

Benjamin, Baudelaire y la *tradición auténtica*

Benjamin, Baudelaire and the authentic tradition

CARLOS PÉREZ HERRANZ

Universidad Complutense de Madrid
cpherranz@gmail.com

Recibido: 02-04-2013

Aceptado: 03-04-2014

Resumen

El presente ensayo plantea una búsqueda del sentido del concepto benjaminiano de *tradición auténtica*, a partir de su relación con el de *belleza moderna* acuñado por Charles Baudelaire, escritor de máxima importancia para Walter Benjamin. La revolución moderna del tiempo es la tarea común a la que ambos dedican sus esfuerzos, cada uno bajo el disfraz de su “identidad secreta” y en el espacio que cree conveniente o necesario –Baudelaire será el crítico de arte en el contexto de los salones de exposiciones, mientras que Benjamin adoptará la apariencia de un trapeero de la historia– pero siempre bajo la forma común del paseante entre la multitud de la gran ciudad. Desde esa labor compartida intentaremos entender qué añade el adjetivo *auténtico* al concepto de tradición que maneja el alemán.

Palabras clave: modernidad, historia, tradición, belleza, lucha de clases.

Abstract

The aim of this essay is to outline an inquiry into the meaning of Walter Benjamin’s concept of *authentic tradition*, starting from its relationship to the concept of modern beauty as described by Charles Baudelaire, an author of utmost importance to Benjamin. The modern revolution of time is a common fascination for these two authors, and each investigates it under a certain ‘secret identity’ and in a specific space they believe desirable or necessary –Baudelaire becoming the art

critic in the context of showrooms, while Benjamin adopts the appearance of the ragman of history–, but always under the common image of a man who’s part of the crowd in the big city. From this common endeavor, we’ll try to understand why the German philosopher qualifies his concept of tradition as “authentic”.

Keywords: modernity, history, tradition, beauty, class struggle.

1. Baudelaire y la belleza moderna

Cierto es que la gran tradición se ha perdido, y que la nueva no está formada.

Charles Baudelaire, 1846

Soplaban vientos de modernidad para Baudelaire allá por la primavera de 1845. Fue por esas fechas que se celebraba en París uno de los muchos salones de arte a los que el poeta asistió a lo largo de su vida en calidad de “buscador de emociones fuertes”. Su particular afición por las artes plásticas le llevaba a pasar revista a esas más de dos mil obras almacenadas y dispuestas como largas hileras de pretendientes a la atención y posible *raptó* del espectador, repitiendo así el clásico gesto de “ir a buscar la experiencia estética allí donde –se supone– está”. El poeta asistió al evento y plasmó sus opiniones al respecto en un folleto que terminaba con estas palabras:

El Salón, en suma, se parece a todos los salones precedentes (...) –Nadie presta oídos al viento que soplará mañana; y, sin embargo, el heroísmo de la *vida moderna* nos rodea y nos apremia. (...)–¡Ojalá los auténticos buscadores puedan aportarnos el próximo año ese goce singular de celebrar la llegada de lo *nuevo*!¹

Queda claro que para el autor, los salones, con sus colecciones de retratos, paisajes, etc., eran el lugar propicio para la novedad, el espacio en el que acontecería lo nuevo como reacción “química” resultante de la colisión entre una sensibilidad templada y un objeto oportuno. Pero, para desgracia de Baudelaire, sus contemporáneos parecían incapaces de desarrollar ese *sentido de la oportunidad*. Año tras año se repetía el desfile de réplicas de antiguos modelos de belleza –apelando a una épica ajena (romana, griega) y descontextualizada– que provocaban en el poeta un sentimiento de vergüenza ajena aderezado con toques de rabia y compasión. Estos artistas, bajo la creencia de que el arte es una mnemotecnica de lo bello (algo en lo que en cierto modo coincidía Baudelaire), se dedicaban a copiar el trabajo de los

¹ Baudelaire, C., «Salón de 1845», en *Salones y otros escritos sobre arte*, A. Machado Libros, Madrid, 2005, p. 85.

clásicos amparados en su habitual dominio técnico. El resultado de esta actitud consciente o inconscientemente acomodada era, claro, el “*eterno*” *retorno de lo mismo*, lo que provocaba un aburrimiento e indignación considerables en Baudelaire. Aquellos *ejecutores de arte* podrían tener la técnica y los medios, pero andaban muy lejos de comprender el *oficio*.

La mayoría de los artistas jóvenes son imitadores presuntuosos, falsos románticos, artistas puramente alimenticios que repiten una y otra vez estampas viejas, incapaces de provocar en el espectador la más mínima experiencia estética. Los pintores jóvenes pintan en un estilo histórico –“clásico” en el peor sentido– plasmando un pasado al que no han pertenecido y añorando un lugar en el tiempo que nunca podrán ocupar. En ese sentido son individuos antiguos, negados para comunicar con el heroísmo de la vida moderna, pero muy hábiles para calcar figuras heroicas de sociedades que, a diferencia de la francesa del siglo XIX, sí tenían ídolos propios muy presentes en la cultura, tradición y religiosidad del momento.

Podemos decir que esa “vuelta a los clásicos” que tanto desprecia Baudelaire es propia de un tiempo en el que la orfandad de sentido es la nota distintiva. La época de las revoluciones acabó con la rigidez del sistema estamental, con la omnipotencia del monarca, con la falta de derechos de los ciudadanos (ahora los tenían, aunque su existencia no asegurase su inviolabilidad),... y desplegó la rueda de los trabajos y los días hasta convertir el tiempo en una línea recta, igual en todos sus puntos y vacía de contenido. Los hombres habían conquistado su libertad y se disponían a caminar por esa línea dejando atrás años de injusticia y esclavitud, afrontando un futuro *prometedor*. No podía ser de otra manera: era un tiempo por-venir, con la peculiar característica de estar completamente vacío. El ciclo de la cultura que aprensaba a los hombres en su inapelable e infinito giro estacional había desaparecido con la muerte de los “grandes centros de significación” y el futuro era, simplemente, la promesa de tiempos mejores que los precedentes.

Pronto se vería que la propiedad de los medios de producción de riquezas era un elemento clave en la consecución de los destinos soñados y que, en virtud de esto, ciertos sujetos históricos serían siempre *más sujetos históricos que otros*.

I

Pero volvamos al salón y a la afilada mirada de Baudelaire. El desprecio que sentía hacia los pretendidos *artistas* contemporáneos no sólo se sustentaba en esa característica falta de originalidad que los arrastraba una y otra vez a reproducir lo antiguo o vestir lo actual con los ropajes clásicos, sino también en su tendencia al eclecticismo. En efecto, Baudelaire observa las obras expuestas y reconoce tras ellas el trabajo de individuos perdidos en su tiempo, abandonados a la “memoria de

la mano” o, por el contrario, a una “libertad agotadora y estéril”² que produce obras que resultan ser unidades accidentales, carentes de idea que las anime. Baudelaire derrama su bilis sobre estos “hombres débiles, sin amor, ideal ni partido”³ y sobre sus producciones, que lejos de ser trabajos del alma –necesarios para el artista, laboriosos e incluso dolorosos encargos de su propio espíritu a su capacidad expresiva–, son ejecuciones fabriles de una voluntad totalmente ajena. El artista ecléctico es un chusco que tiene la ambición de epatar⁴, y su búsqueda no está ligada a una fuerza interior que arrastre su mano para dar lugar al objeto *necesario* (al cual se podría decir que se le atribuye una *dignidad* muy particular, propia e intransferible), sino que simplemente es una producción destinada a llamar la atención de aquel que “demande” y que esté dispuesto a pagarle por su trabajo. El artista moderno que Baudelaire detesta no tiene nada que decir ni nada que mostrar. Su obra no es suya, no pone nada en ella más que su técnica y fuerza de trabajo, supeditadas a la voluntad de aquel que la compra. Es un artista maquínico que por su impotencia –la misma que lleva a su compañero clásico (el representante de lo *chic*⁵) a elevar lo tópico a los honores del estilo–, por su incapacidad para entroncar con una tradición propia que le ofrezca la oportunidad de “darse una ley”, ha entrado en la modernidad de la peor de las maneras posibles: arrastrado por su destino. Ese destino le ha llevado a convertirse en un obrero aparentemente emancipado que, como todos los de su clase, necesita vender su trabajo para poder vivir, obrando así el “milagro” capitalista: la transformación por la cual el artista adquiere la condición ontológica de *proletario* y su trabajo la de *mercancía*.

