos y todo tipo de detritus verbal imaginable. Y lo mismo sucede con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía.^[306] Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones. Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio, tal y como haríamos ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke. Para una burguesía degenerada la introspección estética se convirtió en una escuela de conducta asocial y a esta introspección se enfrenta ahora la diversión como una variedad del comportamiento social.^[307] Al hacer de la obra de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban, en realidad, una diversión realmente muy punzante. Había que dar sobre todo satisfacción a *una* exigencia: irritar al público.

De apariencia atractiva para la vista o de composición sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil lanzado contra el espectador. Había adquirido una calidad táctil. Con ello favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de diversión también es, antes que nada, táctil, pues en eso consiste el cambio de escenarios y de enfoques que se imponen y golpean al espectador. Comparemos la tela de la pantalla sobre la que se desarrolla la película con la del lienzo que hace de soporte a una pintura. Esta última invita a la contemplación; ante ella podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas; y, en cambio, no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del siguiente modo: «Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes en movimiento sustituyen mis pensamientos».^[308] De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda interrumpido enseguida por el cambio de estas. Y en ello consiste el efecto de *shock* del cine, el cual, como cualquier otro, exige ser captado con una presencia de espíritu más intensa.^[309] *En virtud de su estructura técnica, el cine ha liberado el efecto físico del shock de aquel embalaje, por así decirlo, moral en que todavía lo envolvió el dadaísmo.*^[310]

XV

La masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: *el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado el carácter de su participación.* Que el observador no se llame a engaño por el hecho de que dicha participación aparezca al principio bajo una forma desacreditada. No han faltado los

que, guiados por su pasión, se han atenido precisamente a este lado superficial del asunto. Duhamel es, entre ellos, el que se ha expresado de modo más radical. Lo que agradece al cine es esa participación peculiar que despierta en las masas. Lo llama «pasatiempo para ilotas, disipación para iletrados, para criaturas miserables aturridas por sus trajines y sus preocupaciones [...], un espectáculo que no reclama ningún esfuerzo, que no supone continuidad en las ideas, que no plantea ninguna pregunta, que no aborda con seriedad ningún problema, que no enciende ninguna pasión, que no alumbra ninguna luz en el fondo de los corazones, que no excita ninguna otra esperanza a no ser el ridículo deseo de convertirse un día en *star* en Los Ángeles». [311] Ya vemos que, en el fondo, se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento. Es un lugar común. Debemos preguntarnos si favorece o no una investigación acerca del cine.

Pero hay que examinar las cosas más de cerca. «Disipación» y «recogimiento» se contraponen hasta tal punto de que permiten la siguiente fórmula: quien se recoge ante una obra de arte se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. [312] Por el contrario, la masa, esparciéndose, sumerge en sí misma la obra artística. Ello se hace especialmente patente en los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte cuya recepción sucede en el esparcimiento por parte de una colectividad. Las leyes de dicha recepción son sobremanera instructivas.

Las edificaciones han acompañado a la humanidad desde su historia primera. Muchas formas artísticas han surgido y han desaparecido. La tragedia nace con los griegos, se apaga con ellos y revive después solo en cuanto a sus «reglas». La poesía épica, cuyo origen está en la juventud de los pueblos, caduca en Europa al terminar el Renacimiento. La pintura sobre tabla es una creación de la Edad Media y no hay nada que garantice su duración ininterrumpida. Pero la necesidad que tiene el hombre de un refugio sí que es estable. El arte de la edificación no se ha interrumpido jamás. Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y tener presente su influencia es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas con la obra artística. Las edificaciones pueden ser concebidas de dos maneras: para el uso y para la contemplación; o, mejor dicho, táctil y ópticamente. De tal recepción no habrá concepto posible si nos la representamos según la actitud de recogimiento que, por ejemplo, es corriente en los turistas ante edificios famosos. Pero, por el lado táctil, no existe ninguna correspondencia con lo que, por el lado óptico, es la contemplación. La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la del hábito. En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de por sí, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero, en determinadas circunstancias, esta recepción formada en la arquitectura tiene un valor canónico. *Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es, por la de la contemplación. Poco a poco quedan dominadas por el hábito y bajo la guía de la recepción táctil.*

También el distraído puede acostumbrarse. Es más, solo el dominio de ciertas tareas en el esparcimiento demuestra que resolverlas se ha convertido en un hábito. Por medio del esparcimiento, tal y como el arte lo depara, se controlará hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la percepción. Y como, por lo demás, el individuo está sometido a la tentación de hurtarse a dichas tareas, el arte abordará la más difícil e importante movilizándolo a las masas. Así lo hace actualmente en el cine. *La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la percepción, tiene en el cine su auténtico instrumento de entrenamiento.* El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de *shock*. No solo reprime el valor cultural, porque pone al público en situación de experto, sino, además, porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección ninguna atención. El público es un examinador, pero un examinador disperso.

EPÍLOGO

La proletarización creciente del hombre actual y la formación también creciente de las masas son las dos caras de un mismo proceso. El fascismo intenta organizar a las nuevas masas proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero sin que, ni por asomo, hagan valer sus derechos).^[313] Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las relaciones de propiedad, pero el fascismo procura que se expresen precisamente para su conservación. *En consecuencia, el fascismo apunta a una estetización de la vida política.* A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza con el culto al caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo que el propio fascismo pone al servicio de la producción de valores propios del culto.

Todos los esfuerzos llevados a cabo por la estetización de la política culminan en un solo punto. Y ese punto es la guerra. La guerra, y solo ella, hace posible ofrecerle una meta a los movimientos de masas a gran escala, conservando a la vez las relaciones heredadas de propiedad. Así es como se formula el estado de la cuestión desde la política. Desde la técnica, se formula del modo siguiente: solo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las relaciones de propiedad. Claro que la apoteosis de la guerra en el fascismo no se sirve de estos argumentos. A pesar de lo cual, es instructivo echarles una ojeada. En el manifiesto de F. T. Marinetti sobre la guerra colonial de Etiopía se llega a decir: «Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que se considere a la guerra antiestética [...]». Por ello afirmamos: la guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las ígneas orquídeas de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que

reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, las pausas en el combate, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas, como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras [...]. ¡Poetas y artistas futuristas [...], acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!». [314]

Este manifiesto tiene la ventaja de ser claro. Merece que el dialéctico adopte su planteamiento de la cuestión. Entonces la estética de la guerra actual se le presenta de la siguiente manera: mientras que el orden de la propiedad impide el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas, el crecimiento de los medios técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, impone uno antinatural. Y lo encuentra en la guerra, la cual proporciona con su capacidad de destrucción la prueba de que la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano y de que la técnica tampoco estaba lo suficientemente elaborada para dominar las fuerzas elementales de la sociedad. La guerra imperialista se define en sus rasgos más atroces por la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo (en otras palabras, por el paro y la falta de mercados donde colocar las mercancías). *La guerra imperialista es una revuelta de la técnica, que se cobra en el «material humano» las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural.* En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana hacia el lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y en el uso del gas la guerra ha encontrado una nueva manera para acabar con el aura.

Fiat ars, pereat mundus, dice el fascismo. Hágase el arte, perezca el mundo. Y espera de la guerra, tal como lo confiesa el propio Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada de *l'art pour l'art*. La humanidad, que hace siglos, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en un espectáculo para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. *Esta es la estetización de la política que el fascismo propugna. El comunismo le responde con la politización del arte.*

NOTA DE JESÚS AGUIRRE

En una versión sensiblemente abreviada aparece este trabajo, no en alemán, sino en traducción francesa de Pierre Klossowski, en la *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1936. La revista se editaba entonces en París. En carta a Max Horkheimer, escrita en París el 16 de octubre de 1935, dice Benjamin que pretende «fijar en una serie de reflexiones

provisionales la signatura de la hora fatal del arte». Con tales reflexiones intentaría «dar a las cuestiones teóricas del arte una figura realmente actual; y dársela, además, desde dentro, evitando toda referencia *no mediada* a la política». También desde París, y pocos días después, le confía a Gerhard Scholem: «Mantengo [este trabajo] muy en secreto, ya que sus ideas son incomparablemente más idóneas para el robo que la mayoría de las mías». En diciembre del mismo año comunica a Werner Kraft que ha concluido la redacción del texto, por cierto «escrito desde el materialismo histórico». En febrero de 1936, le habla a Adorno de su trato con el traductor Klossowski, del que ya antes había hecho alabanzas. Jean Selz, que conoció a Benjamin en Ibiza en 1932, nos dice que «Klossowski [...] sabe de los estados de angustia filosófica en que pone [Benjamin] a sus traductores». Poco antes de su muerte, y en busca de ayuda económica, redacta Benjamin un *curriculum vitae*. En él explica que «este trabajo [“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”] procura entender determinadas formas artísticas, especialmente el cine, desde el cambio de funciones a que el arte en general está sometido en los tirones de la evolución social».

En mi prólogo a *Iluminaciones I*, de Walter Benjamin (Madrid, Taurus, 1971), he aludido a las distorsiones que sufrieron los textos que nuestro autor llegó a publicar durante los últimos años de su vida, años de exilio y de penuria. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» es, precisamente, uno de estos textos cuya integridad quizá ni siquiera ahora conocemos. En la primera edición de 1936 quedó suprimido por entero nada menos que el actual prólogo (además de otras supresiones, al parecer solo en parte redimidas en las actuales ediciones alemanas, de las cuales la primera data de 1955). Según Adorno declara en 1968: «Las tachaduras que motivó Horkheimer en la teoría de la reproducción se referían a un uso por parte de Benjamin de categorías materialistas que Horkheimer, con razón, encontraba insuficientes». Los benjaminianos de izquierdas reclaman la publicación de la versión auténtica. Según ellos la entrega fundamental que Benjamin hizo de su pensamiento está en esa versión. Sobre ella se fundamentaría teóricamente incluso la *Obra de los pasajes*, también inédita por ahora (cfr. mi prólogo a *Iluminaciones II*, de Walter Benjamin, Madrid, Taurus, 1972[315]). Advirtamos que esta opinión es considerada por los benjaminianos oficiales, los ligados a la editorial Suhrkamp y al equipo de Adorno, como «lisa y llana insensatez».

EL NARRADOR

CONSIDERACIONES SOBRE LA OBRA DE NIKOLÁI LÉSKOV

I

Al narrador, por muy familiar que nos parezca el nombre, ya no lo tenemos presente de ningún modo como algo vivo y real. Es una figura alejada de nosotros y que continúa alejándose todavía más. Presentar a un Léskov[316] como narrador no significa acercarlo más a nosotros, sino, más bien, aumentar nuestra distancia respecto de él. Considerado desde una cierta lejanía, prevalecen en él aquellos rasgos gruesos y simples que conforman al narrador característico. Mejor dicho, estos rasgos se hacen aparentes en él, igual que en una roca la figura de una cabeza humana o de un cuerpo de animal se le revelarán a un espectador a condición de que se sitúe a una distancia correcta y encuentre el ángulo visual adecuado. Esta distancia y ángulo visual están prescritos por una experiencia que hacemos casi a diario y es la que nos indica que el arte de la narración está tocando a su fin. Cada vez resulta más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo como es debido. Cada vez con más frecuencia la incomodidad se apodera de las tertulias cuando alguien expresa el deseo de escuchar una historia. Diríase que una facultad que nos parecía consustancial a la naturaleza de lo humano, la más segura entre las seguras, nos está siendo arrebatada: la facultad de intercambiar experiencias.

Una de las causas de semejante fenómeno es obvia: la cotización de la experiencia ha ido a la baja. De hecho, es como si estuviese en caída libre. Basta con echar una mirada al periódico para corroborar que ha alcanzado unos nuevos mínimos y que tanto la imagen del mundo exterior como la imagen del mundo ético sufrieron, de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se habrían considerado posibles. Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. Lo cual quizá no sea tan extraño como parece. ¿Acaso no pudo constatarse entonces que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más ricas, sino resueltamente más pobres en experiencias comunicables. Y lo que diez años más tarde nos inundó con un raudal de libros sobre la guerra, eso respondía a todo menos a la experiencia que corre de boca en boca. Y no era nada sorprendente. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las de la estrategia con la guerra de trincheras, o las de la economía con la inflación, o las del cuerpo con el hambre, o las de la moral con la tiranía. Una

generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos se encontró, de golpe, indefensa en un paisaje en el que todo había cambiado menos las nubes y en cuyo centro, en un campo de fuerzas martilleado por las explosiones e inundado por ríos de destrucción, estaba el diminuto y frágil cuerpo humano.[\[317\]](#)

II

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores. Y, entre los que han puesto las historias por escrito, los más grandes son aquellos que menos se apartaron en sus textos del modo de contar de los muchos narradores anónimos que los precedieron en el oficio de contar historias. Por lo demás, estos últimos conforman dos grupos muy diversamente interrelacionados, aunque la figura del narrador solo alcanza su plenitud al incorporar las características de ambos. «Cuando se ha viajado, se tienen cosas que contar», suele decir la voz popular, imaginando al narrador como a alguien que regresa de un viaje lejano.[\[318\]](#) Pero no se escucha con menos placer al que se ganó honradamente el sustento sin abandonar su tierra y conoce bien las tradiciones e historias del lugar. Si queremos que estos dos grupos se nos hagan presentes a través de sus representantes arquetípicos, diríase que uno está encarnado por el campesino sedentario y el otro, por el marino que mercadea cruzando los mares. De hecho, ambos estilos de vida han generado, en cierta medida, su propia estirpe de narradores. Cada una de estas estirpes salvaguarda, hasta bien entrados los siglos, algunas de sus características distintivas. Así, entre los más recientes narradores alemanes, los Hebel y Gotthelf proceden del primer grupo y los Sealsfield y Gerstäcker del segundo.[\[319\]](#) Pero, como ya se ha dicho, estas estirpes solo constituyen tipos básicos. La extensión real del dominio de la narración, en toda su amplitud histórica, no es concebible sin reconocer la íntima compenetración de ambos arquetipos. La Edad Media, muy particularmente, instauró esa compenetración con su organización de los oficios. El maestro ya establecido y los aprendices migrantes trabajaban juntos en el mismo taller y todo maestro había sido aprendiz migrante antes de poder establecerse en su lugar de origen o lejos de allí.[\[320\]](#) Si el campesino o el marino llegaron a convertirse en maestros de la narración, no hay duda de que su escuela superior fue, justamente, esa organización gremial. En ella se aunaba la noticia de lo lejano, tal como la refería el que mucho ha viajado cuando estaba de vuelta a casa, con la noticia del pasado, que es a la que mejor presta oídos el tipo sedentario.

III

Léskov está en su casa tanto en la lejanía del espacio como en la del tiempo. Pertenece a la Iglesia ortodoxa y mostró, además, un sincero interés religioso. No por ello fue un opositor menos acérrimo de la burocracia eclesiástica. Y, dado que no se llevaba mucho mejor con la burocracia secular, las funciones oficiales que llegó a desempeñar no fueron demasiado duraderas. Nada debió de resultarle más fructífero para su producción que el empleo de representante ruso de una empresa inglesa, puesto que ocupó durante bastante tiempo. Por encargo de esa empresa viajó mucho por toda Rusia y esos viajes estimularon tanto su sagacidad en asuntos mundanos como el conocimiento de la situación general rusa. Así tuvo ocasión de familiarizarse con el sectarismo del país, cosa que dejó huella en sus relatos. Léskov encontró en las leyendas rusas un aliado en su lucha contra la burocracia ortodoxa. Suyas son una serie de narraciones legendarias en cuyo centro aparece representado un hombre justo, rara vez un asceta, la mayoría de las veces un sujeto sencillo y hacendoso que, de la manera más natural, llega a asemejarse a un santo. Pero la exaltación mística no es lo suyo. Del mismo modo que a veces Léskov se dejaba llevar con agrado por lo maravilloso, también prefería sumar a su religiosidad un firme sentido por lo natural. Su modelo es el hombre que se siente a gusto con los pies en el suelo, pero sin entregarse excesivamente al lugar. En el ámbito profano puso al día una actitud similar, que se corresponde bien con el hecho de haber comenzado a escribir tarde, a los veintinueve años. Eso fue después de la etapa dedicada a los viajes comerciales. Su primer trabajo impreso se titula «¿Por qué son tan caros los libros en Kiev?». Después, una serie de escritos sobre la clase obrera, sobre el alcoholismo, sobre los inspectores médicos o sobre comerciantes desempleados señalan ya el camino para sus narraciones.

IV

Un rasgo característico de muchos narradores natos es una orientación hacia lo práctico. Con mayor constancia que en el caso de Léskov, esto puede apreciarse, por ejemplo, en un Gotthelf, que daba consejos relativos a cuestiones agrícolas a sus campesinos; volvemos a discernir ese interés en Nodier, que se ocupó de los peligros derivados del alumbrado de gas,^[321] así como en Hebel, que introducía pequeñas lecciones de ciencias naturales en su *Cofrecillo de joyas*. Todo ello indica la cualidad presente en toda verdadera narración. Aporta en sí misma, velada o abiertamente, su utilidad. Algunas veces esta utilidad se presenta en forma de moraleja, en otras como indicación práctica o como proverbio o regla de vida. En todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha. Y si hoy eso de «andar con consejos» nos parece algo pasado de moda, se debe a que la comunicabilidad de la experiencia se encuentra en pleno retroceso. Como consecuencia andamos faltos de consejo para nosotros mismos y para los demás. El consejo no es tanto la respuesta a una cuestión como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso. Para

procurarnos consejo sería necesario ante todo que fuésemos capaces de narrar la historia. (Sin contar con que el ser humano únicamente se abre a un consejo en la medida en que es capaz de expresar su propia situación en palabras.) El consejo, entretejido en el paño de la vida vivida, es sabiduría. El arte de narrar se aproxima a su fin porque el cariz épico de la verdad, que no es otro que la sabiduría, se extingue. Pero este es un proceso que viene de muy atrás. Y nada sería más disparatado que querer ver en él una simple «manifestación de la decadencia», por no decir «de la modernidad». Se trata más bien de un fenómeno colateral producido por fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla viva y que, a la vez, hicieron perceptible una nueva belleza en lo que desaparece.

V

El más temprano indicio de un proceso que culminaría con el ocaso de la narración es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto) es su dependencia esencial del libro. La amplia difusión de la novela solo se hace posible gracias a la invención de la imprenta. Lo transmitido oralmente, patrimonio de la épica, es de una índole distinta de aquello que define a una novela. Al no provenir de la tradición oral, ni integrarse en ella, la novela se distingue de todas las otras formas de creación en prosa, como pueden ser la fábula, la leyenda o incluso el cuento. Pero, sobre todo, se distingue del acto de narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia, tanto si es la suya como si es transmitida. Y la convierte, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista ha roto con eso. La sala de partos de la novela es el individuo en su soledad, incapaz ya de hablar de modo ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes, él mismo falto de todo consejo e incapaz de dárselo a los demás. Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana. Inmersa en la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud, la novela notifica el profundo desconcierto de la humanidad viva. El primer gran libro del género, el *Quijote*, ya enseña cómo la magnanimidad, la audacia y el altruismo de uno de los hombres más nobles —el propio don Quijote— están completamente faltos de consejo y no contienen ni la mínima chispa de sabiduría. Si una y otra vez, en el transcurso de los siglos, se intenta introducir aleccionamientos en la novela —y ello se produjo quizá con la mayor de las insistencias en *Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister*—, estos intentos acabaron siempre produciendo modificaciones en la misma forma de la novela. Contrariamente, la novela de formación, el *Bildungsroman*, no se aparta en nada de la estructura fundamental de la novela.^[322] Al integrar el proceso social y vital en la formación de una persona, ese tipo de novela concede a los órdenes que determinan tal proceso la

justificación más frágil que pueda pensarse. Su legitimación está torcida respecto de su realidad. Lo insuficiente se hace acontecimiento en la novela de formación.[\[323\]](#)

VI

Es preciso pensar la transformación de las formas épicas como algo que se ha producido en ritmos comparables a los de los cambios que, en el transcurso de cientos de miles de años, sufrió la superficie de la Tierra. Difícilmente habrá otras formas de comunicación humana que se hayan elaborado con mayor lentitud y que con mayor lentitud se hayan perdido. La novela, cuyos inicios se remontan a la Antigüedad, requirió cientos de años hasta dar, en la incipiente burguesía, con los elementos que la ayudaron a florecer. Apenas sobrevenidos estos elementos, la narración comenzó, muy lentamente, a retraerse hacia lo arcaico; se apropió, en más de un sentido, del nuevo contenido, pero sin llegar a estar realmente determinado por este. Por otra parte, también nos percatamos de que, con el dominio de la burguesía ya consolidado, entre cuyos principales instrumentos en el capitalismo avanzado debe contarse la prensa, hace su aparición una forma de comunicación que, por muy lejos que pueda remontarse su origen, jamás incidió de forma determinante sobre la épica. Pero ahora sí incide. Y se demuestra que, sin ser menos ajena a la narración que la novela, se le enfrenta de manera mucho más amenazadora, lo que impide que, por su parte, también genere una crisis en la propia novela. Esta nueva forma de la comunicación es la información.

Hippolyte de Villemessant, el fundador del periódico *Le Figaro*, caracterizó la naturaleza de la información con una fórmula célebre. «A mis lectores —solía decir— les importa e interesa más el incendio de una techumbre en el Barrio Latino que una revolución en Madrid.» De golpe queda claro que ya no es el mensaje que viene de lejos, sino la información que sirve de soporte a lo más próximo, lo que cuenta con la preferencia de la audiencia. Pero el mensaje proveniente de lejos —sea la lejanía espacial de países remotos o la lejanía temporal de la tradición— disponía de una autoridad que le concedía vigencia, aun en aquellos casos en que no se lo sometía a ningún control. La información, en cambio, reivindica una rápida verificabilidad. Eso es lo primero, el requisito de que sea inteligible «de suyo». A menudo, no es más exacta que los mensajes de siglos pasados.[\[324\]](#) Pero, mientras que estos recurrían de buen grado a lo prodigioso, es imprescindible que la información resulte plausible. Por ello está reñida con el espíritu de la narración. Si el arte de narrar se ha ido volviendo cada vez más raro, ello es porque la expansión de la información ha desempeñado un papel decisivo en este proceso.

Cada mañana se nos instruye sobre las novedades del orbe. A pesar de ello, somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza ningún acontecimiento que no esté cargado de explicaciones. En otras palabras, casi nada de lo

que acontece beneficia a la narración y casi todo, a la información. Porque el hecho es que la mitad del arte de narrar radica en referir una historia libre de explicaciones. En eso Léskov es un maestro (piénsese en piezas como «El engaño» o «El águila blanca»). Lo extraordinario, lo prodigioso, están contados con la mayor precisión, sin imponerle al lector el contexto psicológico de lo ocurrido. Se le deja con la libertad de arreglárselas con el asunto según su propio entendimiento y con ello la narración alcanza una altura de vuelo de la que carece la información.

VII

Léskov se remitió a la escuela de los antiguos. El primer narrador de los griegos fue Heródoto. En el capítulo 14 del libro III de su *Historia* nos encontramos con un relato del que mucho puede aprenderse. Trata de Psaménito. Cuando Psaménito, rey de los egipcios, fue derrotado por el rey persa Cambises, este último se propuso humillarlo. Dio orden de colocar a Psaménito por donde debía pasar la marcha triunfal de los persas. Además, dispuso que el prisionero pudiera ver a su hija pasar como una simple criada, con el cántaro a cuestas, camino de la fuente. Pero, mientras todos los egipcios se dolían y lamentaban ante tal espectáculo, Psaménito se mantuvo callado e inmóvil, con los ojos clavados en el suelo. Y tampoco se inmutó al ver pasar a su hijo entre los que llevaban a la ejecución. Sin embargo, cuando luego reconoció entre los prisioneros a uno de sus criados, un hombre viejo y empobrecido, entonces comenzó a golpearse la cabeza con los puños y a mostrar todos los signos del más profundo dolor.

Esta historia permite ver lo que sucede con la verdadera narración. La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Solo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él y en él manifestarse. No así la narración, pues esta no se agota. Mantiene sus fuerzas bien concentradas y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo. Es así como Montaigne volvió a la historia del rey egipcio, preguntándose: ¿por qué solo comienza a lamentarse al ver al criado? Y el mismo Montaigne responde: «Porque estando tan saturado de pena, solo requería el más mínimo agregado para derribar las presas que la contenían». Eso, según Montaigne. Pero asimismo podría decirse: «No es el destino de los personajes de la realeza lo que conmueve al rey, por ser el suyo». O bien: «Mucho de lo que nos conmueve en el escenario no nos conmueve en la vida; para el rey este criado no es más que un actor». O aún: «El gran dolor se acumula y solo irrumpe al relajarnos. La visión de ese criado significó la relajación». Heródoto no explica nada. Su informe es absolutamente seco. Por ello, esta historia aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días. [\[325\]](#)

VIII

Nada afecta de un modo más duradero a la memoria que las historias contadas con púdica concisión y sustraídas al análisis psicológico. Y, cuanto más natural sea esa renuncia a las matizaciones psicológicas por parte del narrador, tanto mayor será la expectativa de que la historia encuentre un lugar en la memoria del oyente, que, con mayor agrado, más tarde o más temprano, volverá a contarla. Este proceso de asimilación, que ocurre en las profundidades de la mente, requiere un estado de distensión que se ha ido volviendo cada vez más infrecuente. Y así como el sueño es el punto culminante de la relajación corporal, el aburrimiento lo es de la relajación intelectual. El aburrimiento es el pájaro del sueño que incuba el huevo de la experiencia. Basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo. Sus nidos — las actividades íntimamente ligadas al aburrimiento — se han extinguido en las ciudades y se han desmoronado en el mundo rural. Con ello se pierde el don de estar a la escucha y desaparece la comunidad de los que tienen el oído atento. Narrar historias ha sido siempre el arte de seguir contándolas y este arte se pierde si ya no hay capacidad para retenerlas. Se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se las escucha. Cuanto menos pendiente de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se graba en su memoria lo que está escuchando. Mientras se deja llevar por el ritmo de su trabajo, puede registrar las historias de tal manera que con ellas, y con toda naturalidad, le es transmitido también el don de narrarlas. Así se configura la red en la que encuentra su lugar el don de la narración. Y así también se deshilacha hoy, después de que miles de años atrás se hubiese cosido en el círculo de las formas más antiguas de artesanía.

IX

La narración, tal como brota lentamente en el círculo de los oficios manuales — los rurales vinculados con la agricultura, los marinos y, posteriormente, también los urbanos —, es, por así decirlo, la forma artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o la noticia (*Rapport*), el puro «en sí» del asunto. Más bien lo sumerge en la vida del que cuenta una historia para luego poder extraérsela de nuevo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración tal como las manos del alfarero dejan su marca en la superficie de la vasija de barro. El narrador tiende a iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que esta le fue referida o bien la presenta llanamente como una experiencia propia. Léskov comienza «El engaño» con la descripción de un viaje en tren, durante el cual habría oído de parte de un compañero de trayecto los sucesos repetidos a continuación. En otro caso

rememora el entierro de Dostoievski, ocasión a la que atribuye su conocimiento de la heroína de su narración «A propósito de la *Sonata a Kreutzer*». O bien evoca una reunión en un círculo de lectura en que se formularon los pormenores reproducidos en «Hombres interesantes». De esta manera, su propia huella está visible por todas partes en lo narrado, si bien no por haberlo vivido, sí, al menos, por ser él el relator.

Por lo demás, el propio Léskov ha reconocido el carácter artesanal del arte de narrar. «La composición escrita no es para mí un arte liberal, sino una artesanía.» En consecuencia, no debe sorprender que se haya sentido vinculado con la artesanía, en tanto se mantenía ajeno a la técnica industrial. Tolstói, necesariamente sensible al tema, en ocasiones toca el nervio del don narrativo de Léskov, como cuando dice de él que fue el primero, «en exponer las deficiencias del progreso económico [...]. Es curioso que se lea tanto a Dostoievski [...]. En cambio, no termino de comprender por qué no se lee más a Léskov. Es un escritor fiel a la verdad».[326] En su astuta y audaz historia «La pulga de acero», a medio camino entre la leyenda y la farsa, Léskov rinde homenaje a la artesanía local rusa en la figura de los plateros de Tula. Resulta que la obra maestra de estos artesanos, «La pulga de acero», llega a ser vista por Pedro el Grande, el cual, merced a ello, se convence de que los rusos no tienen por qué avergonzarse de los ingleses.[327]

Quizá nadie como Paul Valéry haya circunscrito nunca tan significativamente la imagen mental y espiritual de ese mundo de artesanos del que proviene el narrador. Habla de las cosas perfectas de la naturaleza, como perlas inmaculadas, vinos redondos y maduros, criaturas realmente bien conformadas, y las llama «la obra preciosa de una larga cadena de causas semejantes entre sí». La acumulación de dichas causas solo tiene su límite temporal en la perfección. Dice Paul Valéry: «Antaño, esta paciente actuación de la naturaleza era imitada por los hombres. Miniaturas, marfiles, extrema y elaboradamente tallados, piedras llevadas a la perfección al ser pulidas y estampadas, trabajos en laca o pintura producto de la superposición de una serie de finas capas translúcidas [...] –todas estas producciones resultantes de esfuerzos tan persistentes están por desaparecer, y ya ha pasado la época en que el tiempo no importaba—. El hombre de hoy no cultiva lo que no se pueda abreviar».[328] De hecho, ha logrado incluso abreviar la narración. Hemos asistido al surgimiento de la *short story*, la cual, alejada de la tradición oral, no permite ya aquella superposición de las capas finísimas y translúcidas que constituían la imagen más acertada del modo en que la narración perfecta salía a la luz de la estratificación de las múltiples versiones sucesivas.

X

Valéry termina su reflexión con la frase: «Se diría que el debilitamiento de la idea de eternidad en los espíritus coincide con la creciente aversión a las tareas largas».

Desde siempre el concepto de «eternidad» tuvo en la muerte su fuente principal. Si este concepto se desvanece, habrá que concluir que también tiene que haber cambiado el rostro de la muerte. Y resulta que ese cambio es el mismo que degradó la comunicabilidad de la experiencia en tal medida que esta trajo consigo el fin del arte de narrar.

Desde hace algunos siglos puede entreverse cómo la conciencia colectiva del concepto de «muerte» ha sufrido un menoscabo de su omnipresencia y fuerza plástica. En sus últimas etapas, este proceso se ha acelerado. Y, en el transcurso del siglo XIX, la sociedad burguesa, mediante dispositivos higiénicos y sociales, privados y públicos, produjo un efecto secundario, probablemente su verdadero objetivo inconsciente: facilitar a la gente la posibilidad de evitar la visión de los moribundos. Morir era antaño un proceso público y altamente ejemplar en la vida del individuo (piénsese en los cuadros de la Edad Media, en los que el lecho de muerte se metamorfosea en un trono ante el que se asoma apretadamente el pueblo a través de las puertas abiertas de par en par de la casa donde se recibe a la muerte). En el curso de los tiempos modernos, morir es algo que se aleja cada vez más del mundo perceptible de los vivos. En otros tiempos no había casa o habitación en la que no hubiese muerto alguien alguna vez. (El medievo experimentó también espacialmente lo que, en un sentido temporal, expresó tan significativamente la inscripción de un reloj solar de Ibiza: *Ultima multis* – para muchos, la última –.) Hoy los ciudadanos son como pobres inquilinos de paso en una falsa eternidad,^[329] residen espacios inmaculados y sin que la muerte haya dejado en ellos su rastro, hasta que, en el ocaso de sus vidas, son aparcados por sus herederos en sanatorios u hospitales. Pero es precisamente en el moribundo en quien no solo el saber o la sabiduría del ser humano, sino, sobre todo, su vida vivida –y ese es el material del que nacen las historias–, adquiere una forma transmisible. Así como al final de su vida se ponen en movimiento una serie de imágenes en el interior del ser humano –consistentes en las visiones de la propia persona, entre las cuales, sin percatarse de ello, se reencuentra consigo mismo–, así aflora de golpe en sus gestos y miradas lo inolvidable, que transmite a todo lo vivido esa autoridad que hasta un pobre diablo, en el momento de morir, posee sobre los vivos que lo rodean. Es esta autoridad lo que está en el origen de la narración.

XI

La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir. Ella es quien le presta su autoridad. En otras palabras, sus historias nos remiten a la historia natural. Esto se expresa de forma ejemplar en una de las narraciones más hermosas del incomparable Johann Peter Hebel. Se encuentra en el *Cofrecillo de joyas del amigo de la casa renano*, se titula «Reencuentro inesperado» y comienza con el compromiso matrimonial de un joven que trabaja en las minas de Falun. En vísperas de su boda, el minero muere en las profundidades de la galería. Aun después de esta desgracia, su

prometida continúa siéndole fiel y vive lo suficiente como para asistir, convertida ya en una anciana, al rescate, en la galería perdida, de un cadáver, muy bien conservado en sulfato de hierro, que reconoce como el cuerpo de su prometido. Al cabo de este reencuentro, la muerte la reclama a ella también. Dado que Hebel, en el transcurso de la historia, se ve en la necesidad de hacer patente el paso de los años, lo resuelve con las siguientes líneas: «Entretanto la ciudad de Lisboa, en Portugal, fue destruida por un terremoto, y la guerra de los Siete Años quedó atrás, y el emperador Francisco I murió, y la orden de los jesuitas fue disuelta, y Polonia, dividida, y murió la emperatriz María Teresa, y el conde de Struensee fue ejecutado, y América se independizó, y las fuerzas conjuntas de Francia y España no lograron reconquistar Gibraltar. Los turcos encerraron al general Stein en la cueva de los Veteranos, en Hungría, y también el emperador José falleció. El rey Gustavo de Suecia conquistó la Finlandia rusa, y la Revolución francesa y la larga guerra comenzaron, y también el emperador Leopoldo II acabó en la tumba. Napoleón conquistó Prusia, y los ingleses bombardearon Copenhague, y los campesinos sembraron y segaron. Los molineros molieron, y los herreros forjaron, y los mineros excavaron en pos de las vetas de metal en sus talleres subterráneos. Pero, cuando los mineros de Falun, en el año 1809...». Jamás ningún narrador insertó su relato más profundamente en la historia natural como Hebel en esta cronología. Léasela con atención: la muerte irrumpe en ella en turnos tan regulares como el hombre de la guadaña en las procesiones que, al dar el mediodía, desfilan en el reloj de la catedral.[\[330\]](#)

XII

Todo examen de una forma épica determinada tiene que ver con la relación que esa forma guarda con la historiografía. En efecto, hay que proseguir y preguntarse si la historiografía no representa acaso el punto de indiferencia creativa entre todas las formas épicas. En tal caso, la historia escrita sería a las formas épicas lo que la luz blanca es a los colores del espectro solar. Sea como fuere, entre todas las formas épicas, ninguna ocurre tan indudablemente en la luz pura e incolora de la historia escrita como la crónica. En el amplio espectro de la crónica se estructuran las maneras posibles de narrar como matices de un mismo color. El cronista es el narrador de la historia. Puede pensarse nuevamente en el pasaje de Hebel, tan claramente marcado por el acento de la crónica, y medir sin esfuerzo la diferencia entre el que escribe la historia, el historiador, y el que la narra, es decir, el cronista. El historiador está comprometido a explicar de una manera u otra los sucesos que lo ocupan; en ninguna circunstancia puede contentarse con presentarlos como muestras del curso del mundo. Pero eso es lo que hace el cronista y, más expresamente aún, lo que realizan sus representantes clásicos, los cronistas del medievo, que fueron los precursores de los historiadores modernos. La narración histórica de esos cronistas, al estar basada en el plan divino de la salvación,

que es inescrutable, se desembarazaron de antemano de la carga que significa la explicación demostrable. En su lugar aparece la exposición exegética, que no se ocupa de un encadenamiento de eventos determinados, sino de la manera de inscribirlos en el gran curso inescrutable del mundo.

Da lo mismo si se trata del curso del mundo condicionado por la historia sagrada o por la natural. En el narrador se preservó el cronista, aunque como figura transformada y secularizada. Léskov es uno de aquellos cuya obra ofrece un testimonio de este estado de cosas con mayor claridad. Tanto el cronista, orientado por la historia sagrada, como el narrador profano tienen una participación tan intensa en este cometido que, en el caso de algunas narraciones, es difícil decidir si el telar que las sostiene es el dorado de la religión o el multicolor de una concepción profana del curso de las cosas. Piénsese en la narración «La alejandrita», que transfieren al lector «a ese tiempo antiguo en que las piedras en el seno de la tierra y los planetas en las alturas celestiales aún se preocupaban del destino humano, no como hoy, cuando tanto en los cielos como en la Tierra todo se ha vuelto indiferente ante el destino de los hijos del hombre y ya no hay ninguna voz desde ninguna parte que les hable y menos aún que les escuche. Los planetas recientemente descubiertos ya no juegan ningún papel en los horóscopos y una multitud de nuevas piedras, todas ellas bien medidas y pesadas, con su peso específico y su densidad comprobados, ya nada nos anuncian, ni nos aportan ninguna utilidad. El tiempo en que hablaban con los hombres ha pasado».

Tal como lo ilustra la narración de Léskov, es prácticamente imposible caracterizar unívocamente el curso del mundo. ¿Está acaso determinado por la historia sagrada? ¿Lo está por la historia natural? Lo único cierto es que, en la medida en que se trata del curso mismo del mundo, queda fuera de todas las categorías históricas propiamente dichas. La época en que el ser humano pudo crearse en consonancia con la naturaleza, dice Léskov, ha expirado. A esa edad del mundo Schiller llamó el tiempo de la poesía ingenua.^[331] El narrador le guarda fidelidad y su mirada no se aparta de esa esfera ante la cual se desplaza esa procesión de criaturas en la que, según el caso, la muerte va a la cabeza o es el último y miserable rezagado.

XIII

Rara vez se tiene en cuenta que la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado. El punto cardinal para el oyente sin prejuicios es garantizar la posibilidad de la reproducción. La memoria es la facultad épica que está por encima de todas las otras. Únicamente gracias a una amplia memoria puede la épica, por un lado, apropiarse del curso de las cosas y, por otro, con la desaparición de estas, reconciliarse con el poder de la muerte. No debe asombrar que, para el hombre sencillo del pueblo, tal como se lo imaginara un día Léskov, sea el zar, el

soberano del mundo en el que sus historias tienen lugar, quien disponga de la más vasta memoria. «De hecho, nuestro emperador y toda su familia gozan de una asombrosa memoria.»[\[332\]](#)

Mnemósine, la que rememora, fue para los griegos la musa de lo épico. Este nombre conduce al observador a una encrucijada de la historia del mundo. Si lo registrado por el recuerdo —la escritura de la historia— representa la indiferencia creativa de las distintas formas épicas (así como la gran prosa es la indiferencia creativa de las distintas medidas del verso), entonces su forma más antigua, que es la epopeya, incluye, merced a una suerte de indiferencia, la narración y la novela. Cuando, con el transcurso de los siglos, la novela comenzó a surgir del seno de la epopeya, se hizo patente que el elemento inspirado por la musa de lo épico contenido en ella, es decir, el recuerdo, se ponía de manifiesto con una figura completamente diferente a la de la narración.

El *recuerdo* funda la cadena de la tradición que transmite lo acontecido de generación en generación. Constituye, en un sentido amplio, lo inspirado por la musa de la épica. Abarca todas las formas específicas de la épica previstas por su musa. Y entre ellas se encuentra, en primer lugar, la encarnada por el narrador. El recuerdo funda también la red que en última instancia componen todas las historias. Una se enlaza con la otra, tal como todos los grandes narradores, y en particular los orientales, han mostrado. En cada uno de ellos habita una Sheherezade, a quien en cada pasaje de sus historias se le ocurre otra que también viene a cuento. Esta es una *memoria* épica y, a la vez, es lo inspirado por la musa, el elemento que Mnemósine transmite vivo en la narración. Pero a esta memoria hay que contraponer otro principio igualmente procedente de la musa, aunque en un sentido más restringido, que se esconde de entrada como lo inspirado por ella en la novela —es decir, en la epopeya— sin poder diferenciarse de lo inspirado por la musa en la narración. En todo caso, se vislumbra ocasionalmente en las epopeyas. Eso sucede, sobre todo, en los pasajes más solemnes de las epopeyas homéricas, como en la invocación a la musa con que se inician. Lo que se anuncia en estos pasajes es la memoria del novelista, que busca eternizar lo que recuerda, en contraste con la memoria del narrador, más pendiente del entretenimiento y la diversión. La primera está consagrada a *un* héroe, a *una* odisea o a *un* combate; la segunda, a *muchos* acontecimientos dispersos. En otras palabras, es la *rememoración* (*Eingedenken*) la que, como musa de la novela, acude en ayuda de la memoria (*Gedächtnis*), la musa de la narración, una vez escindida la unidad originaria del recuerdo (*Erinnerung*) a causa del desmoronamiento de la epopeya.[\[333\]](#)

XIV

«Nadie muere tan pobre como para no dejar algo tras de sí», dice Pascal.[\[334\]](#) Lo que sirve ciertamente también para los recuerdos, aunque estos no siempre encuentren

un heredero. El novelista toma posesión de este legado, raras veces sin una profunda melancolía. Porque, tal como una novela de Arnold Bennett dice de una mujer muerta, «la vida real no le fue de ningún provecho».[335] A eso suele estar condenado el legado que el novelista asume. En lo que se refiere a este aspecto de la cuestión le debemos a Lukács una clarificación fundamental, cuando observa que en la novela se da «la forma trascendental de lo apátrida». Según Lukács, la novela es a la vez la única forma que incorpora el tiempo entre sus principios constitutivos. Como afirma en *La teoría de la novela*: «El tiempo solo puede hacerse constitutivo de algo cuando cesa su vinculación con la patria trascendental [...]. Únicamente en la novela [...] el sentido y la vida se disocian y, con ello, lo esencial de lo temporal; casi puede decirse que toda la acción interna de la novela se reduce a una lucha contra el poder del tiempo [...]. Y de ello [...] se desprenden las vivencias temporales de origen épico auténtico: la esperanza y el recuerdo [...]. Únicamente en la novela [...] ocurre un recuerdo creativo, pertinente al objeto y que en él se transforma [...]. Aquí, la dualidad de interioridad y mundo exterior» solo «puede superarse para el sujeto, si percibe la unidad de la totalidad de su vida desde las corrientes vitales pasadas y condensadas en el recuerdo [...]. El entendimiento que concibe tal unidad [...] será el presentimiento intuitivo del inalcanzado, y por ello inarticulable, sentido de la vida».[336]

De hecho, el «sentido de la vida» es el centro alrededor del cual se mueve la novela. Pero tal planteamiento no es más que la expresión introductoria de la desasistida falta de consejo con la que el lector se ve instalado en esa vida escrita. Por un lado, el «sentido de la vida» y, por otro, la «moraleta de la historia»: esas soluciones indican la oposición entre novela y narración, y en ellas puede hacerse la lectura de las posiciones históricas radicalmente diferentes de ambas formas artísticas.

Si el *Quijote* es la primera muestra lograda de la novela, quizá la más tardía sea *La educación sentimental* de Flaubert. En sus palabras finales, el sentido con que se encuentra la época burguesa en el comienzo de su ocaso en su hacer y dejar de hacer se ha precipitado como levadura en el recipiente de la vida. Frédéric y Deslauriers, amigos de juventud, rememoran su antigua amistad. Los recuerdos hacen aflorar una pequeña historia. Un día, a escondidas y medrosos, se presentaron en el prostíbulo de su ciudad natal, sin lograr hacer nada más que ofrecerle a la *patronne* un ramillete de flores que habían cogido de su jardín. «Tres años más tarde aún hablaban de esta historia. Y se la contaban mutuamente con todo lujo de detalles, completando cada uno el recuerdo del otro. “Eso fue lo mejor que hicimos”, dijo Frédéric, cuando terminaron. “Sí, es probable”, respondió Deslauriers, “quizás eso fue lo mejor que hicimos.”» Con este reconocimiento, la novela llega a su fin, lo que, en un sentido estricto, resulta más adecuado para ella que para cualquier narración. De hecho, no hay ninguna narración que pierda su legitimación ante la pregunta: ¿y cómo sigue? En cambio, la novela no puede esperar que se dé ni un paso más allá de aquella frontera que invita al lector, en su anhelo por comprender y tener presente el sentido de la vida, a estampar la palabra *Finis* en la última página.

XV

Quien escucha una historia está en compañía del narrador; incluso el que lee participa de esa compañía. Pero el lector de una novela está a solas y más que cualquier otro lector. (Porque hasta el que lee un poema está dispuesto a prestarle su voz a las palabras para el que escucha.) En su soledad, el lector de novelas se adueña de su material con mayor celo que los demás. Está dispuesto a apropiarse de él por completo, a devorarlo, por así decirlo. En efecto, destruye y consume el material como el fuego los leños en la chimenea. La tensión que atraviesa la novela se asemeja mucho a la corriente de aire que anima las llamas de la chimenea y aviva su fuego.

La materia que alimenta el ardiente interés del lector es una materia seca. ¿Qué significa esto? «Un hombre que muere a los treinta y cinco años —dijo, en una ocasión, Moritz Heimann— es, en cada punto de su vida, un hombre que muere a los treinta y cinco.»^[337] Nada resulta más dudoso que esta frase. Pero esto es así única y exclusivamente porque en ella se da una confusión con el tiempo verbal. Lo que, en verdad, se dice aquí es que un hombre que muere a los treinta y cinco años quedará *para la rememoración (dem Eingedenken)* como alguien que, en cada punto de su vida, muere a los treinta y cinco años. En otras palabras, esa misma frase sin sentido para la vida real se convierte en incontestable para la recordada. No puede representarse mejor la naturaleza del personaje novelesco. Indica que el «sentido» de su vida solo se desprende a partir de su muerte. Pero el lector de novelas busca personas en las que pueda descifrar el «sentido de la vida». Por lo tanto, sea como fuere, debe tener de antemano la certeza de vivir su muerte. En el peor de los casos, la muerte figurada: el fin de la novela. Aunque es preferible la verdadera. ¿Cómo le dan a entender los otros que la muerte ya los acecha, una muerte ya determinada y en un lugar bien determinado? Esa es la pregunta que alimenta el voraz interés del lector por la intriga de la novela.

Por lo tanto, la novela no es significativa por presentar un destino ajeno e instructivo, sino porque ese destino ajeno, por la fuerza de la llama que lo consume, nos transfiere el calor que jamás obtendremos del propio destino. Lo que atrae al lector de novelas es la esperanza de calentar su vida helada junto al fuego de una muerte leída.

XVI

Gorki escribió: «Léskov es el escritor más profundamente arraigado en el pueblo y el que está más libre de toda influencia foránea». El gran narrador siempre tendrá sus raíces en el pueblo y, sobre todo, en el mundo de sus artesanos. Pero, al igual que este

mundo abarca a campesinos, a marineros y pescadores y a los oficios en la gran ciudad en toda una gradación conforme a los múltiples estadios de su desarrollo económico y técnico, así también se gradúan de un modo diverso los conceptos en los que el correspondiente tesoro de sus experiencias se plasma para nosotros. (Por no mencionar la nada desdeñable aportación de los comerciantes al arte de narrar; esta tuvo menos que ver con un incremento del contenido instructivo que con el refinamiento de las astucias con que se hechiza la atención del oyente. En el ciclo de *Las mil y una noches* dejaron una profunda huella.) En suma, sin perjuicio del papel elemental que el narrar tiene en el buen manejo de los asuntos humanos, los conceptos que albergan el rendimiento de las narraciones son de lo más variado. Lo que en Léskov parece asociarse más fácilmente con lo religioso, en Hebel encaja mejor en las perspectivas pedagógicas de la Ilustración, en Poe aparece como tradición hermética y encuentra un último asilo en Kipling en el ámbito vital de los marinos y soldados coloniales británicos. Aunque a todos los grandes narradores les es común la despreocupación con que suben y bajan por los peldaños de su experiencia, como si estuviesen en una escalera de mano. Una escalera que se hunde en las entrañas de la tierra y que asciende hasta perderse entre las nubes sirve de imagen para aquella experiencia colectiva ante la que incluso el más profundo impacto para cada experiencia individual, esto es, la muerte, no representa ningún choque, ni ninguna limitación.

«Y si no han muerto, es que viven hoy todavía», se dice en el cuento infantil. Y esos cuentos, que aun en nuestros días son el primer consejero del niño por haberlo sido antes de la humanidad, perviven en secreto dentro de la narración. El primer narrador verdadero fue y será el contador de cuentos o leyendas. Cuando el consejo era apreciado, la leyenda lo conocía, y cuando el apremio era máximo, *su* ayuda era la que estaba más a mano. Ese apremio era el del mito. El cuento de hadas nos ofrece noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudirse al íncubo depositado sobre su pecho por el mito. En la figura del tonto nos muestra cómo la humanidad se «hace la tonta» ante el mito; en la figura del hermano menor nos muestra cómo sus probabilidades de éxito aumentan a medida que se distancia del tiempo mítico originario; en la figura del que salió a aprender el miedo nos muestra que las cosas que tememos son analizables; en la figura del listo nos muestra que las preguntas planteadas por el mito son simples, tanto como la pregunta de la Esfinge; en la figura de los animales que vienen en auxilio de los niños en los cuentos nos muestra que la naturaleza no reconoce únicamente su deber con el mito, sino que prefiere saberse alrededor de los seres humanos. Hace ya mucho que los cuentos enseñaron a los hombres, y siguen haciéndolo hoy a los niños, que lo más aconsejable es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia y valiente despreocupación. (De esta manera el cuento polariza el valor dialécticamente: infravalorándolo con la astucia y sobrevalorándolo con la audacia.^[338]) El hechizo liberador de que dispone el cuento no pone en juego a la naturaleza a la manera del mito, sino que indica cómo la humanidad liberada alcanza con ella una complicidad. En la madurez solo de vez en cuando los humanos experimentan esa complicidad, que es lo que sucede en la felicidad; pero al

niño le sale al encuentro por primera vez en el cuento de hadas y hace que se sienta feliz.

XVII

Pocos narradores han hecho gala de una afinidad tan profunda con el espíritu del cuento de hadas como Léskov. Se trata de tendencias alentadas por la dogmática de la Iglesia ortodoxa. Como es sabido, en esta dogmática juega un papel importante la especulación de Orígenes, rechazada por la Iglesia romana, sobre la *apokatástasis*, esto es, el acceso de todas las almas al paraíso. Léskov estaba muy influido por Orígenes. Sabemos que planeó traducir su obra *Sobre los principios*. Relacionándola con la creencia popular rusa, interpretó la resurrección no tanto como una transfiguración, sino como una forma de desencantamiento (y ello en un sentido muy afín al de los cuentos de hadas). Semejante interpretación de Orígenes se encuentra en la base de *El peregrino encantado*. En esta, como en otras muchas historias de Léskov, se trata de una combinación de cuento de hadas y de leyenda, bastante similar a la mezcla de cuento de hadas y de saga a la que se refiere Ernst Bloch cuando se apropia a su manera de nuestra distinción entre el mito y el cuento de hadas. Una «mezcla de cuento de hadas y de saga – dice Bloch – contiene algo impropriamente mítico; es mítica en su incidencia hechizante y estática, y aun así no se sitúa fuera de lo humano. “Míticas” en la saga son las figuras de corte taoísta, sobre todo las muy antiguas, como la pareja Filemón y Baucis; se nos antojan como salidas de un cuento, aunque se comportan con la mayor naturalidad. Y esto se repite ciertamente en el mucho menos taoísta Gotthelf; a ratos extrae de la saga la fuerza local del embrujo y salva la luz de la vida, la luz de la vida propia de los humanos que arde serenamente tanto dentro como fuera de ellos».^[339] Y, en verdad, «como salidos de un cuento», son los personajes que conducen el cortejo de las criaturas de Léskov: los justos, como Pavlin, Figura, el artista de los peluquines, el guardián del oso, el centinela atento.^[340] Todos ellos, que encarnan la sabiduría, la bondad y el consuelo del mundo, se reúnen en torno al narrador. Léskov no puede dejar de reconocer que la *imago* de su propia madre los atraviesa a todos.^[341] «Ella era de alma tan bondadosa – así nos la describe su hijo – que era incapaz de infligir el menor sufrimiento a nadie, ni siquiera a los animales. No comía ni carne ni pescado por la compasión que sentía por todos los seres vivos. A veces mi padre se lo reprochaba, pero ella respondía: “Yo misma he criado a esos animalitos y para mí son como mis hijos. ¡Cómo iba a comerme a mis propios hijos!”. Tampoco comía carne en casa de los vecinos. “He visto a los animales cuando aún vivían”, explicaba. “Son mis conocidos, no puedo comerme a mis conocidos.”»

El justo es el portavoz de todo lo creado y, a la vez, su suprema encarnación. Adquiere con Léskov un fondo maternal, que a veces llega hasta lo mítico (con lo que hace peligrar la pureza de lo fantástico). Característico de esto es el protagonista de su

novela corta *Platonida y Kotin*. Este personaje, el campesino Pisonski, es un hermafrodita. Durante doce años su madre lo educó como a una niña. Sus partes masculinas y femeninas maduran simultáneamente y su género doble «se convierte en símbolo del Dios encarnado».

Léskov ve en ello la culminación de los seres creados y, a la vez, un puente tendido entre el mundo terrenal y el supraterrrenal. Pues resulta que estas figuras masculinas, poderosamente terrenales y maternales, que una y otra vez se hacen presentes en el arte fabulador de Léskov, se han apartado del dominio del impulso sexual en el apogeo de sus fuerzas. Pero no por eso encarnan un ideal propiamente ascético. La continencia de estos justos tiene tan poco del carácter de una privación que llega a convertirse en el polo opuesto de la pulsión sexual desenfrenada, tal como el narrador hizo que lo encarnara su *Lady Macbeth de Mtsensk*. Así como la amplitud del mundo creado se mide por la distancia comprendida entre Pavlin y esta mujer del comerciante (*Lady Macbeth*), Léskov no renunció a sondear la profundidad en la jerarquía de sus criaturas.

XVIII

La jerarquía del mundo de las criaturas, en cuya cima se encuentran los justos, desciende escalonadamente hasta alcanzar el abismo de lo inanimado. Sin embargo, hay que tener en mente una circunstancia particular. Para Léskov, no todo el mundo de lo creado se deja oír en la voz humana, sino también en una que podríamos llamar, con el título de una de sus más significativas narraciones, «La voz de la naturaleza». Esta refiere la historia del pequeño funcionario Filip Filipóvich, que mueve todos los hilos para poder hospedar en su casa a un mariscal de campo que está de paso en su localidad. Y al final lo consigue. El huésped, en un principio asombrado por la insistente invitación, pasado un tiempo cree reconocer en su anfitrión a alguien con quien ya se había encontrado antes. ¿Pero de quién se trata? Eso no lo recuerda. Lo curioso es que el anfitrión no tiene intención de dejarse reconocer. En cambio, consuela diariamente a la alta personalidad al asegurarle que «la voz de la naturaleza» no dejará de hablarle un día. Y todo sigue igual hasta que el huésped, poco antes de proseguir su viaje, arranca a su anfitrión el permiso, después de rogárselo públicamente, de dejarle oír «la voz de la naturaleza». Entonces la mujer del anfitrión sale de la habitación y vuelve, al cabo de muy poco, «con un cuerno de caza de cobre relucientemente bruñido y se lo entrega a su marido. Este empuña el cuerno, lo acerca a sus labios y parece transformado al instante. Apenas hubo inflado los carrillos y extraído el primer sonido, potente como un trueno, el mariscal de campo exclamó: “¡Detente, ya lo tengo, hermano, ahora te reconozco! Tú eres el músico del regimiento de cazadores al que encomendé vigilar, por su honradez, a un intendente bribón”. “Así es, Excelencia”, respondió el amo de la casa. “Antes que recordárselo yo mismo, preferí dejar que hablara la voz de la naturaleza”». La manera en que el sentido profundo de la historia

se esconde detrás de su perfecta nadería nos da una idea del extraordinario sentido del humor de Léskov.

Ese humor vuelve a confirmarse en la misma historia de manera aún más subrepticia. Sabemos que al pequeño funcionario se le había ordenado «vigilar, por su honradez, a un intendente bribón». Eso es lo que se dice al final, en la escena del reconocimiento. Pero, apenas iniciada la narración, oíamos lo siguiente sobre el anfitrión: «Todos los habitantes de la localidad conocían al hombre y sabían que no gozaba de un rango de mucha importancia, que no era ni funcionario estatal, ni militar, sino apenas un insignificante inspectorcillo en la administración de víveres y suministros, donde, como las ratas, le roía al Estado las galletas y las suelas de las botas, con lo que, pasado el tiempo, llegó a roer lo suficiente como para hacerse una bonita casa de madera». Como se puede ver, esta historia coloca en su justo lugar a la tradicional simpatía que une a los narradores con los pillos y bribones. Toda la literatura picaresca da testimonio de ello. Tampoco reniega de ello en las cumbres del género: los que más fielmente han acompañado a un Hebel han sido personajes como los Zundelfrieder, Zundelheiner o Dieter el Rojo.^[342] Y, sin embargo, también para Hebel el justo desempeña el papel principal en el *theatrum mundi*. Solo que, al no haber nadie a la altura de ese papel, este pasa de uno a otro. Ora es el vagabundo, o el prestamista judío, ora el tonto el que se presta a asumir ese papel. Se trata siempre, pasando de caso en caso, de la actuación de una suerte de artista invitado, de una improvisación moral. Hebel es un casuista. Por nada del mundo se solidariza con ningún principio, aunque tampoco rechaza ninguno, porque cualquiera de ellos podría llegar a convertirse en instrumento del justo. Compáreselo con la actitud de Léskov. «Soy totalmente consciente – escribe en «A propósito de *La sonata a Kreutzer* – de que mi línea de pensamiento está más fundada en una concepción práctica de la vida que en una filosofía abstracta o en una moral elevada, pero no por ello me siento menos inclinado a pensar como lo hago.» Por lo demás, las catástrofes morales de Léskov guardan la misma relación con los incidentes morales de Hebel que la de la gran corriente silenciosa del Volga puede guardar con el arroyo dicharachero e impetuoso que mueve las ruedas de molino. Entre las narraciones históricas de Léskov hay muchas en las que las pasiones puestas en movimiento son tan aniquiladoras como la cólera de Aquiles o el odio de Hagen. Es asombrosa la manera terrible en que el mundo de este autor puede llenarse de tinieblas, así como la majestad con que el mal se permite allí levantar su cetro. Léskov – este sería uno de los pocos rasgos en que coincide con Dostoievski – conoció de forma clara estados de ánimo que lo acercaron mucho a una ética antinómica. Las naturalezas elementales de sus «narraciones de los viejos tiempos» se dejan llevar por su pasión desenfrenada hasta el final. Pero ese final es el que agrada a los místicos, porque lo ven como aquel punto en que la más consumada depravación se transforma, de golpe, en santidad.

Cuanto más abajo desciende Léskov en la escala de las criaturas, tanto más evidente se vuelve el acercamiento de su perspectiva a la de la mística. Por lo demás, y como podrá verse, muchos son los indicios de que también aquí se configura un rasgo central en la propia naturaleza del narrador. Ciertamente solo pocos osaron adentrarse en las profundidades de la naturaleza inanimada y, en la reciente literatura narrativa, poco hay que pueda resonar con tanta claridad con la voz del narrador anónimo anterior a toda escritura como «La alejandrita» de Léskov. Trata de una piedra, el piropo. La pétreo es la capa más inferior de los seres creados. Pero para el narrador está directamente ligada a la superior. A él le está dado atisbar, en esta piedra semipreciosa, una profecía natural de la naturaleza petrificada e inanimada referida al mundo histórico en que vive. Es el mundo de Alejandro II. El narrador —o, mejor dicho, el hombre al que atribuye el propio saber— es un tallador de piedras preciosas llamado Vénzel, un hombre que llevó su oficio a niveles artísticos apenas imaginables. Se lo puede colocar junto a los plateros de Tula y decir que, de acuerdo con Léskov, el perfecto artesano tiene acceso a la cámara más recóndita del reino de lo creado. Es la encarnación del justo y del piadoso. Sea como fuere, de este tallador se cuenta lo siguiente: «De pronto cogió mi mano, la mano en la que llevaba el anillo con la alejandrita, la cual, como es sabido, emite destellos rojos bajo una iluminación artificial, y exclamó: “¡Mirad, he aquí la piedra profética de Rusia! ¡Oh, la taimada piedra siberiana! Siempre verde como la esperanza y, solo cuando llega la tarde, se inunda de sangre. Así fue desde el origen del mundo, pero durante mucho tiempo se escondió en el interior de la Tierra y no permitió que se la descubriese hasta que llegó a Siberia un gran hechicero, un mago, para encontrarla, justo el día en que el zar Alejandro fue declarado mayor de edad...” “¡Pero qué disparates dice!”, le interrumpí. “Esa piedra no fue descubierta por ningún hechicero, sino por un sabio llamado Nordenskjöld.” “¡Un hechicero, le digo! ¡Un hechicero!”, insistía Vénzel a voz en cuello. “¡No tiene más que fijarse en la piedra! Mire, en ella hay una mañana verde y un atardecer sangriento... Y ese es el destino, ¡el destino del noble zar Alejandro!”. Dichas esas palabras, el viejo Vénzel se volvió hacia la pared, apoyó su cabeza sobre el codo y comenzó a sollozar».[\[343\]](#)

Difícilmente podríamos acercarnos más al significado de esta importante narración que con las palabras que Paul Valéry escribiera en un contexto muy alejado de este: «La observación del artista puede alcanzar una hondura casi mística. Iluminados, los objetos pierden sus nombres: sombras y claridades forman sistemas y problemas particulares que no dependen de ninguna ciencia, ni remiten a ninguna práctica determinada, pero que obtienen toda su existencia y su valor de ciertas concordancias singulares entre el alma, el ojo y la mano de alguien nacido para sorprenderlas y producirlas en sí mismo».[\[344\]](#)

Alma, ojo y mano quedan con estas palabras puestas en estrecha interrelación. La cual determina una práctica. Pero ya no estamos habituados a esta práctica. El papel de la mano en la producción se ha vuelto más modesto y el lugar que ocupaba en el arte de

contar historias ha quedado desierto. (Y es que, en lo que respecta a su dimensión sensible, el arte de narrar no es, de ninguna manera, algo exclusivo de la voz. En la auténtica narración, la mano, con sus gestos aprendidos en el trabajo, influye de cien maneras distintas en lo dicho.) Esa vieja coordinación del alma, el ojo y la mano que se desprende de las palabras de Valéry es la coordinación artesanal con que nos topamos siempre que el arte de narrar se encuentra en su elemento. Podemos ir más lejos y preguntarnos si la relación del narrador con su material, esto es, con la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. Si su tarea no consiste en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de una forma sólida, útil y única. Se trata de una elaboración de la cual el proverbio ofrece una primera noción, en la medida en que lo entendamos como el ideograma de un relato. Podría decirse que los proverbios son las ruinas que se levantan donde antes había viejas historias y en las que, como la hiedra en la muralla, una moraleja trepa y se aferra alrededor de un gesto.

Así considerado, el narrador forma parte del mismo universo que el maestro y el sabio. Tiene consejos que dar, pero no para algunos casos, como el proverbio, sino para muchos casos,^[345] como el sabio. Y ello es así porque le está dado el recurrir a una vida entera. (Por lo demás, una vida que no solo incorpora la propia experiencia, sino también —y no poco— la ajena. En el narrador, lo sabido de oídas se acomoda junto a lo que le es más propio.) Su talento consiste en poder narrar su vida y su dignidad, en poder narrarla *toda*. El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por entero la mecha de su vida. En ello radica la incomparable atmósfera que rodea al narrador, tanto en Léskov como en Hauff, tanto en Poe como en Stevenson. El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo.

NOTA DE JESÚS AGUIRRE

«El narrador» se publicó en la revista *Orient und Occident* en octubre de 1936. Ya en 1928 confiesa Benjamin a Hofmannsthal la fascinación que le embarga al leer a Léskov. Pero, cuando se encuentra en París redactando, «en circunstancias enojosas», el presente ensayo, esto es, en abril de 1936, explica a su amiga Kitty Marx-Steinschneider que Léskov constituye solo un pretexto para el desarrollo de su teoría acerca de las diferencias entre narración y novela. «Como no tengo ninguna gana de meterme en consideraciones sobre la historia de la literatura rusa, voy a sacar de las caballerizas, con ocasión de Léskov, a uno de mis antiguos caballos favoritos, para intentar exponer mis repetidas meditaciones acerca de la contraposición entre el novelista y el narrador, así como mi vieja preferencia por este último.»

«Por qué se está acabando el arte de contar historias» es un tema que, junto con el de la crisis de la novela, Benjamin rumia en reseñas, ensayos, cartas y apuntes inéditos. Como es natural, abundan en todos estos escritos formulaciones muy semejantes y

hasta literalmente idénticas. En los primeros años treinta escribe un texto, inédito hasta 1972, titulado «El arte de narrar». Se trata de una variante, sin cambios sustanciales, del capítulo VII de *El narrador*. Años antes, en 1930, había publicado Ernst Bloch su libro *Spuren (Huellas)*, en el que la repetición de la historia de Heródoto y sus posibles interpretaciones ocupan una de las «huellas» acerca del silencio y del espejo.

