

La experiencia de la modernidad. Shock y melancolía en Walter Benjamin

The Experience of Modernity. Shock and Melancholy in Walter Benjamin

Natalia Taccetta
Universidad de Buenos Aires, Argentina

RESUMEN Si la modernidad involucra una mirada a través de la cual leer se puede leer la continuidad histórica ininterrumpida de la utopía social y la armonía de clase y el progreso del siglo XIX, resulta fundamental explorar cuál es la contracara de esta fantasía del progreso que coloca al individuo en la modernidad en una situación de depresión y deuda, en la medida en que esas promesas no son nunca enteramente cumplidas. Repensando esta herencia es que Walter Benjamin construye su idea de historia e imagina el modo en que debe actuar el historiador materialista, es decir, el que habrá de articular justicia y redención del pasado tal como proponen las tesis de *Sobre el concepto de historia*, ese texto de 1940 sobre el que trabajó al final de su vida para encontrar lo que Michael Löwy llama una constelación crítica, que une el pasado con el presente. A la luz de estas consideraciones, se persiguen dos objetivos principales: por un lado, delinear lo que en Benjamin sería una teoría de la modernidad; por el otro, examinar la relación entre la experiencia de la modernidad, ligada a la melancolía y la pérdida, y la experiencia estética, en tanto dispositivo privilegiado para volver pensable el hacer humano.

PALABRAS CLAVE modernidad; Walter Benjamin; melancolía; surrealismo; shock.

ABSTRACT *If modernity involves a view through which it is possible to read the uninterrupted historical continuity of social utopia and the harmony of class and the progress of the 19th century, it is fundamental to explore what is the other face of this fantasy of progress that places the individual in modernity in a situation of depression and debt, inasmuch as those promises are never fully fulfilled. Walter Benjamin builds his idea of history rethinking this legacy. He imagines the way in which the materialist historian must act, that is, the one who will articulate justice and redemption of the past as it is proposed on the thesis of *On the concept of history*, a text of 1940 on which he worked until the end of his life. In this text, we can find what Michael Löwy called a critical constellation, which links the past with the present. Regarding these considerations, we pursue two main objectives: on*

the one hand, to delineate what a theory of modernity could mean in the frame of Benjamin's work; on the other, to examine the relationship between the experience of modernity, linked to melancholy and loss, and the aesthetic experience, understood as a privileged device to make thinkable the human doing.

KEY WORDS *Modernity; Walter Benjamin; Melancholy; Surrealism; Shock.*

RECIBIDO *RECEIVED* 7/3/2019

APROBADO *APPROVED* 3/5/2019

PUBLICADO *PUBLISHED* 1/7/2019

NOTA DE LA AUTORA

Natalia Taccetta, Instituto de Filosofía Dr. Alejandro Korn, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

Dirección postal: Puán 480 4° Of. 431 (1405), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina.

Correo electrónico: ntaccetta@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2063-1419>

La modernidad involucra una mirada a través del cual se puede leer la continuidad histórica ininterrumpida de la utopía social y la armonía de clase y el progreso del siglo XIX, equivalentes de una religión, junto con las exposiciones universales que se convierten en altares sagrados y las mercancías que se vuelven objetos de culto. Según Jonathan Flatley (2008), la fantasía del progreso coloca al individuo en una situación de depresión estructural en la medida en que esas promesas no son nunca enteramente cumplidas. No obstante, con la premisa de evaluar el modo en que se recomponen ciertos sentidos históricos a pesar de la imposibilidad de dar respuesta a estas fantasías progresivas, aparecen gestos y prácticas de representación que pretenden suturar las fisuras generadas por los juramentos imposibles. A la luz de este diagnóstico, se vuelve ineludible revisar la premisa de *El capitalismo como religión* (2010)¹ de Walter Benjamin donde sostiene que no es que el capitalismo tenga una inspiración religiosa, sino que *es* esencialmente religioso, y que el ahorro y el consumo son equivalentes de los rituales y los gestos. Ni religión ni capitalismo se conmueven si no es por el interés y el objetivo de favorecer a quien recibe el “dogma” en condición de culpable o deudor (*Schuld*).