Aún había escuelas bajo Luis XV, había una bajo el Imperio –una escuela, es decir, una fe, es decir la imposibilidad de la duda. Había alumnos unidos por principios comunes, obedientes a las reglas de un jefe poderoso, al que ayudaban en todos sus trabajos. La duda, o la ausencia de fe y de ingenuidad, es un vicio propio de este siglo.⁶

Resulta llamativo que esta lamentación tan *manriqueña* pertenezca al mismo que antes ha llamado la atención sobre la necesidad de atender al sonido que hace el viento del mañana al tocar nuestro presente e impregnarlo con su promesa de novedad. Pero así es: Baudelaire –en lo que también podría ser una de sus *boutades* de moderno que busca llamar la atención– arremete contra los “brutos muy hábi-

² Baudelaire, C., «Salón de 1846», en Baudelaire 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 183.

³ *Ibidem*, p. 162

⁴ Baudelaire, C., «Salón de 1859. Cartas al Sr. Director de le Revue Française», en Baudelaire 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 229

⁵ El *chic*: tópico, vulgar, trivial. Abuso de la “memoria de la mano” (voluntaria) frente a la “memoria del cerebro” (involuntaria). Ver Baudelaire 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 155.

⁶ Baudelaire, C., «Salón de 1846», en Baudelaire 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 182.

les”⁷ de la *modernidad accidental* lanzándoles a la cabeza el recuerdo de un arte ordenado y disciplinado, realizado por artesanos que realmente tienen fe en el fruto de sus horas de trabajo. Podríamos argumentar que el obrero del arte también tiene fe en su trabajo, pero descuidaríamos que la confianza que le impulsa no está ligada al objeto que crea, sino al simple “crear algo”, pues lo creado es indiferente desde el punto de vista capitalista: lo importante es su valor de cambio y no tanto su hipotético valor de uso. La confianza del obrero es la de aquel que “sabe” que le van a pagar por su esfuerzo, traducible en jornadas de trabajo abstracto, indiferente de su producto. No hay, por lo tanto, *fe* en el sentido que Baudelaire señala.

Y es que el nacimiento de la modernidad en la Historia constituye una convulsión de proporciones inauditas. La caída en desgracia de las monarquías absolutistas viene a confirmar lo que muchos habían entrevisto cada vez que ante ellos se materializaban, bajo la forma de sensación de displacer, la injusticia y el dolor: que el sentido de la existencia de los pueblos depende de sus propias fronteras culturales, y que la vida de aquellos que abandonan la finitud de la tradición o reniegan de toda cultura corre el peligro de hundirse en las oscuras aguas del *sinsentido*. Si no hay compensación posible para los males, ni consuelo para el sufrimiento de los inocentes; si la justicia de los hombres no responde más que a la arbitrariedad de los deseos que ordenan lo real según oscuras economías, ¿qué esperanza puede albergar la frágil alma humana? ¿qué clase sincera de fe puede profesar un individuo que sólo sabe que no puede confiar en nada? Allí, en la antigüedad, las escuelas; aquí los obreros emancipados: hombres flexibles como los tiempos en los que viven, descualificados, pura reserva de energía motriz para una máquina que –ya sin duda alguna– no sabe adónde va.

II

*Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto*

Federico García Lorca, 1929

La máquina social de la que hablamos es la que revolucionó su marcha allá por los tiempos de Baudelaire. Se trata de la sociedad moderna capitalista. El París de finales del siglo XIX constituía un escenario privilegiado para contemplar las dinámicas de esta potentísima máquina, que por aquel entonces iba descubriendo la excelente relación productiva que se podía extraer de la incorporación del consumo a la rueda de la producción.

⁷ Baudelaire, C., «El pintor de la vida moderna», en Baudelaire 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 356.

En primer lugar, se trataba de una gran metrópolis, “un nuevo concepto en asentamiento humano”⁸ nacido del masivo efecto llamada que provocó la aparición de la industria, milagro económico que atrajo a multitudes rurales deseosas de reflejarse en el espejo del progreso. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, la gran ciudad parecía ser el espacio idóneo para la realización de la idea de cosmopolitismo tan celebrada por la Ilustración. La promesa de un futuro mejor encontraba eco en todas las esquinas del mundo, de donde provenían los nuevos “ciudadanos” ávidos de realizar lo que hoy en día conocemos como *el sueño americano*, formando una gran masa de extranjeros más o menos acomodados entre las líneas de la *Declaración de derechos del Hombre y el Ciudadano*, pero claramente *reconocibles* por su anonimato general. En la nueva ciudad, correlato del espacio público en el ideal cosmopolita de comunidad, cada individuo porta su propia historia, diferente de la del resto, de los que sólo puede decir que son extraños unidos entre sí por la nueva condición proletaria que todos comparten. Todos ellos han acudido a la ciudad a *ganarse la vida* que no podían obtener en sus hogares. Allí, los ahora anónimos proletarios sí tenían un nombre, una historia y un lugar específico reservado para ellos tanto en su familia como en su comunidad. Todos esos factores constituían la patria, el mundo, la seguridad, ... pero al mismo tiempo la lentitud y la pesantez de todo aquello que, desde su nacimiento, sigue un desarrollo dictado por las leyes de la naturaleza. En este contexto, las horas de trabajo están ordenadas por la naturaleza, que es la que decide cuándo germinarán las semillas o cuándo es momento de recoger la cosecha, de la misma manera que nuestra familia biológica queda fuera de toda elección, o que uno debe actuar “como Dios manda” y respetar a sus mayores, casarse con un pretendiente virtuoso designado por la familia o no rechistar ante la autoridad paterna. No respetar las leyes de la naturaleza nos priva de sus frutos como no respetar las de la tradición nos arrebata los de esta.

Tenemos, por lo tanto, una larga hilera de renegados de la comunidad antigua –que les constituyó como lo que son, a ellos, que aún son *alguien*– caminando hacia las ciudades para ser puestos a la altura de la modernidad que les apremia desde sus adentros. La vida que les había sido dada en comunidad habrá de ser conquistada ahora desde el principio, comenzando por el “ritual iniciático” de la fábrica, de la que saldrán irreconocibles, despedazados y prestos a ser recompuestos para alcanzar la nueva figura del hombre moderno: el proletario o, como algunos han denominado, la *nada social*.

La fábrica reducía a los obreros a individuos irreconocibles, atados a una tarea maquinaal durante jornadas interminables que les dejaban completamente exhaustos. El tiempo de la ciudad era, en principio, un espacio vacío susceptible de ser llenado con cualquier tipo de ocupación, pero para poder disponer del tiempo había que

⁸ Utilizando una sobreexplotada fórmula publicitaria.

satisfacer las muy *antiguas* necesidades tróficas, que en aquel lugar se pagaban además obscenamente caras. Las jornadas eran largas y mal pagadas en virtud de la *progresista* actitud de los capitalistas, que para liberar a más hombres del peso de la tradición –y de paso ir lucrándose con el baratísimo esfuerzo de obreros tan dedicados–, necesitaba de un permanente incremento de la inversión en el negocio que los mantenía a todos –a unos mejor que a otros– con vida. Con el tiempo, las luchas sindicales fueron arrojando resultados positivos para el proletariado, que vio como su jornada iba acortándose y su salario aumentando, pero estas aparentes ralentizaciones de la maquinaria capitalista eran por otro lado el combustible de la nueva parte de la rueda de reproducción ampliada del capital: el tiempo de consumo.