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX[346]

Las aguas son azules y las plantas son rosa; ¡qué dulce está la tarde! Salimos de paseo; las grandes señoras salen de paseo; tras ellas seorean las señoras pequeñas.

NGUYEN-TRONG-HIEP,
Paris capitale de la France (1897)[347]

I

FOURIER O LOS PASAJES

*De ces palais les colonnes magiques
À l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets qu'étalent leurs portiques
Que l'industrie est rivale des arts.*

Nouveaux tableaux de Paris (1828)[348]

Los pasajes de París surgen en su mayoría a lo largo de los quince años siguientes a 1822. La primera condición para su aparición fue la coyuntura expansiva del comercio textil. Es la misma época en la que comienzan a abrir sus puertas los *magasins de nouveautés*, los primeros establecimientos que operan con importantes partidas de género y que son los precursores de los grandes almacenes. A estos años se refiere Balzac cuando escribe: «El gran poema de los escaparates entona sus coloristas estrofas desde la Madeleine hasta la puerta de Saint-Denis».[349] Los pasajes son centros del comercio en productos de lujo. En su decoración el arte se pone al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Durante largo tiempo siguieron siendo para los forasteros un punto de atracción. Una guía ilustrada de París dice: «Esos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos techados de vidrio y enlosados de mármol a través de bloques de casas cuyos propietarios se han puesto de acuerdo para semejantes especulaciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su

luz de arriba, discurren las tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, o incluso un mundo en miniatura». [350] Los pasajes son también el escenario de las primeras iluminaciones con gas.

La segunda condición para el surgimiento de los pasajes es la que proporcionan los comienzos de la construcción en hierro. El Imperio [351] veía en esta técnica una contribución a la renovación del arte de construir en el antiguo sentido griego. El teórico de la arquitectura Karl Boetticher expresa la convicción general cuando dice que «con respecto a las formas artísticas del nuevo sistema, debe prevalecer el principio formal de la construcción helena». [352] El Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario para el cual el Estado se convierte en un fin en sí mismo. Napoleón no reconoció la naturaleza funcional del Estado como instrumento de poder de la clase burguesa, y los arquitectos de su tiempo tampoco reconocieron la naturaleza funcional del hierro con el que el principio constructivo se vuelve dominante en la arquitectura. Esos arquitectos imitan en las vigas las columnas pompeyanas, levantan fábricas como si fuesen viviendas y más tarde diseñarán las primeras estaciones del ferrocarril dándoles el aire de un chalé. «La construcción adopta el papel del subconsciente». [353] Sin embargo, pronto empieza a imponerse el concepto de «ingeniero», procedente de las guerras de la Revolución, y también los enfrentamientos entre constructores y decoradores, entre la *École Polytechnique* y la *École des Beaux-Arts*. [354]

Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material artificialmente construido. Estaba sometido a una evolución cuyo ritmo se acelera con el curso del siglo. El empuje decisivo lo recibe cuando se pone en claro que la locomotora, con la que ya desde el final de los años veinte se hacían probaturas, solo puede utilizarse sobre raíles de hierro. El raíl fue la primera pieza montable de hierro, claramente precursora de la viga. Pero aún se evitaba el hierro en la construcción de viviendas y se utilizaba solamente en los pasajes, en los pabellones de exposiciones, en las estaciones, edificaciones todas ellas que servían a una función pasajera. Paralelamente se ampliaba en la arquitectura el ámbito de aplicación del vidrio. Sin embargo, solo unos cien años después se darán las condiciones sociales para que su utilización se generalizara como material de construcción. Todavía en *La arquitectura de cristal*, de Scheebart (1914), aparece esta referida al contexto de la utopía. [355]

Chaque époque rêve la suivante.

MICHELET, *Avenir! Avenir!* [356]

A la forma de los nuevos medios de producción, al comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrecruza con lo viejo. Esas imágenes lo son de deseos, es decir, son

representaciones ideales,[\[357\]](#) y en ellas la colectividad busca tanto suprimir como transfigurar la imperfección del producto social junto con las deficiencias en el orden social de producción. Además, en estas representaciones del ideal se destaca el empeño por distinguirse de lo anticuado, esto es, del pasado más reciente. Tales tendencias retrotraen la fantasía imaginativa, que recibe su impulso de lo nuevo, hasta el ámbito de lo primitivo. En el sueño que cada época tiene de la siguiente, las imágenes de esta última la presentan despojada con elementos de la prehistoria, es decir, de una sociedad sin clases. Sus experiencias, asentadas en el inconsciente de la colectividad, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde los edificios más duraderos hasta las modas más fugaces.

Circunstancias todas que reconocemos en la utopía de Fourier. Su impulso más íntimo lo obtiene de la aparición de las máquinas, lo cual, sin embargo, no encontrará expresión inmediata en sus representaciones utópicas. Estas parten tanto de la inmoralidad del negocio comercial como de la falsa moral que este ofrece en sus servicios. El falansterio debe hacer que el ser humano regrese a situaciones en las que la moralidad está de más. Su organización, sumamente complicada, se nos aparece como una gran maquinaria. Los engranajes de las pasiones, el intrincado concurso de las *passions mécanistes* con la *passion cabaliste*, son formaciones analógicas de la máquina, pero en el terreno de la psicología.[\[358\]](#) Esa maquinaria de sujetos humanos produce el país de Jauja, el antiquísimo símbolo de los deseos colmados y que la utopía de Fourier dota de nueva vida.

Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio y es muy significativa la reconstrucción reaccionaria que hace de ellos. Mientras que originalmente servían para fines comerciales, con él se convierten en viviendas. El falansterio es una ciudad hecha de pasajes. En el estricto mundo formal del Imperio, Fourier establece el idilio colorista del Biedermeier pequeñoburgués.[\[359\]](#) Su brillo va palideciendo hasta llegar a Zola. Este recoge las ideas de Fourier en su *Travail*, al igual que se despidió de los pasajes en *Thérèse Raquin*.[\[360\]](#) Marx arremetió contra Karl Grün en defensa de Fourier, de quien destacó su «visión colosal del hombre».[\[361\]](#) Aunque también fue sensible al humor de Fourier. De hecho, Jean Paul está emparentado en su *Levana* con el pedagogo Fourier igual que lo está Scheebart con el Fourier utopista en *La arquitectura de cristal*.[\[362\]](#)

II

DAGUERRE O LOS PANORAMAS

Soleil, prends garde à toi!

Si la arquitectura comienza a emanciparse del arte en las construcciones de hierro, la pintura lo hace en los panoramas. El punto culminante en la preparación de los panoramas coincide con el surgimiento de los pasajes. Era incansable el empeño de hacer de los panoramas, por medio de artificios técnicos, lugares de una perfecta imitación de la naturaleza. Se buscaba copiar el cambio de las horas en el paisaje, la salida de la Luna, el fragor de las cataratas. A sus discípulos David les aconseja trabajar en los panoramas siguiendo a la naturaleza.[364] Y puesto que los panoramas persiguen producir en la representación de la naturaleza modificaciones engañosamente semejantes, ya anticipan, pasando por encima de la fotografía, al cine y al cine sonoro.

Coetánea de los panoramas es una literatura *panoramática*, a la que pertenecen obras como *Le livre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, *La grande ville*. [365] En estos libros se prepara el trabajo de escritura colectiva al cual Émile de Girardin dio en los años treinta cobijo en el folletín.[366] Consisten en unos cuantos bosquejos cuyo revestimiento anecdótico se corresponde con el primer plano plástico de los panoramas y cuyo fondo informativo se corresponde a su vez con su trasfondo pintado. Esta literatura también es socialmente *panoramática*. Por última vez aparece el obrero, fuera de su clase, como figurante de un idilio.

Los panoramas, que anuncian una revolución en la relación del arte con la técnica, son también la expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el del campo se expresa en tantas ocasiones a lo largo del siglo XIX, intenta llevar el campo a la ciudad. La ciudad se ensancha hasta convertirse en paisaje en los panoramas, como lo hará más tarde, y de manera más sutil, la actividad del *flâneur*. [367] Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encontraba, precisamente, en el Pasaje de los Panoramas. Descripción de los panoramas de Prévost y de Daguerre. En 1839 se incendia el panorama de Daguerre. En el mismo año da a conocer el invento de la daguerrotipia. [368]

Arago presenta la fotografía en un discurso ante la Cámara de los Diputados. [369] Le señala su sitio en la historia de la técnica. Profetiza sus aplicaciones científicas. Por el contrario, los artistas comienzan a debatir su valor artístico. La fotografía lleva a la destrucción del gremio de los retratistas especializados en miniaturas. Lo cual no sucede solo por razones económicas. La primera fotografía fue superior artísticamente al retrato en miniatura. La razón técnica reside en el largo tiempo de iluminación que exigía una concentración suma en el retratado. La razón social reside en la circunstancia de que los primeros fotógrafos pertenecían a la vanguardia, de la cual procedía la mayor parte de su clientela. La delantera que Nadar toma con respecto a sus compañeros de profesión se caracteriza por su decisión de fotografiar el sistema de canalización subterránea de París. Por primera vez se le puede atribuir al objetivo la capacidad de hacer descubrimientos. Su importancia aumenta cuanto más cuestionable

se vuelve la aportación subjetiva en la información pictórica y gráfica frente a la nueva realidad técnica y social.

La Exposición Universal de 1855 es la primera que dedica una exposición especial a la fotografía. En el mismo año publica Wiertz su gran artículo sobre el tema. En él le asigna el papel de iluminar filosóficamente a la pintura. Wiertz entendía dicha iluminación, como lo muestran sus propias pinturas, en un sentido político. Por tanto, puede ser señalado como el primero que, si bien acaso no lo anticipó, sí reclamó que el montaje fuera utilizado para la función agitadora de la fotografía. Al incrementarse el alcance de los transportes, disminuye la importancia informativa de la pintura. Como reacción a la fotografía comienza esta a subrayar los elementos del color en los cuadros. Cuando el impresionismo cede ante el cubismo, la pintura se procura un amplio dominio en el que ya no puede seguirle la fotografía. Esta, a su vez, aumenta poderosamente desde mediados de siglo su círculo comercial, ofreciendo al mercado, en cantidades ilimitadas, figuras, paisajes y acontecimientos que no hubiesen podido ser utilizados en absoluto como cuadro o, a lo sumo, para un solo cliente. Para aumentar las ventas renovó sus temas y modificó la técnica fotográfica siguiendo los cambios del gusto y de la moda. Estas modificaciones determinan la historia posterior de la fotografía.

III

GRANDVILLE O LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

*Oui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine,
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,
Les fleuves couleront du thé, du chocolat;
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;
Les épinards viendront au monde fricassés,
Avec des croûtons frits tout autour concassés;
Les arbres produiront des pommes en compotes
Et l'on moissonnera des carricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleurera des poulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.*

LANGLÉ y VANDERBURCH,

Las exposiciones universales son lugares de peregrinación para adorar el fetiche que es la mercancía. «L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises», dice Hippolyte Taine en 1855.[371] A estas exposiciones les preceden las de la industria nacional, de las cuales la primera tiene lugar en el Campo de Marte en 1798. Esta se inspira en el deseo de «divertir a la clase obrera, para la cual será una fiesta de la emancipación». En primer plano están, pues, los obreros como clientes. Aún no está formado el cuadro de la industria del entretenimiento. El discurso de Chaptal sobre la industria inaugura esta exposición. Los sansimonianos, que planean la industrialización del planeta, celebran la idea de las exposiciones universales. Chevalier, la primera autoridad en el nuevo sector, es discípulo de Enfantin y editor del periódico sansimoniano *Le Globe*. [372] Los sansimonianos han previsto el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases. Junto con su participación en las empresas industriales y comerciales hacia mediados de siglo hay que contar con su impotencia en las cuestiones que conciernen al proletariado.

Las exposiciones universales transfiguran el valor de cambio de las mercancías; crean un marco en el que el valor de uso remite claramente; inauguran una fantasmagoría en la que el hombre se adentra para distraerse. La industria de la diversión se lo hace más fácil al ponerlo a la altura de la mercancía. Se abandona entonces a sus manipulaciones al disfrutar de la enajenación de sí mismo y de los demás. La entronización de la mercancía y el fulgor de entretenimiento que la envuelve son el tema secreto del arte de Grandville. A él corresponde la escisión entre su elemento utópico y su elemento cínico. Sus alambicamientos en la representación de naturalezas muertas corresponden a lo que Marx llama «los antojos teológicos» de la mercancía.[373] Se sedimentan manifiestamente en la *spécialité*, que es la denominación del tipo de mercancía que surge en esa época de la industria del lujo. Bajo el lápiz de Grandville, la naturaleza entera se transforma en «especialidades» y la presenta con el mismo espíritu con que los anuncios (la palabra *réclame* surge también por entonces) comienzan a presentar sus artículos. Acabó loco.[374]

Moda: ¡Señora Muerte! ¡Señora Muerte!

LEOPARDI, «Diálogo de la Moda y de la Muerte»[375]

Las exposiciones universales edifican el universo de las mercancías. Las fantasías de Grandville trasladan el carácter de mercancía al propio universo; lo modernizan. El anillo de Saturno se convierte en un balcón de hierro colado donde los habitantes del planeta toman el fresco por la tarde.[376] Los libros de Toussenel, el investigador

fourierista de la naturaleza, representan la otra cara literaria de esta utopía gráfica. La moda prescribe el ritual por el que la mercancía quiere ser venerada como fetiche. Grandville extiende esta pretensión desde los objetos de uso cotidiano hasta el cosmos. Al perseguirlos hasta esos extremos, deja al descubierto su naturaleza. Esta consiste en su oposición a lo orgánico. Acopla el cuerpo vivo al mundo inorgánico. En lo vivo verifica los derechos del cadáver. Su nervio vital es el fetichismo, que está sometido al *sex-appeal* de lo inorgánico. El culto de la mercancía lo pone a su servicio.

Victor Hugo compuso un manifiesto para la Exposición Universal de París en 1867: «A los pueblos de Europa». Pero las delegaciones francesas de obreros defendieron antes y más claramente sus intereses. Estuvieron en la Exposición de Londres de 1851 y, a la de 1862, mandaron setecientos cincuenta representantes. Esta última tuvo importancia para la fundación de la Asociación Internacional de Trabajadores de Marx. Sin embargo, la fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza su despliegue más luminoso en la Exposición Universal de 1867. El Imperio está en la cumbre de su poder. París se confirma como la capital del lujo y de las modas. Offenbach prescribe el ritmo a la vida parisina. La opereta es la utopía irónica de un dominio duradero del capital.

IV

LUIS FELIPE O EL INTERIOR

La tête [...]

Sur la table de nuit, comme une renoncule,

Repose.

BAUDELAIRE, «Une martyre»[\[377\]](#)

Con Luis Felipe el hombre particular entra en la escena de la historia. La ampliación del aparato democrático por medio de un nuevo derecho de voto coincide con la corrupción parlamentaria organizada por Guizot.[\[378\]](#) Bajo su protección, la clase dominante hace historia sin dejar de atender sus negocios. Favorece la construcción del ferrocarril para así hacer subir sus acciones. Apoya el poder de Luis Felipe igual que apoyarían al hombre privado que les lleva los negocios. Con la revolución de Julio la burguesía alcanza sus objetivos de 1789 (Marx).[\[379\]](#)

Para ese hombre particular, los lugares de trabajo se contraponen, por primera vez, al ámbito de su vivienda. Esta pasa a constituirse en el interior. La oficina es su complemento. El hombre particular, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad se torna tanto más acuciante cuanto que ni

sueña con extender sus reflexiones mercantiles a las sociales. Reprime ambas al configurar su entorno privado. Y así se generan las fantasmagorías del interior. Para el hombre particular el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo.

Digresión sobre el estilo modernista. La conmoción del interior se lleva a cabo a finales de siglo en el estilo modernista. De hecho, este estilo, de acuerdo con su ideología, parece traer consigo la consumación del interior. La transfiguración del alma solitaria se presenta como su meta. Su teoría es el individualismo. En Van de Velde la casa aparece como expresión de la personalidad. Para esa casa el ornamento es como la firma en un cuadro. Pero en esta ideología no llega a expresarse la significación real del estilo modernista. Representa la última intentona de salida para un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Se expresa en el lenguaje de líneas propio de los médiums, en el que las flores actúan como símbolos de la naturaleza desnuda y vegetativa y se oponen a un mundo armado técnicamente. Los nuevos elementos de la construcción en hierro, las formas de las vigas, dan trabajo al estilo modernista. En el ornamento se esfuerza por recuperar esas formas para el arte. El cemento le ofrece perspectivas de posibilidades nuevas de configuración plástica en la arquitectura. Por este tiempo se traslada a la oficina el verdadero punto de gravedad del espacio en que se vive. El otro, vaciado de realidad, se hace un sitio en la casa propia. El destino final del estilo modernista es el que arrastra al constructor Solness:[\[380\]](#) la tentativa del individuo de rivalizar sobre la base de su interioridad con la técnica lo lleva al hundimiento.

Je crois [...] à mon âme: la Chose.

LÉON DEUBEL, *Œuvres* (París, 1929)[\[381\]](#)

El interior es el lugar de refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Convierte la transfiguración de las cosas en un asunto de su mayor incumbencia. Recae en él la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía. Pero les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso. El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, un mundo mejor en el que, si bien los hombres están tan desprovistos de todo lo que necesitan como en el mundo cotidiano, las cosas, en cambio, se encuentran libres en él de la servidumbre de ser útiles.

El interior no solo es el universo del hombre particular, sino también su estuche. Habitar significa dejar huellas. El interior las acentúa. Se imagina y concibe una cantidad ingente de fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. Asimismo se imprimen en el interior las huellas de su habitante. Aparecen las historias de detectives que persiguen esas huellas. Tanto la

«Filosofía del mobiliario» como sus cuentos de detectives acreditan a Poe como el primer fisonomista del interior.^[382] Los criminales de las primeras novelas detectivescas no son ni aristócratas, ni *apaches*,^[383] sino burgueses, gente privada.

V

BAUDELAIRE O LAS CALLES DE PARÍS

Tout pour moi devient allégorie.

BAUDELAIRE, «Le cygne»^[384]

El ingenio de Baudelaire, que se alimenta de la melancolía, es alegórico. En Baudelaire París se convierte por primera vez en tema de la poesía lírica. Esa poesía no es un arte local, sino, más bien, la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada mirada del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos lo ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud. En Engels y en Poe encontramos contribuciones tempranas a la fisonomía de la multitud.^[385] Esta es el velo a través del cual la ciudad de siempre le lanza al *flâneur* los guiños de la fantasmagoría, en la cual tan pronto es paisaje como estancia. Uno y otra son luego levantados por los grandes almacenes, que convierten el callejeo en algo útil para el negocio. Los grandes almacenes son la última esquina del *flâneur*.^[386]

Porque con el *flâneur* la intelectualidad se dirige al mercado. Y, si esta piensa que lo hace para echar un vistazo, la realidad es que va para encontrar comprador. En ese estadio intermedio, en el que todavía tiene mecenas, pero ha empezado ya a familiarizarse con el mercado, aparece como bohemia. A lo indeciso de su posición económica le corresponde la indecisión de su función política. Esta se hace palpable en los conspiradores profesionales, que pertenecen por entero a la bohemia. Su campo inicial de trabajo fue el ejército, más tarde lo será la pequeña burguesía y, en ocasiones, el proletariado. Pero en los verdaderos líderes de este último ve este grupo a sus enemigos. El *Manifiesto comunista* pone fin a su existencia política. La poesía de Baudelaire extrae su fuerza del *pathos* rebelde de ese grupo. Se pone del lado del asocial. Su única comunidad sexual la realiza con una puta.

Es singular en la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetren con una tercera, la de la ciudad de París. El París de sus poemas es una urbe sumergida y más submarina que subterránea. Los elementos ctónicos –su formación topográfica, el viejo y abandonado lecho del Sena– han dejado su huella en la ciudad. Sin embargo, en Baudelaire, en sus «idilios funerarios» con París, resulta decisivo un sustrato social moderno. Lo moderno constituye un acento capital de su poesía. Con el *spleen* hace pedazos el ideal («Spleen et idéal»). Pero lo moderno cita siempre la prehistoria. Ello sucede por medio de la ambigüedad propia de las circunstancias y de los productos de esa época. La ambigüedad es la manifestación de la dialéctica como imagen, la ley de la dialéctica en reposo. Este reposo constituye una utopía y la imagen dialéctica, por tanto, una imagen soñada. [388] Una imagen que expone la mercancía como fetiche; lo que significa: como la mercancía por antonomasia. Una imagen tal la ofrecen los pasajes, que son casa y calle a la vez. Y una imagen tal la transmite también la prostituta, que es vendedora y mercancía a la vez.

Je voyage pour connaître ma géographie.

MARCEL RÉJA, «Anotaciones de un loco»,

L'art chez les fous, París, 1907

El último poema de *Las flores del mal*: «Le voyage». «O Mort, vieux capitaine, il est temps!, levons l'ancre!». [389] El último viaje del *flâneur*: la muerte. Su meta: lo nuevo. «Au fond de l'Inconnu pour trouver du Nouveau!». [390] Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa conciencia, cuyo agente incansable es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo que es siempre igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la «historia de la cultura», en la que la burguesía paladea su falsa conciencia. El arte, que empieza a dudar de su cometido y deja de ser «inséparable de l'utilité», [391], tiene que hacer de lo nuevo su máximo valor. Su *arbiter rerum novarum* [392] es el esnob. El esnob es al arte lo que el dandi a la moda. Así como en el siglo XVII el canon de las imágenes dialécticas lo da la alegoría, en el siglo XIX lo proporciona la *nouveauté*. Los periódicos están del lado de los *magasins de nouveautés*. La prensa organiza el mercado de los valores intelectuales, donde primero se produce un

movimiento alcista. Los inconformistas se rebelan entonces contra un arte entregado al mercado. Se agrupan en torno al estandarte de *l'art pour l'art*. De esta consigna resulta la concepción de una obra de arte total que intenta impermeabilizar el arte frente al desarrollo de la técnica. La consagración con la que lo celebra es el contrapeso de la diversión que transfigura la mercancía. Ambas hacen abstracción de la existencia social del hombre. Baudelaire sucumbe a la seducción de Wagner.[\[393\]](#)

VI

HAUSSMANN O LAS BARRICADAS

*J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses!*

BARÓN HAUSSMANN,

Confession d'un lion devenu vieux[\[394\]](#)

El ideal urbanístico de Haussmann eran las vistas en perspectiva a través de largas series de calles. Lo cual se corresponde con la inclinación, que advertimos una y otra vez en el siglo XIX, de ennoblecer las necesidades técnicas mediante finalidades artísticas. Las instituciones del dominio mundano y espiritual de la burguesía encuentran su apoteosis en el marco de las grandes arterias urbanas. Estas quedaban tapadas con una lona hasta su terminación y se las descubría como si fuesen un monumento. La eficacia de Haussmann encajaba bien en el idealismo napoleónico; este favorece al capital financiero. París vive un florecimiento de la especulación. El juego en la Bolsa desplaza las formas de juego de azar heredadas de la sociedad feudal. Las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el *flâneur*, se corresponden con las fantasmagorías del tiempo, por las que el jugador se deja llevar. El juego transforma el tiempo en un estupefaciente. Lafargue explica el juego como una copia en pequeño de los misterios de la coyuntura.[\[395\]](#) Las expropiaciones de Haussmann dan vida a una especulación engañosa. Las sentencias del tribunal de casación,[\[396\]](#) inspirado este por la oposición burguesa y orleanista, aumentan el riesgo financiero de la empresa de Haussmann.

Este intenta apoyar su dictadura colocando a París en un régimen de excepción. En 1864 expresa en un discurso ante la Cámara de los Diputados su odio hacia la desarraigada población de la gran ciudad. Pero esta se multiplica precisamente a causa

de sus empresas. La subida de los alquileres empuja al proletariado a los arrabales. Los barrios de París pierden su propia fisonomía. Surge el cinturón rojo.[\[397\]](#) Haussmann se dio a sí mismo el nombre de *artiste démolisseur*. Se sentía llamado a realizar su obra, lo que subraya en sus memorias. Con ello, enajena a los parisinos de su ciudad. Ya no pueden sentirse en ella como en su casa y comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad. *París*, la obra monumental de Maxime du Camp, debe su nacimiento a esa conciencia.[\[398\]](#) Las *Jérémiades d'un haussmannisé* le dan la forma de una lamentación bíblica.[\[399\]](#)

La verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos consistía en asegurar la ciudad contra la guerra civil. Quería imposibilitar cualquier levantamiento futuro de barricadas en París. Con esta intención introdujo Luis Felipe el pavimento con tarugos de madera. Y, sin embargo, las barricadas desempeñaron un papel en la revolución de Febrero. Engels se ocupa de la técnica de la lucha en las barricadas.[\[400\]](#) Haussmann quiere impedirle de dos maneras. La anchura de las calles hará imposible su edificación y calles nuevas establecerán el camino más corto entre los cuarteles y los barrios obreros. Los contemporáneos bautizarán la empresa como *l'embellissement stratégique*.

*Fais voir, en déjouant la ruse,
O République!, à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs.*

Canción obrera, ca. 1850[\[401\]](#)

En la Comuna resucitan de nuevo las barricadas. Son más fuertes y están más seguras que nunca. Se alargan sobre los bulevares y a menudo alcanzan la altura del primer piso. Cubren las trincheras que se ocultan tras ellas. Igual que el *Manifiesto comunista* termina con la época de los conspiradores profesionales, la Comuna acaba con la fantasmagoría que domina la libertad del proletariado. Gracias a ella se disipa la falsa ilusión de que la revolución proletaria tiene por cometido consumir mano a mano con la burguesía la obra de 1789. Esta ilusión domina el tiempo que va desde 1831 hasta 1871, desde el levantamiento de Lyon hasta la Comuna.[\[402\]](#) La burguesía jamás participó de este error. Su lucha contra los derechos sociales del proletariado empieza ya en la gran Revolución y coincide con el movimiento filantrópico que la disimula y que conoce con Napoleón III su desarrollo más importante. Es entonces cuando surge la obra monumental de semejante orientación: los *Ouvriers européens* de Le Play.[\[403\]](#) Mientras la filantropía adopta actitudes más encubiertas, la burguesía, en cambio, se dedica abiertamente a la lucha de clases. En 1831 reconoce en el *Journal des Débats*: «Cada fabricante vive en su fábrica como el propietario de una plantación entre sus

esclavos». La desgracia de los antiguos levantamientos obreros es que ninguna teoría de la revolución les señala el camino. Así cae del otro lado la condición de la fuerza y del entusiasmo con que se acomete el establecimiento de una sociedad nueva. Ese entusiasmo, que alcanza su punto culminante con la Comuna, gana a veces para los obreros a los mejores elementos de la burguesía, pero a la postre lleva a los peores a someterse. Rimbaud y Courbet son partidarios la Comuna. El incendio de París es la digna conclusión de la obra de destrucción de Haussmann.

Mi buen padre estuvo en París.

KARL GUTZKOW, *Cartas desde París* (1842)

Balzac fue el primero que habló de las ruinas de la burguesía. Pero es el surrealismo el que primero ha abierto sobre ellas una perspectiva. El desarrollo de las fuerzas productivas hizo que se derrumbaran los ideales del siglo pasado antes de que se desmoronasen los monumentos que los representaban. En el siglo XIX ese desarrollo consiguió que se emancipara del arte la creatividad de las nuevas formas, igual que, en el siglo XVI, las ciencias se emanciparon de la filosofía. El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creatividad de la fantasía se prepara para convertirse casi en publicidad. La creación literaria se somete en el folletín al principio del montaje.[\[404\]](#) Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía. Pero vacilan en el umbral. Los pasajes y los interiores, los panoramas y los pabellones de las exposiciones proceden de esta época. Son residuos de un mundo imaginario. La utilización y apreciación al despertar de los elementos oníricos es un ejercicio elemental del pensamiento dialéctico. Por eso el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico. Cada época no solo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia al despertar. Lleva en sí misma su final y lo despliega –según Hegel– con astucia.[\[405\]](#) En las conmociones de la economía bursátil comenzamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas antes incluso de que se desmoronen.

SOBRE ALGUNOS TEMAS EN BAUDELAIRE [\[406\]](#)

I

Baudelaire contaba con unos lectores a los que la lectura de la lírica planteaba dificultades. A esos lectores se dirige el poema introductorio de *Las flores del mal*. Sabía que con su fuerza de voluntad y con su capacidad de concentración no puede irse muy lejos, que dan preferencia a los goces de la sensualidad y están demasiado familiarizados con el *spleen* que acaba con todo interés y receptividad. Resulta extraño encontrarse con un poeta que se atenga a un público tan desagradecido. Aunque la explicación es evidente: Baudelaire quería ser entendido y dedica su libro a los que son parecidos a él. El poema al lector concluye con el apóstrofe:

Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère. [\[407\]](#)

El estado de la cuestión se vuelve más fecundo si se formula de otra manera: Baudelaire escribió un libro que, de antemano, tenía pocas probabilidades de éxito inmediato entre el público. Contaba con un tipo de lector tal y como lo describe el poema introductorio. Y resulta que dicho cálculo fue enormemente perspicaz. El lector al que se dirigía se lo aportó la posteridad. Que eso haya sido así, o en otras palabras: que las condiciones de la recepción de la literatura lírica se hayan vuelto más desfavorables, es algo que puede demostrarse constatando tres hechos. El primero es que el poeta lírico dejó de pasar por el poeta por antonomasia. Ya no es el «vate», como lo fue todavía Lamartine; la poesía lírica se ha convertido en un género más. (Verlaine hará que esta especialización sea más palpable todavía; Rimbaud era un esotérico que *ex officio* mantiene al público alejado de su obra.) Un segundo hecho: después de Baudelaire no se ha vuelto a dar ningún éxito semejante de poesía lírica. (Victor Hugo todavía tuvo una poderosa resonancia al publicar la suya. En Alemania el umbral lo señala el *Buch der Lieder* de Heine. [\[408\]](#)) Una tercera circunstancia está implícita en lo anterior: el público se volvió más rígido incluso frente a la poesía lírica que se le transmitía desde antiguo. El margen de tiempo del que hablamos podría datarse, aproximadamente, a partir de mediados del siglo XIX. Desde esa misma época la fama de *Las flores del mal* no ha cesado de crecer. El libro, que tuvo que contar con los lectores menos propicios y que, al principio, no encontró a demasiados que se inclinasen en su

favor, se convirtió, con el correr de las décadas, en un clásico y también en uno de los que más se reimprimieron.

Si las condiciones para la recepción de la literatura lírica se han vuelto desfavorables no será difícil de comprender que solo en raras ocasiones esta mantiene el vínculo con la experiencia de los lectores. Y tal vez la razón de que eso sea así proviene de que esa experiencia ha modificado su propia estructura. Demos por bueno este punto de partida; lo complicado será designar lo que en ella ha cambiado. Hay que acudir entonces a la filosofía, donde se tropieza con un peculiar estado de la cuestión. Desde finales del siglo pasado se llevaron a cabo una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia «verdadera» en contraposición con otro tipo de experiencia que se sedimenta en la existencia, sometida a normas y desnaturalizada, de las masas civilizadas. Es costumbre clasificar dichos intentos con el concepto de una filosofía de la vida, aunque está claro que no partieron del esfuerzo por comprender la existencia del hombre en la sociedad. Invocaban la literatura o, mejor aún, la naturaleza y, por último, y con cierta preferencia, la idea de una edad mítica. La obra de Dilthey *Vida y poesía* es una de las primeras en esta línea, que acaba con Klages y con un Jung adscrito al fascismo.[409] Sobre esta literatura se alza como monumento eminente la temprana obra de Bergson *Matière et mémoire*. [410] Más que las otras guarda esta su conexión con lo empírico y la investigación rigurosa. La biología le marca la pauta. Su título ya pone de manifiesto cuán decisiva considera la estructura de la memoria para la propia estructuración filosófica de la experiencia. De hecho, la experiencia, tanto en la vida colectiva como en la privada, debe ser considerada un asunto de la tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de aquellos que con frecuencia confluyen y se acumulan en la memoria de un modo inconsciente. Por supuesto la intención de Bergson no es de ninguna manera especificar históricamente la memoria. [411] Más bien lo que hace es rechazar toda determinación histórica de la experiencia. Y evita, sobre todo, de un modo esencial, acercarse a esa experiencia de la que ha surgido su propia filosofía o, mejor aún, aquella contra la que esta se dirige; a saber: la experiencia inhospitalaria, deslumbradora de la época de la gran industria. Los ojos que se cierran ante semejante experiencia han de habérselas con otra de índole complementaria y que, por así decirlo, funciona como su imagen remanente (*Nachbild*), que surge de forma espontánea. La filosofía de Bergson es una tentativa de detallar y fijar esa imagen remanente. De este modo proporciona una referencia indirecta para la experiencia que a Baudelaire se le presenta descarnadamente bajo la figura de su lector.

II

Matière et mémoire determina la naturaleza de la experiencia en la *durée* de una manera tal que el lector tiene entonces que decirse: solo el poeta es el sujeto adecuado de esa experiencia. Y ha sido precisamente un poeta el que ha puesto a prueba la teoría

bergsoniana de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust *À la recherche du temps perdu* como un intento de elaborar la experiencia tal y como la concibió Bergson bajo las actuales condiciones sociales y por caminos sintéticos, pues cada vez habremos de contar menos con su verificación por una vía natural. Además, Proust no se evade en su obra del debate sobre esta cuestión. Incluso pone en juego un momento nuevo que implica una crítica inmanente a Bergson. Proust no pierde la ocasión de subrayar el antagonismo imperante entre la *vita activa* y la peculiar *vita contemplativa* que se desprende de la memoria. Pero en Bergson las cosas se plantean como si afrontar la percepción y evocación contemplativa del flujo vital fuese una decisión libre. Proust anuncia ya de entrada terminológicamente su convencimiento discrepante. La *mémoire pure* de la teoría bergsoniana se convierte en él en *mémoire involontaire*. Proust confronta sin dilaciones esta memoria involuntaria con la voluntaria sometida a las órdenes de la inteligencia, y es a las primeras páginas de su gran obra a quien incumbe poner en claro esa relación. En la reflexión que acompaña la introducción del término, Proust explica cuán pobremente se le apareció durante años en la memoria la ciudad de Combray, aunque allí hubiese transcurrido una parte de su infancia. Antes de que el sabor de la madalena, sobre el que vuelve luego a menudo, le transportase una tarde a los viejos tiempos, Proust cuenta que tuvo que contentarse con lo que la memoria ponía al alcance de las exigencias de una atención esforzada. Esta es la *mémoire volontaire*, un recuerdo voluntario. Lo que sucede con ella es que las informaciones que imparte sobre el pasado no retienen nada de este. «Lo mismo ocurre con nuestro pasado. Intentar evocarlo resulta empeño perdido, todos los intentos de nuestra inteligencia son inútiles».[412] Por eso Proust no tiene reparo en explicar, a modo de resumen, que el pasado se encuentra «fuera de su dominio de la inteligencia y de su alcance, en algún objeto material [...] que no sospechamos. Del azar depende que encontremos o no ese objeto antes de morir».

Según Proust, se trata por tanto de cosa del azar que cada uno pueda obtener así una imagen de sí mismo, que pueda adueñarse de su experiencia. Aunque de ningún modo resulta evidente que en tal asunto se dependa del azar. Los íntimos anhelos del ser humano no tienen un carácter privado tan irremediable por naturaleza. Solo adquieren este carácter una vez que han disminuido las probabilidades de que los anhelos exteriores sean incorporados a su experiencia. El periódico representa uno de los muchos indicios de ese retroceso de las expectativas. Si la prensa se hubiese propuesto que el lector hiciera suyas las informaciones como parte de su propia experiencia, no hubiese conseguido su objetivo. Pero su intención es la contraria y, desde luego, la consigue. Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector. Los principios fundamentales de la información periodística (curiosidad, brevedad, fácil comprensión y, sobre todo, desconexión de las noticias entre sí) contribuyen al éxito igual que la compaginación y una cierta conducta lingüística. (Karl Kraus no se cansó de hacer constar lo mucho que los usos lingüísticos de los periódicos paraliza la capacidad imaginativa de sus lectores.[413]) Además, la impermeabilidad de la información frente a la experiencia depende de que la primera no entre en el dominio de la «tradición». Los periódicos se

publican en grandes tiradas. Ningún lector dispone entonces con demasiada facilidad de nada que cualquier otro quisiera oírle contar. Se da ahí una competencia histórica entre las diversas formas de la comunicación. La atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo que del antiguo relato hace la información y en cómo esta, a su vez, es sustituida por la sensación. Todas estas formas se distinguen por su parte de la narración, que es una de las formas comunicativas más antiguas. Lo que le importa a esta no es transmitir el puro «en sí» de lo sucedido (como sí lo hace la información). Más bien se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia para los que escuchan. Por eso lleva inherente la huella del narrador, igual que la vasija de barro lleva grabada la huella de la mano del alfarero.[\[414\]](#)

La voluminosa obra de Proust da una idea de todas las disposiciones que fueron necesarias para restaurar en la actualidad la figura del narrador. Proust acometió la empresa con una coherencia magnífica. Desde el comienzo se enfrentó con una tarea elemental: hacer un relato de la propia infancia. Al exponer como cosa del azar el que esta sea o no realizable nos ofrece la medida exacta de la dificultad que para él representa semejante tarea. Y es en el contexto de estas consideraciones donde acuña el concepto de memoria involuntaria. Este lleva impresas las huellas de la situación en la que se ha gestado. Pertenece al inventario de la persona privada en su múltiple aislamiento. Donde impera la experiencia en un sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual se ponen en conjunción en la memoria con otros del pasado colectivo. Los cultos con su ceremonial y sus fiestas, de las que en Proust apenas se habla, llevaban a cabo la amalgama de estos dos materiales de la memoria y los renovaban periódicamente. Provocaban la rememoración en determinados momentos y quedaban a disposición de esta a lo largo de una vida entera. Reminiscencia voluntaria y reminiscencia involuntaria perdían así su recíproca exclusividad.

III

Es aconsejable volver a Freud en busca de una determinación más sustanciosa de lo que en la *mémoire de l'intelligence* de Proust aparece como desecho de la teoría bergsoniana. En el año 1921 se publica el ensayo *Más allá del principio de placer*, que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de memoria involuntaria) y la consciencia. Dicha correlación toma la forma de una hipótesis. Las reflexiones que le añadimos a continuación no tienen el empeño de demostrarla. Deberán contentarse con comprobar su fecundidad para hechos muy distantes de los que estuvieron presentes en la propia concepción freudiana. Más bien son los discípulos de Freud los que se tropezarían con estos hechos. Las elaboraciones en las que Theodor Reik, por ejemplo, desarrolla su teoría de la memoria se mueven, en parte, muy en la línea de la distinción proustiana entre rememoración voluntaria e involuntaria. «La función de la memoria — leemos en Reik— consiste en proteger las impresiones. El recuerdo apunta a su

disolución. La memoria es esencialmente conservadora; el recuerdo, destructivo».[415] La tesis fundamental de Freud, que se halla en la base de estas argumentaciones, formula la suposición de que «la consciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo».[416] Ello implica que «estaría entonces marcada por una singularidad: el proceso de estimulación no deja en ella, como en todos los demás sistemas psíquicos, una modificación duradera de sus elementos, sino que, por así decirlo, se malgasta en el fenómeno mismo del hacerse consciente». La idea fundamental de dicha hipótesis es que «el hacerse consciente y el dejar huella en la memoria son dos procesos incompatibles para un mismo sistema», pues los residuos del recuerdo «son a menudo más fuertes y más firmes cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente». Traducido a la manera de hablar de Proust: solo puede formar parte de la memoria involuntaria aquello que no ha sido «vivido» explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como «vivencia». «Atesorar huellas duraderas como fundamento de la memoria» en procesos de estimulación es algo, según Freud, que queda reservado «a otros sistemas», a los que hay que comprender como algo diferente de la consciencia.[417] Según Freud, la consciencia en cuanto tal no acoge ninguna huella de la memoria. Por el contrario, la suya es otra función igualmente importante: la de servir como defensa frente a los estímulos. «Para el organismo vivo, defenderse frente a los estímulos es una tarea casi más importante que el registro de esos estímulos; este organismo está dotado de una provisión energética propia y debe aspirar, sobre todo, a proteger las formas de transformación de la energía que específicamente operan en él de la influencia niveladora –esto es, destructiva– de aquellas energías demasiado fuertes que actúan en el exterior.»[418] La amenaza de esas energías es la del *shock*. Cuanto más habitualmente se registra en la consciencia, tanto menos habrá que contar con su repercusión traumática. La teoría psicoanalítica intenta entender la naturaleza del *shock* traumático «por las brechas que se abren en la defensa frente a los estímulos». En su opinión el terror tiene «su significación» en una «falta de disposición para el miedo».[419]

La investigación de Freud parte de un sueño típico en la neurosis traumática, el que reproduce la catástrofe que la provocó. Sueños de tal índole buscan, según Freud, «recuperar el dominio de los estímulos desarrollando el miedo cuya omisión se ha convertido en causa de la neurosis traumática». Algo parecido debe de tener Valéry en mientes. Y merece la pena tomar buena nota de esta coincidencia, ya que Valéry es uno de los que se han interesado por la manera específica en que funcionan los mecanismos psíquicos bajo las condiciones actuales de existencia. (Ha sido, además, capaz de conciliar dicho interés con su producción poética, que ha seguido siendo puramente lírica. Con ello se presenta como el único autor que remite inmediatamente a Baudelaire.) «Las impresiones y las sensaciones del hombre – dice Valéry – pertenecen, consideradas por sí mismas, al género de las sorpresas; atestiguan una insuficiencia humana [...]. El recuerdo es [...] una manifestación elemental que tiende a otorgarnos el tiempo, que por de pronto nos ha faltado, para organizar la recepción de los estímulos.»[420] La recepción del *shock* queda aliviada por un entrenamiento en el dominio de los estímulos, tarea en la cual, en caso de emergencia, pueden contribuir

tanto el recuerdo como el sueño. Freud supone que en los casos normales dicho entrenamiento incumbe a la consciencia en estado de vigilia, la cual tiene su sede en una capa cortical del cerebro, «quemada en tal grado por la acción de los estímulos» que ofrece las condiciones más favorables para la recepción de los mismos.^[421] Así el *shock* queda apresado y atajado de tal modo por la consciencia que esta le dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en el sentido estricto. Y esa vivencia esterilizará el incidente (al incorporarlo inmediatamente al registro del recuerdo consciente) para toda experiencia poética.

Surge aquí la pregunta acerca de cómo puede fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma. De una poesía así cabría esperar un alto grado de consciencia. Debería evocar la idea de un plan que pusiera en obra la propia elaboración de esa poesía, lo cual encaja plenamente con la de Baudelaire y lo vincula entre sus predecesores con Poe, y, entre sus sucesores, con Valéry. Las consideraciones que Proust y Valéry han hecho sobre Baudelaire se complementan de manera providencial. Proust ha escrito un ensayo sobre Baudelaire cuyo alcance queda superado por ciertas reflexiones de su propia obra novelesca. En «Situation de Baudelaire», Valéry aporta una introducción clásica a *Las flores del mal*. Dice en ella: «El problema de Baudelaire podría, pues —debería, pues—, plantearse así: “ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset”. No digo que este propósito fuera consciente, pero estaba necesariamente en Baudelaire, e incluso era esencialmente Baudelaire. Era su razón de Estado».^[422] Resulta un tanto extraño hablar de razón de Estado a propósito de un poeta, pero implica algo notable: la emancipación de las vivencias. La producción poética de Baudelaire está subordinada a una tarea. Vio unos espacios vacíos que lo atrajeron y en ellos instaló sus poemas. Su obra no solo es susceptible, como cualquier otra, de una determinación histórica, sino que quiso ser vista así y así es como se entendió a sí misma.

IV

Cuanto mayor sea la participación del momento del *shock* en cada una de las impresiones, cuanto más incansablemente planifique la consciencia la defensa frente a los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con que se actúe, tanto menos se acomodará todo a la experiencia y tanto mejor se cumplirá el concepto de «vivencia». Quizá pueda verse finalmente la función peculiar de los mecanismos de defensa frente al *shock* en el hecho de que estos asignan al incidente, a expensas de la integridad de su contenido, un puesto temporalmente exacto en la consciencia. Se trataría de una filigrana de la reflexión, que del incidente haría una vivencia. En su defecto se instalaría el terror, ya sea placentero o (la mayoría de las veces) cargado de displacer, que es lo que, según Freud, constata la falta de defensa frente a los *shocks*. Baudelaire ha retenido este diagnóstico en una imagen un tanto estridente y cruda. Habla de un duelo en el que el

artista, antes de ser vencido, grita de espanto.[\[423\]](#) Este duelo es el proceso mismo de la creación. Baudelaire ha colocado, por tanto, la experiencia del *shock* en el corazón mismo de su trabajo artístico. El testimonio es de la mayor importancia. Y varios coetáneos lo corroboran. Para Baudelaire no resulta raro que, abandonado al espanto, produzca espanto él mismo. Vallès nos refiere sus muecas excéntricas.[\[424\]](#) Armand de Pontmartin nos advierte del rostro embargado de Baudelaire en un retrato de Nargeot;[\[425\]](#) Léon Cladel se detiene en el tono cortante del que se servía al hablar; Gautier nos dice cómo le gustaba ir puntuando sus declamaciones con bruscos silencios;[\[426\]](#) Nadar describe su andar abrupto.[\[427\]](#)

La psiquiatría sabe de tipos traumatofílicos. Baudelaire hizo del parar con su persona mental y física los *shocks*, cualquiera que fuese su procedencia, su propia causa. Al describir a su amigo Constantin Guys, busca sorprenderlo a la hora en que París duerme: «Inclinado sobre su mesa, asestando sobre una hoja de papel la misma mirada que dedicaba anteriormente a las cosas, esforzándose con su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar el agua de su vaso al techo, secando su pluma en su camisa, apresurado, violento, activo, como si temiera que las imágenes se le pudiesen escapar, pendenciero, aunque solo, y atropellándose a sí mismo».[\[428\]](#) También Baudelaire se ha retratado a sí mismo sorprendido en esta escaramuza fantástica al comienzo del poema «Le soleil», y es este el único pasaje de *Las flores del mal* que lo muestra en pleno trabajo poético:

*Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.*[\[429\]](#)

La experiencia del *shock* se cuenta entre las que determinaron la factura de su poesía. Gide trata de las intermitencias entre imagen e idea, palabra y cosa, intermitencias en las que la excitación poética de Baudelaire encuentra su verdadero puesto.[\[430\]](#) Rivière se ha referido a los golpes subterráneos que sacuden el verso baudelairiano. Es como si una palabra se derrumbase sobre sí misma. Y da ejemplos de estas palabras claudicantes:

*Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?*[\[431\]](#)

O también:

Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure.[\[432\]](#)

Y aquí tiene igualmente su lugar el famoso comienzo de poema:

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse.[\[433\]](#)

Que estas leyes ocultas se cobrasen su derecho también fuera del verso fue la intención que empujó a Baudelaire en su *Spleen de Paris*, su colección de poemas en prosa. En la dedicatoria de la serie al redactor jefe de *La Presse*, Arsène Houssaye, dice: «¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no ha soñado el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y martilleante como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la consciencia? De la frecuentación de ciudades enormes, del encuentro de sus innumerables relaciones, nace este ideal obsesionante».[\[434\]](#)

Este pasaje permite una doble constatación. Por un lado, instruye acerca del contexto íntimo que se da en Baudelaire entre la figura del *shock* y el contacto con las masas en la gran ciudad. Pero, además, informa sobre qué debemos entender propiamente por tales masas. No se trata de ninguna clase, de ningún colectivo, cualquiera que sea su estructura. No se trata de otra cosa que de la amorfa multitud de los transeúntes, del público de la calle.[\[435\]](#) Esa multitud, cuya existencia Baudelaire tiene siempre presente, no ha posado como modelo para ninguna de sus obras, pero está secretamente inscrita en su obra, tal como aparece ocultada en el pasaje citado. La imagen del espadachín se puede descifrar a partir de ella: los golpes y estocadas que reparte están destinados a abrirse un camino a través de la multitud. Claro que los *faubourgs* por los que se va metiendo el poeta de «Le Soleil» están desiertos. Pero la constelación escondida (y en ella se vuelve transparente hasta el fondo la belleza de la estrofa) debe entenderse así: es la multitud fantasmal de las palabras, de los fragmentos, de los comienzos de un verso, y con ella y en las calles abandonadas se bate el poeta por su poético botín.[\[436\]](#)

La multitud: ningún tema pudo antojárseles más justificado a los literatos del siglo XIX. Ofrecía la posibilidad de formarla como público, teniendo en cuenta las amplias capas de la población para las que leer se había vuelto algo habitual. Y se convirtió en una suerte de gran cliente. Del mismo modo que los ricos donantes que encargaban las grandes pinturas religiosas en la Edad Media querían verse retratados en ellas, para que quedase testimonio de su acto, también la multitud deseaba verse reflejada en la novela contemporánea. El autor de más éxito del siglo siguió esta exigencia movido por una necesidad interior. La multitud fue para él, casi en el sentido antiguo, la de los clientes, la del público. Victor Hugo es el primero que se refiere a la multitud en los títulos: *Los miserables*, *Los trabajadores del mar*. Y él era el único que podía competir en Francia con la novela por entregas. Pero el maestro del género, una auténtica revelación para la gente sencilla, fue, como es sabido, Eugène Sue. En 1850 fue elegido por una gran mayoría de votos representante de la ciudad de París en el Parlamento. No es extraño, pues, que el joven Marx encontrase motivo para litigar con sus *Mystères de Paris* bajo el brazo.^[437] Desde bien pronto tuvo claro el propósito de extraer de aquella masa amorfa, a la que un socialismo estético buscaba adular, la férrea masa del proletariado. Por eso la descripción que Engels consigue de esa masa en una obra de juventud, como es *La situación de la clase trabajadora en Inglaterra*, prelude, todo lo tímidamente que se quiera, uno de los temas de Marx. «Una ciudad como Londres, en la que se puede caminar durante horas enteras sin llegar siquiera al comienzo del fin y sin topar con el mínimo signo que permita deducir la cercanía de un terreno abierto, es cosa muy peculiar. Esa centralización colosal, ese amontonamiento de tres millones y medio de seres humanos en un solo punto, ha centuplicado su fuerza [...]. Pero solo después se descubren las víctimas que ha costado. Cuando se ha vagado durante un par de días por las calles principales adoquinadas es cuando se advierte que esos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para consumir todas las maravillas de la civilización de las que su ciudad rebosa; se advierte también que cientos de fuerzas, que dormitaban en ellos, han permanecido inactivas y han sido reprimidas [...]. Ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana. Esos cientos, miles, que se apretujan unos con otros, ¿no son todos ellos hombres y mujeres con las mismas propiedades y capacidades y con el mismo interés por ser felices? Y, sin embargo, corren dándose de lado, como si nada tuviesen en común, como si nada tuviesen que hacer los unos con los otros, con un único acuerdo tácito entre ellos, el de que cada uno se mantenga en el lado de la acera que está a su derecha para que las dos corrientes de la multitud, que se disparan en uno y otro sentido, no se obstaculicen el paso; nadie se digna ni tan siquiera a echarle una sola mirada a su vecino. La indiferencia brutal, el aislamiento insensible de cada uno sumergido en sus intereses privados, se hacen tanto más repelentes, tanto más hirientes, cuanto más apretujados están todos en un pequeño espacio».^[438]

Esta descripción es notoriamente diferente de las que encontraríamos en los maestros franceses menores, en un Gozlan, en un Delvau, en un Lurine.^[439] Les faltan la destreza y la desenvoltura con que el *flâneur* se mueve a través de la multitud y que el folletinista aprende de él como su discípulo más aventajado. Para Engels la multitud

tiene algo de profundamente desolador. La suya es una reacción moral, aunque también hay una parte estética. Le resulta desagradable la velocidad con que los transeúntes pasan de largo, como disparados los unos frente a los otros. Lo interesante de su descripción proviene de esa mezcla entre un insobornable sentido crítico y el antiguo tono patriarcal. El autor procede de una Alemania todavía provinciana. Probablemente jamás haya sentido la tentación de perderse en una marea humana. Cuando Hegel, poco antes de su muerte, viajó a París por primera vez, escribió a su mujer: «Voy por las calles, las gentes parecen las mismas que en Berlín, trajeadas igual y con rostros aproximadamente iguales, con el mismo aspecto, pero formando una masa ingente».[440] Para el parisino moverse en esa masa era de lo más natural. Por muy grande que fuese la distancia que quisiera guardar por su parte, quedaba de algún modo teñido por ella y no podía verla desde fuera como hace Engels. En lo que concierne a Baudelaire, la masa no le era en absoluto ajena, tal como puede reseguirse en su obra, donde se ve cómo, atraído y fascinado por ella, también busca, sin embargo, protegerse y apartarla de sí.

Pero Baudelaire ha interiorizado tanto a la masa que en vano buscamos en su obra una descripción del fenómeno. De hecho, casi nunca nos encontramos sus temas más importantes presentados bajo la forma de una descripción. Como ingeniosamente dice Desjardins, «está más ocupado en sumergir la imagen en la memoria que en adornarla y pintarla».[441] Tanto en *Las flores del mal* como en *Spleen de París* buscaremos en vano algo equivalente a aquellos retratos de la ciudad en los que Victor Hugo era todo un maestro. Baudelaire no describe ni a los habitantes, ni la ciudad. Esta renuncia le permite evocar a aquellos en la figura de la otra. Su multitud es siempre la de la gran ciudad y su París está siempre superpoblado. Esto es lo que le hace ser muy superior a Barbier, porque el proceder de este es la descripción, lo que provoca que las masas y la ciudad vayan por lados distintos.[442] En sus «Tableaux parisiens» se puede comprobar casi siempre la secreta presencia de las masas. Si Baudelaire aborda el tema del amanecer, hay siempre en las calles vacías algo de ese «silencio de un enjambre» que Hugo rastrea en el París nocturno. Tan pronto como Baudelaire posa su mirada sobre las láminas de los atlas de anatomía dispuestos para la venta en los muelles polvorientos del Sena, la masa de los muertos ocupa como si nada en esas hojas el sitio en el que antes se veían esqueletos aislados. En las figuras de «Danza macabra» avanza una masa compacta. Apartarse de ella con un paso que no es capaz de mantener su ritmo, con pensamientos que ya no saben nada del presente, en eso consiste el heroísmo de esas mujeres arrugadas a las que el ciclo «Les petites vieilles» sigue en su camino.[443] La masa era el velo agitado a través del cual Baudelaire veía París.[444] Su presencia determina uno de los más célebres poemas de *Las flores del mal*.

Ninguna locución, ninguna palabra indica por su nombre a la multitud en el soneto «À une passante». Y, sin embargo, el incidente se apoya únicamente en esa multitud, igual que el viaje del velero se apoya en el viento:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*[\[445\]](#)

Con velo de viuda, misteriosa y muda mientras es llevada por la muchedumbre, cruza una desconocida ante la mirada del poeta. Una sola frase retiene lo que quiere dar a entender el soneto: la aparición que fascina al habitante de la gran ciudad (una aparición que está muy lejos de ver en la multitud solo a su contrincante, a su elemento hostil) se le acerca gracias a esa multitud. Su arrobo y fascinación no son tanto un amor a primera como a última vista. Es una despedida para siempre que en el poema coincide con el propio instante de la seducción. Y así es como el soneto representa la figura del *shock*, la figura incluso de una catástrofe que alcanza lo esencial del sentimiento de quien tanto se sobrecoge. Lo que provoca esa contracción de su cuerpo – «crispé comme un extravagant» – no es el embeleso de quien se ve poseído por eros hasta lo más hondo de su ser. Tiene más que ver con esa confusión sexual que le sobreviene a veces al solitario. No nos dice demasiado el que «estos versos solo hayan podido surgir en una gran ciudad», según opina Thibaudet.[\[446\]](#) Ponen de manifiesto los estigmas que la existencia en la gran urbe causa al amor. Así leyó Proust este soneto, y por eso proveyó de un nombre tan preñado de referencias como «la Parisienne» a esa reminiscencia tardía de la mujer de luto que un día se le apareció en Albertine. «Cuando Albertine volvió a mi alcoba, traía un vestido de raso negro que contribuía a volverla más pálida, a hacer de ella la parisina descolorida, ardiente, marchita, por la falta de aire, la atmósfera de las multitudes y tal vez el hábito del vicio, y cuyos ojos aparecían más inquietos, porque no los alegraba el rojo de las mejillas.»[\[447\]](#) Así mira todavía en Proust el objeto de un amor como solo el habitante de la gran ciudad lo experimenta, y

como fue conquistado por Baudelaire en su poema –un amor del que no pocas veces podrá decirse que su realización, más que negada, le fue ahorrada.[\[448\]](#)

VI

Entre las más antiguas versiones del tema de la multitud puede considerarse como la más clásica una narración de Poe traducida por Baudelaire. El relato pone de manifiesto algunos elementos interesantes cuya pista merece seguirse para dar con instancias sociales poderosas y ocultas que tendrán una influencia tan profunda como sutil en la producción artística de la época. La narración se titula «El hombre de la multitud». Su escenario es Londres y el narrador, un hombre que, después de una larga enfermedad, se adentra por primera vez en la agitación de la gran ciudad. En las últimas horas de la tarde de un día de otoño se instala tras los ventanales de un gran café londinense. Examina a los clientes que lo rodean y examina también los anuncios en un periódico. Pero su mirada se dirige sobre todo hacia la muchedumbre que desfila ante la ventana. «Dicha calle es una de las principales avenidas de la ciudad y durante todo el día había transitado por ella una densa multitud. Al acercarse la noche, la afluencia aumentó, y cuando se encendieron las lámparas pudo verse una doble y continua corriente de transeúntes pasando presurosos ante la puerta. Nunca me había hallado a esas horas 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 quedé absorto en la contemplación de la escena exterior.»[\[449\]](#) La fábula de la que forma parte este prelude es tan importante que tiene sentido por sí misma. Hay que considerar bien el marco en que se desarrolla.

La multitud londinense aparece en Poe tétrica y confusa como la luz de gas en la que se mueve. Y esto no vale solamente para la chusma que con la noche se arrastra «fuera de sus guaridas».[\[450\]](#) Poe describe de este modo la clase de los altos empleados: «Todos ellos mostraban señales de calvicie y la oreja derecha, habituada a sostener desde hacía mucho un lapicero, aparecía extrañamente separada. Noté que siempre se quitaban o ponían el sombrero con ambas manos y que llevaban relojes con cortas cadenas de oro de maciza y antigua forma».[\[451\]](#) Y aún más sorprendente resulta la descripción de la multitud por su manera de moverse: «La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y solo parecían pensar en la manera de abrirse paso en el apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos. Cuando otros transeúntes los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentirse solos. Cuando hallaban un obstáculo a su paso cesaban bruscamente de mascullar, pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con sonrisa forzada y ausente que los demás les abrieran

camino. Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables y parecían llenos de confusión».[452] Pensaríamos que se está hablando de individuos medio borrachos, o de unos miserables. En realidad, se trata de «gentilhombres, comerciantes, abogados, traficantes y agiotistas».[453] Esta imagen que Poe perfila no podrá ser calificada de realista. Pone por obra una fantasía que planifica la desfiguración y que empuja el texto muy lejos de esos otros que se suele recomendar como ejemplo del realismo socialista. Barbier es acaso uno de los que mejor pueda invocar dicho realismo. Describe las cosas de un modo menos chocante. Escoge, además, un tema más trasparente: la masa de los oprimidos. En Poe ni tan siquiera se habla de ella. Decide habérselas con «las gentes» a secas. En el espectáculo que le ofrecían percibe, como Engels, una amenaza. Y es esa imagen de la multitud de la gran urbe la determinante para Baudelaire. Está sometido al poder con que lo atrae para convertirlo, en tanto que *flâneur*, en uno más de los suyos, aunque jamás le abandona el sentimiento de su hechura inhumana. La convierte en su cómplice y, casi en el mismo instante, se separa de ella. Se deja llevar un largo trecho por ella para con *una* mirada despectiva, de improviso, arrojarla a la nada. Esta ambivalencia tiene algo que fuerza su voluntad, lo que el poeta reconoce con una actitud casi tímida. Quizá de ahí provenga el encanto difícilmente explicable de su «Crépuscule du soir».

VII

Baudelaire gustó de equiparar a ese hombre de la multitud, cuyo rastro sigue el narrador de Poe mientras atraviesa de noche y de arriba abajo la ciudad de Londres, con tipo del *flâneur*. [454] Pero en eso ya no podemos seguirle. El hombre de la multitud no es ningún *flâneur*. En él las costumbres indolentes y flemáticas han cedido el paso al maniaco. Por eso puede comprobarse en ese hombre de la multitud lo que le sucederá al *flâneur* cuando vea que le arrebatan el entorno al que pertenece. Si alguna vez Londres le procuró tal entorno, ese no fue, desde luego, el Londres que Poe ha descrito. Comparado con él, el París de Baudelaire conserva algunos rasgos de los viejos buenos tiempos. Donde después se tenderían puentes aún había barcas que cruzaban de un lado al otro el Sena. En el año de la muerte de Baudelaire, todavía pudo ocurrírsele a un empresario la idea de poner en circulación, para comodidad de los vecinos que se las pudiesen permitir, quinientas sillas de mano. Y aún estaban de moda los pasajes, remansos en los que el *flâneur* podía sustraerse a la visión del tráfico de los coches, que se mostraban ya intratables ante los peatones. [455] Había quienes pasaban apretándose como sardinas en la multitud, pero existía también el *flâneur*, que necesita espacio para sus evoluciones y no está dispuesto a prescindir de su vida privada. La mayoría es cierto que no tiene más remedio que dedicarse a sus negocios, de modo que, en el fondo, el individuo particular solo puede dedicarse a callejear —a *flâner*— cuando se sale de los cauces de la corriente general. Donde la privacidad es la que da el tono, al

flâneur le queda ya tan poco recorrido como en medio del tráfico enfebrecido de la City. Londres tiene su hombre de la multitud. Y Nante, el tipo de la esquina, una figura popular en el Berlín anterior a 1848, sería exactamente su opuesto. El *flâneur* parisino estaría entre ambos.[\[456\]](#)

Acerca del modo en que el individuo particular mira a la multitud nos informa un pequeño texto en prosa, el último que escribiera E. T. A. Hoffmann. Se titula «El primo de la ventana esquinera».[\[457\]](#) Es quince años anterior a la narración de Poe y representa, sin ninguna duda, uno de los intentos más tempranos de captar la imagen de la calle en una gran ciudad. Merece la pena tomar nota de las diferencias entre ambos textos. El observador de Poe mira a través de la ventana de un local público; el primo, en cambio, está instalado en su domicilio. El observador de Poe está sometido a una atracción que termina por arrastrarlo hasta el torbellino de la multitud. El primo del relato de Hoffmann es un paralítico en su ventana esquinera y no podría seguir la corriente, aunque la sintiese en su propia persona. Más bien está por encima de la multitud, tal y como lo hace plausible su puesto en una vivienda de pisos. Desde él examina minuciosamente a la multitud. Se celebra el mercado semanal y el gentío se siente en su elemento. Sus gemelos de la ópera le permiten captar escenas típicas. El uso de dicho instrumento se corresponde enteramente con la actitud interior de su usuario. Él mismo confiesa que quiere iniciar a sus visitantes en las «primicias del arte de mirar».[\[458\]](#) Este consiste en la capacidad de complacerse con cuadros vivientes, que son los que busca la sensibilidad del Biedermeier.[\[459\]](#) Las sentencias edificantes procuran la interpretación.[\[460\]](#) Podemos considerar este texto como una tentativa cuya realización comenzaba a estar ya caduca. Y, desde luego, está claro que, al emprenderse en Berlín, las condiciones del lugar tenían que frustrar su plena consecución. Si Hoffmann hubiese pisado siquiera una sola vez París o Londres, si hubiese intentado representar una masa de gente, no habría recurrido a un mercado, ni habría colocado tan predominantemente en el cuadro a las mujeres. Quizá habría tratado unos temas como los que Poe obtiene de la multitud que se desplaza bajo la luz de gas. Por lo demás, tampoco esos temas son tan necesarios para poner de relieve los aspectos lúgubres que ya han rastreado otros fisonomistas de la gran ciudad. Y viene aquí a cuento la anécdota de un pensativo Heine: «En primavera – escribe uno de sus amigos a Varnhagen en 1838 – sufría mucho de la vista. La última vez paseé con él un rato por los bulevares. El brillo, la vida de esa calle, única en su género, provocaba en mí una admiración sin límites. Heine, por el contrario, se dedicó a subrayar con el mayor énfasis todo el horror que se concentra en este ombligo del mundo».[\[461\]](#)

VIII

La multitud de la gran ciudad provocó miedo, repugnancia y espanto en los primeros que la miraron de frente. Poe percibe en ella un elemento de barbarie. Solo con

un sentido muy exacto de la urgencia logra imponérsele una cierta disciplina. Quizá por esa razón James Ensor no se cansará, años más tarde, de enfrentar en ella la disciplina con el salvajismo. Eso explicaría su afición a incorporar militares en las bandas carnalescas de sus cuadros. Ambas esferas se compenetran de una manera ejemplar, suministrando un modelo para los estados totalitarios, en los que la policía va de la mano con los maleantes. Valéry, que tiene un agudo sentido para ese complejo de síntomas que debemos identificar con la «civilización», caracteriza así uno de los estados de la cuestión correspondiente: «El habitante de los grandes centros urbanos retrocede de nuevo al estado salvaje y se aísla de los demás. El sentirse en relación con los demás, antaño siempre alerta a causa de las necesidades, se vuelve hoy paulatinamente romo en el curso sin roces del mecanismo social. Todo perfeccionamiento de dicho mecanismo pone [...] fuera de juego ciertos modos de comportamiento, ciertos sentimientos y emociones».[462] El confort aísla. Por otro lado, acerca a su beneficiario a lo mecánico. Al inventarse las cerillas hacia mediados del siglo XIX entraron en escena una serie de innovaciones que tienen algo en común: permiten sustituir una sucesión compleja de operaciones por un gesto abrupto de la mano. Pero ese desarrollo avanza en muchos ámbitos. Es evidente, por ejemplo, en el caso del teléfono: en lugar de tener que girar la manivela constantemente, como sucedía con los viejos aparatos, ahora basta con el gesto de levantar el receptor. Entre los innumerables actos consistentes en conmutar, tirar o apretar tuvo consecuencias especialmente importantes el del «disparo» del fotógrafo. Bastaba con apretar un botón con un dedo para fijar un acontecimiento durante un tiempo ilimitado. El aparato le impartía al instante, por así decirlo, un *shock* póstumo. A las experiencias táctiles de esta índole se les añadieron las ópticas, como las que provocan las páginas de anuncios de los periódicos y el tráfico de una gran ciudad. El individuo, obligado a moverse en él, queda condicionado por una serie de *shocks* y colisiones a los que tiene que hacer frente. En los cruces peligrosos, sus nervios son atacados con la furia propia de un redoble de batería. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en un acumulador de energía eléctrica. Y, perfilando la experiencia del *shock*, lo llama «caleidoscopio dotado de conciencia».[463] Si los transeúntes de Poe lanzan miradas a un lado y a otro, aparentemente sin motivo, los de ahora tienen que hacerlo para orientarse con las señales de tráfico. La técnica ha sometido al sistema nervioso humano a un entrenamiento muy exigente y complejo. Ya ha llegado el día en que el cine corresponde a una nueva y urgente necesidad de estímulos. La percepción entendida como *shock* cobra en el cine vigencia como principio formal. Lo que en la cadena de montaje determina el ritmo de la producción constituye en el cine la base misma del ritmo de la recepción.