En efecto, las duras jornadas (pues seguían siendo duras, y siempre habrían de tener cierto regusto amargo por cortas que fuesen, pues no olvidemos que el individuo acudió en la ciudad para *liberar su tiempo*) dejaban poco tiempo libre, y éste, además, se gastaba en un ocio caduco y condicionado por la producción (pocas horas y siempre situadas entre jornadas de sacrificio laboral). Los obreros se relajaban en espectáculos de variedades, en cines o en tabernas en las que se emborrachaban de vino y contaban historias a la parroquia acerca de su pasado en “aquel lugar en el que eran propiamente alguien y no simplemente algo”, allá donde, paradójicamente, habían tenido más cerca el sueño de la felicidad que fueron a labrarse a la metrópolis. Y entre jornada y jornada, entre vaso y vaso, se esforzaban por ejercer su recién ganada *mayoría de edad* en el hostil medio en el que vivían. Rodeados de extraños, expuestos a sus miradas, recorrían las calles que comunicaban la casa con el trabajo siendo *ignorados* por las *maravillas* expuestas en los escaparates de los pasajes comerciales. Estas se mostraban recordando la promesa de un futuro mejor, invitando a aquel que las deseaba a poseerlas si continuaba fiel al tedioso juego en el que se había embarcado. El acceso a los objetos de los escaparates era prácticamente imposible con la retribución de un obrero no cualificado, por lo que estos cumplían una labor más simbólica que propia: invitación al sueño del consumo, cuasi-sacralización del objeto expuesto, que adquiere la categoría de *maravilla* (*mirabilia*, objeto digno de ser mirado, dedicado al culto y no al uso) y que acciona en el espectador el mecanismo de la fantasía. Arrebatado por la fuerza evocadora de la maravilla, el proletario se evade por momentos de la triste condición que le caracteriza, pero el retorno a la cruda realidad le arrastra envuelto en una melancolía particularmente amarga: ha sido “feliz” durante el breve instante de su ensoñación, pero la realidad se ha impuesto de nuevo y le ha recordado que el objeto que desea no es alcanzable y que, en cualquier caso, de poseerlo, su deseo rápidamente se centraría en el escaparate siguiente, buscando la fugaz plenitud que encontró en la ensoñación anterior.

III

Busco un centro de gravedad permanente...

Franco Battiato, 1981

La sensación que nos evoca toda esta coyuntura es la de una notoria “falta de tiempo”: el obrero no tiene tiempo suficiente para ganar el dinero que le libere por fin de pagar el tributo laboral ya sea a la tierra o al patrón, carece también de tiempo para disfrutar el escaso fruto de su trabajo, su tiempo vital es ordenado por la jornada laboral y no por su voluntad o por la del calendario característico de la patria que abandonó...

La imagen del tiempo moderno es la de la esfera del reloj, que combina la circularidad del tiempo antiguo estacionario con la absoluta indiferencia respecto al contenido de ese espacio. En el reloj nos encontramos el correlato de la flecha del tiempo característica del ideal progresista, solo que enroscado, dejando entrever la imposibilidad de llegar al punto culminante del proceso progresivo (algo así como un fin de la historia, un “fuera del tiempo”). La única manera de acercarnos al fin es, simplemente, *acelerar*; acelerar sin “sentido” (sin destino).

La vida moderna –tal y como la hemos presentado en las páginas anteriores– era un caldo de cultivo para la desesperación del hombre que pretendía subirse al tren de los tiempos pese a tener un paso lento, anclado aún en el antiguo orden. Este aventurero es un moderno coyuntural, sobre cuya antigüedad constituyente ha caído la condición de proletario. No es capaz de diluirse en el mismo carrusel por el que desfilan frenéticas las cosas tornadas en flexibles mercancías o los días convertidos en versátiles contenedores de trabajo. Necesita tiempo para hacer de su vida algo coherente: encontrar estabilidad requiere tiempo, al igual que formar una familia, desarrollar una carrera profesional, etc. No olvida que marchó a la ciudad para hacer uso de la libertad que no tenía en sus orígenes y quiere darle a su vida un sentido, una dirección propias. Mas la velocidad de los tiempos modernos, crecientemente acelerados, desfonda a esta antigualla que se hunde en la confusión de un entorno en el que nada persiste, por lo que la memoria no encuentra agarraderos o suelo firme sobre el que construir una historia contemporánea (siempre quedarán los recuerdos que se pasean impudicamente en las tabernas) capaz de prender al sujeto. Una multitud en estado de *shock* no es capaz de forjar una tradición ni de reconocer un rostro familiar en una continuidad histórica, incapacidad que termina por condenar al proletario al aislamiento (*nada social*). Le condena a “no tener tiempo” en el más amplio sentido de la frase.

IV

Visto lo visto, las críticas de Baudelaire respecto a los artistas de su tiempo se entienden aún menos que antes. Por una parte les reprocha su marcada antigüedad, que se manifiesta tanto en su incapacidad para salir de la copia del canon como en su desinterés por llevar a cabo una auténtica búsqueda de lo nuevo en sus obras. Están demasiado ocupados en pensar qué van a comer para advertir que en su trabajo puede abrirse la puerta a la tradición que añoran. Pero por la otra, desprecia su “ateísmo”, su incredulidad, aquello que les priva de toda seguridad a la hora de orientar su acción y pensamiento. Es en este sentido que amonesta su falta de carácter, su excesiva y nihilista flexibilidad.

Una cosa es clara a estas alturas: la revolución temporal que emancipó al hombre de los dioses fue una conquista de la libertad a la que no se puede renunciar (uno no puede recuperar la fe por motivos prácticos), pero, al mismo tiempo, la modernidad se ha mostrado inhabitable para el “hombre antiguo” proletarizado. Resulta imposible vivir y no solamente *sobrevivir* dentro de un sistema económico que enajena el tiempo de los hombres “por su propio bien” (pues si las jornadas se acortan o los sueldos se aumentan, la competitividad de la empresa se desploma, y con ella el sustento de los obreros, que acabarían humillándose de nuevo ante las empresas competitivas o, peor aún, en la más penosa mendicidad). Hace falta un hombre moderno para los tiempos modernos y Baudelaire lo sabe. De entre toda esa mediocridad tiene que extraerse el tesoro del *heroísmo de la vida moderna*, auténtico *Faktum* de lo que el poeta francés llamará *belleza moderna*, y que en Walter Benjamin será la esquiva y discontinua *tradición auténtica*.

La tarea alquímica de extraer algo de valor de las obras expuestas en los salones de arte depende tanto de la *honestidad* del artista que *busca* con su trabajo, como de la de aquel espectador que atiende al lugar con espíritu crítico.

Resulta llamativo el concepto que Baudelaire tenía de su labor. Consideraba que sus textos nacidos al calor de la inspiración (o de la desesperación) de los salones no eran críticas puramente *poéticas* o *creativas*. Su categoría como “obras de arte” quedaba en un segundo plano respecto a la seria tarea de *discriminar la calidad*. De nuevo una actitud sospechosamente “antigua” que debe valorarse atendiendo a sus propias palabras:

creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética; no esa otra, fría y algebraica, que, bajo pretexto de explicarlo todo, no siente ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento; (...) Así, la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía. (...) Pero este género de crítica está destinado a los libros de poesía (...) [E]n cuanto a la crítica propiamente dicha (...) para ser justa (...) ha de ser parcial, apasionada, política (...)⁹

⁹ Baudelaire, C., «Salón de 1846», en Baudelaire 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 101-2.

¿Sobre qué ideal se sostiene la sensibilidad estética de Baudelaire, que le lleva a admirar o a detestar las obras de arte de los salones alegando virtudes y vicios que juzga *moralmente*, llegando a *despreciar* al artista a partir de lo que muestran sus trabajos?

Si esta “toma de partido” no se enmarca en el seno de tradición cultural alguna (pues Baudelaire celebra la llegada de lo nuevo, como todo buen moderno emancipado, y no juzga la moralidad de las obras desde el prisma cristiano, él, que para subrayar su modernidad, no dudaba en calificarse de “satánico”¹⁰), ¿qué tradición respalda sus valoraciones? ¿en qué cree el militante de una modernidad que se ha caracterizado por su vacuidad? ¿cuál es la máxima que guía su “estar en el mundo” y que le lleva año tras año a la dolorosa experiencia de los salones?

V

La pregunta por la orientación en los espacios faltos de referencias fiables ya se la había hecho Kant en 1786, año en el que se publicó su opúsculo *¿Qué significa orientarse en el pensamiento?* En este texto, el filósofo abordaba el problema de la “excesiva libertad” del uso especulativo de la razón, que, al moverse en el medio salvaje de la metafísica, corría serio peligro de conducir al sujeto al *delirio*. Kant buscaba un *medio seguro de dirección* que permitiese a la razón surcar los procelosos mares de la especulación y tomar conciencia de sus avances, sus retrocesos y, en definitiva, del sentido de su periplo.

A falta de criterio objetivo de distinción de los puntos cardinales, hemos de adoptar un criterio subjetivo de distinción que –según Kant– pasa a tener en cuenta un *sentimiento de exigencia* propia de la razón a modo de brújula:

una exigencia real, que depende de la razón en sí misma, hace *necesario* el juzgar. Pero cuando se nos limita la privación del saber respecto de las cosas, entonces se hace necesaria una máxima con arreglo a la cual emitamos nuestro juicio; pues la razón quiere ser satisfecha *alguna vez*¹¹.

¹⁰ Eso sí, sin renunciar a su *moral*. La aparición de “Las flores del mal” (1857), sin duda su obra más famosa, provocó cierto escándalo entre las autoridades francesas, que le acusaron de ultrajar la moral pública y las buenas costumbres. El libro –en el que se canta a la embriaguez alcohólica y psicotrópica, al amor entre mujeres, a la lubricidad sádica, al asesinato, etc.– fue condenado a perder seis de sus poemas, aquellos que la autoridad consideró particularmente inadmisibles. Baudelaire, que no compartía la decisión de los jueces, escribió a su abogado diciéndole que “el libro había de ser juzgado en su conjunto, y que sólo entonces se vería su *gran moralidad*”.

¹¹ Kant, «¿Qué significa orientarse en el pensamiento?», *Excerpta philosophica* n° 13 (1993), Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, p. 12.

¿Cómo podemos acertarle a la verdad (acertarle *a algo de verdad*) situados en el vacío de la pura nada? Parece que, por lo pronto, al margen de nuestra capacidad, el impulso especulativo de nuestra razón –ávida de satisfacción– nos lleva a lanzar nuestros juicios al vacío, buscando complacencia para nuestra misteriosa inquietud. Baudelaire se pronuncia amargamente sobre la obra de sus contemporáneos al mismo tiempo que se sube al carro de la modernidad, convirtiendo el amplio espectro de “lo real” en un campo de juegos sin más reglas –aparentemente– que las que sean necesarias para traer el placer *aquí y ahora*. ¿No delira él tanto en sus críticas como lo hacen en sus “manifestaciones artísticas” aquellos descastados esclavos de *lo chic* contra los que lanza sus dardos literarios?

Sólo unas líneas más arriba, Kant declaraba que la razón quiere ser satisfecha *alguna vez*. Conviene preguntarse aquí a qué tipo de *satisfacción* se refiere.

Baudelaire argumentaba que los “obreros emancipados del arte supuestamente moderno” ejercían su profesión con una total falta de comprensión de la misma o, lo que es peor, con un absoluto desdén hacia el oficio del creador moderno. Su móvil era en unos casos la transformación de su tiempo de trabajo en dinero, y en otros su deseo de ser incluidos en el panteón de la historia del arte (donde estaban todos y cada uno de aquellos *buscadores* a los que emulaban de manera obscenamente superficial: plagiando sus estilos y temas). Está claro que, en el primer caso, la satisfacción buscada por el artista puede ser perfectamente satisfecha. Es más, puede suceder que sea satisfecha más de una vez. Sólo necesita vender el producto de su trabajo para contentar a su poco ambiciosa razón. Pero este modo de satisfacción encuentra sus objetos en el espacio de la orientación matemática, en el tiempo cronológico, lo que no casa en absoluto con la imagen kantiana de la razón émula de Sísifo, incapaz de detener la caída de la roca y, al mismo tiempo, incapaz de cejar en el empeño de subirla a la montaña. Por mucho poder que tenga sobre nosotros el objeto del escaparate, éste no es capaz de colmar por sí solo la totalidad del deseo de la razón. Ya vimos antes cómo el consumo del objeto admirado acaba con su aura divina, cómo destruye la ensoñación del espectador arrebatado y le devuelve a su tiempo. Ni siquiera el dinero –encarnación de la posibilidad de satisfacción vía objeto– puede acabar con el movimiento del deseo: su valor sólo se mide respecto a los objetos, por lo que, si bien la posesión del dinero aumenta la satisfacción del consumidor –simplemente como una promesa de felicidad *más fundada* que la del pobre–, éste carece de valor de uso. Es otro fetiche más al que adorar, aunque uno especialmente atrayente, pues es todos y ninguno de los objetos posibles al mismo tiempo.

La satisfacción a la que se refiere Kant no queda, por lo tanto, circunscrita al orden del tiempo cronológico en el que se despliega la totalidad de los objetos materiales susceptibles de ser consumidos. La razón del “proletario del arte” es una razón simple, tanto que parece enteramente *animal* por su estricta dedicación a la

satisfacción material de sus pasiones. Pero no es así en absoluto. Una razón “limitada” en ese sentido denotaría una presencia de carácter, diligencia y consecuencia: el individuo mostraría una “rectitud” ejemplar –propia tanto del animal como de la máquina– recorriendo una vez tras otra la pasarela que une sus exigencias con los objetos de su satisfacción. Podemos arriesgarnos a decir que Baudelaire valoraría positivamente esa absoluta falta de nihilismo tan propia de la antigüedad. Mas la realidad es bien diferente, pues lo que observa en las obras de estos individuos es bajo y tristemente atormentado nihilismo:

[P]or muy hábil que sea un ecléctico, es un hombre débil, pues es un hombre sin amor. No tiene un ideal, no toma partido –ni estrella ni brújula. Mezcla cuatro procedimientos diferentes que únicamente producen un efecto negro, una negación.¹²

Lo mismo se puede decir de los clásicos, de los falsos románticos, adolescentes saqueadores de tumbas en busca de la fórmula para la obtener la posteridad (forma vulgar de la eternidad a la que aspira todo buscador de lo nuevo, todo auténtico moderno), con la salvedad de algunos que son susceptibles de despertar cierta simpatía¹³ gracias a lo grotescamente cómica que resulta su militancia.

La tradición a la que apela Baudelaire ha dibujado un trazado discontinuo a lo largo de la historia de la humanidad. Se ha mantenido a la sombra como un fondo sobre el que flotaban las cosas portadoras de una mayor o menor fuerza evocadora en virtud de su cualidad intensional. El crítico había de mantener su sensibilidad atenta a esta cualidad invisible de las obras, en la que residía todo su valor por ser vehículo de la tradición auténtica, intemporal: la *belleza moderna*. No podía hacer otra cosa, pues su propia razón, situada en un pasado “desconocido”, *se lo exigía*.