No en vano subraya Marx que en el trabajo manual la interconexión de cada uno de sus momentos es continua. Pero para el obrero de la fábrica que tiene su puesto en la cadena de montaje esta interrelación se ha convertido, lógicamente, en una relación cosificada. La pieza producida alcanza el radio de acción al que está destinada sin contar con la voluntad del obrero. Y con igual obstinación esta se sustrae a su poder. «Es común a toda producción capitalista — escribe Marx — que no sea el obrero el que se

sirva de las condiciones de trabajo, sino al revés, que estas se sirvan del obrero; pero solo con la maquinaria cobra esta inversión una realidad técnicamente palpable.»[\[464\]](#) En el trato con la máquina aprenden los obreros a coordinar «su propio movimiento al siempre uniforme de un autómeta».[\[465\]](#) Estas palabras arrojan luz propia sobre el carácter absurdo de la uniformidad que Poe atribuye a la multitud. Uniformidad en el vestir y en el comportarse y, no en último término, uniformidad en la propia expresión del rostro. La sonrisa da que pensar. Probablemente se trata de la que hoy es corriente en el *keep smiling* y ya funcionaba entonces como una mímica amortiguadora de choques.[\[466\]](#)

«Todo trabajo en la máquina —se dice en el texto antes aludido— exige un adiestramiento previo del obrero.» Dicho adiestramiento (*Dressur*) debe distinguirse del ejercicio que implica un aprendizaje y mejora mediante la práctica (*Übung*). Esta práctica, fundamental en el artesanado, todavía encontró su lugar en la manufactura, sobre cuya base «cada rama especial de la producción encuentra en la *experiencia* la figura técnica que le corresponde y que va perfeccionando *lentamente*». Y, además, cristaliza tan pronto «se alcanza un cierto grado de madurez».[\[467\]](#) Pero, por otro lado, esa misma manufactura produce «en cada obra manual de la que se apropia una clase de obreros que llamamos “no especializados” a los que el artesanado excluía rigurosamente. Si la especialización simplificada se desarrolla en virtuosismo a costa de la capacidad de trabajo, comenzará a hacer una especialidad incluso de la falta de todo desarrollo. En lugar de una ordenación por categorías, aparece la simple división en obreros “especializados” y “no especializados”». Al obrero no especializado es al que más humillante le resulta el adiestramiento en la máquina. Su trabajo se vuelve impermeable a la experiencia. El ejercicio pierde en él su derecho.[\[468\]](#) Lo que los parques de atracciones consiguen con sus tazas bailarinas y demás diversiones similares no es más que una cata del adiestramiento al que el obrero no especializado está sometido en la fábrica (una cata que había temporadas que debía aceptarse en lugar del menú completo, ya que el arte de lo excéntrico, en el que el ciudadano de a pie podía dejarse adiestrar en cualquier Luna Park,[\[469\]](#) florecía más que nunca en periodos de paro laboral). El texto de Poe vuelve transparente la verdadera interdependencia entre disciplina y barbarie. Sus transeúntes se comportan como si, adaptados a los autómetas, solo pudiesen expresarse automáticamente. Su conducta es una reacción a los *shocks*. «Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables y parecían llenos de confusión.»[\[470\]](#)

IX

La vivencia del *shock* que tiene el transeúnte en la multitud se corresponde con la vivencia del obrero en la máquina, aunque eso no permite suponer que Poe tuviese la menor idea del proceso industrial del trabajo. Baudelaire, en cualquier caso, estuvo muy

lejos de ese pensamiento. Aunque sí estaba obsesionado por un proceso en el que el mecanismo reflejo que la máquina desata en el obrero puede estudiarse de cerca, como en un espejo, en el desocupado. El juego de azar representa dicho proceso. La afirmación puede parecer paradójica. ¿Acaso puede imaginarse nada que sea más opuesto al trabajo que el juego de azar? Alain lo escribe de manera esclarecedora: «El concepto de “juego” implica que ninguna partida dependa de la precedente. El juego no quiere saber nada de ninguna posición segura. No tiene en cuenta los méritos adquiridos antes y por eso se diferencia del trabajo. El juego acaba pronto el pleito con ese importante pasado en el que se apoya el trabajo».[471] El trabajo que Alain tiene aquí en mientes es el altamente diferenciado (si bien, como sucede con el trabajo intelectual, puede conservar rasgos del trabajo artesano); uno, en cualquier caso, que nada tiene que ver con el de la mayoría de los obreros de una fábrica y menos aún con el de los trabajadores no especializados. Claro que al de estos últimos les falta el empaque de la aventura, el hada Morgana que atrae al jugador. Pero de lo que desde luego no carece el juego de azar es de la futilidad, del vacío, de la incapacidad para consumarse en una plenitud, rasgos todos ellos inherentes a la actividad propia del obrero empleado en una fábrica. Incluso sus gestos, provocados por el ritmo del trabajo automático, aparecen en el juego, que no discurre sin el rápido movimiento de mano del que apuesta o toma una carta. En el juego de azar el llamado *coup* —la jugada o la tirada— equivale a la explosión en el movimiento de la maquinaria. Cada manipulación del obrero en la máquina ocurre sin conexión con la anterior, porque es su repetición estricta. Cada manejo de la máquina es tan impermeable al precedente como el *coup* de una partida de azar con respecto a cada uno de los anteriores. Por eso la prestación del asalariado coincide a su manera con la prestación del jugador. El trabajo de ambos está igualmente vaciado de contenido.

Hay una litografía de Senefelder, que representa un club de juego.[472] Ninguno de los retratados en ella sigue el juego de modo habitual. Cada uno está poseído por su pasión; este, por una animada jovialidad; el otro, por la desconfianza hacia su compañero; un tercero por una muda desesperación; un cuarto por el talante pendenciero; uno de ellos hasta parece estar tomando las últimas disposiciones para abandonar este mundo. Todas esas actitudes tan diferentes tienen algo en común: muestran cómo el mecanismo al que los jugadores se entregan en el juego de azar los domina en cuerpo y alma, de modo que incluso en su esfera privada, y por muy apasionados que sean, no serán capaces de actuar más que respondiendo a mecanismos reflejos. Se comportan como los transeúntes en el texto de Poe. Viven su existencia como autómatas y se asemejan a las figuras ficticias de Bergson que han liquidado por completo su memoria.

No parece que Baudelaire se entregase al juego, aunque haya encontrado palabras de simpatía, incluso de homenaje, para los que sucumben a él.[473] El tema que trató en su poema nocturno «Le jeu»[474] estaba, a su entender, previsto en lo moderno. Escribir sobre él formaba parte de su tarea. La imagen del jugador era para Baudelaire el complemento moderno de la imagen arcaica del luchador. Al uno y al otro los tiene por

figuras heroicas. Börne veía por los ojos de Baudelaire al escribir: «Si se ahorrasen la fuerza y la pasión que cada año se despilfarran en Europa en las mesas de juego, las energías obtenidas bastarían para formar un pueblo romano y una historia romana. Pero, claro, como todo hombre nace romano, la sociedad burguesa intenta desromanizarlo, y por eso ha introducido los juegos de azar y de sociedad, las novelas, las óperas italianas y los periódicos elegantes».[475] Solo en el siglo XIX llegó a asentarse en la burguesía el juego de azar; en el siglo XVIII jugaba únicamente la nobleza. Lo propagaron los ejércitos napoleónicos y formó entonces parte del «espectáculo de la vida elegante y de miles de existencias flotantes que circulan en los subterráneos de una gran ciudad», ese espectáculo en el que se empeñaba Baudelaire en ver lo heroico «tal y como es propio de nuestra época».

Si concebimos el azar no tanto en su aspecto técnico como en el psicológico, se revelará la enorme importancia de la concepción de Baudelaire. Es evidente que el jugador intenta ganar. Sin embargo, no llamaríamos «deseo» en el sentido propio del término a su esfuerzo por ganar y por hacer dinero. Quizá por dentro lo invada la avidez, quién sabe si una oscura resolución. En cualquier caso se encuentra en un estado de ánimo que no le permite hacer demasiadas cosas con la experiencia.[476] El deseo, por el contrario, pertenece a los órdenes de la experiencia. Goethe dice que «lo que la juventud desea, la vejez lo concede con creces».[477] Así pues, cuanto antes formulemos un deseo en la vida, tanto mayores serán las probabilidades de que se cumpla. Cuanto más lejos alcance un deseo en el tiempo, tanto mejor podremos esperar su cumplimiento. Pero lo que nos conduce a la lejanía del tiempo es la experiencia que lo llena y estructura. Por eso el deseo cumplido es la corona que se destina a la experiencia. En el simbolismo de los pueblos la lejanía del espacio puede hacer las veces de la del tiempo. De ahí que la estrella fugaz, que se hunde en la infinita lejanía del espacio, se haya convertido en símbolo del deseo cumplido. La bolita de marfil que va rodando hasta la próxima casilla o la siguiente carta, la que está encima de todas, son la auténtica contraposición de la estrella fugaz. El tiempo contenido en el instante en que la luz de la estrella fugaz brilla para un hombre es del mismo material que el que señala Joubert con la seguridad que le es propia. «El tiempo –dice– se encuentra de antemano en la eternidad; pero no es el tiempo terreno, el mundano [...]. Ese tiempo no destruye, solo consume».[478] Es lo contrario del tiempo infernal, en el que discurre la existencia de los que no acaban nada de lo que acometieron. De hecho, el descrédito del juego de azar viene de que el propio jugador participa activamente y se pone, por así decirlo, manos a la obra en el juego. (Un incorregible cliente de la lotería no despertará tanto rechazo como el jugador de azar en sentido estricto.)

Empezar siempre de nuevo y por el principio es la idea que regula el juego (y el trabajo asalariado). Tiene por tanto un sentido exacto que Baudelaire haga aparecer la manecilla de los segundos –*la seconde*– como compañera del jugador:

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide

Qui gagne sans tricher à tout coup! c'est la loi.[\[479\]](#)

En otro texto, Satán ocupa el puesto del segundero mencionado.[\[480\]](#) Y no cabe duda de que ese infierno silencioso que el poema «Le jeu» señala para los que han sucumbido al juego de azar pertenece a su distrito:

*Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antré taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,*

Enviant de ces gens la passion tenace.[\[481\]](#)

El poeta no participa en el juego. Está de pie en un rincón y no se siente más feliz que los jugadores. Es un hombre defraudado también por la experiencia, un moderno. Y desdeña el estupefaciente con que los jugadores procuran acallar la consciencia que les ha arrojado al paso del segundero:[\[482\]](#)

*Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant.*[\[483\]](#)

En estos últimos versos Baudelaire hace de la impaciencia el substrato de la furia del juego. Encuentra ese sustrato en sí mismo y en estado puro. Su arrebató de cólera poseía la fuerza expresiva de la *Iracundia* de Giotto en Padua.[\[484\]](#)

X

Si damos crédito a Bergson, hacer presente la intuición de la *durée* es lo que alivia al alma del ser humano de la obsesión del tiempo. Proust sostuvo esta creencia y formó en ella esos ejercicios con los que, a lo largo de toda su vida, se dedicó a sacar a la luz el pasado, saturado ya de todas las reminiscencias que lo habían ido impregnando mientras permanecía, aún poroso, en el inconsciente. Proust fue un lector incomparable de *Las flores del mal*, porque se percató de lo que en esta obra estaba emparentado con él.

No hay familiaridad con Baudelaire que no quede abarcada por la experiencia que de él tuvo Proust. «El tiempo –dice Proust– está en Baudelaire desmembrado de una manera extraña; son escasos los días que se abren; y son importantes. Así es como se entiende que sean en él frecuentes giros como “una tarde”.»[\[485\]](#) Esos días importantes son, para decirlo con Joubert, días del tiempo de la consumación. Son días de la reminiscencia. No están señalados por ninguna vivencia. No se unen a los restantes, sino que más bien se destacan del tiempo. Lo que constituye su contenido ha sido fijado por Baudelaire mediante el concepto de «correspondencia». Este se alinea de manera inmediata al lado del de «belleza moderna».

Dejando aparte la literatura erudita sobre las *correspondances* (que es patrimonio común de los místicos; Baudelaire había dado con ella en Fourier), Proust no hace acopio de las variaciones artísticas sobre el estado de la cuestión, variaciones puestas en tela de juicio por las sinestesias. Lo esencial es que las correspondencias fijan un concepto de experiencia que incluye elementos culturales. Solo al apropiarse de esos elementos pudo Baudelaire medir plenamente lo que significaba el descalabro del que él, como moderno, fue testigo. Y solo así pudo reconocer tal descalabro como el reto que únicamente a él le estaba destinado y que aceptó en *Las flores del mal*. Si de veras existe una arquitectura secreta del libro, con la que tanto se ha especulado, el ciclo inaugural de poemas debería estar dedicado a algo irreparablemente perdido. En este ciclo se incluyen dos sonetos idénticos en su tema. El primero, titulado «Correspondances», comienza así:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisserent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*[\[486\]](#)

Lo que Baudelaire tiene en mientes con las correspondencias puede ser definido como una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis. Pero una experiencia semejante no es posible sino en el ámbito de lo cultural. Cuando presiona para ir más allá de dicho ámbito ya debe presentarse como «lo bello». Y en lo bello aparece el valor cultural como valor del arte.[\[487\]](#)

Las correspondencias son las fechas de la reminiscencia. No son fechas históricas, sino fechas de la prehistoria. Lo que hace que los días festivos sean grandes e

importantes es el encuentro con una vida anterior. Baudelaire lo consignó así en el otro soneto, el titulado «La vie antérieure». Las imágenes de grutas y plantas, de nubes y olas, que evoca el comienzo de ese segundo soneto se alzan del vaho caliente de las lágrimas emanadas de la nostalgia. «El paseante, al contemplar esas extensiones veladas de luto, siente subir a sus ojos las lágrimas de la histeria, las *hysterical tears*», escribe Baudelaire en su recensión de los poemas de Marceline Desbordes-Valmore.[\[488\]](#) No hay correspondencias simultáneas como las que más tarde cultivaron los simbolistas. En ellas murmura lo pasado y la experiencia canónica que en ellas se forma tiene su sitio en una vida anterior:

*Les houles en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.*

C'est là que j'ai vécu [...].[\[489\]](#)

Que la voluntad restauradora de Proust quede presa en la barrera de la existencia terrenal y la de Baudelaire, en cambio, se dispare por encima es algo que puede entenderse como síntoma de que en Baudelaire se anunciaron las fuerzas contrarias con mayor intensidad y originalidad. Y difícilmente logró nada más perfecto que cuando parece capitular, dominado ya por ellas. «Recueillement» traza sobre el fondo del cielo las alegorías de los años pasados:

*Vois se pencher les défunes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées.*[\[490\]](#)

En estos versos Baudelaire se conforma con rendir tributo, en la figura de lo pasado de moda, a lo inmemorable que se le ha escapado. Al volver, al final de su obra, sobre la experiencia que le traspasó degustando una madalena, Proust piensa que los años de Combray sirven fraternalmente a esos otros que aparecen en el balcón. «En Baudelaire esas reminiscencias, más numerosas aún, son, evidentemente, menos fortuitas y, por consiguiente, decisivas, en mi opinión. El poeta mismo es el que, con más posibilidades de elección y pereza, busca voluntariamente, en el olor de una mujer, por ejemplo, de su melena y su seno, las analogías inspiradoras que le evocarán “el azul del cielo inmenso y redondo” y “un puerto lleno de llamas y mástiles”.»[\[491\]](#) Estas palabras actúan como un lema confidencial de la obra de Proust, que tiene con la de Baudelaire un parentesco: haber reunido en un año espiritual los días de la reminiscencia.[\[492\]](#)

Pero *Las flores del mal* no serían lo que son si en ellas imperase solamente este acierto. Más bien se nos antojan inconfundibles porque, a la ineficacia del mismo consuelo, al fracaso del mismo fervor, a la misma obra malograda, le han arrancado poemas que no se quedan atrás respecto de los poemas en los que las correspondencias celebran sus fiestas. En el ciclo de *Las flores del mal*, el libro «Spleen et idéal» es el primero. El *idéal* dispensa la fuerza para la reminiscencia; el *spleen*, en cambio, ofrece la desbandada de los instantes. Es su dueño y señor, igual que el diablo es dueño y señor de las sabandijas. En la serie de los poemas del *spleen* está «Le goût du néant», donde leemos:

Le Printemps adorable a perdu son odeur![\[493\]](#)

En este verso Baudelaire dice algo extremo con extrema discreción, y eso es lo que lo hace inconfundiblemente suyo. Esa experiencia de la que el poeta antaño participó muestra en la palabra *perdu* su condición de cosa cerrada, sumergida en sí misma, pues el olor es el refugio inaccesible de la memoria involuntaria, y difícilmente se asociará con representaciones visuales. Entre las impresiones sensoriales, el olor solo se emparejará con el mismo olor. Si el reconocimiento de un aroma tiene, antes que cualquier otro recuerdo, el privilegio de suministrar un consuelo, tal vez sea porque adormece la conciencia del paso del tiempo. Un aroma deja que se hundan años en el propio aroma que recuerda. Por eso el verso de Baudelaire es insondablemente desconsolado. Ya no hay consuelo para quien no puede experimentar nada. Y no es otra cosa sino esta incapacidad la que constituye la naturaleza propia de la ira. El iracundo «no quiere oír nada». Su arquetipo, Timón, trona contra los hombres sin hacer distinciones. No está ya en situación de diferenciar al amigo probado del enemigo mortal.[\[494\]](#) Con mirada penetrante ha reconocido D'Aurevilly este estado de ánimo en Baudelaire cuando lo llama «Timón con el genio de un Arquíloco».[\[495\]](#) La ira rivaliza en sus estallidos con el compás del segundero ante el que ha sucumbido el melancólico:

Et le Temps m'engloutit minute par minute,

Comme la neige immense un corps pris de roideur.[\[496\]](#)

Estos versos siguen inmediatamente a los citados más arriba. En el *spleen*, el tiempo se cosifica; los minutos cubren al hombre como copos de nieve. Ese tiempo carece de historia, igual que el de la memoria involuntaria. Pero en el *spleen* la percepción del tiempo se afila de manera sobrenatural. Cada segundo se encuentra allí con una conciencia dispuesta a interceptar y a apoderarse de su propia capacidad de provocar el *shock*.[\[497\]](#)

El cálculo del tiempo, que superpone su simetría a la duración, no puede, sin embargo, renunciar a que en él persistan fragmentos desiguales y privilegiados. Haber unido el reconocimiento de una calidad a la medida de la cantidad fue obra de los

calendarios que, con los días festivos, diríamos que ahorran pasajes del recuerdo. El hombre al que se le escapa la experiencia se siente arrojado fuera del calendario. El habitante de la gran ciudad descubre ese sentimiento los domingos y Baudelaire lo conoció *avant la lettre* en uno de los poemas de «Spleen»:

*Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.*[\[498\]](#)

Las campanas, que antaño formaban parte de los días de fiesta, han quedado, como los hombres, arrojadas fuera del calendario. Se asemejan a las pobres almas, que se afanan mucho, pero que no tienen historia. Si en el sentimiento del *spleen* y de la *vie antérieure* Baudelaire sostiene en sus manos los trozos dispersos de una auténtica experiencia histórica, Bergson, en su representación de la *durée*, se ha apartado mucho más de la historia. «El metafísico Bergson camufla la muerte.»[\[499\]](#) La *durée* bergsoniana, al ser en ella la muerte algo inexistente, se vuelve impermeable a un orden histórico (y prehistórico). El «sano y buen sentido común» por el que sobresale el «hombre práctico» le ha hecho de padrino.[\[500\]](#) La *durée*, de la que se ha borrado la muerte, tiene la mala infinitud de un ornamento y excluye toda posibilidad de que la tradición se introduzca en ella.[\[501\]](#) Es la vivencia por antonomasia que se pavonea con el traje prestado de la experiencia. El *spleen*, por el contrario, expone la vivencia en toda su desnudez. El melancólico ve con terror que la tierra recae en un estado meramente natural. No exhala ningún hálito de prehistoria. Ningún aura. Y así emerge en los versos de «Le goût du néant» que siguen a los citados antes:

*Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.*[\[502\]](#)

XI

Si llamamos «aura» a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, esa aura corresponderá a la experiencia que como práctica se deposita en un objeto de uso corriente. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la *mémoire volontaire*, porque hacen posible fijar en todo momento un suceso en su imagen y en su sonido por medio del aparato. Se

convierten así en logros de una sociedad en la que se está atrofiando la práctica que da lugar a la experiencia.

La daguerrotipia tenía para Baudelaire algo de aterrador y de incitante. Su encanto lo define como «cruel y sorprendente».[503] Esto significa que, si bien no caló del todo la relación aludida, sí que pudo percibirla. Hablamos de alguien que siempre se empeñó en reservar su sitio a lo moderno y sobre todo, cuando se trataba del arte, en indicárselo incluso. Con la fotografía hizo lo mismo. Cada vez que captó el peligro, buscó hacer responsables del mismo a sus «progresos mal entendidos», [504] y no tenía reparos en confesarse a sí mismo que la «estupidez de la gran masa» los favorecía. «Esta multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y adecuado a su naturaleza [...] Un Dios vengativo ha atendido a sus ruegos. Daguerre fue su Mesías.» [505] A pesar de ello, Baudelaire se esfuerza por ver las cosas de una manera más conciliadora. La fotografía ya puede apropiarse sin trabas de las cosas percederas que reclaman tener «un lugar en los archivos de nuestra memoria», pero siempre y cuando se detenga ante «el ámbito de lo impalpable y de lo imaginario», ante el ámbito del arte, en el que solo tiene un lugar aquello a lo cual «el hombre añade su alma».[506] Pero tal arbitraje difícilmente puede ser salomónico. La disposición constante del recuerdo voluntario y discursivo, favorecida por la técnica de la reproducción, recorta el ámbito de juego de la fantasía, que acaso pueda concebirse como una capacidad de formular deseos de una índole especial: aquellos para cuyo cumplimiento se ha pensado en «algo bello». De nuevo es Valéry quien con más precisión define los condicionamientos de dicho cumplimiento. «Reconocemos la obra de arte en el hecho de que ninguna idea que despierta en nosotros, ningún comportamiento que nos sugiere, podrán agotarla o eliminarla. Podemos oler cuanto queramos una flor que halaga nuestro olfato. No suprimiremos nunca ese aroma que despierta en nosotros tal avidez, y ningún recuerdo, ningún pensamiento, ningún modo de conducta, apagarán su eficacia o nos declararán libres del poder que tiene sobre nosotros. Lo mismo persigue quien se propone hacer una obra de arte.» [507] Según esta manera de considerar las cosas, un cuadro reproduciría en una escena eso mismo de lo que el ojo no puede llegar nunca a saciarse. Lo que cumple el deseo proyectado en su origen sería algo que incansablemente alimenta el deseo. Está claro, por tanto, lo que separa la fotografía de la pintura y por qué no puede darse un único principio que abarque a ambas conforme a un principio de «configuración»: para la mirada que no pudo saciarse en un cuadro la fotografía viene a ser como el alimento para el hambre o la bebida para la sed.

Así se perfila la crisis de la reproducción artística en cuanto parte integrante de una crisis de la propia percepción. Lo que hace que el placer de lo bello sea insaciable es la imagen de un mundo anterior que Baudelaire nombra a través de un velo de lágrimas nostálgicas. «¡Ay!, en tiempos ya vividos mi hermana fuiste o mi mujer.» [508] Una confesión así rinde el tributo que lo bello exige. Y, en la medida en que el arte persigue lo bello y hasta, si bien muy simplemente, lo «reproduce», está (como Fausto a Helena) recuperándolo de las profundidades del tiempo.[509] Lo cual ya no ocurre en la reproducción técnica. (En ella lo bello no tiene sitio.) En el texto en que Proust impugna

la indigencia, la falta de profundidad de las imágenes que la *mémoire volontaire* le depara de Venecia, escribe que con solo oír el nombre de esta ciudad ya se le antoja ese acopio de imágenes tan insulso como una exposición de fotografías.^[510] Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la memoria involuntaria consiste en el hecho de que tienen «aura», la fotografía tendrá entonces una parte decisiva de responsabilidad en el fenómeno de la «pérdida de aura». Lo que en la daguerrotipia tenía que ser sentido como inhumano, incluso como mortífero, era que se miraba dentro del aparato (y encima detenidamente), ya que era este el que tomaba la imagen del ser humano, pero sin devolverle la mirada. A esta, sin embargo, le es consustancial la expectativa de ser correspondida por aquella otra mirada a quien ella se da. Si su expectativa es correspondida (expectativa que tanto puede asociarse en el pensamiento a una mirada de la atención fuertemente intencionada como a otra en el sentido más simple del término), entonces accede a la experiencia del aura en toda su plenitud. Novalis estima que «la perceptibilidad es una atención».^[511] Y la perceptibilidad a la que se refiere en estos términos no es otra que la del aura. La experiencia de esta consiste, por tanto, en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con los seres humanos. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarlo de la capacidad de levantar la vista.^[512] Con lo cual se corresponden los hallazgos de la memoria involuntaria (que, por lo demás, son irrepitibles: se escapan al recuerdo que busca incorporárselos; apoyan, así, un concepto de «aura» que implica la «manifestación irrepitible de una lejanía».^[513] Tal determinación hace transparente el carácter cultural del fenómeno, pues lo esencialmente lejano es inaccesible; de hecho, la inaccesibilidad misma constituye una cualidad determinante de la imagen cultural).

No es preciso subrayar lo versado que estaba Proust en el problema del aura. Con todo, resulta notable que en ocasiones roce conceptos que encierran en su interior esta teoría: «Algunas inteligencias que gustan del misterio quieren creer que los objetos conservan algo de los ojos que los miraron». (Sin duda, la capacidad de devolverles la mirada.) «Opinan que los monumentos y los cuadros se nos aparecen solo bajo el delicado velo que durante siglos les han tejido el amor y la contemplación de tantos adoradores.» Y Proust concluye con una digresión: «Esa quimera resultaría cierta, si la transpusiesen a la esfera de la única realidad para cada cual, la de su propia sensibilidad».^[514] Parecida, aunque de mayor alcance, porque está planteada objetivamente, es la definición de Valéry de la percepción en el sueño como una forma de percepción aurática. «Si digo: veo esto ahí, no se establece por ello una equiparación entre yo mismo y la cosa [...]. En el sueño, por el contrario, sí que se da una equiparación. Las cosas que yo veo me ven como yo las veo a ellas.»^[515] Propia de la percepción onírica es la naturaleza de los templos, de la que se nos dice que:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Qui l'observent avec des regards familiers.

Cuanto más llegó Baudelaire a saber de todo esto, tanto más inequívocamente se inscribió en su obra lírica la decadencia del aura. Eso sucedió bajo la figura de una cifra que se encuentra en casi todos los pasajes de *Las flores del mal* en los que la mirada surge de unos ojos humanos. (Y resulta evidente que Baudelaire no lo ha organizado así conforme a un plan.) Se trata de que la expectativa que impulsa a la mirada del hombre se va de vacío. Baudelaire describe ojos de los que diríamos que han perdido la facultad de mirar. Pero esta propiedad los dota de un incentivo del que, en gran parte, en parte quizá preponderante, se alimenta su economía instintiva. En el hechizo de esos ojos se ha liberado el sexo en Baudelaire del eros. Si los versos de Goethe

*No hay distancia que te detenga,
Llegas sobre alas y hechizado*[\[516\]](#)

pasan por ser la descripción clásica *del* amor saturado por la experiencia del aura, difícilmente habrá en la poesía lírica versos que les hagan frente con mayor decisión que estos de Baudelaire:

*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
Ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuís,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.*[\[517\]](#)

Las miradas son tanto más subyugadoras cuanto más honda es la ausencia del que mira y sobre la que ellas han tenido que imponerse. En los ojos que solo reflejan la ausencia no queda reducida. Por eso nada saben de lejanías. Baudelaire ha incorporado su llana limpidez con una rima maliciosa:

*Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou de Nixes.*[\[518\]](#)

Satiresas y náyades no pertenecen a la familia de los seres humanos. Existen al margen de estos. Curiosamente, Baudelaire ha introducido en sus poemas como *regard familier* la mirada cargada de lejanía. Él, que no fundó ninguna familia, ha dado al

término *familier* una textura saturada de promesas y de renunciaciones. Sucumbe a unos ojos sin mirada y se adentra sin ilusiones en su ámbito de poder:

*Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté.*[519]

En una de sus primeras publicaciones, Baudelaire escribió: «La estupidez es con frecuencia el ornamento de la belleza. Es ella la que da a los ojos esa limpidez taciturna de los estanques negruzcos y esa calma aceitosa de los mares tropicales».[520] Si esos ojos cobran vida, será esta la del animal de rapiña que se pone a buen recaudo al tiempo que acecha a su presa. (Así la prostituta, que está atenta a los transeúntes a la par que se cuida del agente de policía.) Baudelaire encontró al tipo fisonómico que engendra este modo de vida en las numerosas estampas que Guys dedicó a las prostitutas. «Dirige su mirada al horizonte, como el animal rapaz; el mismo extravío, la misma distracción indolente, y también, de vez en cuando, la misma tensa atención.»[521] Es evidente que los ojos del habitante de la gran ciudad están sobrecargados con funciones de seguridad. Simmel señala una exigencia menos visible: «Quien ve sin oír está mucho más inquieto que quien oye sin ver. He aquí algo característico de la gran ciudad. Las relaciones recíprocas de los hombres en las grandes ciudades se distinguen por el predominio curioso de la actividad de los ojos sobre la del oído. Los medios públicos de transporte son causa de ello. Antes del desarrollo en el siglo XIX de los autobuses, de los trenes, de los tranvías, la gente no se encontró nunca en la situación de tener que mirarse durante largos minutos, e incluso horas, sin intercambiar entre sí ninguna palabra».[522]

La mirada que busca garantizar una seguridad prescinde de perderse soñadoramente en la lejanía. Puede incluso llegar a sentir placer en su degradación. Es en este sentido como habría que leer las siguientes frases, tan curiosas. En el «Salón de 1859» Baudelaire pasa revista a los cuadros de paisajes para concluir con esta confesión: «Deseo volver a los dioramas cuya magia, enorme y brutal, sabe imponerme una inútil ilusión. Prefiero contemplar algunos decorados de teatro en los que encuentro, artísticamente expresados o concentrados trágicamente, mis sueños más queridos. Esas cosas, porque son falsas, están infinitamente más cerca de la verdad; mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos, precisamente porque han desdeñado mentir».[523] Se querría otorgar menos valor a la «ilusión útil» que a la «concisión trágica». Baudelaire insiste en la fascinación de la lejanía. Mide una pintura de paisaje según los modelos de los pintores de barraca de feria. ¿Quiere ver destrozada la fascinación de la lejanía, igual que le ocurre al espectador que se acerca demasiado al escenario? El tema ha penetrado en uno de los grandes versos de *Las flores del mal*:

Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon

Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse. [524]

XII

Las flores del mal es la última obra lírica que ha tenido una repercusión europea. Ninguna posterior ha superado un ámbito lingüístico más o menos reducido. A lo cual hay que añadir que Baudelaire dedicó toda su capacidad productiva casi exclusivamente a este único libro. Y, por último, no hay que olvidar que, entre sus temas, hay algunos —precisamente los que hemos abordado en esta investigación— que vuelven problemática la mera posibilidad de la poesía lírica. Este triple estado de la cuestión determina históricamente a Baudelaire y lo muestra inalterable en su cometido. Baudelaire era inquebrantable en la conciencia que tenía de esa tarea. Esto lo lleva al extremo de designar su meta como la «creación de un patrón». [525] En ella veía la condición de todo lírico futuro. Y, por consiguiente, tenía en poca consideración a los que no se mostraban a su altura. «¿Bebéis caldos de ambrosía? ¿Coméis chuletas de Paros? ¿Cuánto prestan por una lira en la casa de empeño?» [526] Para Baudelaire nada hay más anticuado que el poeta lírico que todavía aspira a ser tratado como tal. Le ha señalado su sitio como comparsa en un texto en prosa que se titula «Perte d'auréole». Este texto vio la luz tarde. En la primera clasificación de su legado póstumo fue separado como «no apto para la publicación». Y en la bibliografía sobre Baudelaire sigue hoy sin prestársele demasiada atención:

—¿Pero cómo, usted por aquí, mi querido amigo? ¿Usted en un lugar de mala nota? ¿Usted, el bebedor de quintaesencias, el comedor de ambrosía? Verdaderamente hay para sorprenderse.

—Querido, ya conoce mi terror a los caballos y a los coches. Hace poco, cuando atravesaba el bulevar, apresuradamente, dando saltos por el barro, a través de ese caos movedizo al que la muerte llega al galope por todos lados al mismo tiempo, en un movimiento brusco, la aureola ha resbalado de mi cabeza y se me ha caído en el fango del empedrado. No he tenido el valor de recogerla. He considerado menos desagradable perder mis insignias que romperme los huesos. Y, además, me he dicho, no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer fechorías, y hacer el crápula como los simples mortales. ¡Y aquí me tiene, como puede ver, semejante en todo a usted!

—Debería, al menos, denunciar la pérdida o reclamarla en la comisaría.

—¡Oh, no! Me encuentro bien aquí. Solamente usted me ha reconocido. Además, la dignidad me tiene harto. Y también pienso con alegría que algún mal poeta la recogerá y se la ceñirá impudicamente. ¡Qué alegría hacer feliz a alguien! ¡Y sobre todo, un alguien que me haga reír! Piense en X..., o en Z...! ¡Sí que será gracioso! [527]

El mismo tema se encuentra en los *Diarios*, pero con un final diferente. El poeta recoge deprisa su aureola. Y le inquieta el sentimiento de que el incidente sea de mal agüero.[\[528\]](#)

El autor de estos apuntes nada tiene de *flâneur*. Irónicamente constatan la misma experiencia que Baudelaire, sin ningún disfraz, deja caer en la frase siguiente: «Perdu dans ce vilain monde, *coudoyé par les foules*, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur».[\[529\]](#) Haber sido empujado por la multitud es la experiencia que Baudelaire destaca como decisiva e inconfundible entre todas las que hicieron de su vida lo que esta llegó a ser. La brillante apariencia de una multitud inquieta y dotada de alma propia, que había fascinado tanto al *flâneur*, se ha apagado para él. Y, con tal de tener aún más clara la bajeza de esta, fija su mirada en el día en que incluso las mujeres perdidas y los parias harán causa común con un estilo ordenado de vivir, condenarán el libertinaje y no pensarán más que en el dinero. Traicionado por estos últimos cómplices, Baudelaire se revuelve contra la multitud; y lo hace con la cólera impotente de quien se rebela contra la lluvia o el viento. De eso está hecha la vivencia a la que Baudelaire otorgó el peso de una experiencia. Indicó el precio por el que puede tenerse la sensación de lo moderno: la destrucción del aura en la vivencia del *shock*. Le salió caro estar de acuerdo con semejante destrucción. Pero esta es la ley de su poesía, que se alza como un «astro sin atmósfera» en el firmamento del Segundo Imperio.[\[530\]](#)

TESIS SOBRE EL CONCEPTO DE HISTORIA

I

Es notorio que existió, según se dice, un autómatas construido de tal manera que resultaba capaz de replicar a cada jugada de un ajedrecista con otra jugada que, al final, le hacía ganar la partida. Un muñeco trajeado a la turca, con una pipa de narguile en la boca, se sentaba frente al tablero apoyado sobre una mesa espaciosa. Un sistema de espejos provocaba la ilusión de que esta mesa era transparente por todos sus lados. En realidad, dentro había un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y que guiaba, mediante hilos, la mano del muñeco.^[531] Podemos imaginarnos un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre debe ganar el muñeco que llamamos «materialismo histórico». Este podrá habérselas con cualquiera, si toma a su servicio la teología, la cual, como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver de ningún modo.^[532]

II

«Entre las peculiaridades más dignas de mención del temple humano —dice Lotze—, cuenta, además de tanto egoísmo particular, la general falta de envidia del presente con respecto a su futuro.»^[533] Esta reflexión nos lleva a pensar que la imagen de felicidad que albergamos se halla enteramente teñida por el tiempo en el que, de una vez por todas, nos ha relegado el transcurso de la existencia. La felicidad que podría despertar nuestra envidia existe solo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hubiésemos podido hablar, entre las mujeres que hubiesen podido entregársenos. En otras palabras, en la representación de la felicidad vibra, sin que se la pueda sustraer de ella, la de la redención. Y lo mismo ocurre con la representación de pasado, del cual hace la historia un asunto suyo. El pasado lleva consigo un índice secreto mediante el cual queda remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza también un aliento del mismo aire que respiraron las generaciones pasadas? ¿No resuena en las voces a las que prestamos oído un eco de las que enmudecieron? ¿No tienen las mujeres que cortejamos hermanas a las que no llegaron a conocer? Si esto es así, entonces existe

una cita secreta entre las generaciones que ya fueron y la nuestra. Y, como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *débil* fuerza mesiánica sobre la que el pasado tiene sus derechos. No se debe despachar esta exigencia a la ligera. Algo sabe de ello el materialismo histórico.

III

El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Pero solo a la humanidad redimida le es dado por completo su pasado. Lo cual quiere decir: solo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos. Cada uno de los instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour*, pero precisamente para el día del Juicio Final.[\[534\]](#)

IV

Procuraos primero comida y abrigo, y el Reino de Dios se os dará por sí mismo.

HEGEL, 1807[\[535\]](#)

La lucha de clases, que un historiador formado en Marx tendrá siempre a la vista, es una lucha por las cosas ásperas y materiales, sin las cuales no existirían las más refinadas y espirituales. A pesar de ello, estas últimas están presentes en la lucha de clases de una manera muy distinta a como nos representaríamos el botín que le corresponde al vencedor. Están vivas en esta lucha como confianza, coraje, humor, astucia y denuedo, y surten efecto retroactivamente en la lejanía de los tiempos. Acaban por poner en cuestión toda nueva victoria que logren los que dominan. Igual que las flores que orientan al sol su corola, así se empeña lo que ha sido, por virtud de un secreto heliotropismo, en volverse hacia *el* sol que se levanta en el cielo de la historia. El materialista histórico tiene que saber de esta modificación, la más imperceptible de todas.

V

La verdadera imagen del pasado se escabulle *con presteza*. Al pasado solo puede retenérselo como imagen que relampaguea, para no ser vista nunca más, en el instante mismo en que se vuelve cognoscible. «La verdad no se nos escapará.» Esta frase, que procede de Gottfried Keller, designa el lugar preciso que el materialismo histórico atraviesa en la imagen que el historicismo se hace del pasado. Pues es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza con desaparecer con cada presente, que no se reconocía como lo dicho en ella. (La buena nueva que el historiador, con el pulso acelerado, le lleva al pasado proviene de una boca que quizá, en el mismo instante de abrirse, ya le habla al vacío.)

VI

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente fue».[536] Significa apoderarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al contenido de la tradición como a sus receptores. En ambos casos, es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante. En cada época debe intentarse recuperar la tradición del conformismo que se dispone a someterla. Porque el Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender en el pasado la chispa de la esperanza solo le ha sido concedido *al* historiador íntimamente convencido de que tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

VII

Pensad qué oscuro y gélido es este valle en el que retumba el dolor.

BRECHT, *La ópera de cuatro cuartos*

Fustel de Coulanges recomienda al historiador que quiera revivir una época que se quite de la cabeza todo lo que sepa del decurso posterior de la historia.[537] No se puede caracterizar mejor el procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico. Es un procedimiento que empatiza, sí. Pero su origen está en la desidia del corazón, en

la *acedia* que desespera de adueñarse de la auténtica imagen histórica cuando relumbra fugazmente. Entre los teólogos de la Edad Media esta desidia pasaba por ser la razón fundamental de la tristeza. Flaubert, que la conoció bien, escribe: «Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage».[538] La naturaleza de esa tristeza se hace patente al plantear la cuestión de con quién entra en empatía el historiador historicista. La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor. Pero los que en cada época mandan son los herederos de los que siempre han vencido. La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los mandamases de cada momento. Con ello ya se le dice bastante al materialista histórico. Quienes hasta el día de hoy han salido siempre vencedores de sus contiendas marchan en el desfile triunfal de los dueños del momento, que pasa por encima de los vencidos que yacen postrados en el suelo. Y, como es costumbre, en el desfile triunfal llevan consigo el botín, al que se da el nombre de «bienes culturales». Estos deberán contar con que tienen en el materialista histórico a un espectador distanciado. Ya que los bienes culturales que este abarca con la mirada tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no solo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea también de barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el que ha pasado de unas manos a otras. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera que es su cometido pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.

VIII

La tradición de los oprimidos nos enseña que el «estado de excepción» en que vivimos es la regla. Hemos de llegar a un concepto de la historia que le corresponda. Entonces tendremos bien claro que nuestra tarea es provocar el verdadero estado de excepción; con ello mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. No en último término consiste la fortuna de este en que sus enemigos se enfrentan a él en nombre del progreso, como si este fuese una norma histórica. Nada hay menos filosófico que el asombro por que las cosas que estamos viviendo sean «todavía» posibles en el siglo XX. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser de este: que la concepción de la historia de la que procede no se sostiene.

IX

Tengo prontas las alas para alzarme,

*con gusto volvería hacia atrás,
porque, si sigo siendo tiempo vivo,
la desgracia me atraparé.*

GERHARD SCHOLEM, «Saludo del Angelus»

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*.[\[539\]](#) En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo en lo que fija su mirada. Los ojos como platos, la boca, muy abierta, las alas, totalmente extendidas. Este debe de ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Allí donde *nosotros* vemos un encadenamiento de hechos, él ve una única catástrofe que acumula incesantemente una ruina tras otra, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer tanta destrucción. Pero, desde el Paraíso, sopla una tempestad que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja hacia el futuro, al que él da la espalda, mientras que los montones de ruinas van creciendo ante él hasta llegar al cielo. Esta tempestad es lo que nosotros llamamos «progreso».

X

Los temas de meditación que la regla monástica señalaba a los hermanos tenían por objeto prevenirlos contra el mundo y su trajín. La concatenación de ideas que ahora seguimos surge de una determinación parecida. En un momento en que los políticos, en los cuales los enemigos del fascismo habían puesto sus esperanzas, están hundidos y corroboran su derrota traicionando su propia causa, dichas ideas pretenden liberar de las redes con que lo han embaucado al hijo político del mundo.[\[540\]](#) Tal consideración parte de que la testaruda fe de estos políticos en el progreso, la confianza que tienen en las «masas de la base» y, finalmente, su entrega servil a un aparato incontrolable son los tres lados de una misma cosa. También procura darnos una idea de lo *cara* que le saldrá a nuestro pensamiento habitual una concepción de la historia que evite toda complicidad con aquella a la que los susodichos políticos siguen aferrándose.

XI

El conformismo que, desde el principio, se ha sentido en la socialdemocracia como en casa no se apega solo a su táctica política, sino también a sus concepciones económicas. Él es una de las causas del derrumbamiento ulterior. Nada ha corrompido más a los obreros alemanes que la opinión de que estaban nadando con la corriente. El desarrollo técnico era para ellos la pendiente de esa corriente en favor de la cual pensaron que nadaban. Punto este desde el que no había más que un paso hasta la ilusión de que el trabajo en la fábrica, montado en el tren del progreso técnico, representaba ya un logro político. La antigua moral protestante del trabajo celebra su resurrección secularizada entre los obreros alemanes. Ya el programa de Gotha lleva consigo las huellas de este embrollo. Define el trabajo como «la fuente de toda riqueza y de toda cultura». Barruntando algo malo, Marx objetó que el hombre que no posee otra propiedad que su fuerza de trabajo «tiene que ser esclavo de otros hombres que se han convertido en propietarios».[541] Impertérrita, la confusión siguió extendiéndose y pronto proclamaría Josef Dietzgen que «el Salvador de los nuevos tiempos se llama trabajo. En la mejora del trabajo consiste la riqueza, que podrá ahora cumplir lo que hasta el momento ningún redentor ha podido llevar a cabo».[542] Este concepto marxista vulgarizado de lo que es el trabajo no se demora en la cuestión del efecto que su propio producto llegue a tener sobre los trabajadores en tanto no puedan disponer de él. Reconoce únicamente los progresos en el dominio de la naturaleza, pero no quiere reconocer los retrocesos en la sociedad. Ostenta ya los rasgos tecnocráticos que encontraremos más tarde en el fascismo. A estos pertenece un concepto de la naturaleza que se diferencia catastróficamente del de las utopías socialistas anteriores a las revoluciones de 1848.[543] El trabajo, tal y como ahora se entiende, desemboca en la explotación de la naturaleza que, con ingenua satisfacción, se opone a la explotación del proletariado. Comparadas con esta concepción positivista, las fantasías que tanto material han suministrado para ridiculizar a un Fourier demuestran un sentido sorprendentemente sano. Según este, un trabajo social bien dispuesto debería tener como consecuencias que cuatro lunas iluminen la noche de la tierra, que los hielos se retiren de los polos, que el agua del mar ya no sea salada y que los animales feroces se pongan al servicio de los hombres.[544] Todo lo cual ilustra un trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, parece ponerse en condiciones de ayudarla a alumbrar a las criaturas que dormitan en su seno como meramente posibles. Del concepto corrompido de trabajo forma parte como su complemento *la* naturaleza que, como ha dicho Dietzgen, «está ahí gratis».

XII

Necesitamos de la historia, pero la necesitamos de otra manera a como la necesita el holgazán mimado en los jardines del saber.

El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida que lucha. En Marx aparece como la última en ser esclavizada, como la clase vengadora que lleva hasta el final la obra de liberación en nombre de todas las generaciones derrotadas. Esta conciencia, que por breve tiempo cobró otra vez vigencia en el espartaquismo, le ha repugnado desde siempre a la socialdemocracia.[\[546\]](#) En el curso de tres decenios ha conseguido apagar casi el nombre de un Blanqui, cuyo timbre bronceado había hecho temblar al siglo precedente. En cambio, se ha complacido en asignarle a la clase obrera el papel de redentora de generaciones *futuras*. Con ello ha cortado los nervios de su fuerza mejor. La clase desaprendió en esta escuela tanto el odio como la voluntad de sacrificio, ya que ambos se alimentan de la imagen de los antecesores esclavizados, no del ideal de los nietos liberados.

XIII

*Nuestra causa se hace más clara cada día
y cada día el pueblo es más sabio.*

JOSEF DIETZGEN, *La religión de la socialdemocracia*

La teoría socialdemócrata, y todavía más su praxis, ha sido determinada por un concepto de progreso que no se atiene a la realidad, sino que tiene pretensiones dogmáticas. El progreso, tal y como se perfilaba en las mentes de los socialdemócratas, fue un progreso, en primer lugar, de la propia humanidad (no solo de sus destrezas y conocimientos). En segundo lugar, era un progreso inacabable (en correspondencia con la infinita perfectibilidad humana). En tercer lugar, pasaba por ser esencialmente imposible de contener (un progreso capaz de avanzar espontáneamente en línea recta o en espiral). Todas estas afirmaciones están sujetas a controversia y cada una de ellas podría someterse a la crítica. Pero, si esta crítica quiere ser rigurosa, deberá remontarse a lo que está detrás de todas ellas y dirigirse a algo que les es común. La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación del avance de esta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicho avance debe constituir la base de la crítica a tal representación del progreso.

XIV

La meta es el origen.

KARL KRAUS, *Palabras en verso* [547]

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo colmado de presente (*Jetztzeit*). [548] Así, la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de presente (*Jetztzeit*) que él hizo saltar del continuo de la historia. La Revolución francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna. Citaba a la antigua Roma igual que la moda cita un ropaje del pasado. La moda tiene un olfato por lo actual dondequiera que este se mueva por la jungla de lo que una vez fue. Es un salto de tigre al pasado. Solo que este tiene lugar en una arena de un circo donde manda la clase dominante. El mismo salto bajo el cielo despejado de la historia es el salto dialéctico, y así es como Marx entendió la revolución.

XV

La conciencia de hacer saltar por los aires la continuidad histórica es propia de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución introdujo un calendario nuevo. [549] El día con el que comienza un calendario cumple oficio de acelerador histórico del tiempo. Y, en el fondo, es el mismo día que siempre regresa bajo la figura de los días festivos, que son días de conmemoración. Los calendarios no cuentan el tiempo como los relojes. Son monumentos de una conciencia de la historia de la que no parece haber en Europa desde hace cien años la más leve huella. Todavía en la revolución de Julio, en 1830, se registró un incidente en el que dicha conciencia consiguió su derecho. Cuando llegó el anochecer del primer día de lucha, ocurrió que, en varios sitios de París, en acciones independientes y simultáneas, se disparó sobre los relojes de las torres. Un testigo ocular, que quizá deba su adivinación a la rima, escribió entonces:

*Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure,
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.* [550]

XVI

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que lleva dentro el tiempo detenido, porque dicho concepto define precisamente *el* presente en el que este escribe historia para sí mismo. El historicismo ofrece la imagen «eterna» del pasado; en cambio, el materialista histórico plantea una experiencia con él que es única. Deja a otros que dilapiden sus fuerzas con la puta del «Érase una vez» en el burdel del historicismo. Él sigue siendo dueño de sus fuerzas y es lo suficientemente valiente y fuerte como para hacer saltar por los aires el continuo de la historia.

XVII

El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. Y de esta se distingue metódicamente, quizá con más claridad que de ninguna otra, la historiografía materialista. La primera no tiene ninguna armadura teórica. Procede por adición: proporciona una masa de hechos para llenar con ellos el tiempo homogéneo y vacío. La historiografía materialista, en cambio, se basa en un principio constructivo. No solo el movimiento de las ideas, también su detención forma parte del pensamiento. Cuando este se detiene de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina a esta un golpe por el cual el propio pensamiento cristaliza en mónada. El materialista histórico aborda un asunto de historia única y exclusivamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acontecer o, dicho de otra manera, de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte fuera del curso homogéneo de la historia; y, del mismo modo, hace saltar una determinada vida de una época y una obra concreta de la obra de toda una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que, *en* la obra, está conservada y suspendida la obra de toda una vida, *en* la obra de toda una vida, la época, y *en* la época, el decurso completo de la historia. El fruto nutricional de lo comprendido históricamente tiene el tiempo en su *interior*, es cierto que como la semilla más valiosa, pero también como la más insípida.

XVIII

Dice un biólogo moderno que «los escasos cincuenta mil años del *Homo sapiens* representan, en relación con la historia de la vida orgánica sobre la tierra, algo así como dos segundos al final de un día de veinticuatro horas. Registrada según esta escala, toda la historia de la humanidad civilizada llenaría un quinto del último segundo de la última hora». El tiempo presente (*Jetztzeit*), que como modelo del tiempo mesiánico resume en una abreviatura enorme la historia de toda la humanidad, coincide milimétricamente con *la* figura que dicha historia compone en el universo.

A

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por el mero hecho de ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que su propia época ha ingresado junto con otra anterior muy determinada. Fundamenta así un concepto de presente (*Gegenwart*) como «tiempo del ahora» (*Jetztzeit*) en el que se han clavado las astillas que han salido despedidas del tiempo mesiánico.

B

Seguro que los adivinos que le preguntaban al tiempo lo que ocultaba en su regazo no experimentaban ese tiempo como si fuese homogéneo y vacío. Quien tenga esto presente quizá llegue a comprender cómo se experimentaba el tiempo pasado en la conmemoración, a saber, justamente así, conmemorándolo. Sabido es que a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. En cambio, la Torá y la plegaria les instruyen en la conmemoración. Esto les desencantaba el futuro, al cual sucumben los que buscan información en los adivinos. Pero no por eso el futuro se convertía para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Ya que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías.

FRAGMENTO TEOLÓGICO-POLÍTICO [551]

Solo el propio Mesías consuma todo acontecer histórico, y esto en el sentido precisamente de crear, de redimir, de consumir su relación con lo mesiánico. Por eso nada histórico puede pretender referirse a lo mesiánico por sí mismo. El Reino de Dios no es el *teélos* de la *dýnamis* histórica; no puede ser puesto como meta. Visto históricamente no es meta, sino final. Por eso la idea de lo profano no debe edificarse sobre la idea del Reino de Dios; por eso la teocracia no tiene ningún sentido político, sino únicamente religioso. (El mayor logro de *El espíritu de la utopía*, de Bloch, consiste en haber negado con toda intensidad la significación política de la teocracia.)

El orden de lo profano tiene que erigirse sobre la idea de felicidad. La relación de este orden con lo mesiánico es una de las enseñanzas esenciales de la filosofía de la historia. Desde ella se determina una concepción histórica mística cuyo problema se puede exponer con una imagen. Si una flecha indica la meta hacia la cual opera la *dýnamis* de lo profano y otra señala la dirección de la intensidad mesiánica, entonces la humanidad, libre en su búsqueda de la felicidad, se esforzará por alejarse de la dirección de lo mesiánico. Pero, igual que una fuerza es capaz de favorecer con su trayectoria a otra fuerza orientada en una trayectoria opuesta, así también el orden de lo profano puede favorecer la venida del Reino mesiánico. Lo profano no es, desde luego, ninguna categoría de este Reino, pero sí una categoría, y, además, atinadísima, de su quedado acercamiento. Pues en la felicidad aspira a su decadencia todo lo terreno y solo en la felicidad le está destinado encontrarla —mientras que la inmediata intensidad mesiánica del corazón, de cada hombre interior, tomado aisladamente, pasa por la desgracia en el sentido del sufrimiento—. A la *restitutio in integrum* espiritual, que conduce a la inmortalidad, corresponde otra de orden mundano que lleva a la decadencia, y el ritmo de esa mundanidad fugaz, eternamente fugaz, fugaz en su totalidad espacial, pero también temporal, es la felicidad. Porque la naturaleza es mesiánica por su eterna y total fugacidad. Aspirar a esa fugacidad, incluso en aquellos niveles del hombre que son naturaleza, es el cometido de la política mundial, cuyo método debe llamarse «nihilismo».

APÉNDICE

Cuatro prólogos de Jesús Aguirre

WALTER BENJAMIN. ESTÉTICA Y REVOLUCIÓN [\[552\]](#)

I

«Solo sobre un muerto no tiene potestad nadie». El 27 de septiembre de 1940 se quitaba en Portbou la vida Walter Benjamin. Daba así cumplimiento capital a su propia frase. Desde la subida de los nazis al poder había tenido que practicar el seudonimato, hacer largas estancias prudenciales fuera de su país, como la que le retuvo en Ibiza en 1932, iniciar más tarde el exilio definitivo. París lo acoge fríamente, a pesar de que Benjamin había dedicado a la literatura francesa contemporánea una atención tan lúcida como temprana, y a pesar de que como ciudad la había estudiado en cuanto «capital del siglo XIX». Los franceses repitieron con él la actitud chovinista que endosaron a sus otros parientes ideológicos, los sociólogos y filósofos de la escuela de Frankfurt, quienes se vieron obligados a prolongar desde París su destierro hasta Norteamérica. Benjamin, en cambio, el más solitario de todos ellos, se negó a desarraigarse de Europa. En 1938, inminente la guerra, rechaza el consejo que le da Adorno de emigrar al otro continente y expresa su convicción de que todavía «hay en Europa posiciones que defender». No veamos ingenuidad en ello, sino preparación del destino. ¿No había escrito que «jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie»? La ocupación nazi de Francia le obliga a buscar refugio donde no llegó a encontrarlo. Descubrir en Portbou que va a tener que enfrentarse con sus infernales perseguidores lo lleva al suicidio. En España contamos con un millón de muertos más uno. «La existencia no debe significar meramente la vida.» O también: «El asombro por que las cosas que vivimos sean “todavía” posibles en el siglo XX no es un asombro filosófico».

II

Que sea ahora, y no antes, cuando Walter Benjamin pase a solicitar una atención más intensa, a la par que más extensa, no es, ni mucho menos, algo casual. En la rotación de los tipos fundamentales de sensibilidad desde los cuales y por los cuales una época vive, parece hoy imponerse, precisamente en cuanto que vuelve a imponerse, la estima por «lo moderno». Propuesto ahora, el axioma orteguiano «nada moderno y

muy siglo XX» no sería más que un contrasentido. (El «muy moderno» de Rubén Darío, en cambio, brota con nueva savia.) Benjamin había planeado una protohistoria de «lo moderno» («el modernismo asfixia a lo moderno», escribe Adorno), en cuya instrumentación es primordial la función evocativa. Y si su evocación no fue nunca regresiva, también es cierto que su enfrentamiento con lo establecido, su crítica, no pueden ser metidos deprisa y corriendo en el saco de varios fondos de un fácil progresismo. Las vías por las que acarrea sus materiales no son doctrinales, sino oblicuas, aquellas que él mismo describiera como propias de los surrealistas: «Tejados, pararrayos, cañerías de desagüe, balconadas, veletas». En 1928, Ernst Bloch reconocía en Benjamin una «manera de pensar típicamente surrealista».

El peso de su atención recae sobre lo marginal, sobre lo que está pasado de moda. Es un coleccionista de antigüedades, de sellos, de muñecos, de juguetes. Y este coleccionista no es en absoluto ajeno al teórico decididamente materialista, espléndido en su madurez, de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Por eso escribió de Eduard Fuchs, el historiador romántico, que su condición de coleccionista le hizo ser «pionero de la consideración materialista del arte». Importa no someter a Benjamin a la dicotomía entre un Benjamin «burgués» y otro «marxista». Y no solo en honor del Benjamin verdadero, que, al adoptar inspiraciones marxistas, no abandonó nunca su temática y su método, tan originales como, según Adorno, «levemente anacrónicos», sino también en favor de un estilo de pensar materialista, al que de suyo ha tentado demasiadas veces hacer desfiles por la avenida principal (en España, paseos por la calle Mayor). Hace años alabé en Bloch lo que llamo su «marxismo fabulatorio». Por ese registro habría que buscar la denominación que conviniese al benjaminiano, en cuya base está probablemente la sospecha de que la burguesía se hundirá antes por sí misma que por los empujones del proletariado.

En su último texto, «Tesis sobre el concepto de historia», la revolución es un «salto de tigre» no al futuro, sino al pasado, desde luego que no para eternizarlo o para demorarse en el burdel de la meretriz a la que llama «érase una vez», sino para hacer con él una experiencia que «haga saltar el *continuum* de la historia». No hay aquí cabida para el progresismo futurista, ya que la acción revolucionaria debe liberar «el pasado oprimido». Con estas tesis, Benjamin combate la «testaruda fe en el progreso» de la socialdemocracia y del marxismo vulgar. «Del pensamiento no es solo propio el movimiento de las ideas, sino igualmente su detención.» Este concepto de «detención» no pudo ser reasumido y desarrollado por Benjamin en obras posteriores. Su prehistoria ya la hemos consignado al subrayar la originalidad de la estirpe intelectual benjaminiana. Su eficacia como correctivo de apresuramientos y dogmatismos aparentemente izquierdosos me parece indudable. No me atrevería, en cambio, a valorarlo en su propia objetividad. Ciertamente que aplicado al presente ilumina a este en lo que tiene de algo más, de mucho más que un mero tránsito. Pero otras aplicaciones quizá justificasen este reparo que Adorno expresaba en 1955: «A veces parece que cae en lo que Anna Freud ha llamado la “identificación con el agresor”; por ejemplo, cuando niega el concepto de “crítica” y, en nombre de la praxis colectiva,

comportándose demasiado confiadamente con el espíritu del tiempo, contrasta aquello que más le repugna».

Apenas encontramos en Benjamin un escrito con intenciones sistemáticas, a no ser uno muy primerizo, de 1918, en el que establece un programa para «la filosofía venidera». Del kantismo un tanto melancólico y magro de este texto se apea pronto. Pero no para convertirse en un ensayista. Más bien narra procesos de ideas, realizando la propuesta de Schelling de una «filosofía narrativa». O comenta textos, entre ellos el de la realidad misma, que, como afirma Bloch, es la experiencia de un «mundo que hubiese que leer cuidadosamente [...] como si el mundo fuese escritura». Bloch queda con él un atardecer en Berlín y le presenta a su novia. Esta se preocupa por el motivo que le hace a Benjamin estar tan pensativo. «Señorita, ¿nunca le ha llamado la atención el aspecto enfermizo que tienen las figuritas de mazapán?»^[553] El espíritu del mundo, diremos con Hegel, está aquí manos a la obra.

III

La edición de la obra de Benjamin no es tarea fácil. Desde escritos inéditos en vida de su autor hasta los que dejó inacabados, hay, sobre todo, que pasar por aquellos que él publicó violentando, por razones de oportunidad política, el texto de su redacción original. Son estos últimos los de la época del exilio en París, destinados todos ellos a publicarse en la revista del Instituto de Investigaciones Sociales, que en Nueva York, esto es, también en el exilio, dirigía Horkheimer junto con Adorno y otros intelectuales alemanes perseguidos por Hitler.

Benjamin sobrevivía en París con la ayuda crematística del Instituto. Y el director de este tenía que vivir en América sin llamar demasiado la atención sobre posibles, determinados, armónicos (por ejemplo, una orientación marxista) de su rechazo al nacionalsocialismo. Cuando Benjamin, más que en el método, descubría en la expresión literal dicha orientación, se le reconvenía desde Nueva York. Benjamin comenzaba por protestar, ¿pero le quedaba otro remedio en su miseria que terminar sometiéndose? (Por cierto que, en una ocasión, aduce en su favor el testimonio de Raymond Aron, del cual dice que «apenas pertenece al ala radical de la inteligencia francesa» y que estaba escandalizado por estas presiones.) El resultado era, las menos de las veces, supresión de párrafos; las más, en cambio, una alteración de expresiones aisladas de las que selecciono algún ejemplo: «guerra moderna» en lugar de «guerra imperialista»; «teoría totalitaria del Estado» en vez de «fascismo»; «las formas constructivas de la humanidad responden con la politización del arte» por «el comunismo responde con la politización del arte».^[554] Entre otras tristes cosas se prueba en estas correcciones la baja estima que tanto de la liberalidad como de la perspicacia de la «censura» norteamericana tenían aquellos ilustres emigrados.