2. Benjamin y la tradición auténtica

I

Tanto los desfondados proletarios –caracterizados por su antigüedad, por su lentitud– como los dudosamente morales –pero en ningún caso nihilistas drogados por la cantinela del progreso y el fetichismo de la mercancía– “modernos de cora-

¹² Baudelaire, C., «Salón de 1846», en Baudelaire 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 162. Continúa diciendo: “La obra de un ecléctico no deja recuerdo. Un ecléctico ignora que el primer quehacer de un artista es sustituir la naturaleza por el hombre y protestar contra ella. Esta protesta no se hace como idea preconcebida, fríamente, como un código o una retórica; es arrebatada e ingenua, como el vicio, como la pasión, como el apetito. Un ecléctico no es, por tanto, un hombre”.

¹³ “El mismo Horace Vernet, ese odioso representante de lo chic, tiene el mérito de no ser un incrédulo. Es un hombre de humor alegre y retozón (...)”. En Baudelaire 2005, *op. cit.* (nota 1), p. 161.

zón” compartían la voluntad de que el tiempo *se detuviese*. Todos estaban hartos del eterno retorno de lo mismo (la jornada de trabajo, las pinturas pueriles), del dolor y el tremendo aburrimiento que esta modernidad a medias había generado. Entre ellos se encontraba el filósofo alemán Walter Benjamin, que prestó atención a las dos vertientes de este *pathos* unánime e intentó articular sus fuerzas en un solo “movimiento”.

Para él era evidente que el hombre atrapado en la modernidad era, en general, un individuo defraudado en su *experiencia*, incapaz de asimilar en un relato dotado de sentido la vorágine de *vivencias* que le presenta la sociedad capitalista espectacular. Es esta una sociedad de hombres solos y extraños los unos a los otros. De personajes que están siempre *de paso*, para los que su precaria situación es sólo un tramo particularmente duro de la conquista por su total emancipación. Sujetos recientemente insensibilizados, desmemoriados y arrastrados por la melancolía del *spleen*: la resaca tras la fiesta del goce instantáneo pero insaciable, una ola que les devuelve heridos a la triste y aburrida orilla a la que “pertenecen”. El único *ideal* sobre el que pueden construir su carácter y fijar coordenadas que les permitan hacer de su existencia una historia de experiencia y no una mera sucesión de vivencias deslavazadas les comunica con la tradición de la que pretendieron emanciparse. Pero una vez abandonada la fe en la justicia divina sólo queda confiar en la de los hombres.

Esa vestigial necesidad de historias, de sentido, que marcaba al hombre moderno para su desgracia, fue combatida por los herederos de la revolución mediante una nueva mitología “con rostro humano”: la Historia Universal. Este mecanismo habría de funcionar como una memoria de la nueva humanidad emancipada, recopilando, archivando asépticamente todos los *hechos históricos*. El “gran libro de la Historia” ofrecería el relato del progreso humano (representado por el nuevo sujeto histórico: la nación, con una voluntad encarnada en los nuevos héroes de la política y la guerra) en el tiempo (cronológico) y podría brindar algún consuelo a aquellos que, hacia el final de sus días, echasen la vista atrás y contemplasen una triste montaña de horas entregadas a la guerra o a un trabajo cuyo fruto ni siquiera les pertenecía. “He servido al desarrollo de la nación”, “he contribuido al progreso de la humanidad generando riqueza” o “perdí el brazo en la mayor batalla que vieron los tiempos”, son algunas de las frases de justificación que apoyarían esta nueva mitología “moderna”.

La sospecha de la estafa en que reposa esta refundación de la antigüedad impele a Benjamin a entrar en el asunto, elaborando una crítica de la noción de *historia* que aquí se maneja.

II

Hay que ser absolutamente moderno
Arthur Rimbaud, 1873

El desprecio por la confusión entre moda y modernidad, que tanto practicaba Baudelaire en el terreno de la crítica estética, se apodera de Walter Benjamin al mirar el magno libro de la Historia. Este nuevo-viejo relato es escrito por los políticos, por las grandes personalidades de nuestro tiempo, con la sangre y el sudor de los sometidos. La política, como la moda, se nutre del pasado, citándolo como autoridad, haciéndole jugar el papel de representación de la idea rectora (la voluntad de *progresar*) en torno a la cual giran las vivencias de los hombres hasta quedar bien recogidas en el ovillo de la experiencia. La historia tiene el dudoso honor de hacer pasar por ilación lo que no es sino amontonamiento de hechos (lo que Aristóteles denominaba *poetización de la historia*). Hace rimar la prosa amputando las palabras sobrantes, y consigue como resultado una forzada musicalidad. Lo sacrificado aquí no es sólo la libertad de los hombres atados a esta servidumbre, sino la posibilidad misma de su emancipación.

En este punto conviene traer de nuevo a colación a Immanuel Kant, pues la impronta de su filosofía se encuentra tanto en el pensamiento estético de Baudelaire como en las consideraciones benjaminianas en torno al tiempo y a la historia. Kant es el principal responsable de la revolución teórica que hace entrar al pensamiento occidental en la modernidad a través de una nueva consideración “absolutamente moderna” del tiempo. Su influencia sobre Benjamin es palpable en la obra de éste, quien contaba con una importante formación neokantiana fruto de sus lecturas de juventud de las interpretaciones y teorías de autores como Hermann Cohen o Heinrich Rickert. En el caso de Baudelaire, la figura de Kant aparece de forma velada, pero la relación que les une ha sido magistralmente explicitada en estudios como el realizado por Foucault sobre el kantiano *Respuesta a la pregunta “¿qué es la Ilustración?”*, que trataremos más adelante. En definitiva, el pensamiento de Kant dispone los elementos que forman el campo de batalla en el que tanto Baudelaire como Benjamin habrán de batirse con sus respectivos “contrincantes”, con lo que hemos de considerarlo un elemento esencial en la elaboración de la *constelación* propuesta en este ensayo.

Kant, al hablar de los sentidos del concepto de “orientación”, restringía el ámbito del conocimiento posible (esto es, de objetos posibles; objeto=x) al de la magnitud extensiva del tiempo. La divisibilidad en partes era condición de la percepción de objetos distintos, que respondían a la síntesis de tiempos finitos (los *ahoras*) en torno a cierto *principio de contracción de los mismos*.

Esta misteriosa regla de construcción de la realidad se esconde en la KrV, concretamente en la sección titulada “Anticipaciones de la percepción” (A166-B207), donde Kant desvela lo que ya todos sospechábamos: que nuestras sensaciones tienen tanto una cantidad extensiva (tiempo) como una *cantidad intensiva*. Mas esa cantidad es aprehendida de manera *instantánea* –lo que quiere decir que su unidad no proviene de la suma de partes sucesivas–¹⁴, y su multiplicidad se distribuye de manera *gradual*, con lo que su percepción depende de la “escala” que lo mide. Esto nos conduce a lo que Deleuze –en sus clases sobre Kant– llama “la intuición=0”, que es lo mismo que Kant denomina “la intuición formal vacía” o el poeta alemán Hölderlin conoce como “el instante o presente puro”. Ese *presente puro* es la cesura a partir de la cual será producido lo real que llena el espacio y el tiempo.¹⁵ De aquí se deduce que la apreciación de los hechos históricos, la valoración de su sentido y carácter evocador, depende directamente de aquel que los vive y/o califica, que se encuentra “situado” en uno u otro punto de la escala que parte (d)el presente puro. Esto nos lleva a la confirmación de que aquellos que escriben la historia lo hacen desde la gramática de su tradición (pues la escritura de hechos, su fijación y especificación, denota un “carácter antiguo”), y que todos aquellos que dicen trabajar para el progreso de la sociedad moderna, directamente no saben lo que es la modernidad y, además, la confunden con el desarrollo científico-técnico de la sociedad capitalista.

Benjamin llama *historiografía* a aquella historia bastarda, construida desde fuera, asumida sin experiencia de la misma de igual manera que el artista *a la moda* reproduce los trazos de los clásicos. Frente a esta se sitúa la *historia*, que es la narración de la experiencia de aquellos que nos precedieron en la tradición. Su pervivencia depende de la memoria de aquellos que la portan, pues es una construcción colectiva que, si bien mantiene sus rasgos mitológicos estructurales intactos, permite cualquier variación superficial en cada una de sus reproducciones. Cierto es que corren malos tiempos para la historia en un medio conformado por multitudes desmemoriadas, y que la tradición es un claro oponente del capitalismo en tanto que dinámica de olvido progresivo generalizado, pero no hay que olvidar que “todo documento de cultura es un documento de barbarie”¹⁶, y que, si queremos escapar de esta, hemos de apelar a una *tradición absolutamente moderna*.

¹⁴ Deleuze, G., *Kant y el tiempo*, Cactus, Buenos Aires, 2008, p. 55.

¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶ Benjamin, W., Tesis VII.

III

“Para Kant”, [Benjamin] escribió en una carta a Scholem en 1917,
 “no es tanto cuestión de historia, sino de ciertas constelaciones
 históricas que tienen un interés estético”

Terry Eagleton, 1981¹⁷

En su ensayo de 1921 *Destino y carácter*, Walter Benjamin analizaba la diferencia entre *personajes de destino* (héroes protagonistas) y *personajes de carácter* (secundarios) en el esquema de la tragedia literaria. Al final de este breve escrito señalaba un *error* a la hora de comprender el *carácter*, que provenía de la tendencia a oponerlo al *destino* en función de la valoración moral de los rasgos de carácter. El personaje de carácter es determinado por sus cualidades, que condicionan por completo sus acciones. En este sentido se trata de personajes previsibles, planos, faltos de destino o de destino constante, pues su destino está inscrito por completo en las cualidades que lo caracterizan. Si un secundario actúa de manera fiel o valerosa se considerará que esas acciones, por proceder de un personaje que no se desarrolla a lo largo de la trama, son el espejo de un alma fiel o valerosa. Y lo mismo sucederá si el secundario hace algo ruin o muestra envidia: el espectador entenderá que ese personaje realmente *es* un ruin y un envidioso, pues uno no puede hacer abstracción del valor moral de las acciones que destilan ruindad o envidia. Pero es justamente eso lo que Benjamin propone: hacer abstracción del valor moral de la acción, liberar al personaje de carácter de la condena de haber obrado inmoralmente *de una vez por todas*. “Dicha abstracción no es sólo realizable, sino que es incluso necesaria para captar el sentido de los conceptos. Hay que presentarla de tal manera que la valoración se mantenga y simplemente sea despojada de su acento moral”¹⁸, apostilla el alemán.

Esta misma pretensión es la que guía la teoría de la historia de Benjamin: no caer en la barbarie de “hacer justicia desde dentro del tiempo”, pues la tarea de juzgar la historia y condenar o salvar corresponde al *Mesías*. No obstante, eso no invalida la labor crítica del historiador formado en la escuela benjaminiana, que tiene la tarea de combinar el materialismo histórico con el mesianismo para proporcionar al hombre la llave de su libertad, para preparar el advenimiento del Mesías.

Las raíces talmúdicas del pensamiento de Benjamin se manifiestan por doquier en sus múltiples ensayos, y el recurso a referencias religiosas no compromete la modernidad de su pensamiento, pese a que la comprensión del “problema de Baudelaire” (y de Rimbaud, como reza la cita del apartado anterior) parecería verse

¹⁷ Eagleton, T., *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 84 (nota).

¹⁸ Benjamin, W. «Destino y carácter», en *Obras*, Libro II, Vol. I, Abada, Madrid, 2007.

imposibilitada por la incursión de una tradición como la judaica. Esto es así porque, principalmente, el mesianismo en Benjamin se traduce por lo que en Kant se denominaba *uso dogmático de la razón*, concepto opuesto a *dogmatismo* o despotismo. La religiosidad del pensamiento de Benjamin se manifiesta en la disciplina con la que su investigación mantiene los ojos en un ideal inmaterial, en cierta “memoria de lo que nunca aconteció como presente y que, además, no es susceptible de ser pensado como tal” (*pasado puro*). Se trata de una exigencia metodológica: el historiador benjaminiano ha de dar con una visión de la historia que ponga las condiciones para la venida del Mesías (que se entiende como fin de la injusticia), y ese trabajo por la revolución está descrito en la primera de sus *Tesis sobre el concepto de historia* (1940). El mecanismo de la victoria es el materialismo histórico, siempre que esté animado por la religión entendida como “religiosidad”, como la pura fuerza común de todo “dispositivo de fe”, y no como una tradición determinada.

Pero, ¿qué exigencia de la razón, qué demanda lógica del pensamiento clama por la sociedad sin clases? ¿cuál es la necesidad del materialismo histórico como herramienta del historiador formado en la escuela benjaminiana? Esta pregunta nos pone ante la sospecha de la traición del “Benjamin antiguo” —el hombre que, como los proletarios, necesita dotar su vida de sentido y desea su salvación— al “Benjamin moderno” —aquel que, ya en 1925, en su “Prólogo epistemocrítico” al *Origen del drama barroco alemán*, declaraba que la verdad requería la “muerte de la intención”¹⁹.

Según el estudioso español Reyes Mate, hay que reparar en que Benjamin, al componer la famosa tesis I, escribe “materialismo histórico” justo así, entre comillas. Este sutil detalle habría de llamar nuestra atención sobre el particular marxismo de un autor capaz de afirmar que cada segundo es “la pequeña puerta por la que el Mesías puede penetrar”²⁰. Afirmación que, evidentemente, contradice las tesis marxistas según las cuales la revolución sólo puede darse bajo determinadas condiciones materiales. Para Mate, lo que le interesa a Benjamin del marxismo es “un sentido práctico de la verdad, es decir, que la verdad es justicia”²¹. La interpretación del español puede llevar a entender el pensamiento de Benjamin como una especie de humanismo, amparándose en los controvertidos conceptos de *redención*

¹⁹ Contra la determinación intencional del conocimiento condenada por Benjamin, sirvan como ejemplo estas líneas de la obra citada: “La verdad jamás entra en una relación, y especialmente no en ninguna relación intencional. El objeto del conocimiento (...) no es la verdad. La verdad es un ser libre de intención conformado de ideas. Por eso, el comportamiento commensurable con ella no es un mentar en el conocer, sino un absorberse y desaparecer en ella. La verdad es la muerte de la intención”. [citado en Benjamin, W., *La dialéctica en suspenso*, ARCIS-LOM, Santiago de Chile, 1995, p. 9 (nota)]

²⁰ Benjamin, W., Tesis XVII ap. B.

²¹ Mate, R., *Medianoche en la historia*, Trotta, Madrid, 2006, p. 53.

o de *clase oprimida*, ciertamente problemáticos. Mate afirma que Benjamin valora el marxismo por ser éste una herramienta de justicia social:

[E]l marxismo establece una relación entre conocimiento e interés, dejando al descubierto la falsa inocencia de todo conocimiento. Si eso es así, sólo cabría hablar de conocimiento verdadero cuando estuviera en función de cierto interés general. ¿Existe ese interés? Existe: es la negación de la injusticia.²²

Según esta interpretación, la historia benjaminiana tomaría la idea moderna de hombre (pero “moderna” en un sentido histórico: coyuntural y vaga) como idea rectora de toda revolución, lo que impediría su modernidad estricta –pues serían tratados como iguales en dignidad tanto los genios como Delacroix (paradigma del artista moderno para Baudelaire) como los nihilistas o los solemnes copiones; una decisión absolutamente arbitraria y sustentada en el blando romanticismo de *la humanidad* que se blinda políticamente ante una realidad que no puede soportar– y cimentaría una sociedad tremendamente *moral* en un sentido tan propio de Baudelaire –la moral que le hizo renunciar a seis de sus poemas– como de Nietzsche.

Es muy posible que la negación de la injusticia sea de *interés general*. Es prácticamente seguro. Pero la imagen que cada uno de los miembros de esa generalidad se haga de la injusticia puede ser muy diferente de la del vecino. Es más, puede que la idea de uno pase por alto los derechos del otro por no reconocerle como un igual y que, sin embargo, ambos denuncien injusticia del mismo caso. ¿Qué hacer entonces? ¿instituir tribunales que hagan prevalecer el interés general? ¿de dónde proviene el interés de lo generalmente considerado interesante?