Recientemente, un grupo de escritores alemanes encrespa la polémica.^[555] En la edición actual de esos textos dirigida por Adorno no siempre se ha restablecido su estado original. ¿Por qué, si las circunstancias que impusieron las alteraciones han desaparecido? El descubrimiento en Potsdam de un nuevo archivo Benjamin ayuda a criticar el uso que Adorno ha venido haciendo del suyo, hasta hace poco el único del que se tuviera noticia. Según esa crítica, Adorno ha retrasado la edición de determinados escritos, ha dispuesto a su conveniencia la de las cartas, y todo ello por la misma razón ideológica: *desmarxistizar* la imagen de Benjamin.

Si los increpantes pecan no pocas veces de suponer en Benjamin una militancia marxista que jamás existió, la defensa de Adorno y de sus colaboradores es demasiado polémica y adolece de excesivos argumentos de tradición personal («Benjamin mismo me dijo»; «Yo sé bien que Benjamin pensaba que...», etcétera, etcétera). Desde luego: «manejar» la edición de sus obras no es la manera más limpia, ni tampoco la más hábil, para alejar a Benjamin de una comprensión monolítica por parte de algunos. ¿Y por qué alejarlo? Mejor sería que la riqueza de la producción benjaminiana, con su pluralidad de inspiraciones, contrastase de hecho con las dietas a que los partidos someten la alimentación intelectual de sus miembros. El último Benjamin, el de las «Tesis sobre el concepto de historia» o el del «Fragmento teológico-político»,^[556] no abdica en lo más mínimo de los elementos de abolengo judío y teológico que, vaciados de su contenido revelado, inspiraron siempre sus trabajos. Esos elementos son los que lo hacen hoy especialmente apto para que conecte con él el sector místico-práctico-mundano de nuestra juventud.

Tras esta polémica acerca de la edición de Benjamin roe el disgusto de los críticos ante la postura de Adorno en otros asuntos recientísimos de teoría y praxis, tales como los acontecimientos estudiantiles de 1968. Adorno prefirió el alejamiento y en él murió.^[557] Nunca traicionó a la vanguardia, sino que eligió la distancia metódica de lo que acontecía en su entorno como forma crítica de lo que amaba. ¿Quién no entenderá esta frase suya, en cuya amargura no hay resentimiento, sino sentido de la realidad?: «Desde que todo gremio económico-político avanzado tiene por evidente que lo que importa es modificar el mundo y considera una frivolidad interpretarlo, resulta difícil aceptar llanamente las tesis contra Feuerbach». En Benjamin hubo un periodo, el de los estudios sobre Brecht, en el que la relación de teoría y praxis se desproblematizó en cierta medida en favor de una praxis que, por ejemplo, hacía del arte una indicación demasiado directamente orientada hacia una acción determinada. Pero el mismo Ernst Fischer reconoce que en Benjamin «el marxismo no dominó del todo su melancolía. [...] Su problemática como pensador marxista consistía en que estaba al margen y no era posible en su situación comprobar ideas marginales en la praxis de la lucha política. En su filosofía, que se apropia del marxismo caprichosamente, no hay nada de lo que mueve a las masas, sino que lo que en ella respira es la soledad». ¿Le hubiese tocado a Benjamin vivo de cerca o de lejos lo que Marcuse escribe como apología fúnebre de Adorno? «Su retirada al pensamiento puro era solo temporal [...]. Practicaba con pasión la distancia, las formas de la cortesía y las formas de la aspereza que, tal vez, denotaban

miedo de una compasión demasiado grande por lo que le están haciendo al hombre, compasión que podría quizá perjudicar la necesaria, implacable crítica». Benjamin sabía muy bien que su obra y su vida se movían en el angosto y hondísimo círculo que traza la disyuntiva indescifrable entre la «irrealidad de la desesperanza» y el «contexto de culpa de todo lo que está vivo».

IV

Comenzamos con este volumen la publicación de la crítica literaria de Walter Benjamin. Tras estas *Iluminaciones* preparamos la edición de una serie de trabajos sobre Baudelaire en su perspectiva de poeta «en los esplendores del capitalismo». El criterio selectivo para el presente volumen ha seguido la línea de autores y problemas que, vivos y en boga en la segunda y tercera década de nuestro siglo, quedaron relegados en la que sigue a la última guerra mundial y vuelven hoy a incitar y excitar la imaginación literaria y su argumentación crítica. No se trata, sin embargo, de una selección retrospectivista, sino de una cala en la experiencia de una sensibilidad que nos parece necesaria para llegar a un enriquecimiento del ámbito de lo subjetivo. Como en todo renacimiento lo que realmente emerge no es un tiempo pasado, sino un nuevo proyecto de nosotros mismos. Si Heidegger pudo decir que «los griegos no existieron, que se los inventaron los romanos», deberíamos entonces, por encima de la moda que copia meramente, poder provocar diciendo que nosotros somos los verdaderos surrealistas. Solo así será la memoria una facultad con función de futuro.

Madrid, verano de 1971

WALTER BENJAMIN. FANTASMAGORÍA Y OBJETIVIDAD [\[558\]](#)

I

*Purpúrea espuma de manzanas
ramaje amarillento
por doquier
trajo el fruto. [\[559\]](#)*

Son estos los últimos versos de un poeta joven, Christoph Friedrich Heinle, que puso fin a su vida en 1914 porque presentía los horrores que la Gran Guerra traería consigo. Su amigo Walter Benjamin se esforzó durante años en reunir los fragmentos de su truncada obra literaria, para la que nunca llegaría a encontrar editor. Como en la sentencia nietzscheana, sobre la que, por cierto, detuvo su consideración, coinciden en Benjamin carácter y destino. Todavía estudiante persiguen ya su vida la muerte, más histórica que política, y lo fragmentario de la labor creadora. La libertad del artista solo se prueba en el atisbo «límpido y sombrío» de un cometido en último término inasequible, pero sobre todo imposible desde su origen.

Una larga serie de exilios y su suicidio fragmentan la existencia de Benjamin. Su obra está fragmentada hasta en su apariencia. Entre los muchos textos, un solo libro: *El origen del drama barroco alemán*. [\[560\]](#) Pero sus textos son incansables en su conjuro: cada uno de sus pensamientos «debe ser arrancado a un ámbito en el que reina la demencia». La oscilación de historia y magia es el movimiento del proyecto benjaminiano. El paraje por el que discurre está embrujado. Y no bastará para romper el encanto «la implacable, excelente teoría especulativa» que Adorno aconseja a su peligroso y amenazado amigo. Benjamin «ahorra las respuestas teóricas decisivas a sus preguntas e incluso hace que las preguntas las perciban únicamente los iniciados». En 1938 Adorno le reprochaba en estos términos su procedimiento. Hoy ese reproche nos parece más acertado como descripción de un hábito intelectual y menos como censura del mismo. No es casualidad que Adorno llegase a desempeñar una larga y fecunda labor profesional. Sus textos sí alcanzaron culminación del «proceso total» en libros como *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*. Benjamin, en cambio, no logró nunca acercarse a un contorno

aproximadamente definitivo del trabajo que él consideraba central entre todos los suyos: la *Obra de los pasajes*.

II

La fragmentariedad de la creación benjaminiana tiene raíces en la pluralidad numerosa de las fuentes de inspiración de su autor. Comencemos por señalar las académicamente importantes, es decir, simplemente las más notorias. Sin olvidar, y por ello volveremos sobre esta preferencia, que Benjamin prefería «la gloria sin fama, la grandeza sin brillo, la dignidad sin sueldo».

El marxismo, pero aplicado a constelaciones temáticas de empaque surrealista o, más en el fondo, mágico. Benjamin dedicó más páginas críticas a autores diríamos que de derechas que a los que en cuanto a orientación política pudo estimar como sus predecesores o sus camaradas. La burguesía le ocupa desde la época en que «solo conservaba las posiciones, pero ya no el espíritu con que las había conquistado».

La teología judía y, en menor grado, la pietista, pero escogidas como lugar de ejercicio de desentrañamiento de la tradición alegórica al servicio de una construcción estética profana. No podemos dejarnos engañar, ni siquiera recurriendo a la formulación evasiva de que en Benjamin se dan rudimentos de una cierta teología negativa, en cuanto al sentido en que este utiliza, con una frecuencia pareja a su madurez, términos como «Mesías», «salvación», etcétera. Para conseguir que las ideas del contexto, generalmente las del socialismo, no sean reinterpretadas manidamente, coloca en medio de ellas, como hitos para el asombro purificador, estos conceptos cuyo entendimiento benjaminiano obliga a desmontar toda una tradición. Sobre el material del lenguaje teológico practica Benjamin un estricto antilenguaje.

Entre los filósofos occidentales prefiere el apoyo de Platón y de Leibniz en el empeño por hacer de la fantasmagoría una categoría histórico-filosófica. Tal vez tener presente dicho empeño sea la mejor defensa contra las controversias academicistas sobre si tal o cual texto de Benjamin es filosofía, es historia o es sociología. A Benjamin, que no pudo ejercer ninguna labor docente, no hay por qué preguntarle como a aquel: «Y usted, profesor, ¿sobre qué especula?».

Una red, tupida o enmarañada según el caso, de aficiones extravagantes (en la significación etimológica del término) aumenta la heterodoxia de este intérprete, nada ortodoxo según hemos visto, de los valores reconocidos. En el prólogo a *Iluminaciones I* indicábamos que su dedicación al coleccionismo le había puesto en la pista del análisis de Fuchs como historiador inaugural de metodologías materialistas. ¿Qué otra pudo ser la experiencia que hizo posibles los textos sobre libros infantiles, sobre el juguete en la historia de la cultura y, sobre todo, el del «Programa de un teatro infantil

proletario»[\[561\]](#)? Pongamos uno tras otro, como las adquisiciones del coleccionista en el anaquel de una indiscriminación solo aparente, unos cuantos títulos de los capítulos en que se traman esos libros, como *Crónica de Berlín* o *Calle de dirección única*, en los que el recuerdo, sin perder nada de su intimidad, es también imaginación histórica: «Jardín zoológico», «Teléfono», «Caza de mariposas», «Escondites», «La nutria», «Dos charangas», «Un fantasma», «Prohibido fijar carteles», «La catedral de Marsella», «Hachís en Marsella». La atención de Benjamin no está lejos de regirse por esa concentración dispersa que preside los cambios del *kaleidoskopio* (que debemos aquí ortografiar con una y otra *k*).

Solo quien ha amado los objetos, quien ha callejeado por calles atestadas de atestados escaparates, pudo idear el concepto de «aura», clave en el Benjamin maduro que, marxista melancólico, se enfrenta con el arte, con la sensibilidad, con la sociedad de la era industrial. Las cosas tienen «aura» cuando son capaces de levantar la vista y devolverle la mirada a quien las mira. La fantasmagoría busca objetividad. La idea de «aura» no distrae hacia terrenos baldíos, sino que ordena el análisis de la mecanización, del automatismo en los procesos de producción del capitalismo industrial. Así como la alegoría del *Angelus Novus*, que es arrastrado a su pesar y de espaldas por el viento del progreso, da sentido a la crítica acerada, precursora de la que hoy debe hacerse, de la socialdemocracia y los peligros tecnócratas. El contenido de un texto de Benjamin nunca es doctrina. A lo cual contribuye que las vías por las que el autor logra ese contenido jamás son las del énfasis que afirma, sino que particularísimamente dan rodeos y se detienen sobre todo en la figuración crítica de aquello que se opone a lo que podría afirmarse.

Hemos tenido que escoger título para una colección de textos de Benjamin cuyos temas se alejan de los que por costumbre solicitarían un tratamiento llamado «crítica literaria». El título elegido es *Discursos interrumpidos*. Si hubiese que seguir en la cadena de denominaciones del fenómeno Benjamin, creemos que, tras pasar de la fragmentariedad a la inspiración plural (y extravagante), quedarían por enlazar otros dos eslabones: el discurso interrumpido y la heterodoxia de sí mismo. Desde luego ninguno de los cuatro eslabones estaría más cerca o más lejos de la argolla final que los sostiene (y a la cual sostienen): Benjamin mismo.

Interrumpir el propio discurso tiene un momento intencional, activo, además de ser el resultado de que al discurso han afluído fuerzas de procedencias diversas y de líneas dinámicas opuestas. Los textos de Benjamin sobre Baudelaire están llenos de ellas. Sus fuentes de información son los primeros documentos del socialismo, pero no lo son menos las memorias de jefes de policía y de aristócratas de abundante vida mundana. (Y estas últimas educan su vista para calar más penetrantemente en ciertas «maneras» de socialistas como Blanqui.) Enunciar una serie de temas abordados en las páginas que siguen ayudará a comprender el estallido del discurso: los impuestos napoleónicos sobre los vinos, los traperos y los conspiradores profesionales, los precios de la suscripción a los 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 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. O bien el discurso se convierte en un nivelador de crestas y honduras o bien estalla; esto es, que se hace, en el caso de que el estallido no sea un accidente, sino un resultado asumido, discurso interrumpido. La interrupción activa, elevada a método de pensamiento, es la confesión de que no se quiere uniformar la realidad por la razón (entre otras) de que la realidad no es uniforme.

«Soy un heresiarca de todas las iglesias», canta Louis Aragon. En Benjamin la herejía no es un gesto díscolo (ha estudiado muy bien la diferencia entre el rebelde y el revolucionario), sino una actitud que da respuesta ética a las quebraduras de todo lo real. No es este el lugar para medir la pulsación de quien acaba por ser hereje de sí mismo y la distinta del que se acoge a la astucia hegeliana de la razón. Benjamin no trató de engañar a sus temas o, lo que es lo mismo, de engañarse con ellos, al sumergirse en sus acelerados remolinos. Sabía bien que el hombre es un ser engañado desde su nacimiento y que la vida es un contexto culpable. Por eso su ángel de la historia es un hereje que hace el futuro de espaldas:

*Tengo prontas las alas para alzarme,
con gusto volvería hacia atrás,
porque si sigo siendo tiempo vivo,
la desgracia me atraparé.*

III

Desde 1927 hasta su muerte trabaja Benjamin en un ambicioso proyecto: la construcción histórico-filosófica del siglo XIX como tiempo en el que nace la sociedad industrial. El proyecto alcanza solo una realización fragmentaria. Al huir hacia la frontera española en 1940 entrega notas, pasajes redactados y material, en suma, más o menos elaborado a un empleado de la Biblioteca Nacional de París. El empleado se llamaba Georges Bataille. El destino, que impedía la obra, que iba enseguida a impedir la vida, favorecía en cambio el azar de un encuentro al que el aura de quienes se encontraban transforma póstumamente en coherencia.

En la correspondencia benjaminiana se habla siempre del proyecto en cuestión como de la *Obra de los pasajes*. Ya esta denominación descubre la falta de énfasis doctrinal con

que Benjamin acometía su propósito. La historia y la filosofía y la sociología del siglo XIX tenían para él un punto de concentración que a algunos parecerá trivial: aquellos pasajes parisinos con techo de vidrio y paredes de mármol en los que se establece el «alma de la mercancía» de la gran urbe. Dijimos antes que Benjamin pretendía una «construcción histórico-filosófica» de una época. El recurso a un término tan académico es claudicante. «Construcción imaginativa» sería, por antígenérica, una denominación más adecuada, siempre que a la imaginación le diéramos una valencia de objetividad que no suele dársele.

Benjamin se decide a componer un libro sobre Baudelaire que plantearía un modelo en miniatura de la *Obra de los pasajes*. Pero tampoco este libro pudo lograrse y lo que hoy ofrecemos en estas *Iluminaciones II* no pasa, conforme al plan original, de ser un par de entregas. «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» fue escrito en el verano y el otoño de 1938. En una carta fechada en Copenhague en septiembre del mismo año le explica Benjamin a Horkheimer la estructura del libro sobre Baudelaire. Este texto sobre el París del Segundo Imperio debería constituir su segunda parte; «[...] la primera parte – Baudelaire como alegórico – aporta el planteamiento de la cuestión; la parte tercera [sobre la mercancía como tema poético] constituye la solución; esta segunda acopia los datos necesarios para esa solución [...]. La parte segunda da decididamente la espalda al planteamiento de teoría del arte de la primera y emprende la interpretación crítico-social del poeta». Si Horkheimer prefiere publicar esta parte en versión no íntegra, podría hacerlo, pero – sugiere Benjamin – cambiando el título por otro menos figurativo: «Estudios de ciencia social sobre Baudelaire».

Adorno recibe el texto y desde Nueva York en noviembre de 1938 dirige a Benjamin una carta de severísima crítica. «Reúne usted temas, pero no los desarrolla.» La fantasmagoría es, según la intención del propio Benjamin, una categoría objetiva, histórico-filosófica, pero en este caso no ha sido tratada más que como «inspección de caracteres sociales».

En su carta, anterior en fecha, a Horkheimer, el autor explica su texto en términos bastante coincidentes con los de la reprimenda de Adorno. ¿Por qué entonces se defiende tímida y confusamente en su contestación a este último? La actual polémica acerca de la filiación ideológica de Benjamin, sobre su marxismo, sobre su judaísmo, sobre si es más filósofo que sociólogo, sobre si deben o no editarse determinados textos suyos antes que otros, tuvo ya antecedentes mientras vivía. Adorno le acusa de «haberse hecho violencia para pagar al marxismo un tributo que ni a usted ni al marxismo le sienta bien». Adorno hace la discusión un tanto gruesa al subrayar algo tan obvio como que hay más verdad en la *Genealogía de la moral* de Nietzsche que en el *ABC del comunismo* de Bujarin.

Lo cierto es que, a finales de julio de 1939, Benjamin ha redactado «Sobre algunos motivos en Baudelaire». Las indicaciones de Adorno han sido tenidas de algún modo en cuenta. Al fin y al cabo no eran las que hubiese hecho un antimarxista, sino que procedían de su «aversión contra una determinada índole de lo concreto y sus rasgos

behavioristas». Adorno le pide a su amigo una «determinación materialista de los caracteres culturales que solo será posible si la media el proceso total». En el texto de 1939 hay más historia de la filosofía que sociología del arte. Pero la herejía latente respecto a ambas disciplinas, la evasión que de cualquiera de ellas planea Benjamin, las reconocerá Adorno mucho más tarde. «Era intención de Benjamin renunciar a toda interpretación manifiesta y dejar que las significaciones saliesen a la luz por medio de un montaje chocante del material. Para coronar su antisubjetivismo iba a hacer que su obra capital consistiese únicamente en citas.» ¿Quiso el lector solitario que fue Benjamin erigir la lectura en principio que estructura la realidad, la historia? Leer es siempre una actitud que, por lo menos para liberarnos de él, nos remite al pasado. Benjamin no se hubiese contentado con ese «por lo menos»; el pasado era para él — intelectual hereje de la praxis, que diría hoy el progresista obtuso — la dimensión que hay que salvar activa, políticamente. En un texto inédito en cuanto a su integridad leemos: «La situación política confirma al pensador revolucionario la suerte peculiarmente revolucionaria de cada momento histórico. Pero no menos se la confirma el poder que tiene ese momento para abrir un determinado aposento del pasado cerrado hasta entonces. La entrada en ese aposento coincide estrictamente con la acción política. Y a través de esa entrada es como dicha acción, siempre destructiva, se da a conocer como mesiánica».

Madrid, primavera de 1972

INTERRUPCIONES SOBRE WALTER BENJAMIN [\[562\]](#)

Sería contradictorio, y en grado, además, de *contradictio in terminis*, alargar continuamente este discurso preliminar (o marginal, puesto que es solo mío) a los discursos interrumpidos de Walter Benjamin. Precisaremos, sin embargo, que la interrupción benjaminiana nada tiene que ver con la inconclusión o inacabamiento casuales e imprevisibles. Incluso en el nivel biográfico: la exclusión de Benjamin de la vida académica, la precariedad de su empleo como periodista sin contrato, los sucesivos exilios, son preludios metalógicos del suicidio, del hiato final. La interrupción del discurso, de la atención e intención teóricas, es, en cierto modo, respuesta (como voluntad de salvación) al hiato que, destino burlesco, se interpone entre los hombres y las cosas de una generación, sujeto paciente de dos guerras mundiales. En la etapa final, ya casi en la segunda de las guerras, el único orden posible está fuera de toda jerarquización. La experiencia teórica se yuxtapone, apenas con una flexión minúscula, a la regulación práctica de la conducta frente a los objetos más domésticos. En una carta que Brecht escribe a Benjamin en 1933 invitándole a su casa de Dinamarca no hay diferencia de altura entre la declaración acerca de pequeñas cosas diarias, enormes en su pequeñez por ser escasas entonces, y la que hace en la misma frase, rebajándola obligadamente de cualquier énfasis, sobre un acontecimiento de talla mundial. «Tenemos radio, periódicos, naipes, pronto sus libros, estufas, pequeños cafés, una lengua asombrosamente fácil, y el mundo también aquí se viene abajo, pero *con más calma*.» Interrumpir ya no resulta viable, puesto que solo allí se interrumpe donde hay diversidad. Cuando todo es igual, nada tiene relación con nada. No hay distancias. Y, de semejante cercanía de todo con todo, de apretura tan insoportable para quien no se rija por afanes totalitarios, no hay salida. Se impone el hiato. A Benjamin se le impuso, insisto en que como mueca a su concepción interruptora del mundo, en Portbou una madrugada del 27 de septiembre de 1940.

En otra ocasión, a la que ahora me remito, he expuesto los elementos interruptores del discurso en Benjamin. [\[563\]](#) El de una pluralidad discordante de las fuentes inspiradoras y el de la convicción de que la realidad es discontinua (convicción alimentada por una voluntad de que realmente lo sea). A esa inspiración plural y discordante habría que calificarla también, en vista de los tres primeros trabajos recogidos en este volumen, [\[564\]](#) de marginada. En los años treinta, el cine, la fotografía,

la caricatura, eran fenómenos a los que todavía se consideraba como menores artísticamente. Constituyeron entonces algo que, apeándonos de una estimación aristocrática, pero manteniendo irónicamente su terminología, llamamos hoy «subcultura». Benjamin intuye a tiempo la revolución que sobre el arte tradicional operarían estas formas que ascienden pujantes desde los márgenes de lo establecido. Y su entusiasmo de precursor está, no obstante, interrumpido por la nostalgia. El tirón del pasado no hizo de Benjamin un historiador; su filosofía de la historia no es precisamente restauradora; su afición a coleccionar cosas antiguas (y a escrutarlas por dentro en sus escritos) no le convierte en un anticuario; pero sí que le tuerce Benjamin el cuello al cisne del progresismo para que sea en el pasado donde perfile la gracia – descubrimiento, liberación – de su figura.

La nostalgia de Benjamin es nostalgia cuesta arriba. En ella gana para el revolucionario lo que el burgués hubiese únicamente recuperado dejándose ir por las vías restauradoras de la evocación. Todo un mundo pasado está siempre presente en su obra agonalmente, mundo que, si ya ha desaparecido, también ha dejado a la actualidad velada por sus huellas, que, si tuvo que desvanecerse, es porque fue no solo superado, sino, además, vencido, oprimido, sometido. Las huellas fascinan a Benjamin desde sus primeras publicaciones. Que en esa fascinación se gestaba desde entonces algo más que oscilaciones entre burguesía y revolución; que desde entonces su nostalgia caminaba grávida de una determinada y novísima relación entre ambas dimensiones, lo prueba el Benjamin maduro al acuñar los conceptos plenamente interruptores de «detención del pensamiento», «detención mesiánica del acontecer», «suerte revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido». La contradicción entre uno y otro Benjamin (que la lectura de su obra prolonga hasta nuestros días al dividir a los lectores e intérpretes en benjaminianos de derechas, de centro, de izquierda y hasta contestatarios) cobra su planteamiento metódico; esto es, se asume como método de pensamiento, de análisis, de sentencia y propuesta, en esta consagración del discurso interrumpido celebrada en textos últimos como las «Tesis sobre el concepto de historia» y el «Fragmento teológico-político». La interrupción, en cambio, no alcanza su plenitud en el concepto de «aura» de la obra de arte. Solo desde las interrupciones conseguidas por entero, desde esas tres que hemos señalado, podríamos descargar de ambivalencia, de una cierta perplejidad reminiscente, a esta «aura» imposible en un arte reproducido o, lo que es lo mismo: dispuesto para las masas. En el texto sobre la obra de arte, Benjamin no ha llegado todavía al tramo más encaramado en esa cuesta pindia en la cual la nostalgia del burgués se transmuta en sorprendente acción revolucionaria, acción paradójica a primera vista, puesto que nada a contracorriente del progresismo consabido: en ella se trata ni más ni menos que de profetizar el pasado.

En las páginas que refiero en la única nota que a su pie llevan estas di cuenta de la polémica sobre Benjamin entre quienes adoptan hoy posturas políticas encontradas. Proporcionaremos ahora consideraciones y textos complementarios. La directora escénica discípula de Piscator, Asja Lacis, había iniciado a Benjamin en el estudio del marxismo. Ya en 1924 discute con él por su proyecto de viaje a Palestina, al que tanto le animaba Gershom Scholem. El camino de un progresista, argumenta Asja Lacis, no conduce a Israel, sino a Moscú. «Puedo decir tranquilamente que Benjamin no fue a Palestina. Y yo fui quien lo conseguí.» Y en el diario, recentísimamente publicado, que Brecht escribe desde 1938 hasta 1955 hay un par de juicios sobre el que fue por aquellos años su huésped que hacen remontarse hasta muy antes que ahora la fecha de los tirones políticos que padece la obra benjaminiana. El 25 de julio anota Brecht: «Está aquí Benjamin. Escribe un ensayo sobre Baudelaire. [...] Curiosamente es un cierto *spleen* lo que capacita a Benjamin para escribirlo. Parte de algo que llama aura y que se relaciona con el sueño (con soñar despierto). Dice: cuando sentimos que se nos dirige una mirada, aunque sea a nuestras espaldas, la devolvemos. La expectación de que lo que miramos nos mire a nosotros procura el aura. Esta se encuentra últimamente, según él, junto con lo cultural, en desmoronamiento. Lo ha descubierto analizando el cine en el que el aura se desmorona a causa de la reproductibilidad de las obras artísticas. Todo esto es mística en una actitud enemiga de la mística. De forma semejante se adapta la concepción materialista de la historia. Resulta bastante atroz». Y, en agosto de 1941, al recibir con extrema contención la noticia del suicidio de su amigo, comenta su lectura de las «Tesis sobre el concepto de historia», que alguien le ha enviado advirtiéndole de que se trata de un texto oscuro y embarullado. «Benjamin se vuelve contra las representaciones de la historia como un decurso, del progreso como una empresa poderosa de cabezas descansadas, del trabajo como fuente de la moralidad, de los obreros como *protegés* de la técnica, etcétera. Se mofa de la frase, tantas veces oída, acerca de que debemos asombrarnos de que algo como el fascismo pueda ocurrir “todavía en este siglo” (como si no fuese el fruto de todos los siglos). En una palabra, este pequeño trabajo es claro y clarificador (a pesar de todas sus metáforas y judaísmos), y pienso con terror qué pequeño es el número de los que están dispuestos por lo menos a no malentender algo así.»

En las notas de traductor a este volumen aduzco casos importantes de la censura conservadora que Horkheimer ejerció sobre los trabajos que le publicó a Benjamin en años ya de irreparable exilio. Pero no debemos silenciar que los encuentros de nuestro autor con las jerarquías literarias marxistas fueron más bien desafortunados y por razones desde luego de censura. En 1928 le encargan desde Moscú la redacción del artículo «Goethe» para una nueva enciclopedia soviética. Jamás llegó a publicarse el texto de una página que envió Benjamin. En el mismo año redacta uno de esos «cuadros pensantes» (género próximo al de las «Sombras breves» de esta edición) al que tituló «Weimar». A su respecto le escribe a Scholem desde Berlín en 1929: «[...] representa preferentemente el lado más retirado del Estado soviético de mi cabeza de Jano». Ya en 1938 (la fecha es importante) le comenta con ironía y con tristeza a Gretel Adorno las lindezas que una revista, que se editó en Moscú en lengua alemana desde 1930 hasta

1945, lanza sobre él. «[...] cayó hace poco en mis manos un número de esa revista en el que, a causa de una parte de mi trabajo sobre *Las afinidades electivas*, figuro como seguidor de Heidegger. Grande es la miseria de esta publicación. Pienso que vosotros tendréis ocasión de enteraros si Bloch rima con ella. En cuanto a Brecht, se explica todo lo bien que puede las razones de la política cultural rusa especulando sobre las exigencias de la política de nacionalidades. Pero esto es evidente que no le impide reconocer que la línea teórica es catastrófica para todo aquello por lo que venimos luchando desde hace veinte años.» Cuando envía un manuscrito a la revista comunista *Das Wort*, se cura en salud ante Brecht: «Creo que hay en él algunas cosas interesantes que no entrarán en colisión con las actuales consignas». No seguiremos rastreando las múltiples y quebradas rutas de Benjamin. La lectura de su obra o es también múltiple y quebrada o tendrá que inscribirse en la línea de fuerza de los tirones políticos sobre él, sobre un hombre que decidió, para su gloria y para su miseria, no tener nunca parte por falta de fe en cualquier todo.

Es cierto que Benjamin adquiere una actualidad más mayoritaria o, para ser precisos, menos restringida, en los trances que los intelectuales europeos atraviesan a partir de mayo de 1968. Marcuse, teórico primero de aquellos acontecimientos y su poeta más tarde, ha confesado paladinamente su dependencia del pensamiento benjaminiano. En su crítica a la socialdemocracia convertida en un partido que apoya el *statu quo* social y a la tecnocracia como engaño —eso sí, enmascarado con afanes progresistas— contra la clase obrera, Benjamin se adelanta casi en treinta años a los desmitologizadores de la izquierda occidental establecida. Sus metáforas, suspendidas en el vano de un lenguaje teológico evacuado de todo contenido positivo, y un cierto empaque romántico que subyace a toda su producción, hacen plausible que se le izase como bandera en aquella primavera revolucionaria. Marcuse se descubría comentando las «Tesis sobre el concepto de historia» en 1964: «La lucha revolucionaria ventila la detención de lo que sucede y de lo que ha sucedido —de todas las propuestas positivas es esta negación lo positivo primero—». Sin embargo, Benjamin quiebra una vez más cualquier intento clasificador. En escritos aparentemente ocasionales —dos reseñas de 1930— anticipa desde una palpable falta de ilusiones la crítica al radicalismo contestatario. «El último cuplé de esta literatura es transformar la lucha política de una decisión forzada en un objeto de diversión.» «La escuela radical izquierdista podrá comportarse como quiera, pero jamás barrerá de este mundo el hecho de que la proletarianización del intelectual casi nunca ha creado un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa le ha dotado desde su niñez en forma de educación con un medio de producción que, desde la base de ese privilegio educativo, le hace solidario con ella y, quizá más aún, la hace a ella misma solidaria con él [...]. La politización de la propia clase es, como repercusión indirecta, la única que puede hoy proponerse un revolucionario que escribe desde la clase burguesa. La eficacia directa solo vendrá de la praxis.» Walter Benjamin resulta utilizable por exceso por una parte política, pero

precisamente porque en el desbordamiento o interrupción de los proyectos de dicha parte ofrecerá enseguida capacidad de alojamiento a las intenciones de otra. El intelectual versátil comete pillaje en los diversos esquemas políticos por los que va fugándose. Sobre el intelectual crítico –«disidente», como Benjamin afirmaba ser él mismo– pueden perpetrar pillaje los políticos, así como los nazis con Nietzsche y ciertos fascistas con Ortega, y otros políticos más honrados asumirán sus razones que, por su validez más amplia, no se agotarán nunca en una sola defensa.

Con tres ediciones de Benjamin –selección de textos, traducción, notas y prólogos– al colete, quiero agradecer a Wolfgang Dern que, en años ya un tanto lejanos, pusiera por vez primera en mis manos obras de este autor.^[565] También entonces leíamos juntos a René Char. «Des yeux purs dans le bois/ cherchent en pleurant la tête habitable.»^[566] Por mucho tiempo ha sido Benjamin para mí, y por no poco lo seguirá siendo, «cabeza habitable». Mi agradecimiento que conste aquí, además, a Rafael Huete, quien me ha ayudado con su fraternal compañía a llevar a cabo, en circunstancias personales más amargas que otras, la labor que ha supuesto poner en pie este volumen.

Madrid, invierno de 1973

WALTER BENJAMIN EN UN CAMINO QUE NO ES EL DE DAMASCO[567]

De los textos recogidos en este volumen, el más antiguo en la producción benjaminiana tiene fecha de 1930 y el más moderno, de 1939. Están, por tanto, escritos en un periodo de madurez, si bien esta no era la de la rotundidad y la afirmación, sino, muy al contrario, una madurez en plena crisis. ¿Cabía otra siendo alemán y judío por aquellos años de hierro? La muerte del autor en 1940 interrumpió la asunción de los materiales acarreados por dicha crisis en una figura más coherente, más reposada, de proyecciones más variadas.[568] De todos modos, Benjamin debatía con su angor marxista, y a esta crisis nos estamos refiriendo, desde 1924. Debate lento, con retrocesos abundantes, matizado hasta la ambigüedad, y cuyos resultados irritaron a diestra y desilusionaron a siniestra. El camino de Benjamin hacia Marx no fue, desde luego, camino de Damasco. Nada tiene ello de sorprendente. Benjamin no acostumbraba a convertirse, sino más bien todo lo contrario: las iglesias le atraían porque solo dentro de ellas se puede ser hereje.

En 1924, y tras una lectura de Lenin, de Trotski y, sobre todo, de *Historia y conciencia de clase*, de Lukács, estima «aplazada en parte, pero desde luego que solo aplazada», su nueva confrontación teórica con el comunismo. Respecto a este confiesa haber ya cambiado prácticamente, interesándose por él no en cuanto «problema teórico, sino por de pronto como actitud comprometida».[569] Como consecuencia de su fracaso en alcanzar un puesto estable dentro de la república intelectual y literaria en que vivía, Benjamin estaba padeciendo en su propia carne la experiencia de la proletarización. El exilio político vendría más tarde a radicalizar dicha experiencia. (En el campo de concentración de Nevers, de setiembre a noviembre de 1939, explicó filosofía «para alumnos adelantados», recibiendo por lección, como honorarios, tres cigarrillos *gauloises*.) Importa no echar en saco roto este punto de partida vivencial de su aproximación al marxismo. Y no porque lo exhibiese con vistas a sacar tajada alguna: acusó repetidas veces a ciertos intelectuales de la izquierda radical de «montar un gran tralalá con su pobreza».[570] Pero quizá este dato biográfico sí nos ayude a explicar la elementalidad o falta de mediación de algunas de las aplicaciones que a su temática hizo Benjamin de métodos marxistas. Adorno supo reprocharle, comentando uno de los trabajos sobre Baudelaire, un uso demasiado vulgar, poco o nada dialéctico, del entreveramiento funcional de la base y la superestructura.[571] Estas dificultades teóricas, de las que Benjamin no lograría desembarazarse, buscan compensación en otras declaraciones apuradamente afeitadas de toda complejidad. De ellas topamos en

este volumen con bastantes ejemplos. ¿Trató entonces su autor de hacer méritos políticos? Quizá, pero en tal caso ante un único tribunal, el suyo. A la posición del intelectual en la política le es siempre inherente la tibieza, y de ella se redime, o pretende redimirse, animándose esporádicamente, ya sea con severa impostación de dómine, ya con un lirismo rara vez auténtico, a la propaganda. La revisión crítica de acciones semejantes llega cuando se alivia la tensión personal, no porque se salga de un problema de gestación estérilmente prolongada, que ese es el momento de intentar superarlo por la digresión propagandística, sino porque se entra en uno nuevo; o también si desaparece la situación sociopolítica de urgencia: una revolución o la resistencia. Lo cierto es que a la «vuelta» de la política los intelectuales hacen siempre «retoques».[572] De hecho, Benjamin alimentó no pocos reparos frente a la administración soviética del producto intelectual. En las páginas que prologamos esparce, sin embargo, unos cuantos panegíricos sin reticencia de la política cultural practicada en la Unión Soviética. En primer lugar, los ejemplos que Benjamin encomia están tomados de la época fundacional del comunismo y no de la que él ya viviera, próxima de la del Stalin que pacta con Hitler. Y no debemos considerar el entusiasmo que publica como meramente ingenuo. Su trastienda está en las cartas que escribió entonces y que, como es obvio, no destinaba al lector general. Una muestra: a finales de los años veinte rechazaron en Moscú por demasiado radical el artículo que sobre Goethe le habían encargado, por medio de Asja Lacis, para una enciclopedia. Los soviéticos, según Benjamin, habrían deseado algo «que despertara en los europeos, educados en buena escuela aristotélica, una admiración vana. Yo mismo he podido observar con cuánta ignorancia y con cuánto oportunismo se oscila entre el programa científico marxista y el intento de asegurarse un prestigio europeo».[573] En esta distancia entre las manifestaciones públicas y los desahogos privados reside probablemente el convencimiento de Benjamin de la oportunidad de la causa marxista.

Si convicto más que confeso o más confeso que convicto, en cualquier caso no fue absuelto por los santos de la comunión solicitada. Ernst Fischer reprende con benevolencia: «Su problemática como pensador marxista consistió en estar al margen, sin poder verificar sus ideas marginales en la praxis de la lucha política. Su filosofía se apropia del marxismo caprichosamente, y no hay en ella nada de lo que mueve a las masas; su filosofía exhala soledad. Quizá sea este el misterio de su fuerza de atracción sobre intelectuales llenos de inquietud inquisitiva, pero medrosos ante una decisión política».[574] Pero es precisamente Brecht quien, entre sus coetáneos de primera fila, censura a Benjamin con mayor acritud. Bien es verdad que el gran lírico, el gran dramaturgo, demuestra escasas veces generosidad de juicio hacia sus iguales o hacia aquellos que en un género literario distinto del suyo ocupan una posición de indiscutible supremacía; su simpatía suele otorgarla solo a los segundones. En 1934 Brecht acusa a Benjamin de «darle argumentos al fascismo judío» con su ensayo sobre Kafka. Y cuando, en 1938, en Dinamarca, consume el crítico junto al poeta un periodo de su exilio, el poeta piensa lo siguiente de las lucubraciones benjaminianas sobre el «aura» de la obra de arte: «Puro misticismo en una actitud antimística. De esta forma se adapta la concepción materialista de la historia. Bastante repugnante».[575] Al recibir la

noticia del suicidio de Benjamin, señala que, en el último escrito que ha leído de este, las «Tesis sobre el concepto de historia», puede haber influencias de su propio *Julio César*.^[576] La cicatería de Brecht desaparece, en cambio, cuando se pone a escribir poemas. Dos, y muy bellos, son los dedicados a Benjamin después de muerto.

Benjamin tuvo que defender sin desmayo su admiración por Brecht. Quizá su fidelidad a la inspiración brechtiana se acrisolara en tal defensa. Es indudable que a esa inspiración le debe inicialmente temas que luego desarrolló con plena personalidad independiente: la dialéctica en estado de detención, el empobrecimiento de la experiencia, la preferencia por la narración oral, la urgencia de ir borrando las huellas. Constelaciones temáticas que, tanto en la lírica de Brecht como en los ensayos benjaminianos, ruedan por el cielo bajo y gris de la gran urbe. Es curioso que los ataques de Adorno al acercamiento de Benjamin a Brecht no se centren en estas similitudes palmarias. Más bien se dirigen contra filtraciones a nivel de método, justificando casi siempre el reproche con la advertencia de que el contacto con Brecht rebaja a marxismo vulgar las elaboraciones de Benjamin. En realidad, los géneros literarios brechtianos son muy distintos de los que practicó Benjamin, y lo que en unos –consigna, lema, exhortación– podía permitirse la aparente facilidad de lo inmediato, adolecía en los otros, en los de Benjamin, de apresurada carencia de mediación.

Razones aparte, lo que a mi entender pesa con más gravedad sobre la polémica, todavía actual, en torno a si Benjamin fue más marxista o solo lo fue menos es el odio inveterado que se profesaron Brecht y Adorno, Brecht y otros jefes de fila de la escuela de Frankfurt. Espiguemos un par de ejemplos. En una carta que Adorno escribe a Benjamin desde Londres en marzo de 1936, le aconseja que lleve a cabo en su obra «la liquidación total de los temas brechtianos».^[577] A su vez, Brecht tampoco fue manco. En sus diarios del exilio, solo por Thomas Mann profesa una inquina mayor que la que, por feroz ejemplo, le produce Horkheimer: «Horkheimer es millonario y así pudo en cada lugar en que residió comprarse una cátedra para, dice él, cubrir la actividad revolucionaria de su Instituto. Esta vez ha sido en Columbia, pero desde que ha comenzado la gran caza de rojos, Horkheimer ha perdido las ganas de vender su alma, lo cual ocurre siempre más o menos en una universidad [...]. ¡Oh, las palmas académicas! Con su dinero mantienen a flote a algo así como una docena de intelectuales, los cuales, a cambio, tienen que entregar todos sus trabajos sin la garantía de que la Revista [la *Zeitschrift für Sozialforschung*] llegue un día a publicarlos».^[578] La insidia es palpable, pero entre sus pliegues descubrimos las ateridas carnes del Benjamin hambriento en París, aceptando a su pesar correcciones en sus textos, porque, de no aceptarlas, no los hubiera visto publicados (y pagados).

A los treinta y cinco años de su muerte no han acabado los tirones de unos y otros sobre Benjamin. Esto es, Benjamin sigue estando solo, como lo estuvo siempre. Solo terminó Brecht sus días en Berlín oriental, sospechando que la Administración lo espiaba hasta por medio de sus ayudantes de dirección escénica. Y solo Adorno, al escribir que «la soledad inviolable es la única manera que tiene el intelectual de conservar alguna solidaridad».^[579] O, en un texto posterior, de fecha casi reciente, con

experiencias de muchos en su favor, y sin omitir una lanzada a Brecht, injusta porque la muerte no le permitió a este tal acumulación experiencial: «La sentencia de Brecht de que “el partido tiene mil ojos, el individuo, solo dos” es tan falsa como puede serlo una perogrullada. La fantasía exacta de un disidente puede ver más que mil ojos a los que les han calado las gafas rosadas de la unidad y que, en consecuencia, confunden todo lo que perciben con la verdad universal».[\[580\]](#) Por nuestra parte, ¡viva la exacta fantasía disidente!

Madrid, abril de 1975

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abbot, Berenice

Activismo, movimiento literario

Adorno, Gretel

Adorno, Theodor W.

Dialéctica negativa

Schriften

Teoría estética

AEG, fábricas de la

Aguirre, Jesús

Aimé, monsieur

Alain (Émile-Auguste Chartier)

Albaret, Céleste

Alejandro II, zar

Alemania

Álvarez Murena, Héctor

Angelico, Fra

Apollinaire, Guillaume

El Heresiarca y Cía.

Le poète assassiné

Arago, François

Aragon, Louis

«Passage de l'Opéra»

Paysan de Paris

Traité du style

Une vague de rêves

Árbol del Conocimiento, figura del

Arendt, Hannah

Aristóteles

Arnheim, Rudolf

Arnoux, Alexandre
Aron, Raymond
Arp, Jean
Asociación Internacional de Trabajadores (AIT)
Atget, Eugène
Auerbach, Erich

Bachofen, Johann Jakob
Baechthold, Jakob
Bakunin, Mijaíl
Balzac, Honoré de
Barbier, Auguste
Barbuse, Henri
Barrès, Maurice
Barroco

Bataille, Georges
Baudelaire, Charles

«À une passante»

«Le cygne»

«Le jeu»

«Une martyre»

El Spleen de Paris

Las flores del mal

Salón de 1859

Bauhaus

Bayard, Hippolythe

Becher, Johannes R.

Beethoven, Ludwig van

Benjamin, Walter

«El arte de narrar»

Alemanes

Calle de dirección única

Crónica de Berlín

El origen del drama barroco alemán

El origen del Trauerspiel alemán

Iluminaciones I

Iluminaciones II

Infancia en Berlín hacia el mil novecientos

Libro de los pasajes

Bennett, Arnold

Benoist-Méchin, Jacques

Béraud, Henri

Bergson, Henri

Matière et mémoire

Berrichon, Paterne

Bibesco, Antoine

Biblia

Bifur, revista

Blanqui, Louis-Auguste

Blatt, Roberto

Bloch, Ernst

La herencia de este tiempo

Spuren (Huellas)

El espíritu de la utopía

Blossfeldt, Karl

Boetticher, Karl

Bohr, Niels

Brecht, Bertolt

Canciones para niños

El vuelo de los Lindbergh

La madre

La medida

La ópera de cuatro cuartos

Poemas del exilio

Terror y miseria del Tercer Reich

The Fourth Wall of China

Un hombre es un hombre

Brenner, Hildegard

Brentano, Bernhard von

Breton, André

Nadja

Brod, Max

Kafka

Buber, Martin

Büchner, Georg

Buck-Morss, Susan

Bujarin, Nicolái

Busoni, Ferruccio

Calderón de la Barca, Pedro

Camp, Maxime du

París

Cervantes, Miguel de: *Quijote*

Char, René

China

Chopin, Frédéric

Cladel, Léon

Claudel, Paul

Clermont-Tonnerre, Elisabeth de

Cocteau, Jean

Cohen, Hermann

Comte, Auguste

Comuna de París

Confucio

Coulon, Marcel

Crimea, guerra de

Curtius, Ernst Robert

Daguerre, Louis

Dante Alighieri

Darío, Rubén

Daudet, Léon

Dauthendey, Carl Albert

David, Jean-Louis

de Chirico, Giorgio

Delaroche, Paul

Delvau, Alfred

Derain, André

Dern, Wolfgang

Desbordes-Valmore, Marceline

Descartes, René

Desjardins, Paul

Desnos, Robert

Deubel, Léon

Dietzgen, Josef

La religión de la socialdemocracia

Dilthey, Wilhelm

Vida y poesía

Döblin, Alfred

¡Saber y transformar!

Dostoievski, Fiódor

Crimen y castigo

Los demonios

Los hermanos Karamázov

Dreyfus, *affaire*

Ducasse, Isidore

Duhamel, Georges

Dupont, Pierre

École des Beaux-Arts

École Polytechnique

Eddington, Arthur Stanley

Einstein, Albert

Eisenstein, Serguéi

Eisler, Hanns

Éluard, Paul

Engels, Friedrich

La situación de la clase obrera en Inglaterra

Manifiesto comunista

Ensor, James

Ernst, Max

Exposición Universal de París (1867)

Fabre-Luce, Alfred

Farben, I. G.

Faro Comunista, comuna

Federación de Escritores Proletarios y Revolucionarios

Fernández, Ramón

Figaro, Le, diario

Fischer, Ernst

Flaubert, Gustave

La educación sentimental

Fourier, Charles

France, Anatole

Francisco I, emperador

Frankfurter Rundschau

Frankfurter Zeitung

Freud, Anna

Freud, Sigmund

Más allá del principio del placer

Fuchs, Eduard

Fuller, Alvin

Fustel de Coulanges, Numa Denis

Gábor, Andor

Galileo

Gallimard, editor

Gance, Abel

Gandillac, Maurice de

Génesis

George, Stefan

Gide, André

Giotto: *Iracundia*

Girardin, Émile de

Globe, Le, periódico

Glück, Gustav

Goethe, Johann Wolfgang von

Fausto

Las afinidades electivas

Goncourt, Edmond de

Gorki, Maxím

Gotha

Gotthelf, Jeremias

Gozlan, Léon

GPU, policía secreta de la URSS

Grabbe, Cristian Dietrich

Gramsci, Antonio

Grandville, Jean-Jacques

Graves, Robert

Greco, El

Greyfriars de Edimburgo, cementerio de los

Grün, Karl

Gründel, Ernst Günther

La misión de la joven generación

Gryphius, Andreas

Guerra Fría

Guerra Mundial, Primera

Guizot, François

Gustavo, rey de Suecia

Gutzkow, Karl: *Cartas desde París*

Guys, Constantin

Haas, Willy

Hamann, Johann Georg

Hamsun, Knut

La bendición de la tierra

Hašek, Jaroslav: *Las aventuras del buen soldado vejik*

Hauff, Wilhelm

Hauptmann, Gerhart

Hausmann, Georges-Eugène, barón

Confession d'un lion devenu vieux

Heartfield, John

Hebel, Johann Peter

Cofrecillo de joyas del amigo de la casa renano

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

Heidegger, Martin

Heimann, Moritz

Heine, Heinrich

Buch der Leiden

Heinle, Christoph Friedrich

Heisenberger, Werner

Heródoto: *Historia*

Hertz, Henri

Hessel, Franz

Hill, David Octavius

Hiller, Kurt

Hitler, Adolf

Hoffmann, E. T. A.

Hofmannsthal, Hugo von

Hölderlin, Friedrich

Homero

Horkheimer, Max

Houssaye, Arsène

Hroswitha de Gandersheim

Huete, Rafael

Hugo, Victor

Los miserables

Los trabajadores del mar

Humanité, L'

Humboldt, Wilhelm von

Huxley, Aldous

Ibsen, Henrik

Pato salvaje

Iglesia escocesa

Iglesia ortodoxa

Iglesia romana

Ilustración

Inquisición

Instituto de Investigación Social

Internacional, Primera

véase también Asociación Internacional de Trabajadores

Ivens, Joris: *Borinage*

Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter)

Levana

Jochmann, Carl Gustav

José, emperador

Journal des Débats

Jüdische Rundschau

Kafka, Franz

América

El castillo

El proceso

La transformación

Diarios

Un médico rural

«Durante la construcción de la muralla china»

Contemplaciones

Kant, Immanuel

Karplus, Gretel

Kästner, Erich

Keller, Gottfried

Kempelen, Wolfgang von

Kierkegaard, Søren

Kipling, Rudyard

Klages, Ludwig

Klee, Paul

Kleist, Heinrich von

Klossowski, Pierre

Koestler, Arthur

Korsch, Karl

Kracauer, Siegfried

kraft, Werner

Kraus, Karl

Palabras en verso

Krull, Germaine

Krupp, fábricas

Kun, Béla

Kurella, Alfred

Lacis, Asja

Lafargue, Paul

Lamartine, Alphonse de

Lao Tse

Lasalle, Ferdinand

Lautréamont, conde de

Los cantos de Maldoror

Lawrence, T. E.: *Los siete pilares de la sabiduría*

Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret-Gris

Le Play, Frédéric

Ouvriers européens

Leibniz, Gottfried

Leipziger Stadtanzeiger, Der

Leiris, Michel

Lenin, Vladimir Ilich Uliánov

Lenz, Jakob Michael Reinhold

Leonardo da Vinci

Leopardi, Giacomo

«Diálogo de la Moda y de la Muerte»

Leopoldo II, emperador

Lesabéndio

Léskov, Nikolái

«La voz de la naturaleza»

El peregrino encantado

Platonida y Kotin

Lewy, Ernst

Libro de lectura para habitantes de las ciudades

Lichtenberg, Georg Christoph

Lichtwark, Alfred

Liebnecht, Karl

Lisboa

literarische Welt, Die, revista

Loos, Adolf
Lotze, Hermann
Loyola, san Ignacio: *Ejercicios espirituales*
Luftwaffe
Luis Felipe de Orleans, rey de Francia
Luis Napoleón Bonaparte, *véase* Napoleón III
Luis VI, rey de Francia
Luis VII, rey de Francia
Lukács, Georg
Historia y conciencia de clase
La teoría de la novela
Lurine, Louis
Luxemburg, Rosa

Maelstrom
Malebranche, Nicolas
Mallarmé, Stéphane
Mann, Heinrich
Mann, Thomas
Marcuse, Herbert
María Teresa, emperatriz
Marinetti, Filippo Tommaso
Marruecos, guerra de
Martin, David
Marx, Karl
El capital
Manifiesto comunista
Maublanc, René
Maximiliano I, emperador de México n.
Méchnikov, Lev I.
La civilización y sus grandes ríos históricos
Mehring, Walter
Meyerhold, Vsévolod
Michaëlis, Karin
Michelet, Jules
Avenir! Avenir!

Mickiewicz, Adam

Miguel Ángel

Milton, John

Moholy-Nagy, Laszlo

Molière, Jean

Monnier, Adrienne

Montaigne, Michel de

Montesquiou, Robert de

Morgenstern, Soma

Müller, Pintor (Friedrich Müller)

El primer despertar de Adán y sus primeras noches bienaventuradas

Musset, Alfred de

Nadar, Gaspar-Félix Toumachon

Napoleón Bonaparte

Napoleón III

Naville, Pierre

La révolution et les intellectuels

Neher, Carola

Nevers, campo de concentración de

Newton, Isaac

Nguyen-Trong-Hiep

Paris capitale de la France

Niépce, Joseph Nicéphore

Nietzsche, Friedrich

Nodier, Charles

Novalis

Nueva Objetividad, movimiento literario

Offenbach, Jacques

Orient und Occident, revista

Orígenes

Sobre los principios

Orlik, Emil

Ortega y Gasset, José

Ottwald, Ernst

Oud, Pieter

Paderewski, Ignacy Jan

Paganini, Niccolò

Palestina

Palmier, Jean-Michel

París

Pascal, Blaise

Péguy, Charles

Pierre-Quint, Léon

Pierson

Pirandello, Luigi

Se rueda

Piscator, Erwin

Platón

Plutarco

Poe, Edgar Allan

Polonia

Pontmartin, Armand de

Porta, Giovanni Battista della

Potemkin, Grigori Aleksándrovich

Prévost, André Julien

Proudhon, Pierre-Joseph

Proust, Marcel

À l'ombre des jeunes filles en fleur

À la recherche du temps perdu

À propos de Baudelaire

Du côté de chez Swann

Le côté de Guermantes

Pudovkin, Vsévolod

Rang, Bernhard

Ranke, Leopold von

Ray, Man

Recht, Camille

Régnier, Henri de

Reik, Theodor
Réja, Marcel: *L'art chez les fous*
Rembrandt
Renacimiento
Renan, Ernest
Renger-Patzsch, Albert
El mundo es hermoso
Revolución francesa
Riegl, historiador del arte
Riemann, Bernhard
Rilke, Rainer Maria
Rimbaud, Arthur
Una saison en enfer
Rivière, Jacques
Robespierre, Maximilien de
Rococó
Rolland, Romain
Romanticismo alemán
Rosenzweig, Franz
La estrella de la redención
Roth, Joseph
Rusia
Rusia soviética
Rychner, Max

Sacco, Nicola
Sainte-Beuve, Charles-Augustin
Saint-Pol Roux
Saint-Simon, Henri de Rouvroy, conde de
Sander, August
Scheerbart, Paul
La arquitectura de cristal
Schelling, Friedrich
Scholem, Gershom Gerhard
«Saludo del Angelus»
Schopenhauer, Arthur

Schottlaender, editorial
Schwab, Christoph Theodor
Schweppenhäuser, Hermann
Seghers, Anna: *Las más bellas sagas del bandido Woynok*
Selz, Jean
Senefelder, Alois
Séverin-Mars
Shakespeare, William
Siete Años, guerra de los
Sodome et Gomorrhe
Sófocles: *Edipo*
Soupault, Philippe
Southey, Robert
Spinoza, Baruch
Stalin, Josef Vissarionovic Dzugasvili
Steffin, Margarete
Stein, general
Steiner, Rudolf
Stelzner, Michael A.
Stevenson, Robert Louis
Stone, Sasha
Stramm, August
Strindberg, August
Struensee, conde de
Sturm und Drang, movimiento prerromántico
Subirats, Eduardo
Sue, Eugène
Suhrkamp, editorial

Taine, Hippolyte
Talmud
Taride, guía
Taylor, Frederick Winslow
Thackeray, William Makepeace
Thibaudet, Albert
Tieck, Ludwig

«Eckbert el rubio»

El gato con botas

Tiedemann, Rolf

Tolstói, Lev

La sonata a Kreutzer

Torá

Toussenel, Alphonse

Tretiákov, Serguéi

Señores del campo

Trotsky, Lev Davidovic Bronstein

Tucholsky, Kurt

Tzara, Tristan

Unión Soviética

Unold, Max

Utrillo, Maurice

Vaillant-Couturier, Paul

Valentin, Karl

Valéry, Paul

Pièces sur l'art

«Situation de Baudelaire»

van de Velde, Henry

Vanzetti, Bartolomeo

Variété, revista

Verlaine, Paul

Verne, Jules

Vértov, Dziga: *Tres cantos sobre Lenin*

Villemessant, Hippolyte de

Virgilio

Eneida

Vogt, Karl

Wagner, Richard

Walser, Robert

El ayudante

Walter-Benjamin-Archiv en Berlín

Wickhoff, historiador del arte

Wiertz, Antoine J.

Wort, Das, revista

Zola, Émile

Thérèse Raquin

Travail

NOTAS

INTRODUCCIÓN. LEER Y RELEER A BENJAMIN

[1] Tanto es así que podemos encontrar estudios de casos específicos, como el libro editado por Momme Brodersen, *Benjamin auf Italienisch. Aspekte einer Rezeption*, Frankfurt am Main, Neue Kritik, 1982. Como balance global, no solo de la recepción de Benjamin, sino como puesta al día de lo que sabemos sobre el pensador alemán, el libro de referencia es el estudio monumental, e inacabado, de Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, París, Klincksieck, 2006.

[2] Hannah Arendt, *Hombres en tiempo de oscuridad*, trad. de Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 2009.

[3] Theodor W. Adorno, «Introducción a los escritos de Walter Benjamin», *Notas sobre literatura*, trad. de Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2003.

[4] Así lo hace Juan Ignacio García en su muy útil artículo «Constelación austral. Walter Benjamin en Argentina», publicado en la revista *Herramienta*, 43 (marzo de 2010), pp. 75-92 (en un dossier dedicado a Benjamin en el setenta aniversario de su muerte).

[5] Jordi Llovet (ed.), *Walter Benjamin. L'esperit de la modernitat*, Barcelona, Barcanova, 1993. De otro tenor serán las iniciativas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de Juan Barja —editor de Abada y traductor de la *Obra de los pasajes*—, en 2010 y 2011, con la organización de la exposición *Constelaciones*, la página web *Atlas Walter Benjamin*, así como la edición, a cargo de Juan Barja y de César Rendueles, de *Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013.

[6] Theodor W. Adorno – Walter Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940* trad. de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, Madrid, Trotta, 1998, p. 273.

[7] Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin*, p. 50.

[8] Asja Lacin, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, ed. De Hildegard Brenner, Múnich, Rogner & Bernhard, 1971.

[9] Véase «Respuesta provisional», en Theodor W. Adorno, *Miscelánea I (Obra completa 20/1)*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, p. 173.

[10] Esta edición de los *Gesammelte Schriften (Escritos reunidos)* se encuentra en la base de la de las *Obras* de Walter Benjamin que la editorial Abada emprendió en 2006, así como en la de los *Selected Writings* que Marcus Bullock y Michael W. Jennings llevaron a cabo para Harvard University Press entre 1996 y 2003 —si bien los *Selected Writings* se organizaron con un criterio distinto: los textos se publicaron siguiendo una pauta cronológico-temática y están anotados pensando en un público de estudiantes y de lectores anglosajones contemporáneos, por lo que aprovechan, pero no se limitan solo a ellos, los criterios de anotación de los *Gesammelte Schriften*, más arqueológico-filológicos—. También el proyecto de las *Opere complete*, dirigido por Giorgio Agamben para Einaudi desde 1982, mantenía un criterio cronológico. Sin embargo, las diferencias entre el editor y la editorial, motivadas por su proyecto de reconstrucción del libro sobre Baudelaire de Benjamin aparte de la *Obra de los pasajes* (véase la carta abierta que Agamben envió a Giulio Einaudi en el diario *La Repubblica*, 13-XI-1996), condujeron a una ruptura y a la entrada en escena de los editores alemanes de los *Gesammelte Schriften*, que, no obstante, respetaron para las *Opere complete* de Einaudi en nueve volúmenes, el

criterio cronológico. Desde 2008 Suhrkamp ha emprendido una nueva edición de las obras completas de Walter Benjamin, *Werke und Nachlass. Gesamtausgabe (Obras y legado. Edición completa)*, a cargo de varios editores, que tiene prevista la aparición de veintidós volúmenes, con un prolijo y actualizado aparato crítico y de comentarios, y que parece llamada, cuando se concluya, a renovar o a relanzar la ya de por sí ingente literatura sobre la obra de Benjamin.

[11] Algo, por cierto, debe advertirse: existía una traducción de Jesús Aguirre de «El narrador» que nunca pasó a libro, publicada en *Revista de Occidente*, 119 (1973). Esta traducción, como es natural, se ha tenido en cuenta, pero, para el trabajo de revisión, hemos optado por basarnos en la de Blatt de 1991, debido a que era la más reciente. Sin embargo, hemos aprovechado la «Nota» con que Jesús Aguirre a veces acompañaba los textos traducidos, y que cierra su traducción de «El narrador». Sobre la cuestión de las revisiones aquí acometidas y los criterios que nos han guiado, me remito a lo que indicaré al final de esta introducción.

[12] Otra consecuencia del debate berlinés de 1967-1968, por cierto: la primera edición de este texto la publicó la editorial del entonces Berlín oriental, Aufbau Verlag, en 1971.

[13] Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (1989), trad. de Nora Rabotnikof, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 79), 1995. Véase también su *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2000), trad. Ramón Ibáñez Ibáñez, Madrid, Visor (La balsa de la Medusa, 139), 2004.

[14] Giorgio Agamben, «El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y en Benjamin», en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010 (la primera edición italiana es de 1978).

SOBRE EL LENGUAJE EN GENERAL Y SOBRE EL LENGUAJE DE LOS HUMANOS

[15] Texto póstumo de Benjamin (el manuscrito original es de 1916). Gershom Scholem, en *Walter Benjamin. Historia de una amistad* (Barcelona, Península, 1987, p. 48), cuenta lo siguiente: «En esa época [otoño de 1916] escribí a Benjamin una larga carta acerca de la relación entre las matemáticas y el lenguaje, y le planteé toda una serie de preguntas al respecto. De la amplia respuesta que me dirigió, y que luego interrumpió a la mitad, surgió el borrador de su trabajo «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos» — al que se refería como una primera parte, a la que habrían de seguir otras dos—, cuya copia me envió en diciembre de 1916». Benjamin —nos cuenta Scholem— había asistido aquel mismo año a las clases del lingüista Ernst Lewy, en la Universidad de Berlín, y había comentado con Scholem tanto el famoso libro de Fritz Mauthner *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (edición definitiva de 1913) como los trabajos de lingüística de Wilhelm von Humboldt. Para hacerse una idea de la singularidad y del genio de Lewy, entonces un profesor todavía joven —y cuyas clases, sin duda, influyeron en Benjamin para su ensayo—, no hay nada como acudir a lo que Scholem cuenta de esos cursos y a la historia de su *venia legendi* denegada en Gotinga a raíz de una lección magistral, que, en teoría, debería haber sido un mero trámite, sobre «El lenguaje del anciano Goethe» y en la que Lewy «emprendió la tarea de fundamentar la tesis de que en Goethe se consumaba la transición desde la familia lingüística indo-germánica hasta la familia fino-ugria» (G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, p. 37).

[16] Optamos por traducir el *Geist* alemán haciendo explícito, por lo menos al comienzo, su doble —o triple— sentido de «espíritu», «mente» e «intelecto». Resulta evidente que su polisemia en esa lengua permite a Benjamin hablar de lo *Geistig* tanto en el mundo de la justicia o del arte como en el mundo de las plantas, de los animales y de las piedras, o, más delante, en la vida paradisíaca. Sin embargo, también parece claro que tanto la opción por lo «espiritual», muy frecuente en las traducciones a las lenguas románicas, como por lo «mental» —que es la opción de la edición estándar de Benjamin en inglés, en los *Selected Writings* estadounidenses— divide demasiado lo que, en alemán, no está diferenciado de forma tan nítida y sacrifica una mitad en favor de la otra. Por eso acudiremos a la doble traducción —siempre que el texto no quede muy forzado— para evitar la

«espiritualidad» de la técnica y la «intelectualidad» de la planta o el «mundo mental» de las piedras; optaremos incluso por la fórmula «espiritual o mental» —no como quien plantea una disyuntiva, sino como dos modos alternativos de decir lo mismo—; o, sencillamente, dejaremos «espiritual» cuando el contexto no haga el término muy violento o paradójico —conscientes de que el lector ya se habrá acostumbrado a la polisemia del término alemán—, sin olvidar, además, que el propio ensayo de Benjamin, a partir de cierto punto, tiende más a «espiritualizarse» que a «intelectualizarse». En cualquier caso, evitaremos la inclusión entre paréntesis del término alemán, cosa que no podremos hacer, en este ensayo, con otras palabras.

[17] ¿O no será más bien la tentación de fijar la hipótesis desde un comienzo la responsable del abismo que se cierne sobre todo filosofar? (*N. del A.*)

[18] Doble sentido, se entiende, porque *lógos*, en griego, significa, por lo menos, tanto «razón» o «inteligencia» como «habla» o «discurso».

[19] Comunicable es *mittelbar* (del verbo *mitteilen*, literalmente: «com-partir»). Inmediato es *unmittelbar*, lo contrario de mediato: *mittelbar*, que nada tiene que ver con *mitteilen*, pero sí con *Mittel* —«medio instrumental»—, palabra que Benjamin contrapondrá enseguida a *Medium* —medio «medial», como el agua es el *medio* de los peces y el aire, el *medio* donde vuelan las aves—. Los juegos son obvios y rayan en la broma tipográfica, porque *mittelbar* y *mittelbar* solo tienen en común una letra de más o de menos, esa *i* que abre y cierra las compuertas de una corriente de significado y que desata un raudal de connotaciones. Sin embargo, el sentido de la jugada resulta coherente: se trata de distinguir una concepción instrumental, a través de la cual los seres o entidades (*Wesen*) se comunican entre sí con algo que les es, en cierto modo, ajeno —como si el lenguaje fuese un teléfono o un sistema de señales codificado mediante banderas de colores—, de una concepción «medial» del lenguaje en la que los seres son lo que el lenguaje les hace o deja ser en su expresión lingüística. (A la concepción «instrumental» Benjamin la tachará de «burguesa» y huelga decir que la segunda es la defendida en este ensayo.) Dicho de otro modo, el ser lingüístico es un modo del ser, no una simple expresión codificada del ser; pero, puesto que la entidad espiritual (o mental) de los seres solo llega a realizarse en la comunicabilidad (*Mittelbarkeit*) —Benjamin no deja dudas aquí—, esa comunicabilidad no debe comprenderse en el sentido de una mera intermediación, sino como una forma de inmediatez (*Unmittelbarkeit*) que hace que el ser que comunica y la comunicación sean indistinguibles. Esta, como se verá, sortea el riesgo de recaer en la paradoja de la incomunicación o de la ininteligibilidad mediante un salto hacia lo más alto: hacia el lenguaje de la creación y del paraíso, hacia el «bautizo» de las cosas y los seres, desde el que después se volverá a descender.

[20] Génesis, 2, 19; en general, para las citas bíblicas se sigue la traducción de Casiodoro de Reina (*Biblia del Oso*).

[21] Johann Georg Hamann (1730-1788), el mago del Norte, escritor y filósofo representante del lado irracionalista de la Ilustración alemana, cultivador de un estilo que él mismo defendía como una forma de «enfasiología»: enfático y apasionado, pero también irónico y sarcástico. La concepción del lenguaje como «cifra» del habla —o de la poesía— divina y la exégesis de la Biblia como clave para descifrar este lenguaje de Dios, subyacente en la naturaleza y la historia, son determinantes para comprender su posición intelectual y su actitud polémica frente al racionalismo ilustrado —de Kant, por ejemplo—. La distinción que enseguida hará Benjamin entre un significado figurado (*übertragen*) y «sensible» (*sinnlich*), en lugar de literal (*wörtlich*), que sería lo suyo, debe remitirse a Hamann y a su idea de que la naturaleza es el lenguaje «sensible» de Dios, mientras que el lenguaje humano es la forma «figurada» de este lenguaje divino.

[22] «Formó, pues, Jehová Dios al hombre con el polvo de la tierra y sopló en su nariz el soplo de la vida, y fue el hombre en ánima viviente», Génesis, 2, 7.

[23] «Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó, hombre y mujer los creó», Génesis 1, 27.

[24] «Varona» es el término usado por Casiodoro de Reina en la *Biblia del Oso* (Génesis, 2, 23), del mismo modo que Lutero, en su traducción de la Biblia, usó *Männin*, la palabra que cita aquí Benjamin —al igual que, en la Biblia francesa de David Martin (1707), se dice *homme*—. Muchas traducciones modernas suavizan esto y traducen «esposa», como femenino del «esposo», o «mujer».

[25] Benjamin está citando el breve ensayo de J. G. Hamann «Des Ritters von Rosenkreutz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache» («Últimas voluntades del Caballero de la Rosacruz sobre el origen divino y humano del lenguaje», 1772). Existe una traducción al inglés: «The Last Will and Testament of the Knight of the Rose-Cross. Concerning the Divine and Human Origin of Language», en Johann Georg Hamann, *Writings on Philosophy and Language*, trad. y ed. de Kenneth Haynes, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 108.

[26] Friedrich Müller, conocido como *der Maler Müller* (el Pintor Müller), fue un artista, escritor y poeta vinculado con el movimiento prerromántico Sturm und Drang. En 1778, sin haber cumplido todavía los treinta años, se marchó a vivir a Roma, donde moriría en 1825 después de una vida de incompreensión y penurias, dedicado a la venta de antigüedades y ofreciendo sus servicios como guía para visitantes. Su producción literaria, muy deudora de su admiración por Goethe, dio lo mejor de sí en los años anteriores a su emigración romana. Su *Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte* (1778), que Benjamin cita aquí, no es un poema, como a veces se da a entender, sino una suerte de pequeña novela de formación, con Adán de protagonista y con los rasgos propios del idilio, con pasajes hímnicos más contemplativos y entusiastas que moralizantes y concebida, de hecho, como una precuela de su *Der Tod Abels* (*La muerte de Abel*), de 1775.

[27] Se entiende: con la destrucción de la torre de Babel y con la confusión de las lenguas, en el capítulo 11 del Génesis.

[28] Sobre esta cuestión, que será central en su libro sobre el origen del *Trauerspiel* alemán (concebido precisamente en 1916, aunque escrito en 1925), resulta aconsejable leer lo que Benjamin escribió en otro breve ensayo de esta misma época, probablemente de finales del verano de 1916, titulado «El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia» (W. Benjamin, *Obras*, II, vol. 1, pp. 141-144).

[29] Sobredenominadas y sobredenominación: *überbenannt* y *Überbenennung*. Se entiende en el sentido de que la proliferación de las lenguas trae consigo la proliferación de los nombres convertidos en meros signos de las cosas, las cuales quedan, por tanto, sobresignificadas, sobredenominadas y, en cierto modo, sobredeterminadas (*überbestimmt*). Debe descartarse la tentación de ver en esta *Überbenennung* una referencia soterrada a la idea de *Übername*, el apodo, aunque, naturalmente, pueda pensarse en ello y se especule sobre la relación que guardan los apodos con la sobredenominación.

PARA UNA IMAGEN DE PROUST

[30] La primera edición de la *Recherche* nació, en efecto, con trece volúmenes, aunque la obra conste en realidad de siete novelas. El primero lo publicó Grasset en 1913, y después de la guerra, entre 1918 y 1927, *La Nouvelle Revue Française* editó los volúmenes restantes.

[31] Benjamin usa una expresión típica de la filosofía escolástica. El *actus purus*, el «acto puro», es el modo de la creación divina, así como una manera de comprender la propia naturaleza de Dios, entendida esta como la de un ser puramente en acto.

[32] Jean Cocteau, «La voix de Marcel Proust», *Hommage à Marcel Proust*, París, *La Nouvelle Revue Française*, 1923 (reed. de 1991), p. 90 y ss.

[33] Max Unold (1885-1964), pintor e ilustrador alemán. Las historias de revisor (*Schaffner-Geschichten*) tienen aquí el sentido de episodios banales contados por alguien sin interés y para matar el rato. Unold es autor de un breve escrito sobre Proust, «Einiges über Marcel Proust», editado por Achim Hölder, *Marcel Proust. Leseerfahrungen deutschsprachiger Schriftsteller*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, pp. 90-95. Allí define Unold las historias de revisor en los siguientes términos: «Tienen en común con las historias más estúpidas su capacidad para despertar un interés que acaba siendo groseramente defraudado. Pero lo peculiar en ellas es que constituyen una vivencia decisiva para el narrador, cuya importancia, sin embargo, se le escapa totalmente al oyente».

[34] No se puede entender bien la imagen del calcetín que Walter Benjamin usa aquí sin tener presente un pasaje de su *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos* donde relata sus juegos en un ropero: «Yo me abría camino dentro de él hasta alcanzar el último rincón; ahí me encontraba con mis calcetines, que descansaban amontonados y enrollados, a la manera antigua, de modo que cada uno de los pares fingía ser una pequeña bolsa. Nada me causaba más placer que ir hundiendo mi mano en su interior, y ello no solo por el calor de la lana. Lo que me atraía hacia su hondura era lo que llamaba “el contenido”, que mantenía dentro de mi mano en el interior siempre enrollado. Cuando lo agarraba con el puño para confirmar la posesión de la blanda masa de la lana, comenzaba ya a desarrollar la segunda parte de aquel juego, que me conducía de inmediato a un descubrimiento emocionante. Pues ahora desplegaba “el contenido” desde el interior de aquella bolsa. Lo acercaba a mí cada vez más, hasta consumarse la sorpresa: “el contenido” salía de su bolsa, con lo que ambos dejaban de existir. No me cansaba de poner a prueba esa verdad enigmática: que forma y contenido, la envoltura y lo envuelto, son lo mismo. Lo son en la forma de una tercera cosa: el calcetín en que ambos se transforman». [Trad. de Jorge Navarro Pérez, *Obras*, IV, vol. 1, Madrid, Abada, 2010, p. 227.]

[35] Un personaje de la *Recherche* (la criada del Narrador) inspirado en gran medida en Céleste Albaret, quien trabajó en casa de Proust.

[36] Léon Daudet (1867-1942), hijo del escritor Alphonse Daudet, importante memorialista, periodista y político reaccionario, y destacado antisemita, aun y así admirado como escritor por Proust y Benjamin. Las guías y planos de las ediciones Taride eran muy habituales a principios del siglo XX.

[37] Elisabeth de Clermont-Tonnerre (1875-1954), aristócrata y escritora francesa, amiga de Proust. Sus cuatro volúmenes de memorias —*Au temps des équipages*, mencionado aquí, es el primero— constituyen una fuente importante de información sobre el mundo de la *Recherche*.

[38] El poeta del Faubourg Saint-Germain es Proust, evidentemente.

[39] Robert de Montesquiou (1855-1921), aristócrata, escritor y célebre dandi en el París *mondain* proustiano. El autor de la *Recherche* se inspiró en él para el personaje del barón de Charlus.

[40] El *Gotha* era un almanaque sobre las efemérides del mundo de la aristocracia y de la diplomacia, publicado en alemán y francés desde mediados del siglo XVIII hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, cuando el Ejército Rojo tomó Gotha, la ciudad donde se publicaba y que le daba nombre.

[41] Léon Pierre-Quint (1895-1958), crítico literario francés, autor de la primera monografía sobre el autor de la *Recherche*: *Marcel Proust. Sa vie, son oeuvre*, París, 1925.

[42] Los Courvoisier son una familia rival de los Guermantes en la *Recherche*. Oriane es el nombre de pila de la duquesa de Guermantes. Los Bibesco son una familia de aristócratas rumanos afincados en París. El príncipe Antoine Bibesco (1878-1951) fue un gran amigo de Proust. El escritor lo conoció en el célebre salón artístico y literario que mantenía su madre, Hélène. En su correspondencia, Marcel era Lecram y Bibesco, Ocsebib.

[43] Proust fue un gran admirador de Henri de Régnier (1864-1936), poeta simbolista y discípulo y seguidor de Mallarmé. En *Pastiches et mélanges* hay una parodia dedicada a él. Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) fue un afamado e influyente crítico literario. Proust criticó, en *Contra Sainte-Beuve* (publicado póstumamente en 1954; hay una edición en Tusquets con traducción a cargo de Javier Albiñana), sus métodos centrados en extraer de la vida de los autores una intencionalidad para sus obras, y le reprochó su incapacidad para comprender bien las obras de Baudelaire, Balzac o Stendhal.

[44] El artículo de José Ortega y Gasset, publicado originalmente en el ya mencionado *Hommage à Marcel Proust* de *La Nouvelle Revue Française*, se puede consultar en *El espectador*, vols. VII y VIII, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

[45] Jupien y Aimé son, respectivamente, un sastre chalequero y un *maître* de hotel en la *Recherche*. Céleste Albaret publicó unas hermosas memorias de sus años de servicio en casa de Marcel Proust: *Monsieur Proust*. [Hay trad. cast. de Elisa Martín Ortega y Esther Tusquets, Barcelona, RqueR, 2004.]

[46] La frase de Barrès (escritor y político, figura clave del nacionalismo francés en las primeras décadas del siglo XX) la vuelve a anotar Benjamin en la *Obra de los pasajes* (I, 2, 4), añadiendo este comentario: «¿Quién si no Proust hubiese podido ser el primero en hollar el misterio de los interiores del siglo pasado?».

[47] Ramón Fernández (1894-1944), crítico y escritor francés de origen mexicano. Véase de él *Messages*, París, Bernard Grasset, 1981, p. 174.

[48] Jacques Benoist-Méchin (1901-1983), escritor francés, marcado por su colaboracionismo durante la ocupación alemana. De joven llegó a conocer a Proust —a instancias de Ernst Robert Curtius y para solicitar el permiso de traducción de la *Recherche* al alemán, tarea en la que participó el propio Benjamin—. En 1926, y siguiendo una sugerencia de Proust, publicó un ensayo titulado *La musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Véase de él su *Avec Marcel Proust*, París, Albin Michel, 1977.

[49] Son los dos últimos versos de la primera estrofa del primer poema de «Le voyage», de Baudelaire: «¡Ah, qué grande es el mundo a la luz de la lámpara! / Y qué pequeño es a los ojos del recuerdo». (Charles Baudelaire, *Las flores del mal. El spleen de París. Los paraísos artificiales*, ed. de Andreu Jaume, trad. de Lluís Guarner, Barcelona, Penguin Clásicos, 2017, p. 223 (la traducción está levemente cambiada).

[50] Charles Péguy (1873-1914), poeta y escritor francés, socialista convertido al catolicismo, muerto en la Primera Guerra Mundial, en la vigilia de la batalla del Marne, de un disparo en la frente. Benjamin admiraba mucho su obra. Propuso, sin éxito, debido al elevado precio de los derechos, una traducción de sus ensayos al alemán. Su «Diario de mi viaje por el Loira» constituye el relato de un peregrinaje al país de Péguy, aunque no lo cite (Walter Benjamin, *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 133-137). Véase también lo que dice sobre él en «Sobre el lugar social del escritor francés en la actualidad» (W. Benjamin, *Obras*, II, vol. 2, Madrid, Abada, 2009, pp. 401-404).

[51] Jacques Rivière (1886-1925) fue el director de *La Nouvelle Revue Française* en los años inmediatamente posteriores a la Gran Guerra hasta su muerte. Su importancia como editor es máxima: no solamente es clave para la publicación de Proust, sino también de autores como Saint-John Perse, de Valéry, de Mauriac o de Giraudoux, y es decisiva su apertura hacia jóvenes como Louis Aragon o André Breton —quien participó en la ingente tarea de corregir las pruebas de la *Recherche*—. Benjamin cita aquí el artículo de Jacques Rivière «Marcel Proust et l'esprit positif», aparecido en el ya mencionado número de *La Nouvelle Revue Française*, p. 179 y ss.

[52] «Ein Abend mit Monsieur Albert» se encuentra en: W. Benjamin, *Obras*, IV, vol. 1, pp. 546-550.

EL SURREALISMO

[53] El poema de Rimbaud que cita Benjamin pertenece a *Les illuminations*, se trata del que lleva por título «Barbare»: «Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas)». El comentario al margen ya va incorporado entre paréntesis en las ediciones habituales de la obra de Rimbaud: *Ceuvres complètes*, París, Librairie Générale Française, 1999, p. 489.

[54] Hay una traducción y edición de Ricardo Ibarlucía: Louis Aragon, *Una ola de sueños*, Biblos, Buenos Aires, 2004.

[55] Es relevante el momento en que Walter Benjamin redactó y publicó este artículo: principios de 1929. Desde su afiliación al Partido Comunista, en enero de 1927, Breton vivía y transmitía al surrealismo un estado permanente de tensión y contradicción. En febrero, coincidiendo prácticamente en el tiempo con la publicación del artículo de Benjamin en *Die literarische Welt*, Breton mandó una carta a diversas personalidades, más o menos cercanas al surrealismo, para pedirles que aclarasen «su posición ideológica» con vistas a acciones individuales o colectivas «todavía por determinar» (la carta puede consultarse en: André Breton, «À suivre», *Ceuvres complètes*, I, París, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 953 y ss.). Y el año concluyó con la

publicación en diciembre del *Segundo manifiesto del surrealismo*, que dio pie a la respuesta de Bataille y el grupo de *Documents* con el panfleto contra Breton de enero de 1930 con el lacerante título de *Un cadavre*. El panfleto llevaba en la cubierta un montaje fotográfico con Breton coronado de espinas.

[56] Breton ya cita esta singularidad del poeta simbolista Saint-Pol Roux (1861-1940) en el primer *Manifiesto del surrealismo* de 1924. Véase André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Madrid, Visor Libros, 1991, p. 27.

[57] El original francés dice: «Silence, afin qu'ou nul n'a jamais passé je passe, silence! — Après toi, mon beau langage» (Breton, «Point du jour», *Ceuvres complètes*, II, París, La Pléiade, Gallimard, 1992).

[58] Aunque Benjamin ponga en boca de Lenin esta frase (y es verdad que la usó, pero no solamente él, pues ya constituía un lugar común a principios del siglo XX), se sabe que su primera formulación procede de Marx, de su *Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel* (1844; hay una traducción de José María Ripalda para Pre-Textos, Valencia, 2004).

[59] Benjamin, en la carta del 31 de mayo de 1935 dirigida a Adorno, y que acompañaba el envío del primer «Exposé» de su investigación sobre los pasajes (Theodor Adorno – Walter Benjamin, *Correspondencia 1928-1940*, trad. de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, Madrid, Trotta, 1998, p. 97; véase en este volumen «París, capital del siglo XIX»), explica lo siguiente: «En su comienzo [de este trabajo] estuvo Aragon —el *Paysan de Paris*—, del que por la noche, en la cama, no podía leer más de dos o tres páginas, porque mi corazón latía con tanta fuerza que tenía que soltar el libro de las manos». (Hay una traducción reciente del libro de Louis Aragon a cargo de Vanesa García Cazorla para Erratae Naturae — Madrid, 2016— con el título de *El aldeano de París*.)

[60] Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, dos anarquistas estadounidenses de origen italiano, fueron ejecutados en 1927 por un crimen cometido en 1921. El juicio estuvo plagado de irregularidades y, en vísperas de su ejecución, hubo protestas en muchas ciudades del mundo. Gershom Scholem recuerda en sus memorias sobre Walter Benjamin con qué intensidad vivieron juntos aquella manifestación (*Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987, p. 147). El episodio, obviamente, aparece también en *Nadja*.

[61] El gobernador de Massachusetts que dio el visto bueno para la ejecución de Sacco y Vanzetti se llamaba Alvin Fuller.

[62] En realidad se lo dice a Max Ernst, quien por esta razón rehúsa hacer el retrato de la joven que le encarga Breton (*Nadja*, trad. de Agustí Bartra, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 103).

[63] Literalmente: «Un libro con la puerta batiente». Sin embargo, Breton, en el prefacio de su novela, dice que ha querido hacer un libro «battant comme une porte», que golpease como una puerta. La imagen invita a pensar tanto en una puerta mal cerrada y que golpea la corriente de aire como en una puerta por la que se entra y se sale constantemente (piénsese en las puertas batientes de las cocinas que se abren hacia dentro y hacia fuera). Más adelante Benjamin usará la imagen de la puerta giratoria.

[64] Benjamin estuvo en Moscú entre diciembre de 1926 y febrero de 1927. Véase su *Diario de Moscú*, trad. de Marisa Delgado, Madrid, Taurus, 1987, si bien allí no se menciona esta historia de las puertas entornadas.

[65] Existe una edición magnífica del libro de Erich Auerbach de 1929, *Dante, poeta del mundo terrenal*, trad. de Jorge Seca, Barcelona, Acantilado, 2008.

[66] Benjamin alude aquí probablemente al principio de complementariedad formulado por Niels Bohr y Werner Heisenberg en el contexto general de la llamada «interpretación de Copenhague», cuya formulación final se hizo pública en 1927.

[67] A este pasaje, lugar fundamental del surrealismo, y demolido en 1925, está dedicada la primera parte de *Paysan de Paris*.

[68] En un escrito con recuerdos de Apollinaire, «Singulier pluriel», publicado en *L'esprit nouveau*, n.º 26, 1924, un número de homenaje a Apollinaire. Henri Hertz (1875-1966) fue un escritor, periodista y hombre de teatro francés, amigo y condiscípulo de Alfred Jarry, trabó amistad con Apollinaire, Max Jacob y André

Salmon en los años anteriores a la Gran Guerra. Muy marcado en su adolescencia por el *affaire* Dreyfus —él mismo hijo de militar judío—, fue un notable activista en Francia a favor de la causa del sionismo.

[69] Apollinaire, *El Heresiarca y Cía.*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 2011.

[70] Benjamin empeora un poco el francés de Breton al citarlo con tanta imprecisión. El original dice: «Que la grande inconscience vive et sonore que m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est moi». Esto es: «Que la gran inconsciencia viva y sonora que me inspira mis únicos actos probatorios disponga para siempre jamás de todo lo que soy yo».

[71] André Breton, *Nadja*, p. 32.

[72] Un antiguo café berlinés que Benjamin frecuentó de joven. Lo menciona en su esbozo de «fisiología de los cafés» en su «Crónica de Berlín» (*Escritos autobiográficos*, p. 206).

[73] Guillaume Apollinaire, *Ceuvres en prose complètes*, II, París, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991, p. 945.

[74] *Ibid.*, p. 950.

[75] Sobre Scheerbart, véase en este volumen la nota 7 a «Experiencia y pobreza».

[76] «L'occasionel c'est moi, et cette proposition formée je ris à la mémoire de toute l'activité humaine.» La frase proviene de *Une vague de rêves*, en: *Ceuvres poétiques complètes*, I, París, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2007, p. 83.

[77] Pierre Naville, *La revolución y los intelectuales*, trad. de Santiago Albertí, Barcelona, Galba, 1976, p. 56 y ss. El ensayo de Naville se publicó en 1928. En 1929 ya había roto con el grupo por su apuesta sin fisuras por Trotsky, que acababa de ser expulsado de la URSS —en febrero de 1929—, lo que hace patente las dudas y contradicciones del propio Breton. Es iluminadora la carta que reproduce (p. 47), donde se le conmina desde el grupo —la carta tiene varios firmantes— a que responda a la circular del 12 de febrero sobre el compromiso político. (Véase *supra* la nota 3.)

[78] El «escándalo» al que se refiere Walter Benjamin tuvo lugar el 2 de julio de 1925 en un banquete en honor de Saint-Pol Roux, en el que los surrealistas repartieron octavillas contra Paul Claudel (embajador de Francia en Japón en aquel momento), el cual había declarado hacía poco que el surrealismo solo tiene un objetivo: «la pederastia». La reacción de los asistentes, muchos de ellos conservadores y nacionalistas, originó un violento altercado. Cuando Michel Leiris prorrumpió en gritos de *Vive l'Allemagne!* faltó muy poco para que no lo linchasen.

[79] Henri Béraud (1885-1958), escritor y periodista, a finales de los años veinte del siglo pasado viró de la izquierda al antisemitismo reaccionario y, finalmente, al colaboracionismo bajo la ocupación nazi. En 1925, de regreso de un viaje a la Unión Soviética, publicó un libro muy crítico con la Revolución rusa: *Ce que j'ai vu à Moscou*. Alfred Fabre-Luce (1899-1983), otro periodista, hijo de la alta burguesía, tuvo también su personal caída del caballo en la URSS y, de regreso del consabido viaje, publicó *Russie 1927*. Téngase en cuenta que el más conocido *Rétour de l'URSS*, el de André Gide —quien, por cierto, tuvo en Béraud un cordial enemigo—, es muy posterior a estas obras que señala Benjamin: el viaje se hizo y el libro se publicó en 1936, igual que el panfleto *Mea culpa* de Louis-Ferdinand Céline.

[80] Georges Duhamel (1884-1966), novelista y ensayista, en 1927 publica el más favorable *Le voyage de Moscou*. El libro de Fabre-Luce, *Russie 1927*, publicado en 1928, puede considerarse una reacción contra el libro de Duhamel.

[81] «La acción más indigna» es la violación de una niña y la absoluta indiferencia ante su suicidio por parte de Stavroguin. El capítulo de la confesión de este crimen ante el *stárets* Tijon fue rechazado por el primer editor de *Los demonios*, pues lo consideró demasiado fuerte, y solo se incorporó en las ediciones póstumas de la novela. Se suele titular «Con Tijon» y se edita como apéndice al final de la novela.

[82] Philippe Soupault se encargó de editar las *Obras completas* del conde de Lautréamont (Isidore Ducasse) en 1927 para la editorial Au Sans Pareil. El malentendido al que alude Benjamin, no atribuible

únicamente a Soupault, tiene que ver con la construcción de una leyenda biográfica basada únicamente en los recuerdos del primer editor de *Los cantos de Maldoror*.

[83] Benjamin se refiere a *La vie de Rimbaud et de son œuvre. Avec de nombreux documents inédits ou ignorés*, libro de Marcel Coulon publicado en 1926.

[84] Véase *L'esprit nouveau et les poètes*, *ibid.*, p. 949: «C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires que l'ont précédé».

[85] La frase, muchas veces atribuida al propio Benjamin, y formulada en estos términos, procede efectivamente de Pierre Naville (véase *La revolución de los intelectuales*, p. 98). Pero no se olvide que ya en 1920 Gramsci había publicado en el periódico *L'ordine nuovo* su celeberrima fórmula del «pesimismo de la inteligencia y el optimismo de la voluntad» —cuya síntesis un tanto sarcástica podría ser ese «pesimismo organizado»—, y que el mismo Gramsci daba como origen de la frase a Romain Rolland.

[86] I. G. Farben era un consorcio alemán de empresas químicas, creado en 1925, que tuvo el monopolio de la producción química en Alemania desde la República de Weimar y durante el Tercer Reich hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Fue disuelto después de 1945 por los Aliados debido al uso de trabajadores esclavos y a sus implicaciones en las políticas nazis de exterminio.

[87] «Vogtiano» es una referencia al biólogo, geólogo y político Karl Vogt (1817-1895), defensor del evolucionismo darwiniano y de un materialismo de inspiración biológica. Es el destinatario del panfleto de Karl Marx *Herr Vogt* (1860), donde se le acusa —al parecer con razón— de haber estado a sueldo de Napoleón III. «Bujariniano» alude a Nicolái Bujarin (1888-1938), economista y filósofo marxista, una figura importante en los años iniciales de la Revolución rusa, representante del ala moderada o «derecha» de los bolcheviques, y por tanto partidario de llevar a cabo las reformas con parsimonia, sin violentar las mentalidades. Cayó en la gran purga de 1938, probablemente pagando cara más la confianza y la franqueza con que se relacionaba con Stalin que la posición que defendía. En cualquier caso, en 1928 podía pasar por un teórico que no ha sabido dar plenamente el paso del «ámbito de las imágenes» al «ámbito de los cuerpos».

PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

[88] Benjamin alude aquí, como se verá más adelante, a los trabajos experimentales con la fotografía de la década de 1920, como los rayogramas de Man Ray o la fotografía constructivista de Moholy-Nagy, cuyo libro *Pintura, fotografía, film* de 1925 sin duda estudió y lo influyó para este ensayo (Lászlo Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, Cambridge, The MIT Press, 1987.)

[89] Helmuth Th. Bossert y Heinrich [Henry] Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-1870. Ein Bildbuch nach 200 Originalen*, Frankfurt am Main, 1930. Véase también Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. Mit 80 Bildtafeln*, Leipzig, 1931. (N. del A.)

[90] Jesús Aguirre traduce *Banausenbegriff* por «concepto filisteo». El *Banause* alemán es un préstamo directo del *banausos* griego y no tiene nada que ver con el adjetivo «banal», aunque los respectivos campos semánticos parezcan en parte coincidir. Su significado en alemán busca reproducir, en el contexto de la sociedad burguesa, lo que podría atribuirse a los artesanos y trabajadores manuales en la Atenas de Sócrates y Platón, en cuyos diálogos los *banausoi* desempeñan un importante papel como algo claramente ajeno a los problemas tratados en ellos. El término alude, por tanto, a gentes faltas de todo refinamiento artístico e intelectual. El filisteo, *der Philister*, o, a veces, *Kulturphilister*, o incluso el neologismo nietzscheano *Bildungsphilister*, pueden servir como sinónimos, al igual que *Spiessbürger* o *Spiesser*, si bien las connotaciones varían. En general, todos estos términos aluden a una relación superficial, interesada y hasta hipócrita con la cultura y el arte. Para el sentido que Benjamin le da aquí, la traducción resulta perfecta.

[91] Se refiere a François Arago (1786-1853), físico y estadista francés.

[92] Son los versos finales de un poema de Stefan George, el sexto de una serie de siete poemas titulados «Standbilder» («Estatuas»), que se publicaron en su libro *Der Teppich des Lebens* (*El tapiz de la vida*, 1900).

[93] Carl Albert Dauthendey (1819-1896), fotógrafo y empresario. Uno de sus hijos fue el poeta y pintor Max Dauthendey (1867-1918), autor de un libro de recuerdos sobre su padre: *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert* (*El espíritu de mi padre. Apuntes de un siglo ya sepultado*, 1912).

[94] Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, intro. y ed. de Karl Nierendorf, Berlín, 1928. (*N. del A.*)

[95] Emil Orlik (1870-1932), pintor y grabador miembro de la Secesión vienesa. Benjamin cita su escrito «Über Photographie» contenido en *Kleine Aufsätze*, de 1924.

[96] Siegfried Kracauer, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, trad. de Laura S. Carugati, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 33. Merece la pena poner la cita en su contexto: «Las revistas norteamericanas, a las cuales las de otros países emulan frecuentemente, sin duda equiparan el mundo con la esencia de las fotografías. Esta equiparación no se lleva a cabo sin fundamento, ya que el mismo mundo parece aspirar a ser “fotogénico”; y puede ser fotografiado debido a que aspira a ser absorbido totalmente por el continuo espacial, que se presenta como tomas instantáneas. Dado el caso, de la fracción de ese segundo que sirve para la exposición de luz del objeto depende si un deportista se volverá tan famoso que los fotógrafos de las revistas ilustradas recibirán el encargo de fotografiarlo. También las siluetas de las jóvenes hermosas deben ser captadas por la cámara. El hecho de que estemos devorando el mundo a fotografías es una señal del *temor a la muerte*.»

[97] Bernhard von Brentano (1901-1964), escritor, periodista y miembro del círculo de Brecht. Formó parte de la redacción berlinesa de la *Frankfurter Zeitung* entre 1925 y 1930, periódico en el que Benjamin también colaboraba aquellos años.

[98] Al erudito y físico italiano Giovanni Battista (o Giambattista) della Porta (1535-1615) se debe el perfeccionamiento de la cámara oscura.

[99] Existe, en efecto, una fotografía de 1902 en la que Walter Benjamin y su hermano Georg aparecen vestidos de «tirolese de salón».

[100] Eugène Atget, *Lichtbilder*, pról. de Camille Recht, París, Leipzig, 1930. (*N. del A.*) [Eugène Atget falleció el 4 de agosto de 1927 a los setenta años. Man Ray, que lo descubrió malvendiendo sus fotografías en las calles de París, ya publicó algunas de sus imágenes en *La Révolution Surréaliste* en 1926. Sin embargo, fue sobre todo su ayudante, Berenice Abbott, la responsable de la conservación de todo el archivo de negativos del fotógrafo y de la difusión de su obra. El libro al que Benjamin alude es la primera monografía sobre su obra, a cargo de Berenice Abbott. Camille Recht escribió el prólogo para la edición alemana.]

[101] August Sander, *Antlitz der Zeit*, Múnich, 1929. (*N. del A.*)

[102] Se trata del aforismo 509 de sus *Máximas y reflexiones* (según la ordenación de la *Frankfurter Ausgabe*).

[103] Alfred Lichtwark (1852-1914) fue un historiador del arte y museógrafo alemán, director de la Kunsthalle de Hamburgo y muy comprometido con las implicaciones educativas del museo. Benjamin cita un artículo suyo sobre el desarrollo de la fotografía artística recogido en el volumen de Friedrich Matthies-Masuren, *Künstlerische Photographie: Entwicklung und Einfluss in Deutschland*, Leipzig, 1907.

[104] Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, p. 27.

[105] Benjamin tradujo, en 1924, para *G*, la revista de Hans Richter, el artículo de Tristan Tzara citado aquí («La photographie à l'envers»), un prólogo escrito por Tzara para el primer libro de rayografías de Man Ray publicado en 1922.

[106] El fotógrafo Sasha Stone (1895-1940), a quien Benjamin conoció de sus contactos con la revista *G* y con quien mantuvo una buena amistad, fue el autor del fotomontaje de la cubierta de la primera edición de *Calle de dirección única* (1928). Su muerte, un 6 de agosto de 1940, en Perpiñán, huyendo de los nazis, enfermo e incapaz de cruzar los Pirineos, recuerda los padecimientos que, apenas dos meses después, sufrió el propio Benjamin.

[107] *Die Welt ist schön* (*El mundo es hermoso*) era el título de un libro con fotografías de Albert Renger-Patzsch (1897-1966), un fotógrafo vinculado con la Nueva Objetividad, manifiestamente hostil hacia los experimentos fotográficos del constructivismo y del surrealismo, que más adelante evolucionó hacia la fotografía de temática industrial. El libro fue publicado en 1928 y tuvo un gran éxito. Benjamin polemizó con él también en «El autor como productor».

[108] La Friedrich Krupp AG fue (y sigue siéndolo después de su fusión con la rival Thyssen) el gigante de la metalurgia alemana. La AEG (Allgemeine Electricitäts-Gesellschaft) fue, desde su fundación en 1883 y durante muchos años, el principal fabricante de componentes y aparatos eléctricos de Alemania. Ambas empresas fueron clave en la industria bélica alemana durante las dos guerras mundiales.

[109] El texto de Brecht, muy citado, puede encontrarse en el volumen de escritos teóricos suyos *El compromiso en arte y literatura*, trad. de Joan Fontcuberta, Barcelona, Península, 1984, p. 113.

EXPERIENCIA Y POBREZA

[110] Publicado en *Die Welt im Wort* (Praga), 7-XII-1933.

[111] Se trata de la fábula de Esopo «Los hijos del labrador».

[112] Véase el ensayo juvenil de Benjamin titulado «Experiencia», de 1913, donde se dice que «la máscara del adulto se llama “experiencia”». (Walter Benjamin, *Obras*, II, vol. 1, p. 54.)

[113] No suele señalarse lo mal que casa con la realidad esta afirmación del regreso enmudecido de las trincheras tras la Primera Guerra Mundial —y que volverá a ser central un par de años más tarde en el ensayo sobre «El narrador»—. Ponerla en tela de juicio no supone malinterpretar a Benjamin, sino afinar más su afirmación, más bien chocante, y que podría tener una fuente muy concreta. No solo se publicaron novelas importantes y libros de memorias o de relatos de experiencias de la guerra incluso mientras se combatía —Henri Barbusse gana el Goncourt de 1916 con *Le feu* y ese mismo año Maurice Genevoix publica *Sous Verdun*, la primera entrega de *Ceux de 14*, ciclo de relatos-memorias que concluye en 1921—, o justo después de acabarse la guerra —piénsese en *J'ai tué*, de Blaise Cendrars, de 1918; en Roland Dorgelès y *Les croix de bois*, de 1919; en Ernst Jünger, cuyas *Tempestades de acero* se publican en una primera versión en 1920; o en John Dos Passos, que publica *Tres soldados* en 1921—, por no hablar de la intensa producción de poesía vinculada con la guerra y con la experiencia directa del frente, desde Georg Trakl hasta Wilfred Owen o Siegfried Sassoon, pasando por Apollinaire, Drieu la Rochelle o Paul Éluard, si mencionamos solo los nombres más famosos; sí, no solo hubo una primera e intensa producción literaria de primer nivel casi coetánea y como testimonio directo de los combates y de las matanzas —a pesar de la censura— o inmediatamente posterior a la guerra (todo ello está estudiadísimo y es muy conocido), sino que también son incontables ahora los estudios y ediciones de la profusa correspondencia que salía del frente hacia la retaguardia —de nuevo, a pesar de la censura—, en la que se contaba el espanto de lo que se vivía en el campo de batalla. Benjamin no podía ignorar esta sobreproducción de cartas y de comunicación familiar sobre la guerra, que, además, pronto se reflejó en la prensa y que llevó a Hindenburg, entonces jefe del Estado Mayor alemán, a hablar de un *Papiergewitter*, de una tempestad de papeles —y, por tanto, de escritura y de testimonios—, a la que había que poner coto. Es verdad —eso también lo es— que muchos soldados sufrieron lo que en inglés se denominó *shell shock* (*obusite*, en francés, y *Granatenschock*, en alemán): un *shock* postraumático que, entre otras consecuencias, podía acarrear la pérdida del habla y el aislamiento del sujeto de la realidad exterior. Sin embargo, quizá ninguna guerra antes

había producido tanta necesidad y tanta posibilidad –por el nivel de alfabetización y de formación de los soldados, no solo de los oficiales, y por el grado del horror vivido y su dramático contraste con las ilusorias expectativas de una guerra corta, heroica e inocua–, de contar, de compartir, de denunciar. De todos modos, cuando Benjamin habla de un «raudal» de libros que lo «inunda» todo diez años después de acabada la guerra parece imposible que no se esté refiriendo a libros de tanto éxito como *Adiós a las armas*, de Hemingway – 1929–, *Las aventuras del buen soldado vejk*, de Jaroslav Hašek (traducido al alemán en 1926), y, sobre todo, a la novela de Erich Maria Remarque *Sin novedad en el frente*, publicada en 1928, uno de cuyos temas característicos es, precisamente, la imposibilidad de contar y de hacer comprender lo que los soldados vivían en el campo de batalla, como pone de manifiesto el protagonista, Paul Bäumer, en los permisos para visitar a su familia. Benjamin, que casi nunca –incluida su correspondencia– se manifestó por escrito sobre una guerra en la que no participó y por la que perdió a dos de sus mejores amigos –es cierto que por suicidio y enfermedad–, parece referirse más a lo que evoca la novela de Remarque que al fenómeno real de un enmudecimiento colectivo provocado por la brutalidad de los combates y por el poder devastador de las nuevas armas.

[114] Evidentemente no debe confundirse la Ciencia Cristiana –movimiento religioso con pretendidas capacidades curativas fundado por Mary Baker Eddy, autora del libro *Ciencia y salud según la clave de las Escrituras* (1875)– con la Cienciología, creada en 1952 por Ron Hubbard.

[115] Véase «Cerámica», en Adolf Loos, *Escritos I. 1897-1909*, ed. de Adolf Opel y Josep Quetglas, El Escorial, El Croquis, 1993.

[116] Paul Scheerbart (1863-1915) fue un dibujante y escritor alemán de literatura fantástica. En castellano pueden leerse su *Lesabéndio* (trad. de Ana Alguacil, Granada, Traspíes, 2014) y su ensayo *La arquitectura de cristal* (ed. de Antonio Pizza, trad. de Alejandro Pinós y Marisa García, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 1998). Benjamin hizo una reseña hacia 1917-1919 de *Lesabéndio* –que no llegó a publicarse– (W. Benjamin, *Obras*, II, vol. 2, p. 226 y ss.) y, a finales de la década de 1930, en francés, volvió a escribir, también sin que su texto viera la luz, sobre Scheerbart (W. Benjamin, *Obras*, II, vol. 2, p. 240 y ss.).

[117] Benjamin, en su reseña inédita de la novela explica: «Se les da el nombre de acuerdo con las primeras que balbucean en cuanto ven la luz: Biba y Bombimba, Labu, Sofanti, Peka y Manesi» (W. Benjamin, *Obras*, II, vol. 2, p. 227).

[118] O de la exaltación de la transparencia misma de lo misterioso, si nos atenemos a ese pasaje de *Nadja*, de André Breton, que Benjamin conocía: «En lo tocante a mí, continuaré viviendo en mi casa de cristal, desde donde puedo ver siempre a los que vienen a visitarme, donde todo lo que cuelga de los techos y de los muros se sostiene como por arte de encantamiento, donde por la noche descanso en una cama de cristal con sábanas de cristal, y donde *el que yo soy* se me aparecerá, tarde o temprano, grabado con un diamante» (A. Breton, *Nadja*, trad. de Agustí Bartra, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 17). En su artículo sobre el surrealismo Benjamin dirá que el acto más revolucionario consiste en vivir en una casa de cristal (véase «El surrealismo, última instantánea de la inteligencia europea»).

[119] La frase se encuentra en *Les nouvelles nourritures* y se enmarca dentro de una reflexión sobre la contemplación de Dios: «Il s'agit de contempler Dieu du regard le plus clair possible et j'éprouve que chaque objet de cette terre, que je convoite, se fait opaque, par cela même que je le convoite, et que le monde entier perd aussitôt sa transparence». (Hay trad. cast.: André Gide, *Los alimentos terrenales. Los nuevos alimentos*, traducción de M.^a Concepción García-Lomas, Madrid, Alianza Editorial, 2015.)

[120] *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* es una recopilación que el propio Brecht hizo de poemas escritos entre 1921 y 1926 y publicados, sueltos, a finales de 1926. Los reunió bajo este título (*Del libro de lectura para habitantes de las ciudades*) en 1930 y los publicó en la segunda entrega (4-7) de los *Versuche* (véase la nota 12 a «El autor como productor»). Hay una traducción de este poema, uno de los más célebres de Brecht, en Bertolt Brecht, *Más de cien poemas*, selección de Siegfried Unseld, trads. de Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Talens, Madrid, Hiperión, 1998, p. 83.

[121] La humorística maldad de Benjamin consiste en que concluya este episodio, en el que básicamente ha descrito un cataclismo doméstico por la rotura de cualquier jarrón, o por una mancha en cualquier tapicería, con ese verso extraído del *Fausto* (el verso 11.583 de la segunda parte) y que, además, no se

trata de un verso cualquiera: Fausto ha visto el futuro del progreso en el presente y, extasiado, muere – entregando de forma provisional su alma al diablo – con estas palabras: «A ese instante querría yo decirle:/ “¡Detente! ¡Eres tan bello!”./ La huella de mis días terrenales/ no puede hundirse en eones tales./ Presiento la gran felicidad/ y disfruto ahora del supremo instante».

[122] De 1931 data un pequeño apunte de Benjamin sobre Micky Mouse (W. Benjamin, *Obras*, VI, pp. 191-192), donde, entre otras cosas, se nos dice que «mediante esta clase de películas se prepara hoy a la humanidad para sobrevivir a lo que es civilización, estrictamente».

EL AUTOR COMO PRODUCTOR

[123] Gracias a la correspondencia de Benjamin con Adorno y con Sholem sabemos que esta fecha no se corresponde con la lectura de la conferencia, sino acaso con la de su conclusión. Véase Theodor W. Adorno – Walter Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940*, ed. y trad. de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, Madrid, Trotta, 1998, carta del 28-IV-1934. El 15 de mayo de aquel mismo año le escribe a Gershom Sholem: «He terminado – aunque tal vez ya te lo haya dicho – un ensayo que no considero superfluo. En cuanto pueda obtener uno de los ejemplares disponibles lo tendrás. Se titula *El autor como productor*». Y Sholem añade en una nota: «Nunca fue enviado, y quizá no precisamente por casualidad, tal como sugiere esta carta. Cuando, ya en 1938, se lo pedí en París, durante nuestra discusión sobre su versión del marxismo, me dijo con toda franqueza: “Creo que es mejor que no te lo dé”». (Walter Benjamin – Gershom Scholem, *Correspondencia, 1933-1940*, trad. de Rafael Lupiani y Begoña Llovet, Madrid, Taurus, 1987, p. 131; y Madrid, Trotta, 2011.) De todos modos, esto no significa que la conferencia no se llegase a dar, como suponen, un poco de forma precipitada, los responsables de la edición de los *Gesammelte Schriften* de Benjamin. Por lo demás, el Institut pour l'étude du fascisme o, en alemán, Institut zum Studium des Faschismus (INFA), fue un organismo, vinculado al Partido Comunista y animado, sobre todo, por comunistas alemanes exiliados en París, que funcionó entre finales de 1933 y el primer trimestre de 1935. Es muy probable que Benjamin entrase en contacto con la gente de este instituto a través de Arthur Koestler, que en aquella época vivía en el mismo bloque de apartamentos que él en París, en el 10 de la rue Dombasle, y cuyo amigo Peter Maros fue fundador del INFA. Y aunque Koestler no menciona a Benjamin en sus memorias, sí cuenta la historia del Instituto. (Véase el capítulo 22, «Y hacia arriba, en el henil», de sus *Memorias*, trad. de Luis Alberto Bixio y John Wilcock, Barcelona, Lumen, 2011.)

[124] La cita proviene de una «Carta abierta a André Gide», publicada en *La Nouvelle Revue Française* el 1-IV-1934. Sobre Ramón Fernández, véase la nota 18 del ensayo «Para una imagen de Proust».

[125] Serguéi M. Tretiákov (1892-1937), que apenas ha sido traducido al castellano, encarna uno de los ejemplos más consumados de escritor activista (u «operante») comprometido de la Revolución rusa, incluido su terrible destino final. Muy activo primero en el futurismo y estrecho colaborador de Maiakovski en LEF (Frente de Izquierdas de las Artes), fue también uno de los principales dramaturgos para el teatro de Vsévolod Meyerhold, un viajero incansable y un gran agitador cultural, coguionista de *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, y muy admirado por Bertolt Brecht, cuyos trabajos Tretiákov tradujo al ruso. Pasó una temporada en Berlín, en 1931, y mantuvo contactos con escritores e intelectuales afines al comunismo para compartir con ellos sus ideas sobre la renovación de la literatura a partir de su experiencia en un koljós. No solamente Brecht, o Max Reinhardt, Georg Grosz o Erwin Piscator, sino, casi con toda seguridad, Benjamin, junto con su amiga Asja Lacis, asistieron a estas reuniones. Wieland Herzfelde (el hermano de John Heartfield, el autor de los célebres fotomontajes) publicó en la editorial Malik sus experiencias en el koljós en 1931: *Feld-Herren*, el *Señores del campo* al que alude Benjamin en su conferencia. A raíz del Congreso de los Escritores Soviéticos de agosto de 1934 (su casi coincidencia en el tiempo con la conferencia de Benjamin resulta trágica y grotesca a la vez), Tretiákov cambió sus posturas estéticas y se adaptó a las nuevas directrices en favor del realismo socialista; aunque de poco le sirvió. En abril de 1937 cayó en la primera gran purga y fue fusilado el 10 de septiembre.

[126] Se trata del propio Benjamin. (*N. del T.*, Jesús Aguirre)

[127] Cf. «El periódico», en W. Benjamin, *Obras*, II, vol. 2, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009, p. 239.

[128] El Activismo, o *Aktivismus*, al que se refiere Benjamin alude a un movimiento pacifista, fundado y liderado por el escritor y periodista Kurt Hiller (1885-1972), que se desarrolló en Alemania desde 1914 hasta entrada la década de 1920 y que se nutrió, sobre todo, de la atmósfera del expresionismo y del rechazo a la guerra de 1914-1918. Su marcado utopismo lo llevó a preconizar la «activación» de los espíritus para favorecer la llegada de una nueva era en la humanidad. Sin embargo, Hiller —socialista, judío, homosexual y pacifista— se enfrentó al nacionalsocialismo y pasó unos meses muy duros internado en los primeros campos de concentración de los nazis, hasta que, en 1934, pudo exiliarse. La Nueva Objetividad, *die Neue Sachlichkeit*, fue un movimiento, sobre todo pictórico, aunque también cuenta con representantes en la fotografía (piénsese en Albert Renger-Patzsch, el fotógrafo de *El mundo es hermoso*, tan denostado por Benjamin en su ensayo «Pequeña historia de la fotografía»). A menudo este estilo, supuestamente analítico, frío y «objetivo», se presenta como una reacción frente al expresionismo. Pero lo cierto es que forma parte también de la propia evolución del dadaísmo berlinés y de los ecos que llegaban de las nuevas experiencias culturales en la URSS. Nunca se constituyó como grupo organizado, pero, bajo esta denominación, puede pensarse tanto en la obra de artistas que habían transitado por el dadaísmo, como Georg Grosz o Christian Schad, como en pintores procedentes de la Secesión muniquesa y del expresionismo, como Alexander Kanoldt o Carl Grossberg. El término fue acuñado por el director de la Kunsthalle de Mannheim para una exposición de 1923. Con todo, Benjamin usa la denominación en su extensión literaria, cuya vaguedad resulta más que notable, porque puede incluir desde novelistas como Alfred Döblin, Kurt Tucholsky o Joseph Roth —no muy apreciados por Benjamin— hasta autores tan admirados por él como Bertolt Brecht. De todos modos, el término «Nueva Objetividad» funciona más como un reproche, injusto en muchos casos, que como una definición históricamente consistente. Así, Kurt Hiller, Döblin, Heinrich Mann o Tucholsky serán objeto de crítica y de descalificación en esta conferencia. Si se tiene en cuenta la situación de exilio, hostigamiento y persecución por parte del nazismo en que estos autores se encontraban, la crítica no podía resultar más inoportuna desde un punto de vista político, aparte de injusta desde el punto de vista literario. Quizá esta sea una de las razones por las que Benjamin nunca quiso mostrar este texto a su amigo Sholem. Sin embargo, su interés radica en cómo Benjamin define, al mismo tiempo, su insobornable posición intelectual y literaria dentro del propio comunismo y frente a la llamada *Tendenzliteratur*.

[129] De hecho, Benjamin no dice *die Intellektuellen*, sino *die Geistigen*, expresión que no puede ser traducida por «los espirituales», pero cuya coloración irónica tampoco hace fácil su simple adscripción a lo que de forma más neutral entendemos por «los intelectuales». Cuando un poco más abajo hable de «la inteligencia de izquierdas» habrá que pensar que en alemán dice *die linke Intelligenz*: la *intelligentsia* de izquierdas, es decir, la intelectualidad de izquierdas, pero usando la palabra rusa *интеллигенция*, o la polaca *inteligencja*, términos muy marcados para la izquierda comunista por su estatus de clase y teñidos de las mismas connotaciones ideológicas que el *Bildungsbürgertum* alemán. Sin embargo, también es cierto que, más adelante, utiliza *Intelligenz* con relativa neutralidad y, al final de la conferencia, habla de los *geistige Arbeiter*: los trabajadores «espirituales», que lógicamente traduciremos por «intelectuales».

[130] En el manuscrito, en lugar de la frase siguiente, leemos esta otra, tachada por el autor: «O, para hablar con Trotski: “Cuando los pacifistas ilustrados intentan abolir la guerra por medio de argumentos racionalistas, resultan simplemente ridículos. Pero cuando las masas armadas comienzan a aducir contra la guerra los argumentos de la razón, entonces sí que se acaba la guerra”». (Nota de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, editores alemanes de los *Gesammelte Schriften* de Benjamin.)

[131] En alemán: *Kollektivbildung*.

[132] Alfred Döblin, *Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen*, 1931. La posición de Döblin —quien, en 1929, había publicado su famosa novela *Berlín Alexanderplatz* (Madrid, Cátedra, 2003, trad. de Miguel Sáenz)— es muy crítica con el marxismo-leninismo. En cambio, defiende inspirar en los trabajadores las viejas ideas que la burguesía habría traicionado: la libertad y la fraternidad. Existe una traducción reciente al francés, cuidada, entre otros, por Jacques Bouveresse: *Savoir et changer: lettres ouvertes à un jeune homme*, París, Agone, 2015.

[133] Aquí usa por primera vez Benjamin el término *Intellektuel*.

[134] Brecht, a partir de 1930, llamó *Versuche* –tentativas o experimentos– a la edición de sus obras, tanto narrativas como teatrales o radiofónicas, a las que acompañó con reflexiones sobre su trabajo. Llegó a publicar quince entregas con treinta y siete *Versuche*. Entre 1930 y 1933 aparecieron de la primera a la séptima (Benjamin cita la primera de ellas). La llegada de los nazis al poder impidió que se distribuyera la octava, ya impresa. Después de la guerra, de regreso a Europa y en la República Democrática Alemana (RDA), la edición de los siguientes *Versuche* cobró forma de periódico o revista.

[135] La referencia a los *Merzbilder*, los *collages* de Kurt Schwitters, resulta evidente.

[136] Véase «Music for Worker's Orchestras», en: Hans Eisler, *A Rebel in Music. Selected Writings*, ed. de Manfred Grabs, trad. de Marjorie Meyer, London, Kahn & Averill, 1999, p. 64.

[137] *Ibid*, p. 66.

[138] Bertolt Brecht, «La medida», *Teatro completo*, trad. de Miguel Sáenz, Alianza, Madrid, 1990.

[139] El «crítico lúcido» es el propio Benjamin, quien cita su artículo «Linke Melancholie» (1931) dedicado a Erich Kästner, autor de *Emilio y los detectives* o *Fabián. La historia de un moralista*. El objeto de su crítica fue el poemario de Kästner *Ein Mann gibt Auskunft* (1930)

[140] Ernst Günther Gründel (1903-1946) fue un historiador de la cultura y filósofo alemán, seguidor, primero, de Oswald Spengler, y después, con los nazis ya en el poder, enemigo manifiesto del incómodo «mago de la decadencia», como llamó a Spengler en un libro escrito contra él. Su *Die Sendung der Jungen Generation. Versuch einer umfassenden revolutionären Sinndeutung der Krise* (*La misión de la joven generación. Ensayo de una explicación global y revolucionaria de la crisis*), publicado en 1932, tuvo una cierta repercusión y llegó a traducirse al francés en 1933. Las referencias a dos novelas que aquí se hacen son: *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe, y *Enrique el Verde* (1855), de Gottfried Keller

[141] Benjamin cita las notas de Brecht a su ópera –con música de Kurt Weill– *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, editadas en el segundo cuaderno de sus *Tentativas*, los *Versuche*, 4-7, de 1930. Sobre este tema, y en castellano, puede consultarse Bertolt Brecht, *Escritos sobre el teatro*, ed. y trad. de Genoveva Dieterich, Madrid, Alba, 2004, p. 234.

[142] Benjamin usa el término *Gesamtkunstwerk*, de inequívoca raigambre wagneriana.

[143] *Commune* fue una revista literaria de periodicidad mensual, cercana al Partido Comunista francés, publicada entre julio de 1933 y agosto de 1939. Los secretarios de redacción eran Louis Aragon y Paul Nizan y el comité de dirección estaba formado por André Gide, Henri Barbusse, Romain Rolland y Paul Vaillant-Couturier. René Maublanc (1891-1960), a quien cita a continuación, fue un escritor, profesor de filosofía y sindicalista, miembro del Partido Comunista francés y autor de dos novelas –en aquel 1934– inspiradas en su deportación a Argelia provocada por su activismo sindical.

CONVERSACIONES CON BRECHT

[144] Bertolt Brecht huyó de Alemania con su familia después del incendio del Reichstag (el 27 de febrero de 1933) y acabó instalándose muy cerca de Svendborg, en Dinamarca, donde vivió desde junio de 1933 hasta el estallido de la guerra, en 1939, cuando emigró a Estados Unidos. En Svendborg escribió los *Svendborger Gedichte* (*Poemas de Svendborg*) y obras tan importantes como *Madre Coraje* o *Vida de Galileo*.

[145] En referencia a Johannes R. (o Hans Robert) Becher (1891-1958), poeta y escritor formado en el expresionismo alemán, activo militante comunista desde 1923, que desempeñó, después de la Segunda Guerra Mundial, un papel relevante en la política cultural de la República Democrática Alemana. Como se dirá más adelante, Becher fue, desde 1928, presidente del Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (la Federación de Escritores Proletarios y Revolucionarios). Sin embargo, el adjetivo «becheriano» debe entenderse en el

sentido de un escritor estrictamente sometido a la disciplina y a las directrices del Partido Comunista. Becher, exiliado en Moscú, preconizaba la unidad de acción del exilio alemán frente al nazismo mediante la unión, en una misma causa, de comunistas y no comunistas. Resulta evidente que esta no era la posición expuesta por Benjamin en «El autor como productor», con sus críticas a autores como Döblin o Kurt Hiller.

[146] Carola Neher (1900-1942) fue actriz y amor de Brecht, quien escribió para ella *Santa Juana de los Mataderos*. Interpretó a Polly en la versión cinematográfica de *La ópera de cuatro cuartos*. Se exilió a Moscú después del incendio del Reichstag y, en 1936, cayó, junto con su marido, en la primera gran purga del estalinismo. Murió de tifus en el gulag en 1942. El poema al que se refiere aquí Brecht es «Rat an die Schauspielerin C. N.». («Un consejo para la actriz C. N.»), de 1930. Y dice así: «Refréscate, hermana,/ en el agua de la jofaina de cobre con témpanos de hielo,/ abre los ojos dentro del agua, lávalos,/ sécate con la toalla áspera mientras lees/ de la hoja clavada en la pared las líneas difíciles de tu papel,/ y que sepas que lo haces para ti, y lo has de hacer de manera ejemplar». Cuando Brecht conoció su detención en la Unión Soviética, escribió un segundo poema, en 1937, que es en realidad una revisitación de este («Das Waschen» [«La ablución»]): «Cuando años atrás te mostré/ cómo debías lavarte por las mañanas/ con cubitos de hielo en el agua/ de la pequeña jofaina de bronce/ hundiendo en ella el rostro, con los ojos abiertos/ y secándote luego con la toalla áspera/ mientras de la hoja clavada en la pared leías/ las líneas difíciles de tu papel, te dije:/ lo haces para ti, hazlo/ de un modo ejemplar./ Ahora me dicen que estás en prisión./ Las cartas que te escribí/ quedaron sin respuesta. Los amigos a los que pregunté/ guardan silencio. No puedo hacer nada por ti. ¿Cómo/ serán tus mañanas? ¿Podrás hacer algo por ti todavía?/ Esperanzada y responsable,/ ¿podrás hacer los buenos movimientos,/ los ejemplares?». «Le bateau ivre» («El barco ebrio») es el famoso poema de 1871 de Arthur Rimbaud.

[147] La «aventura mexicana» alude a Maximiliano I de Habsburgo, que fue emperador de México entre 1864 hasta su fusilamiento en Querétaro el 19 de junio de 1867, y, al igual que la referencia a la guerra de Crimea, parece aludir a las frivolidades imperiales de Napoleón III, que desembocaron en la guerra franco-prusiana de 1870-1871 y esta en la Comuna de París, lo que proporciona un marco para la eclosión del Rimbaud poeta antes de que, en 1876, emprendiese una vida de traficante, es decir, con «intereses mercantiles» por «lugares exóticos».

[148] Brecht pasó temporadas de reposo y de trabajo durante la década de 1920 y los primeros años de la de 1930 en el pueblo de la Costa Azul Le Lavandou, donde Benjamin lo visitó en junio de 1931.

[149] La GPU, acrónimo en ruso del Directorio Estatal Político Unificado, fue el término para referirse a la policía secreta de la URSS entre 1922 y 1934, después de que la Checa fuese reconvertida en ella y antes de integrarse en el NKVD y, finalmente, a partir de 1954, en el KGB.

[150] Karl Korsch (1886-1961), importante filósofo marxista, muy influyente en la recuperación abierta de Marx liberada del corsé leninista. Brecht lo consideraba su «maestro» en marxismo y coincidió con él en el exilio danés antes de emigrar a Estados Unidos, en 1936, donde tendría una vida académica errabunda —a causa de su marxismo— y de donde ya no regresaría.

[151] Karin Michaëlis (1872-1950) fue una periodista y escritora danesa, muy comprometida en la lucha antifascista durante la década de 1930. Fue ella quien, en junio de 1933, le facilitó las cosas a Brecht para que pudiera instalarse en Dinamarca, acogiéndolo, junto con su familia, en la isla de Thurø, y ayudándole después a encontrar la casa donde este pasaría los siguientes años.

[152] Véase la nota 3 a «El autor como productor».

[153] Se refiere al ensayo «Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte». Véase también la «Nota de Jesús Aguirre» a «Sobre *La construcción de la muralla china* de Franz Kafka».

[154] Véase su ensayo «Karl Kraus», de 1931, en W. Benjamin, *Obras*, II, vol. 1, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, pp. 341-376.

[155] Para todas las referencias, citas y títulos de las obras de Kafka, se ha seguido la edición de las obras completas, en tres volúmenes, dirigida por Jordi Llovet, con traducciones de Miguel Sáenz —novelas—, Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra —diarios— y Adan Kovacsics, Joan Parra y Juan José del Solar —

relatos—: Franz Kafka, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, 2000 y 2003, respectivamente.

[156] Odradek es una extraña y enigmática criatura que protagoniza el breve relato «La preocupación del padre de familia», F. Kafka, *Obras completas*, III, p. 203 y ss. De la interpretación de Brecht cabe decir, por lo menos, que es bastante chocante, o directamente provocativa. Véase lo que dice el propio Benjamin sobre esta figura en su «Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte».

[157] Véase «Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte», epígrafe «Sancho Panza». De nuevo la interpretación de Brecht invita a comprender las razones de lo «acalorada» que debió de ser la discusión de aquel día.

[158] Ui fue primero un texto en prosa, *La historia de Giacomo Ui* (recogida en Bertolt Brecht, *Narrativa completa 2. Relatos: 1927-1949*, Madrid, Alianza Editorial, 1989), y después la feroz farsa teatral que Brecht escribió sobre Hitler en 1941: *La evitable ascensión de Arturo Ui* (Madrid, Cátedra, 2003, trad. de Miguel Sáenz, pp. 1270-1350). Tui alude a un proyecto de novela que Brecht nunca concluyó, aunque se ocupó de él de forma intermitente desde 1930: el conocido como *Tui-Roman*, o *Novela de los tuis*, según el título con el que aparece en *Narrativa completa 4* de la edición citada. El proyecto de la novela es inseparable de su propia fascinación por el mito de Turandot, que concibió como una despiadada decapitadora de *tuis* o intelectuales en una sátira operística (*Turandot* o *El congreso de los blanqueadores*) y que también dejó inacabada a su muerte. De hecho, *tui*, como se verá enseguida, funciona como una suerte de anagrama roto de la palabra *Intellektuel*.

[159] Véase la nota 12 a «El autor como productor».

[160] La palabra alemana en cuestión es *Würstchen* (literalmente, «salchichita»). En sentido figurado y en el lenguaje coloquial puede significar, referido a una persona, que esta es muy poca cosa, muy insignificante. No obstante, la forma de la «salchichita» en cuestión ya resulta todo un indicio para comprender las connotaciones escatológicas de dicho término. De ahí que no nos parezca tan desencaminado optar por «mojón».

[161] Brecht escribió, ya en el exilio estadounidense, en 1943, una obra inspirada en la novela de Jaroslav Hašek: *vejk en la Segunda Guerra Mundial*.

[162] Jesús Aguirre no traduce, en *Tentativas sobre Brecht*, este primer apunte del diario de 1938, con este sueño en la librería de Adrienne Monnier (una figura importante en el mundo literario del París de la década de 1930, y buena amiga de Benjamin) y pasa directamente a las entradas de junio, situadas de nuevo en casa de Brecht en Svendborg. Es cierto que nada dicen sobre Brecht; pero forman parte de ese diario de 1938 y, además, el segundo sueño, el del mapa, es tremendo si se piensa en lo que Benjamin vivió cuando cruzó las montañas entre Banyuls y Portbou el 25 de septiembre de 1940.

[163] *Das Wort* (*La palabra*) era la revista literaria del exilio alemán de orientación comunista. Tenía una periodicidad mensual y se editó en Moscú entre julio de 1936 y marzo de 1939. Brecht fue uno de sus redactores.

[164] Brecht usa la palabra *Schmiere*. La *Schmiere* o *Schmierentheater* alude a una tradición de teatro popular e itinerante, con partes cantadas —el término parece que procede de la palabra *shimrah* en yidis, que significa cantar—, practicado por aficionados locales o por cómicos de paso. En el siglo XIX encuentra acomodo en el vodevil y, en el XX, en el cabaret.

[165] *El Cid* es, sin duda, el de Corneille. La idea a la que Benjamin alude está relacionada, en primer término, con la del peso de la responsabilidad del gobierno y la abandonada soledad de los poderosos; pero, en segundo lugar, subyace algo más importante: la identificación de esa melancólica soledad como alegoría de la propia historia. Esto aparece expuesto en la segunda parte del capítulo «*Trauerspiel* y tragedia» del texto de Benjamin *El origen del Trauerspiel alemán*, y la cuestión de la «corona torcida» flota, por ejemplo, en un pasaje donde se menciona a «los reyes y príncipes [...] muy sombríos con sus coronas de papel dorado en la cabeza [...] asegurando al compasivo público que nada hay más difícil que gobernar, y que un leñador duerme mejor que un rey» (W. Benjamin, *Obras*, I, vol. 1, pp. 334-335). Véase también lo que dice de la corona como resto «lingüístico» que le queda al hombre después de la retracción de la naturaleza hacia lo puro «musical» en «El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia» (W. Benjamin, *Obras*, II, vol. 1, p. 143). Peter Szondi,

por su parte, explica que Adorno le habría contado en una ocasión que Benjamin tuvo la idea fundamental para su libro sobre el drama barroco alemán cuando vio en una representación de marionetas que a un rey se le caía la corona de la cabeza. (Peter Szondi, «Hoffnung in Vergangenheiten. Über Walter Benjamin», *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, p. 290; véase también Peter Szondi, *Iluminaciones sobre ciudades*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2015.)