Puede ser también que las afirmaciones del señor Mate sean ciertas y que Benjamin estuviese haciendo una filosofía humanista. Que su ideal revolucionario fuese acabar con el sistema económico reinante para sustituirlo por una socialdemocracia no acorralada por el interés privado. Pero por razonable que nos parezca, esa no es la lectura que proponemos en este ensayo. En primer lugar, porque consideramos que el cambio de modelo económico no ofrece la imagen de una revolución temporal (y, de hecho, no lo es; a lo sumo es una revolución *en el tiempo*), que es el aspecto que más nos interesa a la hora de entender la noción de *tradición auténtica*, la de *humanidad redimida* o la de *justicia histórica* manejadas por Benjamin. En segundo lugar, porque esta breve y aproximativa investigación está siendo desarrollada intentando trazar una línea entre Baudelaire y Benjamin para ahondar en el misterioso concepto benjaminiano de *tradición auténtica*, y en el estudio de Mate sólo hay una referencia al autor francés, que ni siquiera figura en la bibliografía. Podemos estar “forzando la máquina” de la filosofía de Benjamin con estas asocia-

²² *Ibidem*, p. 53.

ciones, pero al haber centrado nuestra atención en un *concepto* mencionado —o sugerido— por unos autores y no en un solo autor, hemos perdido el miedo a crear un *monstruo*.

IV

La lucha de clases (...) es una lucha por las cosas rudas y materiales sin las que no se dan las finas y espirituales. Ahora bien, en la lucha de clases estas últimas están presentes, pero no nos las imaginemos como un botín que cae en manos del vencedor.

Walter Benjamin, 1940

La cita anterior corresponde al inicio de la tesis IV, en la que sale a relucir el valor de la lucha de clases para la “tarea histórica”. Se trata de una lucha por lo rudo y material, por las bastas simplezas que precisa la parte “lenta” del hombre moderno. En efecto, la lucha de clases puede traer consigo —además de gran cantidad de objetos accesorios en calidad de *lujos*— las condiciones materiales para la conservación de la vida de aquellos que luchan por ella desde su condición de oprimidos. Sacar el hambre, protegerse del frío, etc., son necesidades básicas para la mera vida del proletario. Pero no se trata de la primera fase de la *auténtica revolución moderna*, sino de un fin en sí mismo. Aquellos que luchan por hacer de su simple vida una vida *digna de ser vivida* serán los que encuentren, en la contienda, los tesoros que alberga la a menudo triste y fea realidad cotidiana. La misma realidad que, de vez en cuando, les ofrece el premio del *viaje en el tiempo* inspirado por el *aura* de ciertos objetos o situaciones capaces de comunicarnos con una misteriosa tradición desconocida a la que de alguna manera *pertenecemos*.

Esos tesoros aparecerán como confianza, coraje, amor, astucia o firmeza, pero no lo harán más que en la fugacidad del momento, pues su consistencia no puede atraparse en objeto alguno. Los tesoros de la lucha son el “premio” de aquel sujeto que, gracias a su empeño, alcanza cierto conocimiento de la *historia como texto de la tradición auténtica*.

El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida, pero *sólo en tanto que lucha*²³, lo que hace que esa categoría no pase a adornar el pecho de todos los individuos por igual. Un “conocimiento histórico” será posible con la recuperación de la memoria, pero desde el prisma de la modernidad, esto es, lejos de ser entendida como un relato que presente la historia como un *continuum*. No se trata de una memoria empírica sino de una suerte de memoria trascendental, condición de posibilidad del conocimiento histórico cuando la historia toma la forma de un *disconti-*

²³ Benjamin, W., Tesis XII.

nuum, o lo que es lo mismo, cuando la historia no es historiográfica ni tradicional: cuando lejos de ser un inventario o una poesía tradicional (musical, texto en versos rimados), pasa a adoptar el estilo de la *prosa poética*.

El materialista histórico “construye” sin intención imágenes en las que el *pasado puro* (recuerdo que nunca pierde actualidad, porque nunca la tuvo) es evocado ante la sensibilidad por la cantidad de *Jetztzeit*²⁴ contenida en el absoluto equilibrio de la situación presente. La experiencia del historiador materialista con la imagen del pasado es única²⁵. Su pensamiento se detiene en esa situación, caracterizada por ser una *constelación de tensiones*. No se puede hablar aún de imágenes, y mucho menos de hechos. Se trata del material que constituye tanto los hechos como los no-hechos de la historia, tomado antes de toda diferenciación y selección de sus partes, y cristalizado en el verdadero objeto de la historia: una *mónada*. Esta cristalización es una mónada y no una “escena histórica” precisamente porque carece de partes: es una unidad que alberga tanto lo sido como lo que no fue, y lo hace de manera conjunta, simultánea. Queremos decir con esto que no es un fenómeno temporal, ni un objeto representable (imagen extensa, susceptible de ser recorrida de parte a parte), sino una suspensión tanto del tiempo cronológico como del propio pensamiento que de él se sirve para poder “decir algo de algo”. Benjamin afirma que esta suspensión es una oportunidad revolucionaria, un instante para la justicia. Esa es la visión de la justicia que alimenta una temporalidad mesiánica, o lo que es lo mismo, inmediata, fugaz. *Hacer justicia* será recorrer el puente que une nuestra situación presente con nuestro pasado puro (aquel que nunca vivimos y a cuyo acceso nos conduce la *remembranza*, pasarela de la memoria trascendental) y reconocernos mentados desde allá por la fugaz imagen verdadera de un pasado que acontece en la suspensión mesiánica del tiempo, en esa en la que se encuentran enredados tanto el historiador benjaminiano como el oprimido que, en la lucha, ha experimentado la felicidad de conocer los tesoros del humor, etc. La alegría que desprenden estos “encuentros” entre los *signos* y aquellos que los captan y enlazan, consigue “hacer saltar una determinada época del curso homogéneo de la historia”²⁶ (como en el caso del historiador), o logra sacar una determinada vida de una época (como sucede también con aquel perteneciente a la “clase de los que luchan”).

²⁴ “(...) ese punto apocalíptico en el cual el tiempo se detiene para recibir la plenitud de un significado desmembrado hasta entonces. (...) una apertura en el túnel del tiempo (...)”. En Eagleton 1981, *op. cit.* (nota 17), p. 32.

²⁵ Benjamin, W., Tesis XVI.

²⁶ Benjamin, W., Tesis XVII.

V

(...) *¡qué miserable, qué poco littéraire, qué trivial sería aquella reunión!
Lo mejor habría sido, evidentemente, quedarse en casa.*

Fedor Dostoievski, 1864

La visión de la historia que tiene el historiador materialista construye imágenes en las que el pasado se une en relación dialéctica con el presente a través de los signos que afectan nuestra sensibilidad, pero sin pasar a ser extensiones temporales o espaciales (objetos o relaciones de objetos), sino quedando en un punto de magnitud pura, *presente puro*, sin relación con pasado o futuro alguno diferenciados. Esta sensación que nos sale al paso en nuestro encuentro con el pasado es la *fuerza mesiánica* de éste, que llama la atención sobre la constelación de tensiones en la que se encuentra, pidiendo justicia. Esta fuerza mesiánica es débil en tanto que no ha conseguido abrir la puerta de entrada de la revolución, y se halla contenida en el pasado, expectante, como la llave que posibilitaría la apertura del cofre que contiene los tesoros (en forma de confianza, valor, humor,...) de aquella constelación. Aquel que sepa atender a esa débil llamada será recompensado con el valor que esa parte de la realidad contiene.

Recordamos ahora la baudelaireana condena de sus contemporáneos, quienes rehusaban pintar las ropas de su época en sus escenas por considerarlas “poco apropiadas”, poco serias o, como el personaje de *Memorias del subsuelo* citado más arriba: *poco literarias*. Eran incapaces de extraer de su tiempo el tesoro que éste contenía, y en vez de fortalecerse con la incorporación de esa constelación a su capacidad de gozar, se tapaban los ojos ante un espectáculo que les daba vergüenza, que no podían soportar porque les hacía daño. Para Baudelaire –quien sostenía que no se tiene ningún derecho a despreciar el presente²⁷– estos pobres imberbes no eran capaces de diferenciar *lo moderno* de *la moda*, que no hace más que seguir el paso del tiempo.

En su famoso ensayo²⁸ sobre el texto de Kant *Respuesta a la pregunta “¿qué es la Ilustración?”* (1794), Michel Foucault hacía una interesante caracterización del *ethos* (carácter) de la modernidad echando mano de Baudelaire como “modelo de perspicaz conciencia de lo moderno”.

Foucault afirmaba que la modernidad no era un fenómeno sensible al olfatear el momento fugaz, ni una etapa histórica, sino la voluntad de *heroificar* el presente.²⁹ El pintor moderno era aquel capaz de mostrar la moda del vestir del momento –en

²⁷ Citado en Foucault, M., «Was ist Aufklärung?», en *Anábasis*. Revista de filosofía, Año III, nº 4 (1996/1), Madrid, 1994, p. 17.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 16.

cuanto que tiene una cierta relación con la modernidad que la ha tocado con su gracia fugaz (lo que está de moda es siempre lo que no está de moda; la modernidad está en todas las cosas susceptibles de estar de moda –y por lo tanto de no estarlo–, lo que significa que todo tiene la posibilidad de resultar heroico, de hacer girar a su alrededor toda una mitología)– como la prenda *necesaria* de la época. Pero esta suerte de “ampliación de la sensibilidad” que capta la belleza posible en todas partes no ha de interpretarse como una sacralización del momento efímero para conservarlo o querer inmortalizarlo³⁰. No se trata de una frívola *colección de curiosidades*. Baudelaire no era un ecléctico, no era un *flâneur* más, de esos que vendían sus observaciones a gacetas informativas, capitalizando así su tiempo de paseante a base de mirar escaparates, apuntar,...y no comprar. Él era un recolector de materiales más cercano a la figura del *traperero* con la que tanto gustaba de compararse Walter Benjamin:

Método de este trabajo: montaje literario. Yo no tengo nada que decir, sólo que mostrar. No voy a ocultar nada que valga la pena, ni apropiarme fórmula espiritual alguna. Pero los trapos, los desechos: éstos no quiero yo inventariarlos sino hacerles justicia de la única manera posible, a saber, utilizándolos.³¹

No existen épocas de decadencia para el traperero de la historia, quien bucea entre los grandes ropajes de la historiografía y entresaca los harapos que convivían con las joyas que constituían la moda del momento. Benjamin atiende la llamada de ese pasado que nunca fue pero con el que se halla conectado, y lo rescata del olvido para incorporarlo a su experiencia. Llena el carro de trapos para protegerse del frío de la *modernidad a medias* en la que le ha tocado vivir, convirtiendo en útiles los pedazos rechazados por la historia, haciendo de ellos *enseres*: objetos en los que “se vive” el sujeto, con los que crea mundo.

Epílogo

Frente al modelo de las poesías míticas que contenían la tradición de la cultura en sus versos y cuya musicalidad, proporcionada por la rima, era un instrumento mnemotécnico, y frente al modelo del inventario científico característico de las concepciones positivistas modernas de la Historia, la *tradición auténtica* reivindica el estilo de la *prosa poética*. Para caracterizar esta imagen del estilo de la historia, baste una certera frase de Baudelaire (la cursiva es mía):

³⁰ *Ibidem*, p. 17.

³¹ Benjamin en Mate 2006, *op. cit.* (nota 31), p. 32.

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, *el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima*, suficientemente ágil y lo bastante bronca como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?³²

El “texto de la historia” sólo se observa tal y como es bajo la forma de mónada, lo que precisa de la detención del paso del tiempo. Para acceder a la imagen verdadera de la historia hay que interrumpir su curso, en un gesto revolucionario del que no podrá salir *conocimiento científico* (en el sentido positivista moderno) alguno. La *humanidad redimida* no toma forma al “final de la historia” como creían ciertas religiones –entre ellas la progresista, aunque sin mucha convicción, pues se sabía que *al final* de la historia no había otra cosa que más historia–, sino que lo hace en el interior de la misma, pero fuera del tiempo. Por eso preguntar por sus condiciones de posibilidad o por cuándo se podrá contar con ella es hacer preguntas que no tienen respuesta³³. *Contar* con algo tan estrictamente incontable como lo que no ocupa lugar en el tiempo es el preludio a una larga espera sin esperanza. Es la *justicia histórica* la que redime a la humanidad, pero ésta sólo acontece en la copresencia del buscador y la mónada en la que se encuentran –suspendido el tiempo y en equilibrio– pasado y presente *puros*, y de esta peculiar situación sólo tiene extraña constancia (una especie de epifanía, de *shock* ético-estético, de rara experiencia de lo sublime, ya muy particular de por sí) el que se ha puesto en juego, lanzándose a la lucha o lo que es lo mismo, a la búsqueda.

Pero hasta los más cobardes tienen sus días de ambición, y en ellos sueñan con ese imposible y misterioso *gran estilo*³⁴ que advierten en aquello que está permanentemente en sintonía con la modernidad. Cuyos defectos son virtudes. Cuya falta de ritmo no le priva de musicalidad. Capaz de saltar de la conciencia al ensueño

³² Baudelaire en Benjamin, W., *Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1972, p. 87.

³³ Benjamin en Mate 2006, *op. cit.* (nota 31), p. 307.

³⁴ “Para la suspensión mesiánica del acontecer podría valer la descripción que da Focillon del *estilo clásico*: «Este, breve minuto de plena posesión de las formas, se presenta... como una felicidad fugaz (...) milagro de inmovilidad dubitativa, de ligero e imperceptible temblor, que me dice que está viva»” (Benjamin en Mate 2006, *op. cit.* [nota 31], p. 305). Es también digno de destacar que Baudelaire se refiriese a su muy admirado caricaturista Constantin Guys –a quien consideraba “el pintor de la vida moderna”– utilizando la palabra *dandy*, “(...) pues la palabra *dandy* implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo (...)” (Baudelaire, C., «El pintor de la vida moderna», en Baudelaire 2005, *op. cit.* [nota 1], p. 358). Considerando que el señor Guys era *caricaturista*, no resulta extraño entender esa referencia a la “inteligencia sutil” como una manera de hablar del *humor*, que en Benjamin guarda una relación trascendental con la memoria, y que es considerada como una de las formas que adoptan los *tesoros* de la historia en este mismo autor. Las relaciones existentes entre el estilo y el humor o la comicidad son tremendamente interesantes y fecundas para el estudio de la *tradición auténtica*, y merecen un exhaustivo análisis que procuraremos acometer en ocasiones futuras.

como por arte de magia. Soñar con el *milagro* de una prosa poética es ambicionar los resultados de la técnica bajo la forma del arte: sustituir el conocimiento del mundo por la memoria de la historia que habría de tocarnos con el *don de la oportunidad* característico de la discontinua³⁵ *tradición auténtica*, la cual no es más que otro nombre para referirnos a la *kairológia* en la que se sumerge lo *fino y espiritual* de “las cosas finas y espirituales”.

³⁵ “Puede que la continuidad de la tradición sea una apariencia, pero entonces es la persistencia de esa apariencia lo que da lugar a la continuidad en la tradición” (Benjamin en Mate 2006, *op. cit.* (nota 31), p. 311) En relación con la apariencia, la fugacidad y la oportunidad (*kairós*) ver Benjamin en Mate 2006, *op. cit.* (nota 31), p 321.