[166] *Eduardo II* es la adaptación que Brecht hizo de la obra de Christopher Marlowe y que estrenó en una producción en Múnich en 1924. Asja Lacis (1891-1979), actriz y directora teatral, fue amiga y amor de Benjamin, al que introdujo en el mundo de Brecht y del marxismo. Karl Valentin (1882-1948) fue el mítico cómico y cabaretero bávaro. La anécdota constituye uno de los momentos decisivos para la formulación del teatro épico y la aplicación del efecto de extrañamiento al trabajo de los actores.

[167] Nombre de lectura incierta. Lo cierto, sin embargo, es que Asja Lacis, exiliada en Moscú, fue detenida en 1938 y deportada durante diez años a Kazajistán.

[168] Ernst Ottwald (1901-1943), escritor alemán. Empezó el camino del exilio en 1934 y recaló en Moscú, donde fue detenido en 1936; murió en un campo de concentración a orillas del Báltico en 1943. Margarete Steffin (1908-1941), actriz y escritora, fue una de las más estrechas colaboradoras de Brecht. Exiliada en Dinamarca con él, murió de tuberculosis en Moscú mientras esperaba el visado para huir a Estados Unidos. Impresiona mucho que se suponga aquí que Tretiákov ya debía de estar muerto, cuando, efectivamente, hacía ya casi un año de su fusilamiento.

[169] Alfred Kurella (1895-1975), escritor y alto funcionario del Partido Comunista tanto en Alemania como en la Unión Soviética, como después en la República Democrática Alemana. El crítico, teórico e historiador de la literatura Georg –o György– Lukács (1885-1971) defendió durante aquellos años las posiciones del realismo socialista frente a los restos de la vanguardia literaria en el llamado *Expressionismusdebatte*, que dividió y agitó el exilio alemán más vinculado con el comunismo en los años anteriores a la guerra. Durante el estalinismo, desempeñó un papel muy controvertido (el de la complicidad y la supervivencia) y se le atribuyen denuncias y condenas literarias con consecuencias fatales –como la de Ernst Ottwald–. No debe olvidarse, sin embargo, que algunos de sus libros, como *Teoría de la novela* (1916) e *Historia y conciencia de clase* (1923), de los que renegó enseguida para no apartarse de la línea del partido, tuvieron una gran influencia sobre Benjamin. Más adelante, y acompañando a estos dos nombres, Benjamin mencionará el de Andor Gábor (1884-1953), literato húngaro, imitador de Brecht en la década de 1920 y *apparátchik*.

[170] La Asociación Internacional de Trabajadores (AIT), o Primera Internacional, fue el primer intento de unir a los trabajadores de todos los países bajo una misma organización política, fuesen anarquistas, socialistas, marxistas o sindicalistas. Se fundó en 1864 y se disolvió en 1876, después de la gran escisión entre comunistas y anarquistas de 1872.

[171] Béla Kun, líder comunista húngaro, llevaba detenido en Moscú desde julio de 1937 y moriría fusilado el 29 de agosto de 1938.

[172] El título completo del poema es: «Palabras de un campesino a su buey. (Según una canción campesina egipcia del año 1400 antes de nuestra era)». Lo cito, con algún cambio, a partir de una traducción recogida en: Bertolt Brecht, *Poemas y canciones*, versiones a cargo de Vicente Romano y Jesús López Pacheco, Madrid, Alianza Editorial, 1997): «¡Oh gran buey, oh divino tiro del arado!/ ¡Descansa para volver a arar! ¡No revuelvas/ jovialmente tus surcos. Tú,/ que vas delante, ¡guíanos! ¡Arre!/ Curvados trabajamos para cortar tu pienso./ Descansa ahora y come, ¡oh bestia nutricia! No vayas a preocuparte ahora/ por esos surcos mientras comes. ¡Tú come y nada más!/ Para tu establo, oh protector de la familia,/ jadeantes las vigas arrastramos./ Nosotros dormimos al raso, tú, a cubierto. Que ayer/ tosieste un poco, oh guía querido,/ y nos inquietamos mucho. ¿No irás/ a dañarla antes de la siembra, verdad, perro?».

[173] Brecht alude a las *Freie und Reichstädte* (ciudades imperiales libres) que se articularon legalmente en los territorios alemanes del Sacro Imperio Romano Germánico en el siglo XV –como su natal Augsburgo– y que combinaban su condición de ciudad libre, es decir, independiente de los poderes eclesiásticos y feudales, con una obediencia directa al emperador. El régimen de *Reichsunmittelbarkeit* (de «inmediatez» o «no intermediación» imperial) las dejó a merced de todo tipo de conflictos y guerras, desde las de religión hasta las

napoleónicas, pero les imprimió, para bien y para mal, y en el sentido más literal del término, un carácter fuertemente burgués, que es lo que subyace en la filípica de Brecht.

[174] Anna Seghers escribiría poco después sus dos novelas más importantes: *La séptima cruz* (1942) y *Tránsito* (1944), que describe muy bien la situación de angustia que debió de vivir Benjamin en Marsella en septiembre de 1940, esperando el momento de huir de la Gestapo.

[175] Con el nuevo libro de poemas Benjamin se refiere, sin duda, a los *Svendborger Gedichte*, una colección de poemas políticos que Brecht concluía en aquellos momentos, a la que de forma provisional llamaba *Poemas del exilio* y que publicó en 1939 (muchos de ellos están recogidos en *Poemas y canciones*, véase la nota 29, y en Bertolt Brecht, *Más de cien poemas*, selección de Siegfried Unseld y versiones de Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Talens, Madrid, Hiperión, 1998). Brecht escribió muchos poemas para niños, concebidos sobre todo para ser cantados o como pequeños juegos lingüísticos. Estas «canciones infantiles» podrían ser algunas de las que pertenecen al pequeño ciclo *Onkel Ede hat einen Schnurrbart* (*El tío Ede tiene un bigote*), escrito aquellos años para su hija más pequeña, Barbara, nacida en 1930. Existe una magnífica edición en inglés de la poesía completa de Brecht, con diversas traducciones y bien anotada: Bertolt Brecht, *Poems, 1913-1956*, Nueva York, Routledge, 1997

[176] El poema sobre la época sin historia dedicado a los artistas plásticos es «Rat an die bildenden Künstler, das Schicksal ihrer Kunstwerke in den kommenden Kriege betreffend» («Consejo a los artistas plásticos sobre el destino de sus obras en las guerras por venir»).

¿QUÉ ES EL TEATRO ÉPICO?

[177] Este breve ensayo se publicó en *Mass und Wert* en el número de julio y agosto de 1939. *Mass und Wert*, editada por Thomas Mann y Konrad Falke desde el exilio en Zúrich, entre los años 1937 y 1940, era la contrapartida burguesa y liberal de *Das Wort*, de Moscú, o de *Aufbau*, de Nueva York —la más longeva, pues todavía existe—, que sirvió sobre todo de plataforma para los intelectuales judíos de origen alemán exiliados en Estados Unidos.

[178] Benjamin cita la traducción inglesa (publicada en *Life and Letters To-day*, XV, 6 [1936]) del ensayo de Brecht «Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst» («Observaciones sobre el arte de la interpretación teatral en China») (Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, trad. Genoveva Dietrich, Barcelona, Alba, 2004, pp. 300 y ss. Existe una edición más completa con el mismo título, aunque descatalogada: Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, 2 vols., trad. Jorge Hacker, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.).

[179] En 1939, en el exilio en Svendborg, Brecht concluyó su *Vida de Galileo*, que no se estrenaría hasta el 9 de septiembre de 1943 en Zúrich.

[180] Bertolt Brecht, *Teatro completo 7. Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

[181] *Mann ist Mann* (*Un hombre es un hombre*) es una de las primeras obras de Brecht, revisada en 1931, y estrenada con Peter Lorre en el papel de Galy Gay. La acción, situada en el «exótico» Chicago, presenta la transformación de un simple ciudadano en un perfecto soldado (Brecht, *Teatro completo 2. Vida de Eduardo II de Inglaterra. Un hombre es un hombre. El elefantito*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza Editorial, 1988).

[182] Hroswitha de Gandersheim (a veces conocida como Hroswith o Roswitha, ca. 935-ca. 1002) fue una canonesa benedictina y autora teatral que escribió en latín mezclando la tradición clásica latina con temas de los evangelios, del Antiguo Testamento y de la patrística. (Existe una edición al español de sus *Obras completas* a cargo de Juan de Martos y Rosario Moreno, Huelva, Ediciones de la Universidad de Huelva, 2005.) Andreas Gryphius (1616-1664), poeta y dramaturgo alemán del Barroco, escribió poesía en latín y en alemán;

sin embargo, lo más importante de su obra son los dramas (*Trauerspiele*), las comedias (*Lustspiele*) y las farsas (*Schimpfspiele*).

[183] Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) fue un dramaturgo perteneciente al Sturm und Drang, autor de obras tan representativas como *Los soldados* o *El preceptor* —que Brecht llevaría a escena con el Berliner Ensemble—. Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) fue un prolífico autor teatral, a pesar de su corta vida, y podría pasar por un epígono, aunque ya más sombrío, de los ardores del Sturm und Drang. Sus obras más famosas seguramente son *Don Juan y Fausto* (1828) y *Napoleón o Los cien días* (1831).

[184] Resulta obvia la referencia al principio de «extrañamiento» o *Verfremdungseffekt* (llamado a veces también «singularización»), que formuló, dentro de la llamada escuela de los formalistas rusos, Viktor Shklovski en su artículo «El arte como artificio», y cuyo objetivo es «liberar el objeto del arte del automatismo perceptivo». Véase Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, Madrid, Siglo XXI, 2007, pp. 55-70.

[185] Sobre Carola Neher, véase la nota 3 a «Conversaciones con Brecht». *Happy End* es un musical estrenado en 1929, con libreto y argumento de Bertolt Brecht y Elisabeth Hauptmann (con el seudónimo de Dorothy Lane) y música de Kurt Weill.

[186] Bertolt Brecht, *Teatro completo 4. La medida. Santa Juana de los Mataderos. La excepción y la regla*, trad. de Miguel Sáenz, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

[187] La obra, inspirada en el relato del propio Lindbergh de su vuelo transatlántico de 1927 de Nueva York a París, se estrenó con música de Kurt Weill y de Paul Hindemith. Una primera revisión sobrevino de inmediato; en ella Weill sustituyó las partes con música de Hindemith con nueva música propia. Brecht amplió el texto —a esa primera corrección se refiere Benjamin— en 1930, sin añadirle ya más música. De hecho, la propia oscilación en el título —*El vuelo de Lindbergh (Der Lindberghflug)* pasó a *El vuelo de los Lindbergh (Der Flug der Lindberghs)*— ya es reveladora; Lindbergh hizo el vuelo en solitario, pero Brecht quiso subrayar que no hay gesta individual sin la ayuda de otros: ingenieros, mecánicos, etcétera. La obra todavía sufrió cambios en 1950. A raíz de la actitud filonazi de Lindbergh, su nombre desapareció de la obra, que pasó a titularse *Vuelo sobre el océano (Der Ozeanflug)*, y su protagonista se presentó ahora como un tipo sin nombre. La pieza se encuentra en B. Brecht, *Teatro completo 3. La ópera de cuatro cuartos. Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny. Vuelo sobre el océano. Pieza didáctica de Baden sobre acuerdo. El consentidor y el disentidor*, trad. Miguel Sáenz, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

[188] B. Brecht, *Teatro completo 5. La madre. Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, trad. Miguel Sáenz, Madrid, Alianza Editorial, 1992. La pieza de Brecht es una adaptación de la novela *La madre* (1907), de Máxim Gorki.

[189] Ludwig Tieck, *El gato con botas*, prólogo de Félix Duque y edición de Mercedes Sarabia, Madrid, Abada, 2003.

[190] B. Brecht, *Teatro completo 6. Los horacios y los curiacios. Terror y miseria del Tercer Reich. Los fusiles de la señora Carrar*, trad. Miguel Sáenz, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA MURALLA CHINA

DE FRANZ KAFKA

[191] La Radio de Frankfurt emitió esta conferencia de Benjamin el 3 de julio de 1931. La motivó la publicación de la primera entrega de los papeles póstumos de Franz Kafka: Max Brod y Hans-Joachim Schoeps, eds., Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlass (Durante la construcción de la muralla china. Narraciones y prosas inéditas del legado)*, Berlín, 1931.

[192] Véase «Un mensaje imperial», F. Kafka, *Obras completas*, III, p. 202.

[193] Véase la nota 18 a «Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte» para el orden que Benjamin atribuía a las tres novelas de Kafka. Benjamin resume aquí las ideas del libro de Willy Haas, *Gestalten der Zeit (Figuras de la época, 1930)*, Berlín, 1930.

[194] Sobre la *hagadá* y la *halajá* véase la nota 23 de «Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte».

[195] Benjamin cita el libro de Willy Haas, *Gestalten der Zeit*, p. 176 (*N. de los E. de los Gesammelte Schriften*).

[196] Véase, para el «hombrecillo jorobado», la nota 44 de «Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte».

FRANZ KAFKA EN EL DÉCIMO ANIVERSARIO DE SU MUERTE

[197] Publicado en la *Jüdische Rundschau* el 12-XII-1934 sin las secciones dedicadas a la fotografía de Kafka niño ni y a «Sancho Panza». Se trata del trabajo que Benjamin discute con Brecht en el verano de 1934.

[198] Grigori Aleksándrovich Potiomkin (1739-1791) fue un estadista y mariscal ruso, amante y protegido de la emperatriz Catalina II de Rusia, y quien da nombre al famoso acorazado de la película de Eisenstein. La historia que Benjamin cuenta —haciendo patente el valor de contar una historia: «Es wird erzählt...», «Se cuenta que...», que luego se repite al final, en la sección «Sancho Panza» — procede de un libro de Pushkin publicado en Alemania por Johannes von Günther: Alexander Pushkin, *Anekdote und Tischgespräche (Anécdotas y conversaciones de sobremesa)*, Múnich, 1924, p. 42. Es posible, no obstante, que Benjamin no tuviese un conocimiento directo de la historia por ese libro, sino por el uso que hizo de ella Ernst Bloch en *Huellas*, de 1930, donde el personaje de Shuvalkin lleva el nombre de Petukov. La referencia, un poco más adelante, de Lukács a Miguel Ángel y la carpintería también proceden de Ernst Bloch y su *Espíritu de la utopía*, de 1918. En su correspondencia con Scholem, Benjamin se refiere a estas historias como a «un secreto que solo podría revelarte personalmente» (W. Benjamin - G. Scholem, *Correspondencia, 1933-1940*, trad. de Rafael Lupiani, Madrid, Taurus, 1987, p. 147.)

[199] Klamm, K. y el alcaide del castillo son referencias a *El castillo*, de Kafka. Sobre la cita «su cansancio es el de un gladiador después del combate», véase F. Kafka, *Obras completas*, III, pp. 619 y 667.

[200] «En la galería», *Obras completas*, III, p. 187.

[201] *Obras completas*, II, p. 645.

[202] Hermann Cohen (1842-1918), filósofo neokantiano, autor de una *Ethik des reinen Willens (Ética de la voluntad pura, 1904)*, libro que Benjamin cita aquí. Benjamin asistió de forma esporádica a las lecciones de Cohen en Berlín en la Hochschule für Wissenschaft des Judentums (Escuela Superior para el Estudio del Judaísmo) y leyó y discutió su obra con su amigo Gershom Scholem (Cohen es autor también de una *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums —La religión de la razón a partir de las fuentes del judaísmo*, de 1919—). Su influencia se percibe en textos como el «Sobre el programa de la filosofía venidera», el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe o el «prólogo epistémico-crítico» del libro sobre el origen del *Trauerspiel* alemán.

[203] Referencia a las doce tablas (*Duodecim Tabularum Leges*), las normas fundamentales que regían la vida del pueblo romano desde mediados del siglo V a. C., que fueron colocadas —grabadas en bronce— en el Foro romano para que todo el mundo las viera y las tuviese presentes. Las tablas fueron destruidas durante el primer saqueo de Roma por los galos (ca. 390 a C.).

[204] De esta afirmación se deduce que Benjamin consideraba que el Josef K. de *El proceso* y el agrimensor K. de *El castillo* son un único personaje; o, como dirá más adelante de Karl Rossmann, el

protagonista de *El desaparecido* —la novela inacabada de Kafka conocida también como *América*—: todo son «encarnaciones» de K.

[205] La cita procede de un trabajo temprano de Max Brod, amigo y biógrafo de Kafka: *Der Dichter Franz Kafka* (1921). Es conocida la influencia de Brod (1884-1968) en la primera recepción de la obra de Kafka, de marcada orientación religiosa, y contra la que Benjamin polemiza en su ensayo. Véase su biografía del escritor: Max Brod, *Kafka*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, especialmente el capítulo 6, «Evolución religiosa», p. 169: «Kafka ha sido, de todos los creyentes, el menos iluso, y de entre todos aquellos que ven el mundo sin ilusiones, tal cual es, ha sido el creyente más inquebrantable.» Véase también la nota 21 a «Una carta sobre Kafka».

[206] Este magnífico relato o parábola es conocido también como «El híbrido» o «El cruzamiento». Véase F. Kafka, *Obras completas*, III, p. 552.

[207] La ciudad del sur «donde los tontos no se cansan nunca» es una referencia al relato «Niños en el camino vecinal» (F. Kafka, *Obras completas*, III, pp. 7-10). Recuérdese también que Gregor Samsa es el protagonista de «La transformación», titulada también «La metamorfosis».

[208] Robert Walser, *El ayudante*, trad. de Juan José del Solar, Madrid, Siruela, 2010.

[209] *Obras completas*, I, p. 734.

[210] *Obras completas*, I, p. 611.

[211] Referencia a «Juan sin miedo», célebre cuento de los hermanos Grimm.

[212] Benjamin usa la misma descripción que hace de esta fotografía en «Pequeña historia de la fotografía».

[213] *Obras completas*, III, p. 27.

[214] Benjamin toma *América* (*El desaparecido*) por la tercera novela de Kafka, no por la primera, como es en realidad.

[215] «Tema de reflexión para jinetes que montan caballos propios» y «Niños en el camino vecinal» son relatos del libro *Contemplación* (1913); «El nuevo abogado» abre el volumen *Un médico rural* (1919).

[216] Franz Rosenzweig (1886-1929), historiador y filósofo alemán de origen judío, redactó su libro más famoso e influyente, *Der Stern der Erlösung* (1921), durante los últimos meses de la guerra, en 1918, y en los inmediatamente posteriores, marcados por la agitación prerrevolucionaria. El libro fue el fruto filosófico de una conversión y del choque con la traumática experiencia del momento histórico y ha tenido una extraordinaria importancia para la configuración de un pensamiento que encuentra en la tradición espiritual judía un modo de volver a pensar la modernidad y la situación del hombre frente a la transcendencia de Dios. Su influencia en Benjamin es importante. Desde la concepción de lo trágico en el libro sobre el *Trauerspiel* hasta su modo de repensar la historicidad en las *Tesis sobre filosofía de la historia* de 1940, la impronta de Rosenzweig fue decisiva. Existe una traducción al castellano de Miguel García-Baró. Franz Rosenzweig, *La estrella de la redención*, Salamanca, Sígueme, 1998.

[217] Werner Kraft (1896-1991), bibliotecario y escritor, fue un amigo de juventud de Benjamin y Scholem. En una carta a Scholem fechada el 18-I-1934 (W. Benjamin - G. Scholem, *Correspondencia, 1933-1940...*, p. 111), Benjamin habla de un reencuentro casual con Kraft en la Bibliothèque Nationale de París y de cómo el nombre de Kafka —además del exilio— los lleva a restablecer el contacto, hasta que Kraft, al cabo de pocos meses, emigra a Palestina. Kraft había escrito unos comentarios sobre algunas narraciones de Kafka que compartió con Benjamin y eso es, sin duda, lo que se menciona aquí. Muchos años más tarde reuniría en un libro sus trabajos sobre Kafka: Werner Kraft, *Franz Kafka: Durchdringung und Geheimnis* (*Franz Kafka: comprensión y secreto*), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1968.

[218] Véase «El golpe en la puerta del cortijo» —o de la granja, como luego se traduce en el texto, o del caserón; la palabra alemana es *Hof*—, el fragmento póstumo de Kafka que comienza: «Era verano, un día caluroso», en F. Kafka, *Obras completas*, III, p. 545.

[219] La *hagadá* (leyenda) tiene en el Talmud un papel de ilustración poética para las consideraciones legales establecidas por la *halajá* (prescripción). No se trata de meras alegorías mecánicas, sino de referencias significativas que enriquecen la perspectiva puntual del legislador. (*N. del T.*, Roberto Blatt.) [Benjamin usaba estos dos conceptos a partir de un trabajo de Jaim Najman Biálik traducido por Scholem en 1919. Véase la carta del 17-VII-1934 en W. Benjamin – G. Scholem, *Correspondencia*, p. 143.]

[220] El encuentro tuvo lugar el 2 de octubre de 1808 y la anécdota la relata el propio Goethe en un apunte titulado «Unterredung mit Napoleón» («Conversación con Napoleón»). También es evocada por J. P. Eckermann en sus *Conversaciones con Goethe* (traducción y edición de Rosa Sala Rose, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 580). En un momento dado del encuentro, en el que Napoleón agasajó a Goethe al declararse admirador del *Werther*, la charla derivó hacia el teatro y Napoleón expresó su disgusto por las tragedias, porque, según él, pertenecían a «épocas más oscuras». «¿Qué van a hacer ahora con el destino? – dijo –. ¡El destino es la política!».

[221] Lev I. Méchnikov (1838-1888) fue un geógrafo ruso. Benjamin cita la traducción francesa de su libro *La civilisation et les grands fleuves historiques*, París, 1889.

[222] Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo y escritor, fundador de la antroposofía, dio una serie de conferencias en Praga en 1911 sobre «fisiología oculta», a las que asistió Kafka, quien dejó constancia de ello en dos entradas en su diario: F. Kafka, *Obras completas*, II, p. 56 y ss.

[223] La referencia a la obra de teatro *Seis personajes en busca de un autor* (estrenada en 1921 y publicada en 1925), de Luigi Pirandello, es clara.

[224] Lao Tse, *El Libro del Tao*, trad. de Seán Golden, Madrid, Taurus, 2012, LXXX, p. 90.

[225] En Zúrau (Blšany) pasó Kafka unos meses en 1917, en casa de su hermana Ottila, después de que se le diagnosticara la tuberculosis de la que acabaría muriendo en 1924. Es conocida la colección de aforismos que Max Brod editó después de su muerte bajo el título de *Los aforismos de Zúrau* (hay una traducción al castellano de Claudia Cabrera [Madrid, Sexto Piso, 2005]).

[226] La novela de Knut Hamsun, *La bendición de la tierra* (publicada en 1917), cuenta la historia de una pareja de campesinos, Isak e Inger. Ella, que tiene un labio leporino, mata a su hija, que nace con el mismo defecto, con el fin de evitarle todos los sufrimientos que ella ha padecido, y es condenada a ocho años de cárcel. El infanticidio de Inger –provocado por la compasión y la ignorancia– contrasta con el de Barbro, otro personaje de la novela, que asesina también a su hija recién nacida y queda sin castigo. Existe una traducción al castellano de Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo (Madrid, Nórdica, 2015).

[227] Aquí este título no remite al relato de 1917, ya citado, sino al primer volumen de escritos póstumos de Kafka que Max Brod publicara en 1931 con ese mismo título.

[228] Por el lado psicoanalítico, Benjamin se refiere a Hellmuth Kaiser, *Franz Kafkas Inferno. Eine psychologische Deutung einer Straffantasie* (*El Inferno de Franz Kafka. Una interpretación psicológica de una fantasía punitiva*, 1931); por el lado teológico, puede servir de aclaración lo siguiente: Hans Joachim Schoeps, historiador y filósofo de la religión, colaboró con Max Brod en la edición de los escritos póstumos kafkianos en 1931, con un epílogo firmado por ambos; publicó después artículos de exégesis kafkiana, que lo llevaron a discutir y romper con Brod. (Sobre Schoeps, véase la carta de Scholem a Benjamin del 20-III-1933 y la respuesta de Benjamin a aquel del 19-IV-1933: W. Benjamin – G. Scholem, *Correspondencia*, pp. 43 y 52.) El filósofo Bernhard Rang –hijo de Florens Christian Rang, amigo de Benjamin– es el autor de un artículo publicado en la revista *Zeitgenossen* en 1934: «Franz Kafka. Versuch einer Hinweisung» («Franz Kafka. Un intento de indicación»; véase también W. Benjamin – G. Scholem, *Correspondencia*, p. 159). Bernard Groethuysen, por su parte, fue uno de los hombres fuertes en Gallimard a principios de la década de 1930, así como un importante introductor de Kafka en la cultura francesa; escribió el prefacio a la primera traducción al francés de *El proceso*, en 1933. Benjamin, en su carta del 19-IV-1933 a Scholem, menciona un artículo de Groethuysen en la *Nouvelle Revue Française* de aquel año.

[229] Willy Haas (1891-1973), crítico, guionista y ensayista, cofundador, junto con Rowohlt, del semanario *Die literarische Welt*, en el que Benjamin colaboró a menudo. Era un judío de origen checo y tuvo

contacto, en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, con Kafka. El libro del que Benjamin habla aquí es *Gestalten der Zeit (Figuras de la época, 1930)*, que incluía un ensayo sobre Kafka.

[230] Denis de Rougemont publicó, en mayo de 1934, en la *Nouvelle Revue Française*, el artículo titulado «*Le procès*, par Franz Kafka». Véase también su libro, publicado en 1947, *Personnes du drame*.

[231] La versión original de la parábola sobre Abraham se encuentra en la carta que Kafka mandó a su amigo el doctor Robert Klopstock en junio de 1921, que Benjamin debió de leer reproducida por Max Brod, quizá en el *Almanaque* de 1933 de la editorial Schocken (sobre esta última, véase W. Benjamin – G. Scholem, *Correspondencia*, p. 123), el cual publicó el texto de Kafka con el siguiente título: «Über Kierkegaards Furcht und Zittern und den Erzvater Abraham. Aus einem Brief an Dr. Robert Klopstock (etwa 1920)» («Sobre Temor y temblor de Kierkegaard y el patriarca Abraham. De una carta al doctor Robert Klopstock (ca. 1920)»).

[232] Se trata del segundo mandamiento del decálogo según la tradición judía, tal como aparece en Éxodo 20, 4 y en Deuteronomio 5, 8.

[233] *Obras completas*, II, p. 645.

[234] *Obras completas*, III, p. 623.

[235] Benjamin tuvo que escribir, durante el verano de 1934, por encargo de *La Nouvelle Revue Française*, un trabajo sobre el gran teórico del matriarcado Johann Jakob Bachofen (1815-1887), al que apenas había leído con anterioridad, y que luego fue rechazado. El ensayo se publicaría póstumamente, pero el estudio de J. J. Bachofen dejaría sus huellas en sus escritos de aquel momento. El «hetairismo» representa en la obra magna de J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht (El matriarcado, 1861)*, un estado de naturaleza originario, salvaje, promiscuo y común, anterior a la organización matriarcal de la sociedad, la cual da paso, a su vez, a una etapa transitoria y dionisiaca, hasta alcanzar la etapa final, solar y apolínea, en la que el patriarcado se impone sobre las formas anteriores de organización social.

[236] Véase «Conversación con el orante», en F. Kafka, *Obras completas*, III, p. 278.

[237] «Eckbert el rubio», en Ludwig Tieck, *Cuentos fantásticos*, trad. de Isabel Hernández, Madrid, Nórdica, 2009.

[238] Véase, para la referencia al animal de «La obra», *Obras completas*, III, p. 942, y, para el «topo gigante», *Obras completas*, III, p. 443.

[239] *Obras completas*, II, p. 71.

[240] «Das bucklicht Männlein» («El hombrecillo jorobado»), fue recogida en la recopilación de canciones populares *Des Knaben Wunderhorn*, de Achim von Arnim y Clemens Brentano (1808). Suele cantarse con la melodía que le puso Johann Nikolaus Böhl en 1810 a partir de un canto procedente de un cancionero católico vienés del siglo XVIII. La ironía de esta combinación de música y letra consiste en que el hombrecillo, una especie de duende molesto, ocioso y sin gracia ni magia, se va cruzando por todas las tareas del día, estropeando cosas, impidiendo la labor o molestando al niño o niña que canta la canción, hasta que, en la última estrofa, la criatura se dispone a rezar un poco y entonces se le aparece otra vez el hombrecillo jorobado y le dice: «querido niño, te lo suplico: ¡reza también por el jorobadito!». En *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, Benjamin le dedica unas páginas memorables a este hombrecillo: W. Benjamin, *Obras*, IV, vol. 1, p. 245-247. Hannah Arendt relaciona también el destino vital de Benjamin con el jorobadito en el ensayo que incluyó como introducción a su edición estadounidense de las *Illuminations* en 1968, recogido después en *Men in Dark Times* (1968). Véase Hannah Arendt, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2009.

[241] Los editores de los *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, atribuyen el origen de esta historia a un chiste corriente entre judíos de comienzos del siglo XX. Sin embargo, y contada con algunas diferencias, la misma historia vuelve a encontrarse en «Caída en el ahora», en Ernst Bloch, *Huellas*, pp. 85-86.

[242] Véase «Niños en el camino vecinal», en F. Kafka, *Obras completas*, III, pp. 7-10.

[243] *Obras completas*, II, p. 643 y ss.

[244] Benjamin alude al célebre relato del hombre que vendió su sombra, del escritor y naturalista Adelbert von Chamisso (1781-1838). Véase *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, traducción de Ulrike Michael-Valdés, Madrid, Nórdica, 2009.

[245] *Obras completas*, III, p. 315.

[246] La cita proviene de *Isis y Osiris*, de Plutarco, que Benjamin cita muy probablemente a partir del libro de J. J. Bachofen *Urreligion und antike Symbole (Religión primitiva y símbolos antiguos) (N. de los E. de los Gesammelte Schriften)*.

[247] *Obras completas*, III, p. 610.

UNA CARTA SOBRE KAFKA

[248] En una carta fechada en Nueva York el 6-V-1938, Scholem le había escrito a Benjamin lo siguiente: «Quisiera recordarte nuestra conversación [en París] sobre Kafka y el hecho de que pensabas escribirme una carta, eventualmente publicable, sobre la biografía de Brod. No lo aplaces indefinidamente, pues es posible que me reúna con [el editor Salman] Schocken a mi paso por Europa y la necesite. Si puedes, escribe tres o cuatro páginas que delinee una especie de programa y que no resulten demasiado anodinas» (Walter Benjamin – Gershom Scholem, *Correspondencia, 1933-1940*, trad. de Rafael Lupiani y Begoña Llovet, Madrid, Taurus, 1987, p. 241). Max Brod había publicado la biografía de su amigo Kafka – *Franz Kafka. Eine Biographie* – en 1937. Hay una traducción al castellano: Max Brod, *Kafka*, trad. de Carlos F. Grieben, Madrid, Alianza Editorial-Emecé, 1974. La respuesta a la petición o encargo de Scholem es esta carta, fechada en París el 12-VI-1938.

[249] Benjamin ofrece la paginación de la primera edición en alemán que él manejaba. En las notas seguimos la de la edición, ya citada, en castellano: M. Brod, *Kafka*, p. 51.

[250] Brod habla en su biografía indistinta y constantemente de Franz y de Kafka, sin que sea posible distinguir cuándo se refiere al amigo y cuándo, al escritor.

[251] La frase entera dice así: «La categoría de la santidad (y no la de la literatura) es la única bajo la cual pueden ser contempladas la vida y la obra de Kafka», M. Brod, *Kafka*, p. 51 y ss.

[252] M. Brod, *Kafka*, p. 102.

[253] *Ibid.*, p. 192.

[254] *Ibid.*, p. 54.

[255] *Ibid.*, p. 191.

[256] Es decir, demasiado sospechosa para el sionista que es Brod, al que, curiosamente, no incomoda su propia lectura «edificante» en exceso, según la crítica Benjamin.

[257] Benjamin, que trató con mucha atención la diferencia entre símbolo y alegoría en su libro sobre el *Trauerspiel*, debió de sentirse irritado ante el enfoque de Max Brod al mezclar el cuento de Andersen sobre el valiente soldadito de plomo y tachar a Kafka de «simbólico». Merece la pena reproducir el núcleo del pasaje de Brod: «No se debe confundir, además, alegoría con símbolo. Kafka jamás es alegórico y sí, en cambio, simbólico en el más alto sentido de la palabra. Se crea una alegoría cuando se dice algo “por medio de algo distinto”, es decir, que ese “algo distinto” no tiene mayor importancia en sí mismo. El ancla que significa la esperanza no nos interesa para nada en sus propiedades como ancla. [...] Pero el “valiente soldadito de plomo” de Andersen, que tal vez expresa un corazón bueno, resistente y lleno de amor, y muchas cosas más hasta el infinito, se nos acerca también con su destino personal detallado. El soldado de plomo ya no es una alegoría, sino un símbolo. El símbolo está por igual en los dos planos, en el de la sugerencia ideal y en el de la realidad objetiva [...] ¿Por

qué entonces no dijo el escritor directamente aquello universal que quiso expresar? Porque no se lo puede expresar hasta el fin, porque va hacia lo infinito. [...]. El escritor da solo el punto de partida de un proceso infinito. La alegoría recorre el camino inverso, da el punto final del proceso, da, como un jugueteo, lo claramente delimitado; es síntoma de cansancio de espíritu». (M. Brod, *Kafka*, p. 186 y ss.)

[258] *Ibid.*, p. 55.

[259] *Ibid.*, pp. 166-167.

[260] La teología dialéctica fue una corriente muy importante dentro del protestantismo, sobre todo en los años que van desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta la subida del nacionalsocialismo al poder, en 1933. Un texto capital de la misma son los comentarios de Karl Barth a la Epístola a los romanos de san Pablo (*Der Römerbrief*, 1922; hay trad. cast.: *Carta a los romanos*, trad. de Abelardo Martínez de la Pera, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2012). Huelga decir que las coincidencias conceptuales entre estos teólogos y la obra de Kafka –irrepresentabilidad de Dios, complejidad de la intermediación, importancia de la culpa y hasta las paradojas funcionales y comunicativas del lenguaje– son atribuibles más al espíritu de los tiempos que a una recepción consciente por parte de estos teólogos de la obra de Kafka, y más difícil aún es imaginable una recepción inversa. Sin embargo, es verdad que una cierta lectura y recepción de Søren Kierkegaard les es común. Lo mismo puede decirse del conocimiento que pudo llegar a tener Benjamin de la obra de Karl Barth. No existe constancia de ninguna lectura directa, pero debió de abordar esas cuestiones, que, por lo demás, estaban en el aire y resuenan en sus trabajos sobre el origen del *Trauerspiel* alemán y en el «Fragmento teológico-político», con su amigo el teólogo Florens Christian Rang, muerto en 1924.

[261] M. Brod, *Kafka*, p. 55.

[262] Max Brod, *Zauberreich der Liebe (Reino mágico del amor)*, 1928). Existe una traducción francesa: Max Brod, *Le royaume enchanté de l'amour*, trad. de Marthe Metzger, París, Viviane Hamy, 1990.

[263] M. Brod, *Kafka*, p. 67.

[264] Christoph Theodor Schwab (1821-1883) fue el biógrafo y editor póstumo de la primera edición de las obras reunidas de Friedrich Hölderlin en 1846. Jacob Baechthold (1848-1897), germanista e historiador de la literatura, publicó, entre 1894 y 1897, los tres volúmenes de la biografía y edición de los papeles póstumos de su amigo el novelista Gottfried Keller, fallecido en 1890.

[265] Benjamin cita el libro *The Nature of the Physical World* (1928), traducido al alemán en 1931 como *Das Weltbild der Physik. Ein Versuch seiner philosophischen Deutung*, del físico Arthur Stanley Eddington (1882-1944).

[266] Es decir, propia de la *hagadá*. Quizá sea este el momento de indicar que, en la edición de Scholem de su correspondencia con Walter Benjamin, al comienzo de esta carta, hay una nota del editor –no recogida en la edición de las *Briefe* de 1966 a cargo del propio Scholem y de Adorno– en la que, para referirse al uso que Benjamin hace aquí del término «tradición» dice lo siguiente: «Walter Benjamin tomó esta identificación del *terminus technicus* “Cábala”, que literalmente significa “tradición”, como Walter Benjamin sabía» (W. Benjamin – G. Scholem, *Correspondencia, 1933-1940*, p. 246).

[267] Benjamin ha citado con anterioridad en su correspondencia con Scholem este «imperativo» kafkiano, en la carta del 14-IV-1938 (W. Benjamin – G. Scholem, *Correspondencia*, p. 239). En realidad, la forma de imperativo se la da el propio Benjamin a partir de una carta de Kafka a Brod de finales de marzo de 1918 (M. Brod, *Kafka*, p. 163), en la que Kafka, de hecho, cita un pasaje de los diarios de Kierkegaard de una edición alemana de 1905: Søren Kierkegaard, *Buch des Richters. Seine Tagebücher 1833-1855*, p. 160. El pasaje que menciona Kafka dice así: «En cuanto aparece un hombre que trae consigo algo primitivo y, en consecuencia, no dice: “hay que tomar el mundo tal cual es”, sino: “sea como sea el mundo, yo me quedo con una naturalidad original que no pienso cambiar en aras del bienestar del mundo”, en el mismo instante en que son oídas estas palabras, comienza a producirse una transformación en toda la existencia. Lo mismo que en el cuento: cuando se pronuncia la palabra mágica y se abren las puertas del castillo encantado desde hace cien años y todo cobra vida, la existencia se vuelve toda atención, y los ángeles comienzan a tener mucho que hacer y se interesan en ver qué resulta de todo aquello, pues esta es su ocupación».

[268] Pero Brod la da con un matiz importante: esa esperanza infinita es para Dios, no para el resto de la humanidad. Benjamin tuvo que tener presente esa versión de la frase reproducida en el *Kafka* de Max Brod: «Yo exponía la enseñanza de los gnósticos sobre el demiurgo, del creador maligno del mundo, del mundo como pecado de Dios. “No – dijo Kafka –, no creo que seamos un naufragio tan radical de Dios; simplemente, uno de sus malos humores, un mal día.” “¿Habría, pues, esperanza fuera de nuestro mundo?” Sonrió: “Mucha esperanza. Para Dios, infinitas esperanzas. Únicamente para nosotros no las hay» (M. Brod, *Kafka*, p. 76.)

[269] Se refiere a su ensayo de 1934: «Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte».

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

[270] Paul Valéry, «La conquista de la ubicuidad», *Piezas sobre arte*, trad. de José Luis Arántegui, Visor, Madrid, 1999, p. 131 y ss.

[271] Para la distinción que hace Marx entre base (*Basis*) y *superestructura* (*Überbau*), el punto de partida clásico suele ser el «Prólogo» a la *Contribución a la crítica de la economía política*, de 1859, donde se lee: «En la producción social de su existencia, los hombres establecen determinadas relaciones, necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un determinado estadio evolutivo de sus fuerzas productivas materiales. La totalidad de esas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la *base* real sobre la cual se alza un edificio (*Überbau*) jurídico y político, y a la cual corresponden determinadas formas de conciencia social», Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, trad. de León Mames, Buenos Aires y México, Siglo XXI, 2005, p. 4. La posibilidad de repensar la tarea de la cultura y de las prácticas artísticas en esta superestructura de acuerdo con los cambios en la base constituye, sin duda, una de las grandes cuestiones –y desengaños– que la Revolución rusa puso a la orden del día, y el asunto puede seguirse en muchos de los ensayos de Benjamin desde finales de la década de 1920, cuando la situación del arte de vanguardia en la URSS comenzaba a girar hacia los preceptos del realismo socialista, cuyo momento culminante fue el discurso de Zhdánov en el I Congreso de Escritores Soviéticos, de 1934. No obstante, la posición artística que guiaba a Benjamin en esta tarea de volver a pensar la función y los cambios en la superestructura era sobre todo la de Bertolt Brecht, como puede verse en más de una de sus notas incluidas en este ensayo, y también la de un autor y un libro a los que no menciona nunca, pero que, sin duda, conoció y leyó y se encuentra detrás de muchos pasajes del ensayo sobre la obra de arte: Béla Balázs, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, trad. de Enric Vázquez, (Barcelona, Gustavo Gili, 1978). El dramático fondo de reacción posrevolucionaria en la URSS, Brecht y el debate sobre el realismo, la densa sombra que el fascismo proyectaba ya en aquel momento, más la crisis de las vanguardias y el recurso a unos ejemplos cinematográficos un tanto ingenuos en este contexto, no se lo pusieron fácil a Benjamin con este ensayo, como lo dan a entender las tres versiones de este –Jesús Aguirre tradujo la tercera y definitiva–, hechas, en parte, a raíz de las críticas de Adorno y para la traducción francesa llevada a cabo por Pierre Klossowski. Véase Theodor W. Adorno – Walter Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940*, trad. de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, Madrid, Trotta, 1998, en especial las cartas 44-48 del invierno de 1936.

[272] Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, París, 1934. (N. del A.) [Paul Valéry, *Piezas sobre arte*.]

[273] Claro que la historia de una obra de arte abarca más elementos: la historia de la *Mona Lisa*, por ejemplo, el tipo y número de copias que se han hecho de ella durante los siglos XVII, XVIII y XIX. (N. del A.)

[274] Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca, determinados procedimientos reproductivos, técnicos, por cierto, han permitido infiltrarse intensamente, diferenciar y graduar la propia autenticidad. Elaborar esas distinciones ha sido una función importante del comercio del arte. Podríamos decir que el invento de la xilografía atacó en su raíz la cualidad de lo auténtico, antes, desde luego, de que hubiese desarrollado su último esplendor. La imagen de una Virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo XIX. (N. del A.)

[275] La representación del *Fausto* más sencilla y pobre aventajará siempre a una película sobre la misma obra, porque, en cualquier caso, estará en competencia ideal con el estreno en Weimar. Toda la sustancia tradicional que nos recuerdan las candilejas (que en Mefistófeles se esconde Johann Heinrich Merck, un amigo de juventud de Goethe, y otras parecidas) carece de valor en la pantalla. (N. del A.)

[276] Abel Gance, «*Le temps de l'image est venu*», en *L'art cinématographique*, II, París, 1927, pp. 94-96. (N. del A.) [Hay trad. cast.: *Textos y manifiestos del cine*, ed. de Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 454-464.]

[277] El *Wiener Genesis* es una glosa poética del Génesis bíblico, compuesta por un monje austriaco hacia 1070. (N. del T., Jesús Aguirre.)

[278] Benjamin repite la misma definición utilizada en «Pequeña historia de la fotografía».

[279] «Acercar humanamente las cosas» a las masas puede significar que se hace caso omiso de su función social. Nada garantiza que un retratista actual, al pintar a un cirujano célebre desayunando en su círculo familiar, capte su función social con mayor precisión que un pintor del siglo XVI que expone al público a los médicos de su tiempo de forma representativa, tal y como hace Rembrandt, por ejemplo, en su *Lección de anatomía*. (N. del A.)

[280] Se trata de una cita tácita de las *Exotische Novellen* del escritor danés Johannes Jensen. Benjamin evoca esta misma frase en «Hachís en Marsella», y anota lo siguiente: «Resulta más difícil llegar a un sentimiento muy ensimismado de felicidad como el que se presentó luego en una plaza contigua a la Canebière, allí donde la rue Paradis desemboca en las avenidas. Por suerte encuentro en mi diario la frase siguiente: "A cucharadas se saca siempre lo mismo de la realidad". Varias semanas antes había anotado otra de Johannes V. Jensen que al parecer decía algo semejante: "Richard era un joven que tenía sensibilidad para lo que es igual y coetáneo en el mundo". Esta frase me había gustado mucho. Me permite ahora confrontar el sentido político-racional que le había dado con el mágico-individual de mi experiencia de ayer. Mientras que de la frase de Jensen a mi entender resulta que las cosas están, como sabemos, tecnificadas por completo, racionalizadas, consistiendo hoy lo especial solo en matices, la nueva percepción era muy distinta. Es decir, no veía más que matices, pero eran todos iguales.» Walter Benjamin, *Haschisch*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1974, p. 33.

[281] La definición de «aura» como «la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que esta pueda estar» no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inalcanzable. Y serlo es, de hecho, una cualidad capital en la imagen cultural. Por su propia naturaleza, sigue siendo «una lejanía, por cercana que esta pueda estar». La proximidad que pueda obtenerse de su ser material en nada quiebra esa distancia o lejanía, que le es propia y que conserva desde su aparición. (N. del A.)

[282] A medida que se seculariza el valor cultural de la imagen, nos representamos con mayor indeterminación el sustrato de su singularidad. La singularidad empírica del artista o de su actividad artística desplaza cada vez más en la mente del espectador a la singularidad de las manifestaciones que imperan en la imagen cultural. Claro que eso nunca sucede sin dejar un resto: el concepto de «autenticidad» jamás deja de ir más allá de una mera adjudicación de origen. (Lo cual se pone especialmente en claro en el coleccionista, que siempre tiene algo de adorador de fetiches y que, con la posesión de la obra, participa de su virtud cultural.) Pero, a pesar de todo, la función del concepto de «lo auténtico» sigue siendo terminante en la teoría del arte: con la secularización de este último, la autenticidad (en el sentido de la adjudicación de un origen) sustituye al valor cultural. (N. del A.)

[283] En las obras cinematográficas, la posibilidad de reproducción técnica del producto no es, como, por ejemplo, en las obras literarias o pictóricas, una condición extrínseca de su difusión masiva. *Ya que se funda de manera inmediata en la técnica de su producción. Esta no solamente posibilita directamente la difusión masiva de las películas, sino que, más bien, la impone directamente.* Y la impone porque la producción de una película es tan cara que un particular que, pongamos por caso, podría permitirse el lujo de un cuadro no podrá, en cambio, permitirse el de una película. En 1927 se calculó que un largometraje, para ser rentable, tenía que conseguir un público de nueve millones de personas. Bien es verdad que el cine sonoro trajo consigo, al principio, un cierto retroceso. El público quedaba limitado por las fronteras lingüísticas, lo cual ocurría al mismo tiempo que el

fascismo ponía el acento en los intereses de carácter nacional. Pero más importante que registrar este retroceso, atenuado, por lo demás, con los doblajes, será que nos percatemos de su conexión con el fascismo. Ambos fenómenos son simultáneos y se apoyan en la crisis económica. Las mismas perturbaciones que, en una visión de conjunto, llevaron a intentar mantener con abierta violencia las condiciones existentes de la propiedad, han llevado también a un capital cinematográfico amenazado por la crisis a acelerar los preparativos del cine sonoro. La introducción de películas habladas causó enseguida un alivio temporal. Y no solo porque inducía de nuevo a las masas a ir al cine, sino porque, además, conseguía la solidaridad de capitales nuevos procedentes de la industria eléctrica. Así, y considerado desde fuera, el cine sonoro ha favorecido intereses nacionales; pero, considerado desde dentro, ha internacionalizado más que antes la producción cinematográfica. (N. del A.)

[284] Esta polaridad no cobrará jamás su derecho en el idealismo, cuyo concepto de «belleza» incluye a esta por principio como indivisa (y, por tanto, la excluye en tanto que dividida). Con todo, se anuncia en Hegel tan claramente como resulta imaginable dentro de los límites del idealismo. En las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* se lee lo siguiente: «Imágenes teníamos desde hace largo tiempo: la piedad necesitó de ellas muy temprano para sus devociones, pero no precisaba de imágenes bellas, que en este caso eran incluso perturbadoras. En una imagen bella hay también un elemento externo presente, pero en tanto que es bella su espíritu le habla al hombre, y en la devoción es esencial la relación para con una cosa, ya que se trata de alcanzar un ennoblecimiento del alma [...]. El arte bello ha surgido en la Iglesia [...] aunque [...] el arte proceda del principio del arte». (G. F. W. Hegel, *Werke*, Berlín y Leipzig, 1832, vol. IX, p. 414 [G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. de José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 650].) Un pasaje de las *Lecciones sobre la estética* indica que Hegel rastreó aquí un problema: «Sin duda, ya no podemos venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es ahora de una clase más meditativa, y lo que suscitan en nosotros hace todavía menester un tipo de criterio superior y de verificación también distinta». (G. W. F. Hegel, *Werke*, vol. X, p. 14. [*Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 1989, p. 13].) Por cierto, el tránsito del primer modo de recepción artística al segundo determina el decurso histórico de la recepción artística en general. No obstante, podríamos señalar en principio una cierta oscilación entre ambos modos receptivos para cada obra de arte. Así, por ejemplo, para la *Madonna Sixtina*. Desde la investigación de Hubert Grimme sabemos que originalmente aquella fue pintada para ser expuesta. Grimme se vio impulsado a indagar al hacerse la siguiente pregunta: ¿por qué aparece en el primer plano del cuadro este portante de madera sobre la que se apoyan dos angelotes? ¿Cómo pudo Rafael, siguió preguntándose Grimme, adornar el cielo con un par de cortinajes? De la investigación resultó que la *Madonna Sixtina* había sido encargada para la capilla ardiente, expuesta al público, del papa Sixto. Dicha ceremonia pontificia tenía lugar en una capilla lateral de la basílica de San Pedro. En el fondo, a modo de nicho de esa capilla, se instaló, apoyado sobre el féretro, el cuadro de Rafael. Este representa en él a la Virgen acercándose entre nubes al féretro papal desde el fondo del nicho delimitado por dos cortinajes verdes. El sobresaliente valor expositivo del cuadro de Rafael encontró su aplicación en los funerales del papa Sixto. Poco tiempo después, el cuadro vino a parar al altar mayor de un monasterio de Piacenza. La razón de este exilio reside en el ritual romano que prohíbe ofrecer al culto en un altar mayor imágenes que hayan sido expuestas antes en honras fúnebres. Hasta cierto punto dicha prescripción despreciaba la obra de Rafael. Para conseguir, sin embargo, un precio adecuado, la curia se decidió a tolerar el cuadro, de forma tácita, en un altar mayor. Pero, para evitar el escándalo, lo envié a la comunidad de una ciudad de provincias lo bastante apartada. (N. del A.)

[285] Benjamin sigue hablando, a propósito de la música, de *Ausstellbarkeit*, de «capacidad expositiva» (o «exhibitiva», como tradujo Jesús Aguirre), cuando quizá el lector esperaría que se le hablase de una mayor «capacidad de difusión» —y si bien es cierto que las películas se *exhiben*, no así los conciertos—. Sin embargo, no debe olvidarse que Benjamin habla de un contexto pretecnológico y la única difusión posible consiste en exhibir o exponer lo singular e irrepetible ante el máximo número posible de personas, ya que, sin instrumentos de reproducción tecnológica, tan irrepetible y única resulta una talla como una misa o una sinfonía.

[286] Brecht ofrece unas reflexiones análogas, aunque en otro nivel: «Cuando una obra artística se transforma en mercancía, el concepto de “obra de arte” no resulta ya sostenible en cuanto a la cosa que surge. Tenemos entonces, cuidadosa y prudentemente, pero sin ningún miedo, que dejar de lado dicho concepto, si es que no queremos liquidar esa cosa en cuestión. Hay que atravesar esa fase sin reticencias. No se trata de una desviación gratuita del camino recto, sino que lo que, en este caso, ocurre con la cosa la modifica

fundamentalmente y borra su pasado hasta tal punto que, si se aceptase de nuevo el antiguo concepto (y se lo aceptará, ¿por qué no?), ya no provocaría ningún recuerdo de aquello que antaño designara». (N. del A.)

[287] A. Gance, «*Le temps de l'image...*», en *L'art cinématographique*, II, pp. 100-101. (N. del A.)

[288] Séverin-Mars, citado por A. Gance, *ibid.*, p. 100. (N. del A.)

[289] Alexandre Arnoux, *Cinéma*, París, 1929, p. 28. (N. del A.)

[290] *A Woman of Paris* (1923) y *Gold Rush* (1925), dos películas (una de ellas muy célebre) de Charles Chaplin conocidas en Francia. Benjamin se refiere a ellas con su título en francés: *L'opinion publique* y *La ruée vers l'or*.

[291] Franz Werfel, «Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt» («*Un sueño de verano*). Una película de Shakespeare y Reinhardt, *1 Neues Wiener Jorunal*, 15-XI-1935. (N. del A.)

[292] «El cine [...] da (o podría dar) informaciones muy útiles por su detalle sobre las acciones humanas [...]. No hay motivaciones de carácter, la vida interior de las personas jamás es causa primordial y raras veces el resultado principal de la acción». (B. Brecht, *Versuche*, p. 268.) La ampliación del campo sometido al universo de los test, como lo lleva a cabo el mecanismo con el actor cinematográfico, se corresponde con la extraordinaria ampliación que del terreno de lo *testable* traen consigo para el individuo las circunstancias económicas. Constantemente aumenta la importancia de las pruebas de aptitud profesional. En ellas lo que se tiene en cuenta son una serie de cortes de la actuación del individuo. El rodaje de una película y las pruebas de aptitud profesional se desarrollan ante un gremio de especialistas. El director, en el estudio de cine, ocupa exactamente el mismo puesto que el director de las pruebas de aptitud a que son sometidos los empleados. (N. del A.)

[293] Luigi Pirandello publicó en 1916 la novela —cuyo asunto es el hombre frente al imperio de la máquina— con el título *Si gira* (*Se rueda*). Sin embargo, en una revisión de 1925, lo cambió por el de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, con el que, desde entonces, se la conoce —aunque, como el propio Benjamin indica en la referencia de su nota, sigue una edición francesa anterior al cambio de título—. Existe una traducción al castellano: *Cuadernos de Serafino Gubbio, operador*, trad. de Elena Martínez, Madrid, Gadir, 2007.

[294] Luigi Pirandello, *On tourne*, citado por Léon Pierre-Quint, «Signification du cinéma», en *L'art cinématographique*, II, p. 14 y ss. (N. del A.)

[295] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlín, 1932, p. 176 y ss. [*El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986, trad. de Enrique Revol, p.103] En este contexto cobran un interés redoblado determinadas particularidades aparentemente marginales, que distancian al director de cine de las prácticas de la escena teatral. Así, el intentar que los actores representen su papel sin maquillaje, como hizo Dreyer en su *Juana de Arco*. Empleó meses en encontrar a los cuarenta actores que componen el jurado que condena a la hereje. Esta búsqueda se asemeja a la de los accesorios de difícil obtención. Dreyer invirtió un gran esfuerzo en evitar parecidos en edad, estatura, fisonomía, etcétera. (Maurice Schultz, «Le maquillage», en *L'art cinématographique*, VI, París, 1929, pp. 65 y ss.) Si el actor se convierte en accesorio, no es raro que el accesorio desempeñe, por su lado, la función de actor. En cualquier caso, no es insólito que el cine llegue a confiar un papel al accesorio. Y, en lugar de destacar infinitos ejemplos de forma caprichosa, nos atenderemos a uno cuya fuerza probatoria resulta especial. Un reloj en marcha no es, en una escena teatral, más que algo que perturba. No puede haber en el teatro lugar para su papel, que es el de medir el tiempo. Incluso en una obra naturalista chocaría el tiempo astronómico con el escénico. De este modo, parece sumamente característico que, en ocasiones, el cine utilice la medida del tiempo de un reloj. Puede que en ello se perciba mejor que en muchos otros rasgos cómo a veces cada accesorio adopta funciones decisivas en él. Desde aquí no queda más que un paso hasta la afirmación de Pudovkin: «La actuación del artista ligada a un objeto, construida sobre él, será [...] siempre uno de los métodos más potentes de la creación cinematográfica». (V. Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlín, 1928, p. 126. [Véase Vsévolod Pudovkin, «Filmregie and Filmmaterial», en *Film technique and Film acting*, Nueva York, Grove Press, 1978.]) El cine es, por tanto, el primer medio artístico que está en situación de mostrar cómo la materia colabora con el hombre. Es decir, puede ser un excelente instrumento de explicación materialista. (N. del A.)

[296] También en la política es perceptible la modificación que aquí constatamos y que la reproducción técnica trae consigo en el modo de exposición. La crisis actual de las democracias burguesas implica una crisis de las condiciones de referencia bajo las que deben presentarse los gobernantes. Las democracias presentan a estos en persona, sin ninguna intermediación, y, además, ante los representantes de la ciudadanía. El Parlamento es su público. Con las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permiten que el orador sea escuchado durante su discurso por un número ilimitado de oyentes, y, después, ser visto también por un número ilimitado de espectadores, el empleo del hombre político ante los aparatos se vuelve algo primordial. Los Parlamentos se van quedando desiertos, así como los teatros. La radio y el cine no solo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, acuden a ellos. Sin perjuicio de los diversos cometidos específicos de ambos, la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine y al gobernante. Aspira a que su rendimiento pueda examinarse y asumirse mejor bajo determinadas condiciones sociales. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante los aparatos de transmisión y de difusión. Y en esta selección están llamados a salir vencedores el dictador y la estrella de cine. (N. del A.)

[297] Conviene advertir que Benjamin no utiliza aquí los términos habituales en el mundo de la literatura para «lector» y «escritor», a saber, *Leser* y *Schriftsteller*, sino *Lesender* y *Schreibender*, esto es, «leedor» y «escribidor».

[298] Se pierde así el carácter privilegiado de las técnicas correspondientes. Aldous Huxley escribe: «Los progresos técnicos han conducido [...] a la vulgarización [...]. Las técnicas de reproducción y las rotativas en la prensa han posibilitado una multiplicación imprevisible de lo escrito y de la imagen. La instrucción escolar generalizada y los salarios relativamente altos han creado un público muy amplio capaz de leer y de procurarse material de lectura, así como reproducciones de imágenes de todo tipo. Para lograr esto, se ha levantado una importante industria. Ahora bien, el talento artístico es algo muy raro; de ello se sigue [...] que, en todas las épocas y lugares, una parte importante de la producción artística ha sido de escaso valor. Pero hoy el porcentaje de desechos en el conjunto de la producción artística es mayor que nunca [...]. Estamos frente a una simple cuestión de aritmética. En el curso del siglo XIX aumentó más del doble la población de Europa occidental. Calculo que el material de lectura y de imágenes se habrá incrementado en una proporción de uno a veinte, tal vez a cincuenta, incluso a cien. Si una población de x millones tiene n talentos artísticos, una población de $2x$ millones tendrá hasta $2n$ talentos artísticos. La situación puede resumirse de la manera siguiente: por cada página que hace cien años se publicaba impresa con su texto y sus ilustraciones se publican hoy veinte, si no hasta cien. Por otro lado, si hace un siglo existía un talento artístico, hoy existen dos. Acepto que, como consecuencia de la instrucción escolar generalizada, gran número de talentos virtuales, que en otra época no hubiesen llegado nunca a desarrollar sus dotes, pueden hoy volverse productivos. Supongamos, pues [...], que haya actualmente tres o incluso cuatro talentos artísticos por cada uno que había antes. No por eso deja de ser indudable que el consumo de material de lectura y de imágenes ha superado con mucho la producción natural de escritores y de dibujantes dotados de verdadero talento. Y con el material sonoro pasa lo mismo. La prosperidad, el gramófono y la radio han dado vida a un público cuyo consumo de material sonoro está fuera de toda proporción con el crecimiento de la población y, en consecuencia, con el normal aumento de músicos de talento. Resulta por tanto que, en términos absolutos y relativos, la producción de desechos es en todas partes mayor que antes; y así seguirá siendo mientras la gente continúe con su consumo desaforado de material de lecturas, de imágenes y de música» (Aldous Huxley, *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale*, París, 1935, pp. 273-275 [Aldous Huxley, *Beyond the Mexique Bay*, 1934. Hay trad. cast.: *Más allá del Golfo de México*, trad. de Leal Rey, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.]). Está claro que semejante manera de ver las cosas no es progresista. (N. del A.)

[299] Literalmente, en una flor azul (*zur blauen Blume*). La referencia a la novela *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, donde la flor azul funciona como un símbolo de lo anhelado e inalcanzable, resulta clara.

[300] Las audacias del operador pueden, de hecho, compararse con las del cirujano. En un catálogo de destrezas cuya técnica es específicamente de orden gestual, Luc Durtain enumera las que «en ciertas intervenciones difíciles son imprescindibles en cirugía. Escojo como ejemplo un caso de otorrinolaringología [...] me refiero al procedimiento llamado de perspectiva endonasal; o señalo las destrezas acrobáticas que ha de llevar a cabo la cirugía de laringe al utilizar el espejo que le devuelve una imagen invertida; también podría

hablar de la cirugía de oídos, cuya precisión en el trabajo recuerda a la de los relojeros. Del hombre que quiere reparar o salvar el cuerpo humano se requiere en grado sumo una sutil acrobacia muscular. Basta con pensar en la operación de cataratas, en la que el acero lucha, por así decirlo, con tejidos casi fluidos, o en las importantísimas intervenciones en la región abdominal (laparatomía)» (Luc Durtain, «La technique et l'homme», en *Vendredi*, 19 (13-III-1936). (N. del A.)

[301] Esta manera de ver las cosas parecerá quizá burda; pero, como muestra el gran teórico que fue Leonardo, las opiniones burdas pueden tener el momento oportuno para ser invocadas. Leonardo compara la pintura y la música en los términos siguientes: «La pintura es superior a la música, porque no tiene que morir tan pronto como nace a la vida, como es el caso infortunado de la música [...]. Esta, que se volatiliza en cuanto surge, va a la zaga de la pintura, que con el uso del barniz se ha hecho eterna» (Leonardo da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici*, citado en Fernand Baldensperger, «Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840, en *Revue de Littérature Comparée*, XV, 1 (enero-marzo, 1935), p. 79). (N. del A.)

[302] Si buscamos una situación análoga, la que se nos ofrece como tal, y muy instructivamente, es la pintura del Renacimiento. Nos encontramos en ella con un arte cuyo auge incomparable y cuya importancia consisten en gran parte en que integra un número de ciencias nuevas o de datos nuevos de la ciencia. Es exigente en anatomía y perspectiva, en matemáticas, meteorología y teoría de los colores. Como escribe Valéry: «Nada hay más ajeno a nosotros que la sorprendente pretensión de un Leonardo, para el cual la pintura era una meta suprema y la suma demostración del conocimiento, puesto que estaba convencido de que exigía la ciencia universal. Él mismo no retrocedía ante un análisis teórico, cuya precisión y hondura no dejan de desconcertarnos» (Paul Valéry, «Autour de Corot», *Pièces sur l'art.*, p. 191 [«En torno a Corot», *Piezas sobre arte*, p. 169]). (N. del A.)

[303] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, p. 138 [El cine como arte, p. 87]. (N. del A.)

[304] El mismo ejemplo se utiliza para explicar el inconsciente óptico en «Pequeña historia de la fotografía».

[305] André Breton dice que «la obra de arte solo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro». En realidad, toda forma artística elaborada se encuentra en el cruce de tres líneas de evolución. A saber, en primer lugar, la técnica trabaja en favor de una determinada forma de arte. Antes de que llegase el cine, había cuadernillos de fotos cuyas imágenes, a golpe de pulgar, hacían pasar ante la vista, a la velocidad del rayo, un combate de boxeo o un partido de tenis; en los bazares había juguetes automáticos en los que la sucesión de imágenes era provocada por el giro de una manivela. En segundo lugar, formas artísticas tradicionales trabajan denodadamente en ciertos niveles de su desarrollo por conseguir efectos que, más tarde, la forma artística nueva alcanzará con toda espontaneidad. Antes de que el cine estuviese en alza, los dadaístas procuraban introducir en el público con sus manifestaciones una conmoción que Chaplin provocaría después de la manera más natural. En tercer lugar, algunos cambios sociales, con frecuencia nada aparentes, tienden hacia un cambio en la recepción que solo favorecerá a la nueva forma artística. Antes de que el cine empezase a formar a sus espectadores, hubo imágenes en el panorama imperial (imágenes que ya habían dejado de ser estáticas) para cuya recepción se reunía a un público. Se encontraba este ante un biombo en el que estaban instalados estereoscopios, cada uno de los cuales se dirigía a cada visitante. Ante esos estereoscopios aparecían automáticamente imágenes que se detenían un instante y que dejaban después su sitio a otras. Con medios parecidos tuvo que trabajar Edison cuando, antes de que se conociese la pantalla y el sistema de proyección, pasó la primera película ante un pequeño público que contemplaba estupefacto un aparato en el que se desenrollaban las imágenes. Cabe señalar también que, en la disposición del panorama imperial, se expresa muy claramente una dialéctica de la evolución. Poco antes de que el cine convirtiese en colectiva la visión de imágenes, esta cobra vigencia de forma individualizada ante los estereoscopios de aquel establecimiento, pronto anticuado, con la misma fuerza que antaño tuviera en la *cella* la visión de la imagen divina por parte del sacerdote. (N. del A.)

[306] Benjamin alude aquí tanto a la poesía como a los *collages* de Kurt Schwitters, al que después, sin embargo, no menciona.

[307] El arquetipo teológico de esta introspección es la consciencia de estar a solas con Dios. En las grandes épocas de la burguesía esta consciencia ha dado fuerzas a la libertad para sacudirse la tutela de la

Iglesia. En las épocas de su decadencia, la misma consciencia tuvo que tener en cuenta la tendencia secreta a que, en los asuntos de la comunidad, estuviesen ausentes las fuerzas que el individuo pone en juego en su trato con Dios. (N. del A.) [Benjamin usa cuatro palabras que merece la pena distinguir. Por el lado «burgués», habla de *Versenkung* –introspección– y *Sammlung* –recogimiento–. Por el lado de las «masas», de *Ablenkung* –diversión– y *Zerstreuung* –disipación (como traduce Jesús Aguirre alguna vez) o, mejor, esparcimiento o dispersión–. Lo interesante de estos términos estriba en su polisemia en alemán: *Sammlung* significa tanto «recogimiento» como «colección», de modo que el recogimiento espiritual o estético es también lo propio que hace un coleccionista o un acumulador de objetos artísticos para su disfrute privado. En la *Zerstreuung* está muy explícita, como en el «esparcimiento», la idea de difusión, de distribución, de «esparcir» algo entre un buen número de sujetos o en una superficie amplia. Esta oposición, que hemos respetado, planea de manera permanente en este contexto.]

[308] Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, París, 1930, 2.^a ed., p. 52. (N. del A.) [Existe una vieja traducción, todavía no difícil de encontrar, de Boris Bureba.]

[309] El cine es la forma artística que se corresponde con el creciente peligro vital que los hombres actuales tienen a la vista. La necesidad de exponerse a los efectos del *shock* es una acomodación del hombre a los peligros que lo amenazan. El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance del aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive cualquier transeúnte, en su existencia privada, en el tráfico de una gran urbe, así como, en una escala histórica, cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo. (N. del A.)

[310] Del cine podemos lograr informaciones importantes tanto en lo que respecta al dadaísmo como al cubismo y al futurismo. Estos dos últimos aparecen como intentos insuficientes del arte para tener en cuenta la imbricación entre la realidad y los aparatos. Estas escuelas emprendieron su intento no a través de una valoración de los aparatos para la representación artística, como hizo el cine, sino por medio de una especie de mezcla de la representación de la realidad y de la de los aparatos. En el cubismo, el papel preponderante lo desempeña el presentimiento de la construcción, apoyada en la óptica, de esos aparatos; en el futurismo, el presentimiento de sus efectos, que cobrarán todo su valor en el rápido decurso de la película de cine. (N. del A.)

[311] G. Duhamel, *Scènes de la vie future*, p. 58. (N. del A.)

[312] Véase la primera de las *Nouvelles orientales* (1938) de Marguerite Yourcenar, «Comment Wang-Fô fut sauvé», publicada por primera vez en la *Revue de Paris* en 1936, que Benjamin, por fuerza, tuvo que conocer (*Cuentos orientales*, trad. de Emma Calatayud, Madrid, Punto de Lectura, 2008).

[313] Una circunstancia técnica merece ser subrayada aquí, sobre todo en relación con los noticiarios, cuya significación propagandística no se valorará nunca lo suficiente. *A la reproducción masiva corresponde, en efecto, la reproducción de las masas*. La masa se reconoce a sí misma en los grandes desfiles, en las asambleas gigantescas, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos ellos registrados por la cámara. Este proceso, cuyo alcance no necesita ser subrayado, está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de filmación. Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano. Solo a vista de pájaro se captan bien esos cuadros de miles de sujetos en formación. Y, si esa perspectiva es tan accesible para el ojo humano como para los aparatos, también es cierto que la ampliación a que se somete la toma de la cámara no es posible en la imagen que de ella se hace la vista. Lo que significa que los movimientos de masas, así como la guerra, representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada para los aparatos técnicos. (N. del A.)

[314] Citado en *La Stampa*, Turín. (N. del A.) [Benjamin está citando el manifiesto «Estética futurista della guerra», publicado por F. T. Marinetti en la revista *Stile Futurista*, 13-14 (1935), p. 9, puede que reproducido en la prensa francesa.]

[315] Véase en el apéndice el prólogo de 1973 «Interrupciones sobre Walter Benjamin».

[316] Nikolái S. Léskov nació en 1831, en la provincia de Oriol, y falleció en Petersburgo en 1895. Por su interés y simpatías campesinas tiene cierto parentesco con Tolstói y, por su orientación religiosa, con Dostoievski. Sin embargo, fueron precisamente esos escritos, sus novelas primerizas dedicadas a dar expresión fundamental y doctrinaria a lo anterior, las que resultaron la parte perecedera de su obra. La parte significativa de su trabajo reside en las narraciones de una etapa más tardía de su producción. Al cabo de la Gran Guerra [de 1914-1918] se emprendieron una serie de intentos para hacer conocer su obra en el ámbito alemán. Junto con los pequeños volúmenes de lecturas escogidas de las editoriales Musarion y Georg Müller, resalta muy especialmente la selección en nueve tomos de la editorial C. H. Beck. (*Nota del A.*) [Léskov ha tenido una destacada fortuna editorial en los últimos años en las traducciones al castellano: la editorial Alba publicó *Lady Macbeth de Mtsensk y otros relatos* en 2003, en edición de Fernando Otero Macías (entre estos otros relatos hay piezas tan inolvidables como «La bestia», «El artista del tupé» o «La pulga de acero», titulada aquí «El zurdo»); en el año 2000 Silvia Serra y Augusto Vidal ya habían publicado una traducción de la misma *Lady Macbeth* en Ediciones Universitarias, reedición de una versión publicada por Bruguera en 1989 —no se olvide, por cierto, que la ópera de Shostakóvich *Lady Macbeth de Mtsensk*, estrenada en 1934, y origen de su caída en desgracia ante el estalinismo, está inspirada en la novela de Léskov—; en 2009, traducida también por Fernando Otero Macías, Alba publicó *El peregrino encantado*; la editorial Impedimenta, con traducción de Sara Gutiérrez, publicó, en 2007, *La pulga de acero*; ese mismo año Jorge Segovia y Violeta Beck publicaron su traducción de *El pavo real* en Maldoror; en 2010, El Aleph y el Taller de Mario Muchnik editan, traducida por Jorge Ferrer Díaz, *Una familia venida a menos*. Akal publicó otra *Lady Macbeth* en 2008 —junto con *El rey Lear de la estepa*, de Turguénev— a cargo de Gala Arias, y Nórdica, en 2015, editó una nueva traducción de *Lady Macbeth*, traducida por Marta Sánchez-Nieves.]

[317] Benjamin repite casi palabra por palabra lo dicho en «Experiencia y pobreza». Véase la nota 4 de este texto.

[318] Benjamin da a entender que se trata de un proverbio alemán —y así lo remacha en su versión francesa de «El narrador» —Walter Benjamin, *Écrits français*, París, Gallimard, 1991, p. 206—, al traducir *Volksmund* por «dit le proverbe allemand». Sin embargo, no es un proverbio, sino los dos primeros versos de una cuarteta del poeta popular Matthias Claudius (1740-1815), con la que comienza su poema «Urians Reise um die Welt, mit Anmerkungen» («El viaje de Urian alrededor del mundo, con anotaciones»): «Wenn Jemand eine Reise thut,/ So kann er was erzählen./ Drum nahm ich mein Stock und Hut,/ Und thät das Reisen wählen» («Cuando uno viaja,/ tiene algo que contar./ Así que tomé bastón y gorra,/ y me dispuse a viajar»).

[319] Johann Peter Hebel (1760-1826) y Jeremias Gotthelf (seudónimo de Albert Bitzium, 1797-1854) son dos escritores muy vinculados al imaginario rústico, costumbrista y popular de la zona de Baden y de Suiza, autores de una literatura más hogareña Hebel —que escribió parte de su obra en alemán— y una más realista y truculenta Gotthelf. Del primero puede leerse en español su libro acaso más famoso, *Cofrecillo de joyas del amigo de la casa renano* (trad. de Antón Dieterich, Barcelona, Alba, 1998), y, de Gotthelf, *La araña negra* (trad. de Isabel Hernández, Madrid, Cátedra, 2002). En cambio, Charles Sealsfield (seudónimo de Karl Anton Postl, 1793-1864) y Friedrich Gerstäcker (1816-1872) viajaron y pasaron largas temporadas en América. Las suyas son novelas de viajes y aventuras, precursoras de las novelas del Oeste de Karl May (1842-1912), que incluso fue acusado de plagiar a Gerstäcker.

[320] Benjamin se refiere a la *Wanderschaft*, los años de aprendizaje itinerante que determinaban el proceso de formación de un joven aprendiz en cualquier oficio en la Europa central, desde la Edad Media hasta la Revolución industrial, que se convirtió en un tema común tanto en los cuentos populares como en la literatura romántica alemana.

[321] Charles Nodier (1780-1844) fue un prolífico escritor francés, precursor del romanticismo, que formó parte de la generación anterior a Victor Hugo y a Alfred de Musset, en quienes influyó; escribió novelas góticas, libros de viajes, memorias y cuadros de la ciudad de París. Benjamin lo leyó para sus textos sobre Baudelaire y para la *Obra de los pasajes*, donde cita libros de Nodier, como *La Seine et ses bords* (*El Sena y su ribera*, 1837) o *Histoire des sociétés secrètes de l'armée Napoléon* (*Historia de las sociedades secretas en el ejército de*

Napoleón, 1815). En 1823 publicó, con Amédée Pichot, un *Essai critique sur le gaz hydrogène et les divers modes d'éclairage artificiel* (*Ensayo crítico sobre el gas hidrógeno y los diversos modos de iluminación artificial*).

[322] La tardía segunda parte de los *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, 1796) son esos *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister*), novela publicada en 1821, en una primera versión, y, en 1829, en la definitiva, cuando Goethe contaba ya ochenta años. Si los *Años de aprendizaje...* constituyen prácticamente el arquetipo del llamado *Bildungsroman*, o novela de formación — puesto que son novelas que relatan el tránsito desde una primerísima juventud hasta el ingreso en la madurez, el aprendizaje y la conquista (o pérdida) del mundo, así como el logro del conocimiento de sí —, *Los años de peregrinaje* en cambio, conforman un libro mucho más laberíntico, fragmentado y sentencioso, muy propio del «estilo tardío», el cual, en parte, regresa a las formas primitivas de la novela — el recurso epistolar, los cuentos dentro del relato, el viaje — y, en parte, se disuelve más allá de la novela en un compendio de sabiduría, contemplación e ironía.

[323] Se trata de una cita de los últimos versos del coro final de la segunda parte del *Fausto* de Goethe: «Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichnis;/ Das Unzulängliche,/ Hier wird's Ereignis;/ Das Unbeschreibliche,/ Hier ist's getan» («Todo lo transitorio/ es solamente un símil; / lo insuficiente es aquí/ un acontecimiento;/ lo indescriptible/ ha sido hecho»).

[324] La distinción entre mensaje (*Kunde*) e información (*Information*), aun cuando pueda resultar poco natural — pues acaso donde se dice «mensaje» se esperaría leer «noticia» —, sigue una tradición (véase en W. Benjamin, *Obras* II, vol. 2, p. 47, la nota del traductor Jorge Navarro Pérez) que respeta la propia traducción que Benjamin hizo de ese texto al francés, donde daba *message* por *Kunde*. Véase W. Benjamin, *Écrits français*, p. 210.

[325] No parece cierto que el relato de Heródoto sea «seco». De hecho, Montaigne, además de la suya, ofrece también la versión de Heródoto, porque Cambises le pregunta a Psaménito la razón de su inopinado llanto y este da una respuesta tan inteligente y conmovedora que el vencedor decide perdonarle la vida (véase el pasaje de Heródoto en su *Historia*, III, 14, y de Montaigne el ensayo «La tristeza», *Ensayos*, I, II). Benjamin se ocupaba ya a finales de los años veinte del siglo pasado de la cuestión del declive del arte de narrar, como lo muestran varios apuntes y cartas de 1928-1929. Esta preocupación cristalizó, primero, en un pequeño texto titulado «El arte de narrar», escrito hacia 1933 (W. Benjamin, *Obras*, IV, vol. 1, pp. 387-389), y que es el texto al que alude Jesús Aguirre en su «Nota del Traductor» que adjuntamos al final de este ensayo. Por lo demás, en las notas a este texto en los *Gesammelte Schriften* (IV, p. 1010 y ss.), se citan unos «apuntes sobre Psaménito» que explican el origen de las tres interpretaciones posibles del llanto repentino del rey egipcio y que Benjamin añade a la explicación de Montaigne (y Heródoto) — aunque es verdad que, en esas notas, no se menciona la muy probable fuente que también sugiere Jesús Aguirre: el apunte «Silencio y espejo» de *Huellas* de Ernst Bloch (1930; hay traducción en Alianza — 2005 — a cargo de Miguel Salmerón, pp. 94-95), donde se aventuran algunas explicaciones a ese llanto aparentemente tan incomprensible —. Sin embargo, sobre las interpretaciones que Benjamin ofrece, hemos de imaginar, al menos, que el asunto fue tema de conversación entre Franz Hessel, Asja Lacis y él. Así, se nos dice que la primera explicación sería la que propuso Franz Hessel; la segunda, la de Asja Lacis; y la tercera, la del propio Benjamin. Merece la pena anotar lo que Benjamin cita de René Martin-Guelliott en este mismo apunte (una cita procedente de un artículo de la *Nouvelle Revue Française*, 1928, p. 696): «Si Psaménito hubiese vivido en nuestros días, todos los periódicos habrían dicho al día siguiente que el rey quería más a su criado que a sus hijos». Nada explica mejor la diferencia que establece Benjamin entre información (*Information*) y narración (*Erzählung*).

[326] Testimonio recogido por Maxím Gorki. Véase su libro *Recuerdos de Tolstói, Chéjov y Andréiev*, trad. de Yulia Dobrovolskaia y José María Muñoz, Barcelona, Nortedur, 2009, p. 64.

[327] No es Pedro el Grande (1672-1725), sino Nicolás I (1796-1855), y su hermano mayor, Alejandro I (1777-1825), quien protagoniza «La pulga de acero».

[328] Paul Valéry, *Piezas sobre arte*, «Bordados de Marie Monnier» (Madrid, Visor, 1999, p. 93, traducción de José Luis Arántegui).

[329] Benjamin dice que los ciudadanos de hoy son *Trockenwohner der Ewigkeit*, literalmente — o con el sentido de —, «residentes “para el secado” (o “secantes”) de la eternidad». En Alemania existía una ley, en los momentos de gran crecimiento urbano en plena industrialización, a principios de siglo XX, cuando, para la

construcción de las casas, no se utilizaba hormigón, sino ladrillo y yeso, que permitía que las viviendas recién construidas, demasiado húmedas y frías todavía para ser habitadas, y antes de pintarlas y de colocar los suelos de madera, pudiesen ser alquiladas a un precio muy barato a gente sin recursos. Estos inquilinos pobres y efímeros, que estrenaban las viviendas antes de que estuviesen acondicionadas, eran llamados *Trockenwohner*.

[330] Benjamin quizá piense en el reloj astronómico de la catedral de Estrasburgo, en donde la Muerte, con su guadaña, da las horas en punto después de que hayan desfilado ante ella las figuras de los cuartos, que representan las cuatro edades de la vida: un niño, un joven, un adulto y un anciano.

[331] Friedrich Schiller, en su ensayo *Über naive und sentimentale Dichtung* (*Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, 1795), establece una serie de tipos de comportamiento poético de acuerdo con el estadio histórico y cultural de la humanidad. Los dos tipos fundamentales, el ingenuo y el sentimental, se corresponden —el primero— con un mundo cuya relación con la naturaleza está todavía abierta a la inmediatez y a un modo de percepción aún no escindido; mientras que el sentimental —el moderno— ya no está orientado hacia la naturaleza como una realidad inmediata, sino como un ideal, al que solo se puede acceder mediante la cultura. En el mundo de la poesía sentimental, se anhela el triunfo de la naturaleza sobre el arte no por su factor dinámico, sino por su forma como factor moral. El ensayo constituye una de las cimas del Schiller teórico-crítico y de su recepción de la estética de Kant. Existe una vieja y magnífica traducción de Juan Probst y Raimundo Lida del año 1953, reeditada por Icaria en 1985.

[332] La frase alude a una observación de Plátov, el cosaco que protagoniza «La pulga de acero».

[333] Benjamin opone primero una memoria literalmente «eternizadora» (*verewigendes Gedächtnis*), propia —dice— del novelista, a otra «memoria entretenida» (*kurzweiliges Gedächtnis*) —y entretenida, se entiende, en el sentido de que entretiene o de que aquello que recuerda resulta entretenido—. *Kurzweilig*, que significa, literalmente, «que dura poco rato» o «que se hace corto», es lo opuesto a *langweilig*, que significa «aburrido» —aunque la palabra diga, literalmente, «que dura mucho» o «que se hace largo»—. La oposición, no obstante, no se establece entre *langweilig* y *kurzweilig*, sino entre *verewigend* y *kurzweilig*. Es decir, entre la capacidad de eternizar o perpetuar y la capacidad de entretener. Después —y las cursivas son elocuentes al respecto—, pone énfasis en la *unidad* o *singularidad*: «Un héroe, una odisea, un combate» es el asunto de la novela, en contraposición a «muchos acontecimientos dispersos», que son lo propio de la narración. Y dice: «En otras palabras, es la *rememoración*». La palabra que usa aquí, y que vuelve a poner en cursiva, es *Eingedenken*, que puede traducirse, en efecto, por «rememoración» y que significa un ejercicio del recuerdo introspectivo. Pero es importante el prefijo: *Ein-gedenken* (del verbo *gedenken* se deriva el sustantivo *Gedächtnis*, pero, al añadirle el prefijo *ein-*, se refuerza el elemento introspectivo y se intensifica la acción de recordar). Ahora bien, parece claro que Benjamin juega con estas palabras. Ese prefijo no implica unidad, sino interioridad. Y el juego consiste en asociar o asimilar los dos significados, en confundirlos de forma premeditada, algo que al lector avisado en alemán no se le escapa, pero que el lector del texto traducido no puede ni siquiera intuir. Por eso Benjamin dirá que la novela asiste o acude en ayuda de la narración, después de que, al disolverse la epopeya, la *unidad* (*Einheit*) de su origen en el recuerdo (*Erinnerung*, palabra que debe entenderse no como un depósito de recuerdos, sino como el acto mismo del recuerdo) se haya escindido o separado (*geschieden*).

[334] La frase, apócrifa, no se incluye en su libro de *Pensées*, sino en *La vie de Pascal*, escrita por su hermana Gilberte Périer (1620-1687); en algunas ediciones de los *Pensamientos*, acompaña o precede a estos.

[335] En mayo de 1933, durante su estancia en Ibiza, Benjamin había publicado en *Frankfurter Zeitung* una crítica de la traducción alemana de *The Old Wive's Tale*, de Arnold Bennett (1908), firmada con su seudónimo Detlef Holz, con el título de «Am Kamin» («Junto a la chimenea»), donde ya aparece la comparación, a la que se llegará enseguida, entre la trama de una novela y la viveza del fuego en el hogar (W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III, p. 388).

[336] Existe una edición reciente: György Lukács, *Teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, DeBolsillo, 2016.

[337] Moritz Heimann fue el director literario de la editorial Fischer desde 1895 hasta su fallecimiento, en 1925. La frase la recoge Hugo von Hofmannsthal en su colección de aforismos: *Buch der Freunde. Tagebuch-Aufzeichnungen* (*El libro de los amigos. Apuntes del diario*, Leipzig, 1929; existe una traducción castellana del *Libro*, junto con los *Relatos*, de Miguel Ángel Vega: Madrid, Cátedra, 1991, p. 91).

[338] Valor, en el sentido de valentía, es *Mut*. La palabra *Übermut* (literalmente, «sobrevalor» o «supervalor») significa insolencia, despreocupación o audacia. Se traduce aquí, para conservar parte del juego de palabras, como «valiente despreocupación». Lo que Benjamin dice, por tanto, es que, en los cuentos de hadas, en los cuentos infantiles, la actitud audaz de algunos de sus jóvenes protagonistas permite articular dialécticamente el valor (*Mut*) entre lo que lo desprecia o *infravalora* —Benjamin se inventa aquí un neologismo: *Untermut*—, que es la astucia (el astuto no necesita ser valiente, a él le basta con ser inteligente), y lo que lo *sobrevalora*, que es la *Übermut* (la insolencia, la audacia). Al decir que esto se articula «dialécticamente», nos invita a jugar con las posiciones de las piezas, de modo que vemos con rapidez que la audacia y la insolencia (la *Übermut*) ignoran, en realidad, el valor del valor, que queda por debajo de su acción (temeraria o insensata), mientras que la astucia (la *Untermut*) lo conoce demasiado bien y por ello se sitúa por debajo del valor, para pasar desapercibida y, mientras tanto, poder reinventar la idea misma de valor como inteligencia.

[339] Puede consultarse la traducción inglesa: *The Heritage of Our Times* (Benjamin cita el final del capítulo «On Fairtale, Colportage and Legend»), traducción de Neville y Stephen Plaice, Cambridge, Polity Press, 1991.

[340] «Los justos» es un ciclo de relatos de Nikolái Léskov. Pavlin es el protagonista de *El pavo real*; Figura, o Vigura, el protagonista vegetariano del relato homónimo. «El artista del tupé» y «La fiera» —a quien alude el «encargado del oso»— pueden encontrarse en el volumen publicado por Alba y ya citado: *Lady Macbeth de Mtsensk y otros relatos*. El «centinela atento» es el soldado Postnikov, que abandona su puesto de guardia para salvar a un hombre que se ahoga en el río Nevá y acaba azotado por ello.

[341] En alemán Benjamin usa el término *Imago*, que él mismo deja en la versión francesa del texto como simple *image*. Sin embargo, esta voz latina en alemán, al igual que en castellano, está tan connotada por la psicología y por la relación con los muertos que se ha preferido mantenerla.

[342] Todos ellos son personajes del *Cofrecillo de joyas del amigo de la casa renano*, de Johann Peter Hebel.

[343] El hecho es que esta gema, el piropo —que, en efecto, cambia de color, del verde al rojo, en función de la luz—, fue descubierta por el gemólogo finlandés Nils Gustaf Nordenskjöld, en 1842, y que el zar Alejandro II, a quien Nordenskjöld dedicó el descubrimiento, llamándola en su honor «alejandrita», murió en un atentado, en 1881, destrozado por una bomba.

[344] Paul Valéry, «En torno a Corot», *Piezas sobre arte*, pp. 165-166.

[345] La versión francesa del propio Benjamin dice *Pour tous les cas*: «Para todos los casos». W. Benjamin, *Écrits français*, p. 229.

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

[346] Este es el *exposé* que Walter Benjamin presentó a Adorno y a Horkheimer en 1935 con el fin de obtener el apoyo del Instituto para la Investigación Social para su proyecto sobre los pasajes parisinos y la metrópoli francesa en el siglo XIX (véase la carta a Adorno del 31 de mayo de 1935: Theodor W. Adorno – Walter Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940*, trad. de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, Madrid, Trotta, 1998, p. 96 y ss.). Su carácter más sintético y expositivo que especulativo o argumentativo, propio del resumen de una investigación en marcha todavía muy abierta, se percibe en el estilo que, en algunos momentos, da la impresión de un auténtico apunte, de un trazo rápido. Existe una versión en francés de la mano del propio Benjamin, muy abreviada, de marzo 1939, y redactada de nuevo con el fin de ampliar los escasos ingresos con que este se sostenía durante su exilio en París. La comparación entre ambos permite registrar la decisiva influencia en el último Benjamin de la lectura del libro de Louis-Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique* (cfr. Walter Benjamin, *Écrits français*, París, Gallimard, 1991, pp. 290-309; existe una muy completa edición del libro de L.-A. Blanqui en Colihue [Buenos Aires, 2002] con el título de *La eternidad por los*

astros, trad. de Margarita Martínez). En cualquier caso, y como se hace habitualmente en las ediciones del *Passagen-Werk*, esta es la puerta de entrada programática y, en cierto modo, «narrativa» o «explicativa» a aquello que, en esta *Obra de los pasajes*, exige una disposición lectora —desentendida de todo relato, de toda dirección y de toda explicación que no consista en la iluminación puntual de una cita o de un fragmento— que deja en manos del lector toda idea de constelación y la experiencia misma de recorrido (véase *infra* la nota 59).

[347] Nguyen-Trong-Hiep fue un representante diplomático del Consejo de la Regencia del Protectorado francés de Annam (hoy parte de Vietnam), que, a finales del siglo XIX, pasó unos años en París y publicó un libro de poemas sobre sus impresiones en la capital de Francia. Benjamin supo de su existencia por una crítica de Jules Claretie publicada en *Le Temps* el 13 de enero de 1898 («Une description de Paris par un annamite»), donde se cita la estrofa que usa para encabezar esta versión del *exposé* —en la versión que haría en francés, en 1939, eliminó la cita—. El original francés dice: «Les eaux sont bleues, les plantes roses; l'aspect du soir est charmant. On se promène: "les grandes dames marchent ensemble, suivies des petites dames"». (Agradezco esta referencia sobre Nguyen-Trong-Hiep a la edición de *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, a cargo de Michael William Jennings, Brigid Doherty y Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 2008.)

[348] «De tales palacios las mágicas columnas/ al aficionado muestran por todas partes/ con los objetos que separan los soportales/ que la industria rivaliza ya con las artes» (se trata de una «Chanson nouvelle» que el autor de esos *Nouveaux tableaux* [¿Joseph-Henri Costa de Beauregard?] coloca al comienzo del capítulo dedicado a los pasajes parisinos).

[349] Cfr. W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [A 1, 4]. La cita procede de «Ce qui disparaît de Paris» («Lo que desaparece de París»), la contribución de Balzac a la obra colectiva *Le diable à Paris* (*El diablo en París*, 1846), con textos de George Sand, Eugène Sue, Charles Nodier, Gérard de Nerval, etcétera.

[350] W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [A 1, 1]

[351] Podría pensarse que Benjamin se refiere aquí, ateniéndonos al periodo del que habla —y más aún en el contexto general del París de Baudelaire—, al Segundo Imperio, el régimen político instaurado en 1852 por Luis Napoleón Bonaparte que concluyó, en 1870, con la derrota de Francia ante la Prusia de Bismarck en la batalla de Sedán el 1 de septiembre. Este fue, además, el régimen bajo el que Baudelaire (1821-1867) vivió durante buena parte de su vida adulta, junto con el reinado de Luis Felipe de Orleans (1830-1848). Sin embargo, por el contexto, debe entenderse aquí que hace alusión al «primer» Imperio o al Imperio *tout court*, es decir, aquel con el que Napoleón Bonaparte se erigió en dueño y señor de Europa de 1804 a 1815. (Véase, para más referencias históricas, *infra* la nota 34.)

[352] Cfr. W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [F 1, 1]. Benjamin cita de Karl Boetticher (1806-1889), arqueólogo alemán especializado en arquitectura, su discurso de 1846 «Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage» («El principio de la construcción helena y germana y su traslación a la construcción de nuestros días»).

[353] Cfr. W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [K 1 a, 7]. Benjamin cita de Sigfried Giedion su *Bauen in Frankreich* (1926; véase la edición francesa: *Construire en France, construire en fer, construire en béton*, París, Éditions de la Villette, 2001).

[354] La École Polytechnique es una institución surgida de la Francia revolucionaria, fundada en 1796 y militarizada por Napoleón en 1804. La École des Beaux-Arts, fundada en 1817 —aunque prevista ya por un decreto de 1811 para liberar el palacio del Louvre de esta función, asumida en los años revolucionarios—, respondió desde el comienzo a una situación históricamente distinta.

[355] Véase la nota 7 de «Experiencia y pobreza».

[356] «Cada época sueña con la siguiente.» Benjamin se sirvió mucho del gran historiador de la Francia romántica y republicana Jules Michelet (1798-1874) en su *Obra de los pasajes* y llegó a escribir de él que es «un autor cualquier cita del cual, aparezca donde aparezca, hace que el lector se olvide inmediatamente del libro en que la ha encontrado» (*Obra de los pasajes* [N 6, 2]).

[357] Benjamin usa el término *Wunschbild* (literalmente: imagen de deseos) y juega con las dos palabras que la componen. Sin embargo, *Wunschbild*, aunque sea una palabra compuesta, no constituye ningún neologismo y posee el significado, algo común, de lo que alguien se representa o imagina como «ideal».

[358] Charles Fourier estableció una complicada mecánica de las pasiones, concebida para dotar de estructura su idea de que la armonía social se derivaría de la armonía de las pasiones y la liberación de los afectos. Véase, para esta mecánica de las pasiones, W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [W 6 a, 3]. La pasión *cabaliste*, en concreto, es la que tiene que ver con la pulsión por rivalizar e intrigar, y quizá, junto con la pasión *papillone* —la que mariposea movida por el deseo de cambio, de variedad y volubilidad—, sería la que más tensión y contradicción transmitiría a todo el mecanismo pasional.

[359] El término *Biedermeier* alude al estilo y la actitud general de la época de la Restauración (desde el fin de Napoleón y el congreso de Viena hasta las revoluciones y revueltas de 1848), caracterizados por un recogimiento en lo privado y familiar y por la domesticación tanto del estilo imperio y del neoclasicismo que llevaba aparejado como de los grandes impulsos del romanticismo. El término fue acuñado de forma anacrónica en 1900 y, aparte de su significado en la literatura y en el arte alemanes y austriacos, alude también a un estilo de interiorismo y de diseño que mantendrá su vigencia hasta la Primera Guerra Mundial.

[360] *Travail* forma parte de una serie muy tardía de novelas de Zola conocida como «Los cuatro evangelios» (1898-1902; las otras tres son *Fécondité*, *Vérité* y *Justice*, aunque esta última quedó solo esbozada). Existe una traducción de Leopoldo Alas *Clarín* reeditada por Ediciones de la Torre en 1991. Sin embargo, si *Travail* constituye una novela tardía que proyecta todo el mundo de la lucha social hacia un cierto utopismo espiritual —sobre todo si se la compara con la combativa *Germinal* (1885)—, *Thérèse Raquin* (1867), en cambio, es una novela de juventud en la que se relata una truculenta historia de adulterio, asesinato, remordimientos y suicidios, todo ello planteado ya con un inequívoco gusto por la vivisección naturalista. En ella los pasajes comerciales se prestan a funcionar como escenarios ideales para citas amorosas secretas, en las antípodas, pues, de lo que debería ser un falansterio. Existe una traducción castellana de Mauro Armiño (Madrid, Siruela, 2011).

[361] Cfr. W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [W 4, 3]. Benjamin cita un artículo de Marx publicado en 1847 contra Karl Grün como «historiador del socialismo», donde aquel defiende a Fourier, pero, sobre todo, lanza un ataque feroz contra Grün. Aunque, en realidad, se trata de una parte de la *Ideología alemana*, el capítulo IV de la cual está íntegramente destinado a criticar y a desenmascarar a Grün, al cual acusa de ser un vulgar «literato». Este periodista alemán, seguidor de Feuerbach, vivió entre 1817 y 1887 y se enfrentó de forma notable con Marx —quizá porque rivalizaban en el mismo terreno—. Durante un periodo en el exilio en París, entre 1844 y 1848, entró en contacto con Proudhon, parece ser que a través del propio Marx. Este cuenta que, cuando fue expulsado de París en 1844, tuvo que dejar de «suministrarle hegelianismo» a Proudhon. Su sustituto en ese menester fue Karl Grün, que, «como profesor de filosofía alemana —dice Marx—, me llevaba la ventaja de no entender una palabra en la materia» (Marx, «Sobre Proudhon. Carta a Schweitzer del 24 de enero de 1865», en K. Marx-F. Engels, *Obras escogidas*, vol. 1, Madrid, Akal, edición de 1975, p. 404).

[362] Sobre *La arquitectura de cristal*, de Paul Scheerbarth, véase la nota 7 de «Experiencia y pobreza». Sobre Jean Paul (*nom de plume* de Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825) basta recordar que fue un importante y, según las épocas, muy celebrado novelista y escritor alemán, un inclasificable contemporáneo tanto del clasicismo weimariano como del romanticismo. Gran admirador de Rousseau, *Levana oder Erziehlehre* (*Levana o la teoría de la educación*, 1807) es un ensayo sobre sus ideas pedagógicas. (Existen antiguas traducciones al inglés y una al castellano, por lo menos, de 1920, pero resulta más asequible la francesa: *Levana ou Traité d'éducation*, trad. de Alain Montandon París, Garnier, 2012.)

[363] «¡Sol! ¡No bajes la guardia!» Benjamin alude también, en su «Pequeña historia de la fotografía», al pintor Antoine Wiertz y a su discurso sobre la fotografía de 1855. Este último está recogido en Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, 1998, p. 654, y extractado en W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [Y 1, 1].

[364] La referencia es evidentemente a Jean-Louis David (1748-1825), el gran pintor de la Revolución y del neoclasicismo francés.

[365] Todos estos libros hechos como compilaciones, a veces con autores muy menores –no siempre alcanzan el nivel del ya mencionado *Le diable à Paris* (véase *supra*, la nota 4)–, pueden consultarse en Gallica, el fondo de obras digitalizadas y de acceso libre de la Bibliothèque Nationale <gallica.bnf.fr>.

[366] Émile de Girardin (1806-1881) fue un periodista, empresario de prensa, político y uno de los personajes más influyentes en la Francia de Luis Felipe y Luis Bonaparte. Fundó el periódico *La Presse* (1836), donde dio cabida a las primeras novelas por entregas, o folletines, y revolucionó el concepto de periódico al reducir a la mitad el precio de suscripción con la contrapartida de incrementar la carga de publicidad de forma considerable.

[367] Carece de sentido traducir este término –por lo demás intraducible y un galicismo corriente en castellano en determinados contextos–. Benjamin le otorga una importancia capital en sus estudios sobre el París de Baudelaire, lo cual está en consonancia con el valor que el propio Baudelaire otorgó a esta figura, hasta el punto de ser él quien la dota de categoría cultural y moral. Puede señalarse, en cualquier caso, que el *flâneur* es alguien dedicado al paseo sin rumbo fijo en una gran ciudad, un tipo ocioso, un observador atento y, a la vez, indiferente, un solitario que puede sentir el deseo de perderse entre la multitud o el impulso de buscar el falso pintoresquismo de los pasajes para aislarse del fragor de la gran ciudad. Como dice Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*: «Un caleidoscopio dotado de conciencia» y un «yo insaciable del no yo» (C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, ed. de Guillermo Solana, trad. de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1996, p. 359).

[368] Recuérdese que todo el legajo Q de la *Obra de los pasajes* está dedicado al panorama, del mismo modo que el Y a la fotografía, el G a los anuncios y a Grandville, el B a la moda, el A a los propios pasajes, el M al *flâneur*, el W a Fourier, el X a Marx, el J a Baudelaire, etcétera.

[369] Véase la nota 4 a «Pequeña historia de la fotografía» .

[370] «Sí, cuando el mundo entero, desde París hasta la China,/ haya aceptado, divino Saint-Simon, tu doctrina,/ la edad de oro renacerá en todo su esplendor,/ los ríos llevarán té y chocolate;/ los carneros brincarán, asados, por los prados,/ y los lucios hervidos *au bleu* nadarán en el Sena;/ las espinacas crecerán ya salteadas,/ con el pan frito alrededor, bien tostadito;/ los árboles producirán compota de manzana/ y redingotes y botas se cosecharán sin más;/ nevará vino, lloverán pollos asados/ y del cielo caerán los patos, guisados con sus nabos».

[371] No es Taine, sino Ernest Renan quien dijo esto, si hemos de hacer caso de la entrada [G 13 a, 3] de la *Obra de los pasajes*.

[372] Véase el legajo U de la *Obra de los pasajes*, «Saint-Simon, los ferrocarriles», donde se percibe bien la importancia y la capacidad de influencia que los sansimonianos tuvieron bajo el reinado de Luis Felipe (1830-1848). Los sansimonianos eran los seguidores de las ideas y doctrinas de Henri de Rouvroy, conde de Saint-Simon (1760-1825), uno de los padres del socialismo utópico en Francia, aunque este tuviese más un carácter organizador e históricamente trascendente que liberador e inmanente, lo que explicaría la deriva política de sus seguidores, divididos entre la tentación tecnocrática y el misticismo social. Filósofo y teórico de la sociedad industrial, defensor de un nuevo racionalismo, tuvo a Auguste Comte de secretario (entre 1816 y 1823). De hecho, puede hablarse de una influencia recíproca, sobre todo en torno a la doctrina de las tres edades: la feudal, la metafísica y la industrial (o científica o positiva en Comte). Obras suyas muy influyentes son *Du système industriel* (1821) y el *Nouveau christianisme. Dialogues entre un conservateur et un novateur* (1825).

[373] Véase en Karl Marx, *El capital*, el capítulo 4 del libro I, sección I, sobre «el carácter fetichista de la mercancía y su secreto», p. 102 (Madrid, Akal, 1976, trad. de Vicente Romano García).

[374] El ilustrador, grabador y caricaturista Jean-Jacques Grandville (1803-1847) acabó en efecto sufriendo una crisis de desesperación después de haber perdido en pocos años a su primera mujer y a todos sus hijos. Durante aquella crisis, tachada de locura, dijo que quería morir, lo que se cumplió. Su figura resulta fundamental tanto para la consolidación de un estilo en la caricatura social y política del XIX como para la ampliación y el enriquecimiento de un imaginario visual cuyo alcance llegará hasta el surrealismo.

[375] El «Diálogo de la Moda y de la Muerte» forma parte de las llamadas *Opere morali* de Giacomo Leopardi. Existe una edición castellana: Madrid, Taurus, 2013, trad. de Antonio Colinas.

[376] Se refiere a la ilustración de Grandville conocida como «El puente de los planetas», de 1844.

[377] «La cabeza [...]/ lo mismo que un ranúnculo/ descansa». Se citará siempre que sea posible — porque a veces las citas de un solo verso lo impedirán — a partir de esta edición: Charles Baudelaire, *Las flores del mal. El spleen de París. Los paraísos artificiales*, ed. de Andreu Jaume, traducciones de Lluís Guarner y Andreu Jaume—, Barcelona, Penguin Random House, 2017 (para esta cita en concreto, p. 198). A partir de ahora la referencia remitirá en todos los casos a «Baudelaire» sin más.

[378] François Guizot (1787-1874), político e historiador, fue una figura fundamental durante el reinado de Luis Felipe de Orleans (1830-1848), y era el presidente del consejo de ministros cuando estalló la revolución de Febrero en 1848.

[379] La revolución de Julio de 1830 —la de las «Tres Gloriosas», la del célebre cuadro de Delacroix *La Libertad guiando al pueblo*— es la que acaba con la Restauración de los Borbones, cuyo último rey en Francia fue Carlos X, y da paso al reinado de Luis Felipe de Orleans, que abrirá un periodo de fuerte expansión de los negocios y las finanzas, muy provechoso sobre todo para la alta burguesía. Este periodo concluirá con la revolución de Febrero de 1848, que conduce a una breve Segunda República con Luis Napoleón Bonaparte de presidente —el sobrino del gran Napoleón—. Este provoca un autogolpe el 2 de diciembre de 1851 —recuérdese *El 18 brumario* de Marx— y, al año, se promulga una nueva constitución, la del llamado Segundo Imperio —con Luis Napoleón Bonaparte nombrado emperador con el nombre de Napoleón III—. Este Imperio, a su vez, finaliza con la derrota en Sedán y, después, con la experiencia de la Comuna (entre otoño de 1870 y la primavera de 1871). Para entender la perspectiva desde la que escribe Benjamin, no debe olvidarse la larga secuencia que va desde la revolución de Julio de 1830 hasta la Comuna de París de marzo-mayo de 1871 (y en realidad más allá, si se tiene en cuenta la brutal represión de la que esta fue objeto), y que recorre las cuatro décadas decisivas de consolidación de la burguesía en Francia entendida como la clase que lleva a cabo la Revolución Industrial y la que disfruta de la expansión financiera que esta genera. Son también, claro, los años de formación del proletariado y de la degradación de la situación de los trabajadores y los pequeños artesanos, sin apenas derechos, que empiezan a adquirir una conciencia de clase que cristalizará en la Comuna. Véase, sobre este asunto, *La lucha de clases en Francia y Guerra civil en Francia* —aparte del mencionado *El 18 Brumario de Luis-Bonaparte*— en K. Marx - F. Engels, *Obras escogidas I*, Akal, Madrid, 2016.

[380] Referencia a una de las más célebres obras de teatro de Ibsen, *Solness, el constructor*, de 1892. Como sucede a menudo en el teatro de madurez de Ibsen, el drama privado, hecho de secretos y de fantasmas que regresan del pasado, se enrosca en torno a una situación concreta, en apariencia anodina, pero cargada de simbolismo. En este caso la acrofobia del arquitecto Solness, dispuesto a construir su particular torre de Babel.

[381] «Creo [...] en mi alma: la Cosa». Léon Deubel (1879-1913) fue un poeta de los llamados «malditos». Después de llevar una existencia precaria y marginal, una tarde de comienzos de junio se puso a quemar todos sus papeles y a continuación se tiró al río Marne.

[382] La «Filosofía del moblaje» o «del mobiliario» puede leerse en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 214-221.

[383] Con *apache* se refiere a los jóvenes delincuentes que, a principios del siglo XX, actuaban organizados en bandas y pandillas entre los distritos de Bastille y Belleville, en París. Este término se mantiene, después de la guerra de 1914, como una forma de denominar a una bohemia dedicada a la mala vida. Su origen puede estar en una ocurrencia periodística, vinculada o no con la rue de Lappe —que lo habría facilitado al modo de un juego de palabras: los *lappaches* de la rue de Lappe—, aunque también se atribuye a la jerga policial. En todo caso, parece ser que siempre tuvo el significado de «salvaje» y que funcionaba como una comparación entre los «salvajes» indios norteamericanos y los propios «salvajes» locales.

[384] «Todo para mí es alegórico», Baudelaire, p. 161.

[385] Alusión, desarrollada luego en «Sobre algunos temas en Baudelaire», a un pasaje sobre la multitud en la ciudad de Londres en *La situación de la clase trabajadora en Inglaterra*, de Friedrich Engels, y al relato de Edgar Allan Poe «El hombre de la multitud».

[386] «Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs.» En algunas ediciones (a partir de los *Schriften* de 1955) se lee: «[...] der letzte Streich» En la edición de Tiedemann y Schweppenhäuser de los *Gesammelte*

Schriften de nuevo *Strich*. La diferencia no es baladí, y hace que la frase pase de lo trivial y con apenas sentido a lo realmente concentrado y explosivo, como un dispositivo que estalla dentro del texto. *Strich* y *Streich* son dos sustantivos que se derivan del mismo verbo: *streichen*. Este verbo puede significar varias cosas —frotar, cepillar, cortar de un modo determinado, extenderse en un sentido concreto, vagar...—. El que aquí nos interesa es el que lo relaciona con la idea de vagar sin rumbo fijo, que es lo propio del *flâneur* (piénsese en *Landstreicher*, que significa «vagabundo»). *Strich*, no obstante, está más precisamente asociado con la prostitución. La expresión «auf den Strich zu gehen» significa prostituirse. Es exactamente lo mismo que *faire le trottoir* en francés. ¿En qué sentido, sin embargo, va el *flâneur* a los grandes almacenes como a su último *Strich*, como a su último *trottoir* —o esquina, como traducimos aquí—? Estamos en el momento en que los pasajes van dejando paso a los grandes almacenes. El mundo de los pasajes comerciales, que reunía la novedad, la ilusión y el lujo en una idea casi onírica de «paso», de *passage* que se aparta de todas las otras calles, como si a través de él se penetrara en otro mundo, y que Benjamin identifica como «un paisaje interior», era aún una expresión ingenua y franca de la pulsión comercial del capitalismo. Su transfiguración ensoñadora y fantasiosa de la realidad tenía algo que la relacionaba con el teatro y la feria, con los márgenes ilusionistas de la realidad, a través de los cuales a menudo se accede, como si se entrase por una puerta trasera, a lo real. El *flâneur* todavía podía vivir esos pasajes como un refugio y un remanso de paz frente a la creciente transformación de la gran ciudad bajo el imperio de la razón objetiva y funcional, el fragor del tráfico y el ajetreo apresurado de la multitud. Este mundo quieto y evidente, que hace aún posible el paseo entretenido del curioso, es superado pronto por una lógica comercial más exigente, la de los grandes almacenes, que reclama de ese mirón una participación más intensa y lo convierte en consumidor. Al convertirse el *flâneur* en consumidor podemos decir que pasa a ser una más entre las mercancías. En los grandes almacenes mercancía y comprador quedan identificados bajo una misma lógica: ambos son engullidos por la propia voracidad y ambos son sometidos a la misma reificación que el capitalismo impone a las relaciones entre sujetos y objetos, entre imagen y realidad. Por otro lado, Benjamin trata la cuestión de la prostitución, en su investigación sobre los pasajes, asociada a la idea de mercancía. La prostituta se convierte en mercancía y como tal se pone a la venta. En ella el carácter enigmático de la mercancía (un tema clásico en Marx, como recuerda Benjamin) se hace carne, la vida entera de un sujeto, de una mujer, se reduce, para el cliente y durante un lapso de tiempo concreto, a mera mercancía. Podemos decir: lo mismo sucede con el trabajador y su fuerza de trabajo. ¿Pero con el *flâneur*, con el paseante ocioso por excelencia? También con él si pensamos que al buscar en los grandes almacenes el refugio que le ofrecían los pasajes ya queda atrapado por una lógica que exige de él algo a cambio: que no solamente mire, que no se limite a deambular, a admirar y a sorprenderse; le exige que compre, que consuma, que se integre y se identifique con las exigencias pulsionales del comercio. Por eso el *flâneur* tiene en los grandes almacenes su último *Strich*, porque en ellos pasa a ser él uno más entre las mercancías que se ponen a la venta. Lo dirá Benjamin al comienzo del siguiente párrafo: «Con el *flâneur* la intelectualidad (*die Intelligenz*) se dirige al mercado. Y si esta piensa que lo hace para echar un vistazo, la realidad es que va para encontrar comprador». Cuando cuatro años más tarde Benjamin se traduzca a sí mismo al francés, ante la posibilidad, luego frustrada, de obtener una ayuda para su investigación, aquí pondrá: «Les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie». Es decir: los últimos «parajes», pero en el sentido en que este término puede usarse en el francés moderno: como un lugar extraño, impropio, inesperado o, incluso, inadecuado. A través de esos suavizados *parages* el *Strich* emprendía su camino hacia el *Streich*: la jugada, la jugarreta, la mala pasada. Pero los grandes almacenes no pueden ser «la última jugarreta» del *flâneur*. En cualquier caso serán la última «mala pasada» que le gasta la historia antes de borrarlo del mapa.

[387] «Fácil es la bajada al Averno», *Eneida*, VI, 126 (Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 165, versión de Rafael Fontán Barreiro).

[388] Sobre el concepto de «imagen dialéctica», véase W. Benjamin, *Obra de los pasajes* (por ejemplo [N 3, 1], [N 9, 7] y [N 9 a, 4]).

[389] «¡Oh Muerte, vieja capitana, ya es la hora! ¡Levad anclas!» («El viaje», Baudelaire, p. 228).

[390] «¡Al fondo de lo ignoto para encontrar lo nuevo!» (Baudelaire, p. 229).

[391] La cita procede del artículo de Charles Baudelaire sobre Pierre Dupont, recogido en Charles Baudelaire, *El arte romántico*, trad. de Carlos Wert, Madrid, Felmar, 1977, p. 42.

[392] Juez o árbitro de las cosas nuevas.

[393] Baudelaire sucumbió a la fascinación por Wagner cuando escuchó el *Tannhäuser* en París, como se lo manifestó al propio compositor en una famosa carta del 17 de febrero de 1860 y como explicó en su ensayo, de 1861, «Richard Wagner y el *Tannhäuser* en París» (existe una edición reciente, con traducción de Carlos Wert, que incluye la carta y el ensayo: Charles Baudelaire, *Richard Wagner*, Casimiro, Madrid, 2013).

[394] «Rindo culto al Bien, a lo Bello, a las grandes cosas,/ a la Naturaleza bella que inspira el gran Arte,/ que encanta a los oídos y maravilla a la mirada;/ siento un amor por la primavera en flor: por las mujeres y las rosas». Como prefecto del Sena, durante los años del Segundo Imperio, Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) fue el responsable de la profunda transformación urbanística de París con la apertura de los grandes bulevares, lo que generó un doble proceso de expropiaciones y de gran especulación, que acabó en la crisis de 1873. Sobre esta época resulta iluminadora la novela de Zola *La curée* (*La jauría*, trad. de Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial, 2007). La *Confession d'un lion devenu vieux* (existe una fábula de La Fontaine, muy reveladora en este contexto, con el mismo título) se publicó de forma anónima en París en 1888. Véase, sobre Haussmann, la «haussmannización» de París y la lucha en las barricadas, todo el legajo E de la *Obra de los pasajes*.

[395] Paul Lafargue (1842-1911), médico, periodista y revolucionario, se casó con la segunda hija de Marx, Laura, y ha pasado a la posteridad como el autor de un libro célebre: *Le droit à la paresse* (*El derecho a la pereza*, con varias ediciones al castellano, la última en Madrid, Maia, 2013). Cfr. W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [O 4, 1].

[396] Creada en 1790, la *Cour de cassation* es el tribunal de última instancia en Francia.

[397] El desplazamiento de proletarios y trabajadores a las afueras de París a raíz de las reformas de Haussmann dio pie a esta imagen que, al parecer, fue formulada por primera vez en 1925 por el político comunista Paul Vaillant-Couturier en un artículo que analizaba los resultados de la elecciones municipales de 1925.

[398] Maxime du Camp (1822-1894), amigo de Flaubert y Baudelaire. Sobre su obra monumental en seis volúmenes *Paris. Ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, véase W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [C 4].

[399] Sobre el poema anónimo *París désert. Lamentations d'un Jérémie haussmannisé* (París, 1868), véase la *Obra de los pasajes* [E 4, 2].

[400] En *La lucha de clases en Francia* (véase la *Obra de los pasajes* [E 1 a, 5]).

[401] «Muéstrales, al descubrir sus trucos,/ oh República, a esa perversa gentuza,/ tu gran rostro de Medusa/ envuelto en destellos rojos». Se trata de una canción del poeta popular Pierre Dupont, el mismo a quien Baudelaire dedicó un estudio (cfr. Charles Baudelaire, *El arte romántico*). Véase también W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [a 7, 3].

[402] Las dos fechas marcan la llamada *révolte des canuts* en Lyon (la revuelta de los tejedores de seda lioneses) y la Comuna, respectivamente.

[403] Frédéric Le Play (1806-1882), ingeniero y sociólogo, representante de un socialismo católico y paternalista, es autor de *Les ouvriers européens. Études sur les travaux, la vie domestique et la condition morale des populations ouvrières de l'Europe, précédées d'un exposé de la méthode d'observation* (1855).

[404] El mismo método que Benjamin quería para su *Obra de los pasajes*: «Método de realización de este trabajo: el de un montaje literario. Nada que decir. Solo mostrar. No hurtar ahí nada valioso ni hacerse con las ideas más agudas. Pero los harapos, los desechos, eso no pretendo inventariarlo, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible, a saber; empleándolos». (W. Benjamin, *Obras*, V, vol. 1, p. 739 [N 1 a, 8]).

[405] Referencia a la célebre frase de Hegel, en su filosofía de la historia, que sintetiza su reformulación secularizada y racionalista de la vieja teodicea: «La idea universal no se entrega a la oposición ni a la lucha, no se expone al peligro; permanece intangible e ilesa, en el fondo, y envía lo particular de cada pasión a que en la lucha sea él quien reciba los golpes. Se puede llamar a esto *el ardid de la razón*. La razón hace que las pasiones obren por ella y que aquello mediante lo cual la razón llega a la existencia sea lo que se pierde y sufre daño, no

ella». Es el «Dios escribe con líneas torcidas» del Espíritu hegeliano (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. de José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 97).

SOBRE ALGUNOS TEMAS EN BAUDELAIRE

[406] Este ensayo sobre Baudelaire se publicó en la *Zeitschrift für Sozialforschung* —la revista del Instituto de Investigación Social dirigida por Max Horkheimer desde Nueva York— en enero de 1940 y fue redactado entre febrero y julio de 1939. Constituye su última publicación en vida —junto con una introducción para la edición en la misma revista de unos pasajes del libro *Über die Sprache (Sobre el lenguaje)* del olvidado Carl Gustav Jochmann (1791-1830): «Los retrocesos de la poesía» (véase Walter Benjamin, *Obras*, II, vol. 2, pp. 182-206)—. A raíz de la invasión de Polonia por las tropas alemanas el 1 de septiembre y la subsiguiente declaración de guerra, Benjamin fue detenido casi de inmediato por su condición de ciudadano de una potencia enemiga y su liberación, el 25 de noviembre, a pesar de los intentos por restablecer una mínima cotidianidad —de lo que da fe la renovación de su carnet de lector en la Bibliothèque Nationale de Francia el 11 de enero—, ya solo permitió la redacción de las tesis sobre el concepto de historia y el trabajo, convertido en una desesperada obsesión, sobre el París de Baudelaire. Para comprender bajo qué presión y temores debió de escribir Benjamin este ensayo, sobre todo después del rechazo por parte de Adorno y Horkheimer de su mucho más extenso «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» el verano anterior, y para hacerse una idea de las extrañas estridencias que podían llegarle desde Nueva York —aunque, sin duda, cargadas de amistad y buenas intenciones—, debe acudir a Theodor W. Adorno - Walter Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940*, ed. y trad. de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, Madrid, Trotta, 1998 (cartas 114, 115, 117 y 118).

[407] Una traducción literal sería: «Hipócrita lector, mi parecido, mi hermano», pero el alejandrino podría salvarse así: «Hipócrita lector, mi prójimo, mi hermano». Cfr. Charles Baudelaire, *Las flores del mal. El spleen de París. Los paraísos artificiales*, ed. de Andreu Jaume — traducciones de Lluís Guarner y Andreu Jaume —, Barcelona, Penguin Random House, Barcelona, 2017. A partir de ahora daremos las referencias a esta edición solo con el nombre de Baudelaire y el número de página.

[408] La ingente producción poética de Victor Hugo pide establecer un corte entre su madurez lírica (*Feuilles d'automne* —*Hojas de otoño*, 1832—, *Chants du crépuscule* —*Cantos del crepúsculo*, 1835— y *Les voix intérieures* —*Las voces interiores*, 1837—) y la producción en el exilio a raíz del golpe de Estado de Luis Bonaparte, de un dramatismo épico y colosal alejado ya de la lírica: *Les chatiments (Los castigos)*, 1853) y *La légende des siècles (La leyenda de los siglos)*, 1859). Sin embargo, también pertenece a esta época su mayor éxito lírico, nutrido en parte de poemas anteriores a 1851: *Les contemplations*, de 1856 (no se olvide que la primera edición de *Las flores del mal* es de 1857). El *Buch der Lieder*, de Heinrich Heine (*Libro de las canciones* — también traducido como *Libro de los cantares* —), se publicó en alemán en 1827. Es seguramente una de las obras líricas con más versiones en castellano. Las dos últimas, con el título de *Libro de las canciones*, son la de Akal (Madrid, 2015), a cargo de Sabine Ribka y Francisco López Martín, y la de José Luis Reina Palazón, de Linteo (Orense, 2009). Pero para comprender la evolución de lo lírico en Heine resulta indispensable acudir a su poesía tardía: el *Romanzero*, de 1851.

[409] De la obra de Wilhelm Dilthey (1833-1911) *Das Erlebnis und die Dichtung* hay una traducción, con el título que aquí respetamos de *Vida y poesía*, a cargo de Eugenio Imaz (México, Fondo de Cultura Económica, 1945). Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el título alemán dice, literalmente, *La vivencia y la poesía*, y que un concepto central del ensayo de Benjamin es precisamente este *Erlebnis* (la vivencia) opuesto al de *Erfahrung* (la experiencia), solo que su rango se invertirá con respecto a la posición de Dilthey. La vivencia en Benjamin ya no equivale a plenitud, sino a la simple neutralización del *shock*, lo que hace que, por un lado, se proteja al sujeto del daño que este puede infligirle, pero también que se le sustraiga la posibilidad de la experiencia. Ludwig Klages (1872-1956), psicólogo y filósofo de la cultura especializado en el estudio de la expresión corporal y en la grafología y una figura central del círculo del poeta simbolista Stefan George, fue estudiado concienzuda y no siempre críticamente por Benjamin —gran grafólogo también y muy interesado en las

aporías psicológicas de una identidad corporal—. Para comprender el sentido y el calado de la crítica a Klages y, por extensión a Jung, resulta muy útil la carta de Adorno dirigida a Benjamin del 22 de septiembre de 1937 (T. W. Adorno – W. Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940*, p. 210). En la *Obra de los pasajes* todo el legajo K está dedicado a la «Ciudad soñada, arquitectura onírica, las ensoñaciones del futuro, nihilismo antropológico, Jung» (cfr. W. Benjamin, *Obras*, trad. de Juan Barja, V, vol. 1, Madrid, Abada, 2013, pp. 627-653).

[410] Existe una traducción al castellano de Pablo Ires: *Materia y memoria*, Cactus, Buenos Aires, 2006.

[411] Benjamin establece aquí todo el tiempo una distinción entre «recuerdo» (*Erinnerung*) y «memoria» (*Gedächtnis*) –en paralelo con la distinción de Bergson entre *souvenir* y *mémoire*– que no debe llevar a confusión. El recuerdo no es sin más aquello recordado, sino la facultad de recordar. Y la memoria no ha de entenderse como una capacidad retentiva, sino como un reservorio donde se almacenan, de un modo latente o inconsciente, los recuerdos. Estos a su vez funcionan, justamente, como el surgimiento o activación – voluntaria o involuntaria– de los datos guardados en la memoria. Véase sobre esto también la nota 18 a «El narrador» sobre la distinción entre «novela» y «narración».

[412] Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol. 1: *Por la parte de Swann*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Debolsillo, 2010, p. 52.

[413] Karl Kraus –el escritor, poeta, polemista, periodista, agitador y dramaturgo– había fallecido en 1936. Benjamin le dedicó un importante ensayo en 1931 (W. Benjamin, *Obras*, II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007, pp. 341-376). Véase también la antología que hizo el propio Jesús Aguirre para Taurus (Madrid, 1981) de sus aforismos: Karl Kraus, *Contra los periodistas y otros contras*, Madrid, Taurus, 1981.

[414] Recuérdese que todo lo dicho aquí sobre la información y la narración remite a temas y motivos centrales del ensayo de Benjamin «El narrador», de 1936. No obstante, acaso no resulte superfluo añadir que, cuando aquí se habla de «relato», Benjamin usa la palabra *Relation* (que posee el mismo doble sentido y suena igual de anticuada en alemán que en castellano); cuando se dice «información», él utiliza *Information*; y, cuando se lee en castellano «sensación», en alemán pone *Sensation*. Para completar este vocabulario, cargado de matices, que Benjamin usa en el campo de la «comunicación» (*Mitteilung*), véase también la nota 9 de «El narrador».

[415] Theodor Reik (1888-1969) fue el primer discípulo «lego» que tuvo Freud, esto es, el primero que ejerció de psicoanalista sin tener formación como médico. Es autor de una obra prolífica, a menudo dedicada a la divulgación y a la reflexión psicoanalítica sobre objetos de la cultura. El libro que cita aquí Benjamin, *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewusster Vorgänge* (*El psicólogo sorprendido. Sobre el descifrado y la comprensión de los procesos inconscientes*, 1935) tiene una vieja traducción al inglés (*Surprise and the Psychoanalyst. On the Conjecture and Comprehension of Unconscious Processes*, Londres, Routledge, Trench, Trubner, & Co., 1936, reeditada en 1999) y una edición más reciente al francés (*Le psychologue surpris*, París, Denoël, 2001).

[416] Debe señalarse que, en el ensayo de Freud, los conceptos de «recuerdo» y de «memoria» no muestran ninguna diferencia de significado fundamental en su relación con el presente. (*N. del A.*) [Tanto para esta como para las siguientes citas de Sigmund Freud, véase «Más allá del principio de placer», *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 2518.]

[417] Proust trata múltiples veces de esos «otros sistemas». Prefiere representarlos por medio de una serie de miembros anatómicos y no se cansa de hablar de las imágenes que en ellos depone la memoria, de cómo no atienden a ninguna señal de la consciencia e irrumpen en ella de modo inmediato, cuando una cadera, un brazo o un hombro toman involuntariamente en la cama una posición que hace ya tiempo habían también adoptado. La *mémoire involontaire des membres* constituye uno de los temas preferidos de Proust. (*N. del A.*)

[418] S. Freud, «Más allá del principio de placer», p. 2519.

[419] S. Freud, *ibid.*, p. 2522.

[420] Paul Valéry, «Analecta, XCVI», *Œuvres*, II, París, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 741.

[421] S. Freud, «Más allá del principio de placer», p. 2519

[422] Existe una traducción de «Situación de Baudelaire» —la que citamos aquí— a cargo de Miguel Casado en Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot, *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*, edición y selección de Antoni Marí, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, , 2010, p. 262. Y otra en Paul Valéry, *Estudios literarios*, trad. de Juan Carlos Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1995, p. 174.

[423] Citado en Ernest Raynaud, *Charles Baudelaire*, París, 1922, p. 318. (N. del A.) [Véase «El confiteor del artista», en Baudelaire, p. 309.]

[424] Jules Vallès, «Charles Baudelaire», en André Billy, *Les écrivains de combat (Le XIX^e siècle)*, París, 1932, p. 192. (Nota del A.)

[425] Véase W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [J 28, 5]: «Cette gravure nous montre un visage hagard, sinistre, ravagé, méchant; le visage d'un héros de cour d'assises, ou d'un pensionnaire de Bicêtre» (En esta época Bicêtre era ya exclusivamente un manicomio, pero fue prisión y manicomio hasta bien entrado el siglo XIX; el autor del grabado es Adrien-Jean Nargeot, nacido en 1837; se ignora la fecha del fallecimiento.)

[426] Eugène Marsan, *Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant*, París, 1923, p. 239. (Nota del A.) [Sobre el modo de hablar de Baudelaire hay muchos testimonios. Lo cierto es que, si nos atenemos a lo recogido en la *Obra de los pasajes*, no todos concuerdan, ni tan siquiera Gautier da siempre la misma versión. Véanse por ejemplo (J 7 a, 3), (J 7 a, 4), (J 11 a, 4), (J 25 a, 2) y (J 25 a, 3).]

[427] Firmin Maillard, *La cité des intellectuels*, París, 1905, p. 362. (Nota del A.) [Véase W. Benjamin, *Obra de los pasajes* (J 1 a, 3): «(Baudelaire) parcourait son quartier et la ville d'un pas saccadé, nerveux et mat à la fois, comme celui d'un chat».]

[428] Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, traducción de Carmen Santos, ed. de Guillermo Solana, Madrid, Visor, 1996, p. 360.

[429] «Por el viejo arrabal en que penden discretas/ persianas que nos velan las lujurias secretas;/ cuando el sol cruel hiere con golpes redoblados/ a la ciudad y los campos, sobre techos y prados,/ yo salgo a ejercitar la fantástica esgrima/ buscando en rincones el azar de la rima,/ trabucando palabras como piedras pisando/ hasta encontrar el verso con el que fui soñando» (Baudelaire, p. 156).

[430] André Gide, «Baudelaire et M. Faguet», en *Morceaux choisis*, París, 1921, p. 128. (Nota del A.)

[431] «¿Quién sabe si las nuevas flores con que he soñado/ podrán beber de nuevo, en el huerto asolado,/ el mismo alimento que les dio su florida?» («L'ennemi» [«El enemigo»], Baudelaire, p. 74). Jacques Rivière, *Études*, París, 1948, p. 14. (N. del A.)

[432] «Cibeles, que los ama, aumenta sus verduras». El poema es «Bohémien en voyage» («Gitanos de viaje», Baudelaire, p. 77; la traducción literal es mía).

[433] «La sirvienta de gran corazón de la que estabais celosa» (Baudelaire, p., 177).

[434] Baudelaire, p. 306.

[435] La aspiración más íntima del *flâneur* es prestar un alma a esa multitud. Los encuentros con ella son la vivencia a la que incansablemente se entrega en cuerpo y alma. No podemos imaginar la obra de Baudelaire sin ciertos reflejos de esa ilusión. La cual, por lo demás, no ha terminado de desempeñar su papel. El *unanimisme* de Jules Romains es uno de sus admirados frutos tardíos. (N. del A.)

[436] Donde se lee «espadachín», en alemán dice *Fechter*, que es exactamente eso: «espadachín» o «esgrimista», alguien dedicado, pues, al *fechten*, a la esgrima, al combate o duelo que debe dirimirse con espadas, floretes o sables. La tendencia a traducirla por «luchador» desvirtúa el sentido de la imagen benjaminiana, ya que le añade una connotación de esfuerzo y de drama que nada tiene que ver con la agilidad y ligereza del espadachín —estamos hablando de un dandi, no de un héroe popular—; además, sobre la preferencia por «espadachín» antes que por «esgrimista» podrían *esgrimirse* mil razones, todas ellas discutibles, excepto la del gusto. Por otra parte, el origen de esa imagen resulta obvio: el propio Baudelaire, como se ha visto antes (nota 24), compara su trabajo con una «fantástica esgrima».

[437] Del folletín por excelencia, *Los misterios de París*, de Eugène Sue, existen algunas viejas traducciones al castellano (una relativamente reciente, en un solo volumen, es de la editorial Bruguera, del año 1968). Benjamin se refiere al hecho de que Marx acudió a la novela, o la usó como pretexto, en los capítulos V y VIII de *La sagrada familia* (el libro está escrito por él y por Engels, pero estos capítulos son enteramente atribuibles a Marx) para encarnizarse con un crítico llamado Franz Szeliga, nombre bajo el que se ocultaba el — en aquel entonces, porque llegó a general — joven teniente y «hegeliano de izquierdas» Franz von Zychlinski, perteneciente al círculo de Bruno Bauer.

[438] Friedrich Engels, *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Madrid, Akal, 1976, p. 55.

[439] Léon Gozlan (1803-1866), escritor, viajero y cronista de París; autor de un celebrado libro de memorias sobre Balzac —de quien fue confidente y secretario—: *Balzac en pantoufles* (1856). Alfred Delvau (1825-1867), escritor prolífico y periodista, muy activo en la revolución de 1848, escribió una historia de la misma (*Histoire de la Révolution de Février*, 1850). Benjamin menciona varios de sus libros en la *Obra de los pasajes*. Louis Lurine (1812-1860) fue periodista, dramaturgo y autor de folletines. Benjamin cita en la *Obra de los pasajes* su novela *Le treizième arrondissement de Paris* (1850).

[440] La carta, toda ella magnífica, es del 3 de septiembre de 1827 —y Hegel no estaba *tan* cerca de la muerte—. Véase *Briefe von und an Hegel. Band 3. 1823-1831*, Hamburgo, Felix Meiner, 1969, p. 183 (en inglés: G. W. F. Hegel, *The Letters*, traducción de Carl Butler y Christiane Seiler, Bloomington, Indiana University Press, 1984).

[441] Paul Desjardins, «Poètes contemporains. Charles Baudelaire», en *Revue bleue. Revue politique et littéraire*, París, 2-VII-1887, p. 23. (Nota del A.)

[442] Resulta característico del procedimiento de Barbier su poema titulado «Londres», donde describe la ciudad en veinticuatro líneas y concluye torpemente con los siguientes versos: «Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,/ un peuple noir, vivant et mourant en silence./ Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,/ et courant après l'or par le bien et le mal». («Y en fin, en un amas de cosas, sombrío e inmenso,/ un pueblo oscuro vive y muere en silencio./ A millares los seres, siguiendo un instinto fatal,/ se afanan tras el oro por el bien y por el mal»), Auguste Barbier, *Jambes et poèmes*, París, 1841, p. 193. Baudelaire estuvo más influido de lo que pensamos por algunos poemas de Barbier, sobre todo por su ciclo «Lazare». El final del «Crépuscule du soir» («Crepúsculo de la tarde», Baudelaire, p. 171) dice así: «[...] ils finissent/ leur destinée et vont vers le gouffre commun;/ l'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus d'un/ ne viendra plus chercher la soupe parfumée,/ au coin du feu, le soir, auprès d' une âme aimée». («Acaban/ sus destinos, hundiéndose en la sima, uno a uno;/ el hospital se llena de sollozos, alguno/ no volverá a gustar la sopa perfumada,/ junto al fuego, por la noche, cerca de un alma amada».) Comparemos esto con el final de la octava estrofa de «Mineurs de Newcastle» de Barbier: «Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme/ aux douceurs du logis, à l'œil bleu de sa femme,/ trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau». («Y más de uno, soñando en el fondo de su alma/ en las dulzuras del hogar, en los ojos azules de su esposa,/ encuentra en el fondo del abismo la sepultura eterna»), Barbier, *Jambes et poèmes*, p. 240. Con unos pocos retoques magistrales, Baudelaire convierte el destino del minero en el fin trivial del habitante de la gran ciudad. (N. del A.)

[443] Benjamin se ha referido a los siguientes poemas de la sección de *Las flores del mal* llamada «Cuadros parisienses»: «El esqueleto labrador», «El crepúsculo de la mañana», «Danza macabra» y «Las viejecitas».

[444] La fantasmagoría en la que el que espera mata el tiempo, la Venecia de los pasajes, que el Imperio simula como un sueño para los parisinos, es un mosaico sin fin que solo discurre para el individuo. Por eso los pasajes no aparecen en Baudelaire. (N. del A.)

[445] «La calle aturdidora en torno a mí aullaba./ Alta, esbelta, con un dolor majestuoso,/ una mujer pasó, y con gesto fastuoso,/ recogía su falda que su andar agitaba;// ágil y noble era su pierna de escultura./ Yo bebí en un momento y quedé embriagado/ por su pupila, cielo de tormenta preñado,/ placer mortal y a un tiempo fascinante dulzura.// Un relámpago... ¡y noche! — Fugitiva beldad/ cuya mirada me hizo al punto renacer, ¿no volveré ya a verte hasta la eternidad?// ¡Lejos de aquí! ¡O muy tarde! ¡O jamás ha de ser!/ Adónde voy no sabes ni sé yo adónde fuiste,/ ¡tú, a quien hubiera amado, tú, que bien lo supiste!» («A una que pasa», Baudelaire, p. 169).

[446] Albert Thibaudet, *Intérieurs*, París, 1924, p. 22. (N. del A.)

[447] M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol 5: *La prisionera*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 2005, p. 107.

[448] El motivo del amor a una mujer que pasa aparece en uno de los primeros poemas de Stefan George. Sin embargo, lo decisivo se le escapa: la marea de gente que se lleva a la mujer. Así, todo queda en una conmovida elegía. Los ojos del poeta, como debe reconocerle a su amada, tuvieron que «apartarse, humedecidos por la nostalgia/ antes de que osaran sumergirse en ti» (Stefan George, *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, Berlín, 1922, p. 22 [el poema es «Von einer Begegnung» –«De un encuentro»–]). Baudelaire no deja lugar para la duda: él sí ha mirado a la mujer que pasaba muy dentro de sus ojos. (N. del A.)

[449] Edgar Allan Poe, *Cuentos*, trad. de Julio Cortázar, I, Madrid, Alianza Editorial, 1970, (hay varias reediciones), p. 247.

[450] E. A. Poe, *ibid.*, p. 253.

[451] E. A. Poe, *ibid.*, p. 248.

[452] En «Un jour de pluie» («Un día de lluvia») puede encontrarse un paralelo con respecto a este pasaje. Aunque haya sido firmado por otra mano, el poema debe atribuirse a Baudelaire (cfr. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, ed. de Jules Mouquet, París, 1929). El último verso, que proporciona al poema un carácter inusualmente sombrío, posee una clara correspondencia con «El hombre de la multitud». «Los resplandores del gas, débiles al comienzo de la lucha contra el día, ganaban por fin ascendiente y esparcían en derredor una luz agitada y deslumbrante. Todo era negro y, sin embargo, espléndido, como el ébano con el cual fue comparado el estilo de Tertuliano» (E. A. Poe, *ibid.*, p. 251). La coincidencia de Baudelaire con Poe nos parece aquí más sorprendente por el hecho de que los siguientes versos fueron escritos hacia 1843, una época en la que Baudelaire aún no tenía conocimiento de Poe: «Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,/ egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,/ ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse./ Partout fange, déluge, obscurité du ciel:/ noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel!» [«A codazos por la acera resbaladiza,/ egoísta y brutal la gente pasa y nos salpica,/ o, para avanzar más deprisa, alejándose nos empuja./ Por todas partes barro, diluvio, oscuridad del cielo,/ negro cuadro soñado por el negro Ezequiel.» (Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Le Dantec, La Pléiade, Gallimard, 1966, p. 214.)] (N. del A.) [Para la cita de «El hombre de la multitud en el texto: E. A. Poe, *ibid.*, p. 247.]

[453] Los hombres de negocios tienen en Poe algo demoníaco. Pensemos en Marx, quien en *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte* hacía responsable al «movimiento ardorosamente juvenil de la producción material» el hecho de que en Estados Unidos no se hubiese abolido todavía «el viejo mundo fantasmal». [Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, trad. de Elisa Chuliá, Madrid, Alianza, 2003, p. 43.] Al anoecer, según Baudelaire, «des démons malsains dans l'atmosphère/ s'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire» [«los demonios yerran por el ambiente/ como hombres de negocios que se alzan torpemente»; «Crepúsculo de la tarde», Baudelaire, p. 170]. Tal vez este pasaje de «Crépuscule du soir» constituya una reminiscencia del texto de Poe. (N. del A.) [Para la cita de «El hombre de la multitud en el texto»: E. A. Poe, *Cuentos*, I, p. 248.]

[454] Véase la parte III de «El pintor de la vida moderna», donde empieza a hablar de Constantin Guys (1805-1892): «El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño», en C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, p. 355 y ss.

[455] El peatón comprendió que había llegado la hora, en determinadas circunstancias, de exhibir su indolencia a modo de provocación. En torno a 1840 durante algún tiempo fue de buen tono sacar a pasear tortugas por los pasajes. El *flâneur* dejaba gustoso que esos animales le marcasen el ritmo de su deambular. Si de él hubiese dependido, el progreso habría avanzado a ese paso. Pero no fue él quien tuvo la última palabra, sino Taylor, que hizo de «¡abajo la *flanèrie*!» su lema. (N. del A.) [Walter Benjamin se refiere al ingeniero Frederick Winslow Taylor (1856-1915), padre de la racionalización del trabajo, mediante el principio de la división y la especialización, que se identifica con su nombre: «taylorismo». En 1919 se publicó en Francia su libro *La direction des ateliers, suivi de l'emploi des courroies*, donde se presenta la «*flânerie systématique*» entre los obreros como un mal peor que la «pereza natural», porque denotaría una suerte de laboriosidad antigua, parsimoniosa y renuente a someterse a un ritmo de trabajo intenso.]

[456] En el tipo creado por Glassbrenner, el sujeto particular aparece como un retoño raquíutico del *citoyen*. Nante no tiene ningún motivo para afanarse. Se comporta en la calle —que, es evidente, no lo lleva a ninguna parte— de modo tan casero como el filisteo entre sus cuatro paredes. (*N. del A.*) [Nante —o Ferdinand Strumpf— fue un tipo que existió realmente en el Berlín del primer tercio del XIX y cuya traza como filósofo callejero le granjeó tal popularidad que pasó a ser una suerte de prototipo del berlinés cínico y socarrón. A ello contribuyó su segunda vida literaria, por así decirlo, pues fue convertido en personaje de gacetilla y sátira, y no solamente por Adolf Glassbrenner, el humorista que Benjamin cita aquí. Tanto el personaje de Nante como Glassbrenner son inseparables del mundo anterior a 1848, pero en su versión más ácida. Después del fracaso de la revolución de 1848, Glassbrenner tuvo que exiliarse de Berlín, cuando el rastro de Nante ya se había perdido por completo.]

[457] Existe más de una versión de este cuento al castellano, desde una en Espasa-Calpe, de 1924, con el título de «El observatorio», debida a Carmen Gallardo de Mesa, hasta la más reciente en los *Cuentos completos* de E. T. A. Hoffmann en Cátedra (Madrid, 2014), de Emilio Pascual Martín, pasando por la que publicaron también en Cátedra, en su edición de los *Cuentos* (Madrid, 2007), Ana Pérez y Carlos Fortea, ambas con el título de «El primo de la ventana esquinera».

[458] Y es curioso cómo llega a confesarlo. El visitante piensa que el primo solo mira el bullicio de ahí abajo porque le gusta el juego cambiante de los colores. Sin embargo, eso, a la larga, tendría que resultar cansado. De manera semejante y, por cierto, no mucho más tarde escribe Gógol con motivo de un mercado en Ucrania: «Se pusieron tantas gentes en camino que los ojos le hacían a uno chiribitas». Quizá ver diariamente una multitud en movimiento supuso entonces un espectáculo al que la vista hubo de acostumbrarse. Dejémoslo como conjetura, ya que no es imposible suponer que, una vez llevado a cabo ese cometido, le fueran gratas las ocasiones de confirmarse en posesión de sus nuevos logros. El procedimiento de la pintura impresionista, que entroja en el cuadro el tumulto de las manchas del color, sería un reflejo de experiencias que se han hecho corrientes para el ojo del habitante de la gran ciudad. Un cuadro como *La catedral de Chartres*, de Monet, que es casi un hormiguero de piedras, podría ilustrar esta hipótesis. (*N. del A.*)

[459] Véase la nota 14 a «París, capital del siglo XIX».

[460] En ese texto Hoffmann dedica ponderaciones edificantes, entre otros, al ciego que mantiene su cabeza levantada hacia el cielo. Baudelaire, que conocía esta narración, introduce en el verso final de «Les aveugles» («Los ciegos») una variante de la reflexión de Hoffmann que deja al descubierto su carácter falsamente edificante: «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?» («¿Qué buscarán en el cielo todos esos ciegos?»). (*Nota del A.*)

[461] Heinrich Heine, *Gespräche, Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen* (*Conversaciones, cartas, diarios y testimonios de sus contemporáneos*), ed. de Hugo Bieber, Berlín, 1926, p. 163. (*Nota del A.*) [Existe una traducción al inglés: Hugo Bieber, *Heinrich Heine. A Biographical Anthology*, Filadelfia, Jewish Publication Society of America, 1956.]

[462] Paul Valéry, *Cahier B 1910*, pp. 88-89 (*Cahiers, 1894-1914*, vol. X, París, Gallimard, 2006).

[463] C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, p. 359.

[464] Karl Marx, *El capital*, libro I, IV, XIII, «La fábrica», versión de Vicente Romano García, Madrid, Akal, 1976, p. 147.

[465] K. Marx, *ibid.*, p. 144.

[466] Véase W. Benjamin, *Obra de los pasajes* [J 75, 1]: «Cuanto más se asemeja y aproxima el trabajo a la prostitución tanto más atractivo nos resulta —como sucede ya desde hace tiempo en el argot de las prostitutas— tomar la prostitución por un trabajo. Tal cercanía se ha ido produciendo bajo el signo del paro a toda marcha, dado que el *keep smiling*, en efecto, ya aplica en el mercado laboral el proceder de la prostituta “sonriendo” en el mercado del amor a los que pasean ante ella» (W. Benjamin, *Obras*, trad. de Juan Barja, V, vol. 1, p. 581).

[467] K. Marx, *El capital* («Legislación fabril, cláusulas sanitarias y educacionales. Su generalización en Inglaterra»), p. 228.

[468] Cuanto más corto es el tiempo de formación de un obrero de la industria, tanto más largo se hace el de un militar. Tal vez forme parte de la preparación de la sociedad para la guerra total el que el ejercicio pase de la práctica de la producción a la de la destrucción. (N. del A.)

[469] Benjamin usa el término «Luna Park» las dos veces en que aquí aparece la expresión «parque de atracciones» y resulta obvio que lo utiliza como un nombre genérico a partir del parque de atracciones Luna Park, inaugurado en 1903 en Coney Island, Brooklyn, y que fue prácticamente destruido por un incendio en 1944. ¿Vio Benjamin la película de Harold Lloyd *Speedy* (1928), que transcurre en este parque y muestra, de un modo bastante descarnado, los elementos más enajenadores y humillantes de sus atracciones? En cualquier caso, podemos pensar que este Luna Park hace de reverso cruel y sádico de su imaginario Central Park. Y «Central Park», recuérdese, es precisamente el título de su colección de apuntes sobre Baudelaire que Benjamin extrajo de la *Obra de los pasajes* o anotó entre el verano y el otoño de 1938, en paralelo a su trabajo en «El París del Segundo Imperio en Baudelaire». (Cfr. W. Benjamin, *Obras*, I, vol. 2, con el título de «Parque central», pp. 261-301.) Que Benjamin llamase a estos apuntes «Central Park» —y dejando a un lado una posible broma privada sobre su hipotético traslado a Nueva York— indica el lugar que quería asignarles en la ciudad imaginaria que era su proyectado libro sobre Baudelaire y, en especial, en su investigación sobre los pasajes. Y permite comprender también con exactitud en qué sentido el Luna Park representaba su monstruosa contrapartida.

[470] E. A. Poe, «El hombre de la multitud», p. 248.

[471] Alain [Émile-Auguste Chartier (1868-1951)], *Les idées et les âges*, «Le jeu», París, 1927, p. 183. (N. del A.)

[472] Alois Senefelder (1771-1834) fue un músico, cantante, actor y dramaturgo, pero pasó a la posteridad como inventor de la técnica del grabado litográfico. Aquí no debe entenderse que fuese un grabado hecho a partir de un dibujo de Senefelder, sino un grabado salido de su taller y hecho con su técnica litográfica.

[473] Véase «El jugador generoso» (Baudelaire, p. 356) y *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*, trad. de Rafael Alberti, Sevilla, Renacimiento, 1992, p. 33.

[474] «El juego», Baudelaire, p. 172.

[475] Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Hamburgo, 1862, p. 38 [«Schilderungen aus Paris» («Descripciones desde París»)]. (N. del A.)

[476] El juego deja sin fuerza a los órdenes de la experiencia. Quizá lo sientan así oscuramente los jugadores entre los que es corriente «la plebeya invocación de la experiencia». El jugador dice «mi número», como dice el vividor «mi tipo». Su actitud daba el tono a finales del Segundo Imperio. «En el bulevar era lo más normal reducirlo todo a la suerte» (Gaston Rageot, «La mode intellectuelle. Qu'est-ce qu'un événement?», en *Le Temps*, 16-IV-1939). Semejante manera de pensar se ve favorecida por la apuesta. Esta es un medio de dar a los acontecimientos carácter de *shock*, de desligarlos de los contextos de la experiencia. Para la burguesía, los acontecimientos políticos toman fácilmente la forma de incidentes de mesa de juego. (N. del A.)

[477] La frase proviene de su autobiografía *Poesía y verdad*, parte II, libro 9 (trad. de Rosa Sala Rose, Barcelona, Alba, 1999).

[478] Joseph Joubert, *Pensées*, 1882, II, p. 162. (N. del A.) [Joubert (1754-1824) fue un moralista francés célebre por una colección de *Pensamientos* publicada póstumamente; existe una edición en castellano (Barcelona, Península, 2009, traducción de Manuel Serrat Crespo). Benjamin lo descubrió, o lo leyó, durante su estancia en la abadía de Pontigny, convertida en esa época en un Foyer International d'Étude et Repos, y donde pasó unas semanas de mayo y junio en 1938 gracias a una beca de la Caisse des Recherches Scientifiques, una de las raras ayudas oficiales que obtuvo en Francia durante su exilio.]

[479] «Recuerda que el Tiempo es ávido jugador/ que nos gana sin trampas, a golpes la partida. ¡Es la ley!» («El reloj», Baudelaire, p. 152.)

[480] Véase «Las letanías de Satanás», Baudelaire, p. 214 y ss.

[481] «Este es el negro cuadro que en un sueño nocturno,/ clarividente, pudo ver mi ojo curioso./ En un rincón del antro yo me vi, taciturno,/ en una mesa solo, frío, mudo, envidioso, // las tenaces pasiones de esa gente envidiando» («El juego», Baudelaire, p. 173).

[482] El efecto de ebriedad del que aquí se trata está especificado temporalmente, igual que el padecimiento que ha de aliviar. El tiempo es el material en el que se tejen las fantasmagorías del juego. Gourdon escribe en sus *Les faucheurs de nuit*: «Afirmo que la pasión del juego es la más noble de todas las pasiones, ya que incluye a todas las demás. Una serie de manos afortunadas me hace disfrutar más de lo que un hombre, que no juega, disfrutaría en años [...]. ¿Creéis que en el oro que me cae en suerte no veo sino la ganancia? Os equivocáis. Veo en él las delicias que procura y las apuro. Y me llegan demasiado rápidas para que puedan hastiarme y en tal variedad que no pueden aburrirme. Vivo cien vidas en una sola. Si viajo, lo hago a la manera en que viaja la chispa eléctrica [...]. Si soy avaro y reservo mis billetes “para jugar”, es porque conozco el valor del tiempo demasiado bien para emplearlo como los otros. Un determinado placer que me concediese me costaría otros mil placeres [...]. Los placeres los tengo en mi espíritu y no quiero otros» (Édouard Gourdon, *Les faucheurs de nuit*, París, 1860, p. 14). Anatole France plantea las cosas de manera parecida en sus notas, tan hermosas, sobre el juego en *Le jardin d'Épicure*. (N. del A.) [Existe una traducción, ya descatalogada, a cargo de Manuel Ciges Aparicio: Anatole France, *El jardín de Epicuro. Reflexiones*, Barcelona, Júcar, 1989.]

[483] «Se espantó mi alma de envidiar a un pobre hombre/ de los que solo viven una vida ignorada, y que siempre prefieren, por su sangre y su nombre,/ ¡el dolor a la muerte y el infierno a la nada!» («El juego», Baudelaire, p. 173).

[484] Referencia a la representación de la Iracundia, de los frescos de Giotto en la Capilla de los Scrovegni en Padua.

[485] Marcel Proust, «À propos de Baudelaire», *Essais et articles*, París, Gallimard, 1994, p. 324. Existe una vieja traducción de los ensayos literarios de Proust en Edhasa, en dos volúmenes, de 1971, a cargo de José Cano Tembleque.

[486] «La Naturaleza es un templo cuyos vivos pilares/ dejan, algunas veces, salir confusos nombres;/ es un bosque simbólico que recorren los hombres/ a los que siempre mira con ojos familiares.// Igual que largos ecos, de lejos confundidos/ en una tenebrosa y profunda unidad,/ vasta como la noche, y que con claridad/ se responden colores, aromas y sonidos» («Correspondencias», Baudelaire, p. 67).

[487] Lo bello puede definirse por dos vías: en su relación con la historia y en su relación con la naturaleza. En ambas relaciones cobra vigencia la apariencia, lo aporético en lo bello. (A la primera aludiremos brevemente. Según su existencia *histórica* lo bello es una llamada para que se reúnan los que lo han admirado precedentemente. Captar lo bello es un *ad plures ire*, que es como llamaban los romanos a la muerte. La apariencia en lo bello consiste, para esa determinación, en que el objeto *idéntico*, ese por el que se afana la admiración, no se encuentra en la obra. La admiración cosecha lo que generaciones anteriores han admirado en él. Una frase de Goethe nos hace oír la última conclusión de la sabiduría: «Todo lo que haya ejercido una gran influencia no podrá ser ya nunca más juzgado».) Lo bello, en su relación con la *naturaleza*, puede ser determinado como «aquello que solo veladamente es en esencia igual a sí mismo» (cfr. *Neue deutsche Beiträge*, ed. de Hugo von Hofmannsthal, Múnich, 1925, II, 2, p. 161 [W. Benjamin, «Las afinidades electivas de Goethe», *Obras*, I, vol. 1, pp. 123-216]). Las correspondencias nos informan de cómo hay que entender ese «veladamente». Podríamos decir, con una brevedad desde luego arriesgada, que se trata de lo «reproductivo» en la obra de arte. Las correspondencias representan la instancia ante la cual el objeto del arte aparece como fielmente reproducible, lo que es por completo aporético. Si intentásemos copiar esta aporía en el material del lenguaje, llegaríamos a determinar lo bello como objeto de experiencia en estado de semejanza. Dicha determinación se correspondería con la formulación siguiente de Valéry: «Lo bello quizá exija copiar servilmente eso que hay de indefinible en las cosas» (Paul Valéry, *Autres rhumbs*, París, 1934, p. 167). Si Proust está siempre dispuesto a volver sobre ese tema (que en él aparece como el tiempo recobrado), no podemos decir que esté divulgando un secreto. Más bien es propio del lado disperso de su procedimiento el que ponga siempre locuazmente en el centro de sus consideraciones el concepto de obra de arte como «reproducción», el concepto de «lo bello»; en una palabra, el aspecto «hermético» del arte. Del nacimiento y de las intenciones de su obra trata con la soltura y la urbanidad propias de un aficionado distinguido. Lo cual encuentra su réplica en Bergson. La frase siguiente, en la que el filósofo insinúa que no todo puede esperarse de la actualización

intuitiva del flujo intacto del devenir, tiene acentos que recuerdan a Proust: «Podemos dejar que esta contemplación penetre nuestra existencia día a día, y de este modo disfrutaremos, gracias a la filosofía, de satisfacciones similares a las que disfrutamos gracias al arte; solo que, si se diese con mayor frecuencia, sería entonces demasiado fácil y constantemente accesible a cualquier mortal». (Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, París, 1934, p. 198). Bergson ve a distancia lo que para el atisbo, goethiano y más acertado, de Valéry está muy cerca en cuanto un «aquí» en el que lo insuficiente se hace acontecimiento. (N. del A.)

[488] C. Baudelaire, *El arte romántico*, trad. de Carlos Wert, Madrid, Felmar, 1977, p. 218. Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859) fue una actriz, cantante y poetisa, muy apreciada por sus contemporáneos, como Verlaine, que la consideró una voz decisiva en la evolución de la poesía romántica. Tuvo una vida desdichada, que se refleja en la tristeza de sus composiciones.

[489] «Las olas, reflejando de los cielos los rojos/ celajes de la tarde, con unción religiosa,/ mezclaban los acordes de una música ansiosa/ al color que el ocaso reflejaba en mis ojos. Yo vivía allí [...]» («La vida anterior», Baudelaire, p. 76).

[490] «Mira cómo se inclinan los Años muertos,/ en los balcones del cielo, con ropas anticuadas» («Recogimiento», Baudelaire, p. 292.)

[491] M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Debolsillo, 2010, p. 246.

[492] En alemán Benjamin habla de un *geistliches Jahr*; literalmente, un año religioso o espiritual. Parece difícil que no constituya una referencia tácita al título de un famoso poemario de Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), titulado precisamente *Das geistliche Jahr*. El libro, con un fuerte carácter religioso y reflexivo, contiene poemas escritos entre 1818 y el último año de la vida de su autora; se publicó de forma póstuma en 1851 y los poemas siguen las pautas de un calendario religioso, aunque no litúrgico.

[493] «¡La primavera ha perdido su olor!» («El deseo de la nada», Baudelaire, p. 146).

[494] La referencia al *Timón de Atenas* shakesperiano, el gran dadivoso que se arruina, tras compartirlo todo con los demás, y que una vez arruinado y luego condenado a ser rico otra vez, se siente incapaz ya de distinguir la amistad del interés y se convierte en un misántropo que de todos recela y contra todos se encoleriza, es evidente.

[495] Jules-Amédée Barbey d'Aureville, *Les œuvres et les hommes (XIX^e siècle)*, 3^e partie: *Les poètes*, París, 1862, p. 381. (Nota del A.) [A Barbey d'Aureville (1808-1889), escritor y periodista, se le conoce hoy sobre todo por sus relatos reunidos bajo el título de *Las diabólicas* (1874). Arquíloco, poeta de Paros (712-664 a. de C.), fue célebre por su gran capacidad para granjearse enemigos con sus invectivas poéticas.]

[496] «Y el Tiempo me devora, poco a poco, la vida,/ como la nieve inmensa a un cuerpo entumecido» («El deseo de la nada», Baudelaire, p. 146).

[497] En el místico «El coloquio de Monos y Una», Poe ha copiado en la *durée* el vacío decurso del tiempo al que el sujeto se ve entregado en el *spleen* y en el que parece que siente felicidad porque se libera de sus terrores. Es un «sexto sentido» el que le toca en suerte al difunto con la forma de un don capaz de conseguir la armonía en ese decurso temporal vacío. Claro que el paso del segundero le perturba con facilidad. «Pero en mi cerebro parecía haber surgido *eso* para lo cual no hay palabras que puedan dar una concepción aun borrosa a la inteligencia meramente humana. Permíteme denominarlo una pulsación pendular mental. Era la encarnación moral de la idea humana abstracta del *Tiempo*. La absoluta coordinación de este movimiento o de alguno equivalente había regulado los cielos de los globos celestes. Por él medía ahora las irregularidades del reloj colocado sobre la chimenea y de los relojes de los presentes. Sus latidos llegaban sonoros a mis oídos. La más ligera desviación de la medida exacta (y esas desviaciones prevalecían en todos ellos) me afectaba del mismo modo que las violaciones de la verdad abstracta afectan en la tierra el sentido moral». [E. A. Poe, *Cuentos*, I, p. 370.]

[498] «Saltan furiosamente repentinas campanas/ que lanzan hacia el cielo sus fúnebre clamores,/ igual que almas errantes y sin patria ninguna,/ empiezan a gemir sus profundos colores» («Spleen» [LXXVIII], Baudelaire, p. 144).

[499] Max Horkheimer, «Zu Bergsons Metaphysik der Zeit» («Sobre la metafísica del tiempo en Bergson»), en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 3 (1934), p. 332 (N. del A.) [Existe una traducción al francés a cargo de Philippe Joubert en un número monográfico dedicado a la Escuela de Frankfurt de la revista *L'homme et la société*, 69-70 (1983).]

[500] Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, París, 1933, p. 166. (N. del A.)

[501] La atrofia de la experiencia se anuncia en Proust en el éxito sin fisuras de su intención final. Nada más habilidoso que su ir dejándole caer al lector —y nada más leal que la constancia con que lo hace— que la redención es un asunto privada mío. (N. del A.)

[502] «Desde lo alto contemplo todo el mundo extendido,/ sin poder encontrar para mí una guarida» (Baudelaire, p. 146).

[503] La cita procede de «Algunos caricaturistas franceses». Existe traducción al castellano en Charles Baudelaire, *Curiosidades estéticas*, trad. Lorenzo Varela, Barcelona, Júcar, 1988, p. 194.

[504] C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, p. 232.

[505] C. Baudelaire, *ibid.*, p. 231.

[506] C. Baudelaire, *ibid.*, p. 233.

[507] Paul Valéry, «Avant-propos», *Encyclopédie française*, vol. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine*, París, 1935, p. 1604. (N. del A.)

[508] «Ach du warst in abgelebten Zeiten/ meine Schwester oder meine Frau.» Los dos versos proceden de un poema («Warum gabst du uns die tiefen Blicke...»; «Por qué nos lanzaste esas miradas profundas...») que Goethe mandó a su amiga Charlotte von Stein el 14 de abril de 1776. Goethe, *Werke 1* (Hamburger Ausgabe), München, Beck, 1988, p. 122.

[509] El instante de dicho logro se distingue, a su vez, por ser irrepetible. En ello consiste el esquema de construcción de la obra de Proust: cada situación en la que el cronista se siente acariciado por el soplo del tiempo perdido se convierte en incomparable y pasa a ser extraída de la serie anodina de los días. (N. del A.)

[510] M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, p. 188.

[511] Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, vol. 2, ed. Hans-Joachim Mähl, München, Hanser, 1978, p. 147.

[512] Esto es el punto central de la poesía. Cuando el hombre, el animal o lo inanimado son investidos por el poeta, levantan la vista y la dirigen hacia lo lejos; la mirada de esa naturaleza así despierta sueña y arrastra al poeta tras sus sueños. Las palabras pueden también tener su aura. Karl Kraus lo ha descrito de este modo: «Cuanto más de cerca se mira a una palabra, tanto más lejos mira ella hacia atrás» (Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, Múnich, 1912, p. 164). (N. del A.) [K. Kraus, *Contra los periodistas*, p. 143.]

[513] Benjamin se cita a sí mismo e incluye como referencia la publicación de su ensayo sobre «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en francés («L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée») en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5 (1936), p. 43.

[514] M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, p. 209.

[515] P. Valéry, «Analecta XCVI», *Œuvres*, II, p. 729.

[516] «Keine Ferne macht dich schwierig,/ kommst geflogen und gebannt». Se trata de los dos primeros versos de la penúltima estrofa del poema de Goethe «Selige Sehnsucht» (1814, «Nostalgia feliz»; W. von Goethe, *Obras completas*, I, trad. Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1991, p. 1669).

[517] «Te adoro como adoro la bóveda nocturna,/ ¡oh vaso de tristeza, oh mi gran taciturna! Y te amo tanto más porque me huyes, mi bella,/ y así tú me pareces de mi noche la estrella;/ cuando irónicamente agrandas la distancia/ que separa mi abrazo de la azul inmensidad» (Baudelaire, p. 88).

[518] «Clava tus ojos en los ojos fijos/ de satiresas o de Nixes» (Baudelaire, p. 289).

[519] «Tus ojos, como falsas luces de joyería/ o faroles de feria que mueren con el día,/ brillan con la indolencia de su poder prestado» (Baudelaire, p. 88).

[520] Pertenece a la colección de «Máximas consoladoras sobre el amor» («Choix de maximes consolantes sur l'amour», Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. de Yves-Gérard Le Dantec, París, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1961, p. 470).

[521] C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, p. 388.

[522] Georg Simmel, *Sociología. Estudios sobre las formas de la socialización*, vol. 2, trad. de José R. Pérez-Bances, Madrid, *Revista de Occidente*, 1977, p. 681.

[523] C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, p. 280.

[524] «Irá hacia el horizonte el placer vaporoso/ lo mismo que una sílfide detrás de un bastidor» (Baudelaire, p. 151.)

[525] Jules Lemaître, *Les contemporains. Études et portraits littéraires*, París, 1897, p. 31 (Nota del A.)

[526] C. Baudelaire, *El arte romántico*, p. 196.

[527] Baudelaire, p. 384.

[528] No es imposible que el motivo de este texto haya sido un shock patógeno. Tanto más instructiva resulta, de este modo, la configuración que lo asimila a la obra de Baudelaire. (N. del A.)

[529] «Perdido en este mundo vil, a codazos con las multitudes, soy como un hombre fatigado cuyos ojos nada ven hacia atrás, en la profundidad de los años, más que desengaño y amargura, y hacia delante solo una tormenta que no contiene nada nuevo, ni dolor ni enseñanzas.» Resulta difícil no ver en esta anotación de las *Fusées* de Baudelaire una suerte de hermano o compañero del *angelus novus* benjaminiano, solo que esta vez con la capacidad de mirar alternativamente hacia delante y hacia atrás (C. Baudelaire, *Œuvres*, p. 1264).

[530] Benjamin cita aquí una edición de las *Consideraciones intempestivas*, de Nietzsche (Leipzig, 1893). El «astro sin atmósfera» es una imagen que Nietzsche usó para referirse a Heráclito en «La filosofía en la época trágica de los griegos». Puede acudirse a la traducción de Luis Fernando Moreno Claros: *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Madrid, Valdemar, 1989.

TESIS SOBRE EL CONCEPTO DE HISTORIA

[531] Conocido a veces como «Turco mecánico» o «Turco ajedrecista» (*der Schachtürke*), se trataba, en efecto, de un falso autómatas ideado por el escritor e inventor Wolfgang von Kempelen (1734-1804) y que tuvo su éxito en Europa desde su fabricación, en 1770, hasta bien entrado el siglo XIX. Contra él jugaron grandes personajes, desde María Teresa de Austria o Catalina la Grande hasta Napoleón o Benjamin Franklin. Muerto Kempelen, su hijo se lo vendió a Johann Nepomuk Mälzel, quien lo paseó por Europa y América, hasta que, después de la muerte de este, en 1838, el ingenio acabó olvidado en los almacenes de un museo en Baltimore, donde un incendio lo destruyó en 1854. Edgar Allan Poe vio al turco en Richmond, Virginia, en 1836, y escribió un artículo sobre él para el *Southern Literary Messenger*. Véase «El jugador de ajedrez de Maelzel», en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 186-213.

[532] Todas las *Tesis* se articularán a partir de la oposición entre «materialismo histórico» e «historicismo», de modo que es innecesario explicar lo que ellas mismas ya exponen con claridad. En cualquier caso, el lector hará bien en tener presente, para comprender mejor la posición de Benjamin, los apuntes y citas recogidos en el legajo N de su *Obra de los pasajes*, dedicado a «Teoría del conocimiento, teoría del progreso» (Walter Benjamin, *Obras*, V, vol. 1, pp. 733-787). Una exposición más sistemática se encuentra en su largo

artículo de 1937 «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador» (W. Benjamin, *Obras*, II, vol. 2, pp. 68-109). Sobre la posición política concreta que debería desprenderse de ello y sobre las razones de la misma —es decir, sobre el comunismo de Walter Benjamin—, es conveniente acudir a una importante carta (6-V-1934) que Benjamin escribe a su amigo Scholem (Walter Benjamin – Gershom Scholem, *Correspondencia, 1933-1940*, trad. de Rafael Lupiani y Begoña Llovet, Madrid, Taurus, 1987, pp. 125 y ss.). Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, entre 1934 y comienzos de 1940 —o muy a finales de 1939—, que es cuando debemos suponer que se redactaron estas tesis, las cosas habían cambiado o habían empeorado fatalmente: el 23 de agosto de 1939 se había firmado el pacto de no agresión entre la Unión Soviética de Stalin y la Alemania de Hitler; el 1 de septiembre Alemania invade Polonia y el 3 Francia y el Reino Unido declaran la guerra a Alemania. Benjamin fue detenido en París en torno al 9 de septiembre por el mero hecho de ser ciudadano alemán y estuvo cautivo, en las peores condiciones, hasta el 20 de noviembre de 1939, después de que su amiga Adrienne Monnier moviera cielo y tierra para liberarlo. Sin embargo, Benjamin solo era uno más entre los miles de exiliados alemanes que ahora pasaban a ser considerados enemigos de Francia. ¿Son las tesis sobre la historia una respuesta a ese pacto entre Hitler y Stalin? De ser una respuesta a algo, lo son a muchas más cosas: a la guerra, al infierno que se desataba, a la experiencia humillante y a la vez esclarecedora del cautiverio, a una reivindicación de este «materialismo histórico» como un modo de pensar más allá de lo que inequívocamente representaba ya la Unión Soviética. Scholem explica en su libro de memorias *Walter Benjamin. Historia de una amistad* (trad. de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1987, p. 225) lo siguiente: «Grete Cohn-Radt me contó que Benjamin le había confesado a finales de 1939, tras su regreso del campo de concentración, que se había sentido realmente aliviado tras haber terminado definitivamente con Rusia [a raíz del pacto Hitler-Stalin]. Nunca se había sentido tan bien al respecto. Esto corrobora la noticia que nos proporciona Soma Morgenstern, a quien Benjamin leyó sus *Tesis sobre el concepto de historia*, y según el cual las habría redactado a comienzos de 1940 como respuesta a dicho pacto».

[533] Hermann Lotze (1817-1881), médico, científico y filósofo, además de una de las figuras más leídas y comentadas de la filosofía alemana a finales del siglo XIX. Benjamin cita su *Mikrokosmos* —un compendio sobre historia natural, antropología e historia de la humanidad en tres volúmenes— en el mencionado legajo del *Passagen-Werk* (*Obra de los pasajes*) dedicado a la «Teoría del conocimiento, teoría del progreso»; de allí procede la cita utilizada aquí. Véase *Obra de los pasajes* [N 13 a, 1], en W. Benjamin, *Obras*, V, vol. 1, pp. 772-773.

[534] En la expresión *citation à l'ordre du jour* parecen superponerse dos planos de significación: uno militar —se cita a un soldado u oficial en el parte del día por una acción destacada de coraje y heroísmo, y, de hecho, hay distinciones e insignias del ejército en Francia que llevan este nombre— y otro más vinculado a una idea de lo actual y vigente: se cita a alguien para que se ponga al orden del día. Si se escucha un eco de las consignas vanguardistas o de la moda en esta segunda acepción —que definen cuál es *la* orden que impera en el momento—, los dos planos parecen fundirse en uno: hay mención y convocatoria por lo que se ha hecho y para lo que toca hacer. Benjamin retuerce de golpe, sin embargo, la ambigüedad —que afecta a los dos planos— al precisar que el día al que se refiere *ist der jüngste Tag*, esto es, el día del Juicio Final. Proezas del día y consignas de la actualidad caen todas ante el mismo requiebro escatológico.

[535] La cita de Hegel procede de una carta a su corresponsal weimariano Karl von Knebel, del 30-VIII-1807, en la que Hegel hace esta broma, que él mismo presenta como una parodia de Mateo 6, 31-33: «No os preocupéis pensando en qué comeréis, qué beberéis, cómo os vestiréis [...]. Buscad primero el Reino de Dios, haced lo que Él os pida, y todo lo demás os será dado». La broma recuerda la fórmula no menos conocida de Brecht en *La ópera de cuatro cuartos: Erst das fressen, dann die Moral*. («Primero a llenar la tripa. Luego ya vendrá la moral.»)

[536] La frase remite a la conocida fórmula del historiador Leopold von Ranke (1795-1886), para quien la tarea del historiador es la de dar el pasado *wie es eigentlich gewesen ist* («tal como realmente ha sido»). Ranke fue el gran defensor de una historiografía despolitizada, sin esquemas teleológicos o conceptuales que condicionasen sus aspiraciones de objetividad y científicidad.

[537] Numa Denis Fustel de Coulanges (1830-1889), historiador de la Antigüedad y de la Francia medieval, muy influyente —como Ranke o Mommsen en Alemania— en la historiografía y en las ciencias sociales francesas. La afirmación se encuentra en el prólogo de su libro *La cité Antique* (*La ciudad antigua*), de 1864, y polemiza directamente con el uso que la Revolución francesa hizo de la Roma republicana.

[538] «Pocas personas adivinarían cuánta tristeza ha hecho falta para resucitar Cartago.» La frase, muy famosa —y que Benjamin cita de memoria, levemente cambiada—, procede de una carta de Flaubert a Ernest Feuydeau del 29-XI-1859. Con resucitar Cartago se refiere al plan de escribir su novela *Salambó*, publicada en 1862 (Gustave Flaubert, *Correspondance*, París, Gallimard, 1998, p. 382.)

[539] Dora Benjamin le había regalado a su esposo por su cumpleaños, en 1920, una acuarela de Paul Klee —*La presentación del milagro (Die Vorführung des Wunders [Introducing the Miracle]*, actualmente en el MoMA)—, de la que Scholem dice no guardar ningún recuerdo, excepto el de haberla visto colgada en casa de los Benjamin (G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, p. 99). Las dificultades económicas y matrimoniales de la pareja debieron de obligarles a revender pronto esa acuarela. Pero, en un viaje a París al año siguiente, Benjamin visitó una exposición de Klee y adquirió otra acuarela, el ahora célebre *Angelus Novus*, por 1.000 marcos —el equivalente de unos 175 euros de hoy—. Durante unos meses Benjamin la dejó en casa de Scholem en Múnich. De entonces data el poema que Scholem escribió para el cumpleaños de su amigo, el 15 de julio de aquel mismo año, y del que Benjamin cita aquí unos versos. *Angelus Novus* fue también el título de un proyecto frustrado de revista que Benjamin planeó aquel 1921 y se encuentra en el núcleo del pequeño texto autobiográfico «Agesilaus Santander» de 1933. La acuarela había sido pintada por Klee en 1920 y Benjamin solo se desprendió de ella en su huida de París en 1940, cuando la dejó junto con sus papeles —y la *Obra de los pasajes*— bajo la custodia de Georges Bataille en la Bibliothèqure Nationale de Francia. Actualmente se exhibe en el Museo de Israel, en Jerusalén.

[540] «El hijo político del mundo» —*das politische Weltkind*—: esta expresión, sobre todo empleada por un asiduo lector de Goethe como fue Benjamin, alude, sin duda, a una suerte de lugar común goethiano: *Prophete rechts, prophete links, das Weltkind in mitten* («Profetas a la derecha, profetas a la izquierda, el hijo del mundo en medio»). Su origen es una escena de cantina en Coblenza que Goethe relata en el libro XIV de su autobiografía *Poesía y verdad*, cuando, sentado entre Lavater y Basedow —uno explicándole a un cura de pueblo «los misterios de la revelación de san Juan» y otro, partidario del deísmo y de la religión natural, intentando en vano convencer a otro parroquiano de «lo anticuado para nuestra época que es el bautizo»—, tira por la calle de en medio y apunta en un «álbum cualquiera» una cuarteta que acaba con esos dos versos del niño del mundo —o hijo del mundo— sentado entre los dos profetas a derecha e izquierda. En Alemania, estos versos han llegado a ser casi una frase hecha. Sobre su significación no solamente filosófico-religiosa, que sería la original, sino política, no hace falta añadir nada. (Véase Johann Wolfgang von Goethe, *Poesía y verdad*, trad. de Rosa Sala Rose, Barcelona, Alba, 1999, p. 646.)

[541] En 1875 se celebró en la ciudad alemana de Gotha un congreso entre los socialistas seguidores de Ferdinand Lasalle (fallecido en 1864) y los de Marx, que dio lugar a la creación del Partido Socialista Obrero de Alemania (Sozialistische Arbeiterpartei Deutschlands; en 1891 adoptó el nombre por el que hoy es conocido: Sozialdemokratische Partei Deutschlands, la SPD activa todavía en la política alemana). Sin embargo, tanto Marx como Engels expresaron su desacuerdo con el programa propuesto para el nuevo partido. Marx, más concretamente, lo hizo en una extensa carta a Wilhelm Bracke con las «glosas» que configuran su *Crítica del programa de Gotha*. La carta no fue publicada hasta 1891, pero las críticas vertidas en ella son fundamentales para comprender la bifurcación política entre el proyecto comunista y el socialdemócrata. Sobre el trabajo, escribe: «En la medida en que el trabajo se desarrolla en la sociedad, convirtiéndose en fuente de riqueza y de cultura, se desarrollan también la pobreza y el desamparo del obrero y la riqueza y la cultura de los que no trabajan. Esta es la ley de toda la historia, hasta hoy. Así, pues, en vez de los tópicos acostumbrados sobre “el trabajo” y “la sociedad”, lo que procede es señalar concretamente cómo, en la actual sociedad capitalista, se dan ya, al fin, las condiciones materiales que permiten y obligan a los obreros a romper con esa maldición social». Al final de la carta, Marx escribe: *Dixi et salvaui animam meam* («He dicho y salvado mi alma»). La *Crítica del programa de Gotha* puede encontrarse en Karl Marx – Friedrich Engels, *Obras escogidas*, vol. 2, Madrid, Akal, 2016.

[542] Josef Dietzgen (1828-1888) filósofo materialista, socialista y periodista alemán, curtidor de oficio y de origen campesino, fue un autodidacta que llegó a concebir por su cuenta los principios del materialismo dialéctico con independencia de Marx, con quien mantuvo, desde finales de la década de 1840, una relación de amistad y complicidad política. Su obra más conocida es *Das Wesen der menschlichen Kopfarbeit (La esencia del trabajo intelectual*, 1869).

[543] El original dice *des Vormärz*, esto es, del «premarzo», concepto que en Alemania alude al periodo comprendido entre las revoluciones de Julio de 1830 y las de Marzo de 1848.

[544] Benjamin dedicó un legajo entero [W] de su *Obra de los pasajes* a Charles Fourier (W. Benjamin, *Obras*, V, vol. 2, pp. 981-1023), donde reproduce un fragmento de un artículo de Giuseppe Ferrari aparecido en la *Revue des Deux Mondes* en 1845, «Des idées et de l'école de Fourier»: «Le monde se contre-moule, les animaux féroces ou malfaisants se transforment pour l'usage de l'homme: les lions font le service de la poste aux lettres. Des aurores boréales réchauffent les pôles, l'atmosphère devient lucide à la surface comme au miroir, l'eau de la mer s'adoucit, quatre lunes éclairent la nuit» (*Obra de los pasajes* [W 6, 4]).

[545] La cita de Friedrich Nietzsche procede del prólogo a su *Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida* (1874), segunda consideración intempestiva.

[546] El «espartaquismo» es una referencia al Spartakusbund (Liga Espartaquista), el nombre que, en la revolución de Noviembre de 1918, adoptó el grupo fundado por Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht desde el comienzo de la Primera Guerra Mundial con el fin de promover un movimiento que detuviese la guerra y lanzase la revolución mundial. El grupo, a la izquierda de la USPD (el Partido Socialdemócrata Alemán Independiente), fue llamado primero, en 1916, Spartakusgruppe (Grupo Espartaco). El nombre se inspiraba en Espartaco, que lideró una importante revuelta de esclavos en la antigua Roma entre los años 73 y 71 a. C. El Spartakusbund fue el germen para la fundación del KPD, el Partido Comunista Alemán, a finales de 1918. Luxemburg y Liebknecht fueron asesinados poco después —el 15 de enero de 1919— por fuerzas paramilitares.

[547] Esta breve y lacónica afirmación forma parte de las palabras finales, las que pronuncia Dios, en un poema («El hombre agonizante») que representa un diálogo entre la Conciencia, el Recuerdo, el Mundo, el Espíritu, la Duda, la Fe, etcétera, reunidos en torno a un moribundo. Existe una traducción al castellano en Karl Kraus, *Escritos*, ed. de José Luis Arántegui, Visor, Madrid, 1990, p. 103 y ss.

[548] La palabra *Jetztzeit* se ha convertido, gracias a su carácter tan plástico en alemán —literalmente dice «tiempo del ahora»—, en una suerte de fetiche léxico a partir de Benjamin, lo que, sin duda, fue vagamente reforzado por la edición estadounidense de las *Illuminations*, de 1968, con una nota a pie de página debida presumiblemente a Hannah Arendt, encargada de la edición, que dejaba claro que esa *Jetztzeit* debe entenderse como el «místico *nunc stans*», lo que resulta cierto muy en parte como interpretación, pero no como lectura. Es decir, no hay necesidad de sobrecolorear o forzar un texto que en alemán no lo está en absoluto —o no hasta que no aparecen unas comillas abrazando a la palabra en el apéndice A, si es que unas comillas fuerzan nada—. Porque conviene tener presente que la palabra *Jetztzeit* existía en alemán antes y después de Benjamin, y que suele emplearse bastante, aunque quizá no con la misma frecuencia que su sinónimo *Gegenwart*. Dicho de otro modo, no se trata de ningún neologismo benjaminiano. Crear un neologismo para traducirla es guiar demasiado la lectura y condicionarla por una interpretación que marca más el territorio en los textos traducidos que en el original. Su uso, sin embargo, está tan extendido y tan estrechamente relacionado con este texto —en el mundo de la filosofía— que parece razonable dejarla entre paréntesis allí donde aparece, aunque sin conservar, en principio, esa traducción tan extendida del «tiempo-ahora», que sí que es un neologismo que violenta innecesariamente el idioma y sí sobrecolorea el texto en exceso. En esa traducción incurrió Jesús Aguirre —como lo hicieron el «à-present» de Maurice de Gandillac, en 1958, o Harry Zohn, el traductor de las *Illuminations* editadas por Hannah Arendt, que traduce «presence of the now», pero no, por cierto, Renato Solmi en su *Angelus Novus*, de 1962, para Einaudi, que tradujo la *Jetztzeit* por «attualità» y «tempo attuale», ni Héctor A. Murena, que también la vertió como «tiempo actual» en su traducción de 1967 para la editorial Sur—. Sin embargo, cuando el propio Benjamin, al final de todo, en el apéndice A, la destaque —ahora sí— entre comillas y la distinga de la mera *Gegenwart*, entonces, conservando la palabra alemana entre paréntesis, se leerá como «tiempo del ahora».

[549] Se refiere evidentemente a la Revolución de 1789. El nuevo calendario republicano fue instituido por la Convención el 5 de octubre de 1793. Napoleón lo abolió el 1 de enero de 1806 y Francia volvió a regirse por el calendario gregoriano.

[550] «¿Quién lo creería? Cuentan que, irritados contra las horas,/ unos nuevos Josués al pie de cada torre/ para parar el día disparaban a los relojes.» Benjamin cita estos tres versos procedentes del poema *L'insurrection. Poème dédié aux Parisiens*, de 1830, cuyos autores eran la pareja literaria formada por Auguste

Marseille Barthélemy y Joseph Méry, en la *Obra de los pasajes* [a 21 a, 2], a los que añade el comentario de los propios autores, que subrayan lo llamativo que era que el fenómeno ni fuese un hecho aislado ni estuviera coordinado.

FRAGMENTO TEOLÓGICO-POLÍTICO

[551] La fecha de este «fragmento» es un misterio. El título procede de Gretel Karplus y de Theodor W. Adorno, que lo publicaron por primera vez en su edición de los *Schriften* benjaminianos en 1955. Adorno creía recordar, y así se lo contó a Rolf Tiedemann, uno de los responsables de la edición posterior de los *Gesammelte Schriften* (1972-1991), que Benjamin les había leído, a él y a Gretel, este fragmento en San Remo, en noviembre de 1937, presentándolo como «lo más nuevo de lo nuevo». Scholem, en cambio, identifica en este texto los temas que ocupaban a ambos en 1920-1921 en sus discusiones sobre mesianismo y nihilismo (Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987, trad. de J. F. Yvars y Vicente Jarque, p. 101). La referencia a *El espíritu de la utopía*, de Ernst Bloch —una primera edición se había publicado en 1918 y la segunda y definitiva, bastante revisada, en 1923, pero Benjamin y Bloch ya se habían conocido en la primavera de 1919—, redundaba en la suposición de 1921. A ello habría que añadir posibles ecos en el texto de *La estrella de la redención*, de Franz Rosenzweig, publicado en 1921, así como la constatación de la total ausencia de referencias al marxismo o al materialismo dialéctico, lo que hace aún más probable que el texto sea anterior a 1924. Todo ello, en suma, permite suponer que la deducción de Scholem es más plausible que el recuerdo de Adorno. Aunque hay que contar también con el recuerdo de la propia Gretel, muy amiga de Benjamin; de modo que tampoco puede descartarse que Benjamin les leyese en San Remo un texto de 1921, pero, acaso irónicamente, o sarcásticamente, presentándolo como «lo más nuevo de lo nuevo»; al fin y al cabo, los tiempos de la política mundial no dejaban de darle la razón a diario.

APÉNDICE. CUATRO PRÓLOGOS DE JESÚS AGUIRRE

WALTER BENJAMIN. ESTÉTICA Y REVOLUCIÓN

[552] Prólogo a *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1971. El título *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* se incluyó en la segunda edición (1980).

[553] El texto de Ernst Bloch donde cuenta esta historia es «Recuerdos de Walter Benjamin», de 1966, recogido luego en el volumen colectivo (con textos de Adorno, Jean Selz, Max Rychner, etcétera) *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968. Existe una traducción al castellano de Guadalupe González en *Minerva*, 17, (2011), revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

[554] Todos estos eufemismos se dieron en la publicación en francés en 1936 del ensayo sobre «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» para la *Zeitschrift für Sozialforschung* y están bien documentados, junto con la complicada historia de su edición —con dos planos de intervención cruzándose, el de la cesura vergonzante por parte de Horkheimer y el de una crítica al núcleo mismo del ensayo por parte de Adorno—, por ejemplo, en la nota introductoria a este ensayo en los *Écrits français* de Walter Benjamin (París, Gallimard, 1991).

[555] Sobre la polémica, surgida de las páginas de la revista berlinesa *alternative* en 1967 y 1968, véase la introducción a este volumen.

[556] Jesús Aguirre asume aquí la suposición de Adorno, hoy completamente en entredicho, de que este «fragmento» fuese escrito en la misma época que las «Tesis sobre el concepto de historia».

[557] Adorno murió el 6 de agosto de 1969 de un infarto durante sus vacaciones en Suiza cuando, en contra de la recomendación de su médico, se aventuró a subir por las montañas a una altitud muy superior a la que se le había advertido, teniendo en cuenta el estado de su corazón. Sin embargo, es imposible no relacionar su cardiopatía con las tensiones sufridas en la Universidad de Frankfurt y en el Instituto de Investigación Social con los estudiantes desde 1967 –con alguna escena singularmente espantosa y denigrante– y con las penosas contrariedades y perplejidades que supusieron para él. Falleció cuando le faltaba poco más de un mes para cumplir los sesenta y seis años.

WALTER BENJAMIN. FANTASMAGORÍA Y OBJETIVIDAD

[558] Prólogo a *Iluminaciones II (Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo)*, Madrid, Taurus, 1972. El libro pasó a titularse *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* en su segunda edición (1980).

[559] El original alemán dice así: «Purpurschäumiger Äpfel/ Gelbes Laub/ Trug die Frucht/ Überall». Los poemas de Heinle, amigo de juventud de Benjamin que se suicidó con su novia al estallar la guerra de 1914, están publicados en parte en el volumen VII/2 de los *Gesammelte Schriften* de Benjamin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 571 y ss.

[560] Esto no es exacto. Benjamin publicó en vida tres libros más: su tesis *Sobre el concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1920), *Einbahnstrasse (Calle de dirección única)*, 1928) y la antología de cartas *Deutsche Menschen (Alemanes)*, 1936).

[561] Que Jesús Aguirre estuviese al caso de este «Programa de un teatro infantil proletario» en 1972 (cfr. Walter Benjamin, *Obras*, II, vol. 2, Madrid, Abada, 2009, pp. 380-386) demuestra hasta qué punto la recepción que proponía de Benjamin se encontraba imbricada en los debates en torno a la edición de sus obras y a la consideración de Benjamin como un intelectual revolucionario. Benjamin escribió este «programa» para su amiga Asja Lacis, cuyo nombre había desaparecido de la edición de los *Schriften* de 1955. Superviviente del gulag y olvidada en su Lituania natal, nada se sabía de su existencia o, por lo menos, no entre la generación que comenzaba a remover las piedras de aquel pasado reciente (Gershom Scholem no publicaría su *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, donde habla de la relación entre Benjamin y Lacis, hasta 1975, si bien es cierto que su existencia ya se podía rastrear con la edición de 1966 de las *Cartas* de Benjamin a cargo de Adorno y del propio Scholem). Su existencia salió a la luz cuando una crítica literaria y germanista, Hildegard Brenner, editora de la revista *alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion*, la descubrió casi por casualidad en 1967 en un congreso en el Berlín Este. Véase la introducción a este volumen.

INTERRUPCIONES SOBRE WALTER BENJAMIN

[562] Prólogo a *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

[563] Para evitar en este prólogo repeticiones recabo, para su comprensión, la lectura de los que escribí para *Iluminaciones I* e *Iluminaciones II* de Walter Benjamin, Madrid, Taurus, 1971 y 1972, respectivamente. (*Nota de Jesús Aguirre.*)

[564] Los tres primeros ensayos que formaban parte de este volumen eran «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», «Pequeña historia de la fotografía» e «Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs».

[565] Sirva para valorar la importancia de este nombre lo que cuenta Manuel Vicent en la biografía (novelada a ratos) de Jesús Aguirre, *Aguirre el magnífico* (Madrid, Alfaguara, 2011, p. 109): «En Múnich [...] Aguirre conoció a Wolfgang Dern, estudiante de sociología y periodismo, muerto trágicamente años después. Llegaron a compartir apartamento y con él viajó a Fráncfort, ciudad donde había nacido este joven, convertido en amigo inseparable. El contacto con Wolfgang lo llevó al contacto con los supervivientes de la Escuela Crítica y a conocer a Theodor W. Adorno. “Era un personaje en apariencia muy poco interesante, como un señorín, pero cuando entrabas en conversación con él terminabas por quedar encantado por una serpiente. Me atraía su espíritu crítico permanente, enmarcado en la línea progresista. También me fascinaba la lectura de Walter Benjamin”».

[566] Los versos proceden del poema «Bel édifice et les pressentiments», del libro *Le marteau sans maître* (1934).

WALTER BENJAMIN EN UN CAMINO QUE NO ES EL DE DAMASCO

[567] Prólogo a *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1975.

[568] Este prólogo procura no repetir las consideraciones que sobre Benjamin y su obra he hecho en otros tres prólogos a libros del mismo autor: *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1971; *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972; *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973. (Nota de Jesús Aguirre.)

[569] En carta escrita a Gerhard Scholem desde Capri el 16 de septiembre de 1924. (Nota de Jesús Aguirre.)

[570] Véase «El autor como productor» en este mismo volumen.

[571] La crítica de Adorno a «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» constituye por entero la carta del 10 de noviembre de 1938. Véase Theodor W. Adorno - Walter Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940*, trad. y ed. de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez, Madrid, Trotta, 1998, p. 269 y ss.

[572] En 1936, André Gide publica su *Retour de l'U.R.S.S.* y, en 1937, *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.*, que implica su ruptura con el Partido Comunista. (Nota de Jesús Aguirre.)

[573] En carta escrita a Hugo von Hofmannsthal desde Pardigon el 5 de junio de 1927. (Nota de Jesús Aguirre.)

[574] «Visionario en el mundo burgués», publicado en la revista *Geist und Zeit*, 4 (1957). (Nota de Jesús Aguirre.)

[575] *Arbeitsjournal I*, p. 16, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973. (Nota de Jesús Aguirre.)

[576] *Ibid.*, p. 294. (Nota de Jesús Aguirre) [Se refiere a la novela de Brecht *Los negocios del señor Julio César*, en la que Brecht trabajaba en 1938 en Svendborg.]

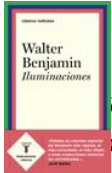
[577] Aunque la crítica a Brecht, implícita o directa, es constante en la correspondencia de Adorno con Benjamin, una recomendación tan directa se produce en la carta del 20 de mayo de 1935 (Theodor W. Adorno - Walter Benjamin, *Correspondencia, 1928-1940...*, p. 94).

[578] *Arbeitsjournal I*, p. 295.

[579] Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1987, p.

[\[580\]](#) Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, trad. de José María Ripalda (revisión de Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1975, p. 52.

La primera selección de textos esenciales de Walter Benjamin.



Esta es la primera selección que se publica en España de los textos fundamentales de Walter Benjamin, escogidos cuidadosamente a partir de los volúmenes de *Iluminaciones* y el de *Discursos interrumpidos*. Benjamin fue uno de los autores culturales más originales e indispensables del siglo XX.

Este libro incluye, entre otras reflexiones, las que dedica a Kafka, a quien le unía una estrecha afinidad personal, sus estudios sobre Baudelaire, Proust y Brecht, así como su ingenioso (y emblemático) texto «La obra del arte en la era de su reproductibilidad técnica», una discusión esclarecedora de la traducción como modo literario y sus tesis sobre la filosofía de la historia.

radical: *adj.* Perteneiente o relativo a la raíz.

«Clásicos Radicales» nace con la misión de recuperar algunos de los libros más emblemáticos del sello que en su día formularon una idea nueva u ofrecieron una mirada original y pertinente sobre las grandes cuestiones universales. Ausentes de las librerías durante demasiado tiempo pero recordados y buscados por los lectores más despiertos, estos textos esenciales de disciplinas como la filosofía, la ética, la historia, la sociología, la economía, la antropología, la psicología y la política mantienen su plena vigencia y vuelven hoy con fuerza para iluminar nuestro presente.

Críticas:

«Benjamin fue uno de los grandes escritores europeos de este siglo.»

Philip Toynbee, *The Observer*

«Su método característico entrar en un tema en ángulo, avanzar paso a paso de una recapitulación perfectamente lograda a la siguiente es tan instantáneamente reconocible como inimitable, ya que requiere un agudo intelecto, un aprendizaje ligeramente gastado, y un estilo de prosa que, una vez que dejó de pensar en sí mismo como el doctor Benjamin, se convirtió en una maravilla de precisión y concisión.»

J.M. Coetzee

«Benjamin explicó la modernidad con una autoridad que ni cincuenta años de cambios imprevisibles ha debilitado.»

Frank Kermode, *The New York Review of Books*

SOBRE EL AUTOR

Walter Benjamin (Berlín, 1892 - Portbou, 1940) fue un pensador, crítico literario y traductor alemán de origen judío. Amigo de Bertolt Brecht, Hannah Arendt y Theodor Adorno, colaboró estrechamente con la Escuela de Frankfurt. Abandonó Alemania tras la llegada de Hitler al poder, pero en 1939 fue arrestado en Francia, internado en un campo de concentración y más tarde liberado. Murió al año siguiente, a su paso por España, tratando de embarcar hacia Estados Unidos con un grupo de antifascistas. Pese a ser uno de los grandes teóricos de la modernidad, su figura permaneció casi oculta durante más de cincuenta años.

ÍNDICE

Iluminaciones

Introducción. Leer y releer a Benjamin, de Jordi Ibañez Fanés

Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos (1916)

Para una imagen de Proust (1929)

El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea (1929)

Pequeña historia de la fotografía (1931)

El carácter destructivo (1931)

Experiencia y pobreza (1933)

El autor como productor (1934)

Conversaciones con Brecht (1934, 1938)

¿Qué es el teatro épico? (1939)

Sobre *La construcción de la muralla china* de Franz Kafka (1931)

Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte (1934)

Una carta sobre Kafka (1938)

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936)

El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov (1936)

París, capital del siglo XIX (1935)

Sobre algunos temas en Baudelaire (1939)

Tesis sobre el concepto de historia (1940)

Fragmento teológico-político (1920-1921)

Apéndice. Cuatro prólogos de Jesús Aguirre

«Walter Benjamin, estética y revolución» (1971)

«Walter Benjamin: Fantasmagoría y objetividad» (1972)

«Interrupciones sobre Walter Benjamin» (1973)

«Walter Benjamin en un camino que no es el de Damasco» (1975)

Índice onomástico

Notas

Sobre este libro

[Sobre el autor](#)

[Créditos](#)