En el capitalismo puede reconocerse una religión. Es decir: el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de los mismos cuidados, tormentos y desasosiegos a los que antaño solían dar una respuesta las llamadas religiones. La demostración de esta estructura religiosa del capitalismo —no solo, como opina Weber, como una formación condicionada por lo religioso, sino como un fenómeno esencialmente religioso— derivaría aún hoy en una polémica universal desmedida. (Benjamin, 2010, párr. 1).

El vínculo entre religión y capitalismo no es meramente el resultado de un proceso de secularización o racionalización, sino que la religión capitalista es el resultado de una transformación del cristianismo, con un dios complejo como el dinero y epifenómenos como el ahorro y la especulación, ahora sacramentos supremos.

1 Este texto apareció publicado póstumamente, en 1985, en la edición de la *Gesammelte Schriften* que llevaron a cabo Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser para la editorial Suhrkamp. Despertó polémicas a pesar de su escasa difusión y algunos comentaristas, como Michael Löwy y Uwe Steiner, le atribuyeron una asombrosa actualidad. Se supone que el fragmento fue redactado en 1921, pero esto es objeto de discusión. Tiedemann y Schweppenhäuser consideran que no pudo haber sido escrito antes de mediados de 1921, pero Hamacher y Löwy, por el lugar de preeminencia que se atribuye al *Thomas Münzer* de Ernst Bloch, lo fechan a finales de ese año, basándose en las cartas de Benjamin a Scholem en las que señala haber recibido y comenzado a leer las pruebas de imprenta de ese libro de Bloch.

En primer lugar, el capitalismo es una religión puramente cultural, quizás la más extrema que jamás haya existido. En él, todo tiene significación inmediata respecto del culto, no conoce ninguna dogmática específica, ninguna teología. ... El segundo rasgo del capitalismo está estrechamente ligado a esta concreción del culto: la duración permanente del culto. El capitalismo es la celebración de un culto *sans rêve et sans merci*. No existe en él ningún “día ordinario,” ningún día que no sea día de fiesta en el terrible sentido del despliegue de la pompa sacra, de la tensión extrema del adorador. En tercer lugar, este culto es culpabilizante. El capitalismo es probablemente el primer caso de un culto que no es expiatorio sino culpabilizante. (2010, párr. 2).

Repensando esta herencia es que Benjamin construye su idea de historia e imagina el modo en que debe actuar el historiador materialista, es decir, el que habrá de articular justicia y redención del pasado tal como proponen las tesis de *Sobre el concepto de historia*, ese texto de 1940 sobre el que trabajó al final de su vida para encontrar lo que Michael Löwy llama una “constelación crítica” (2003, p. 72) que une el pasado con el presente y que construye los mitos sobre los que se asienta la deuda.

A la luz de estas consideraciones, estas páginas persiguen dos objetivos principales: por un lado, delinear lo que en Benjamin sería una teoría de la modernidad; por el otro, explorar la relación entre la experiencia de la modernidad, ligada a las promesas incumplidas —y, por eso, a la melancolía y la pérdida— y la experiencia estética, en tanto dispositivo privilegiado para volver posible el *hacer* humano.

La materialidad del mito

Benjamin desea desvelar filosóficamente y poner en crisis el *mito del progreso*, en tanto dispositivo ideológico surgido a mediados del siglo XIX y lo hace a través del análisis de sus plasmaciones materiales. En este sentido, la noción de *aparato* resulta sugerente para abordar los cambios estructurales que sufrieron las ciudades en el pasaje del siglo XIX al siglo XX y explorar el modo en que las innovaciones arquitectónicas resultan en la perspectiva benjaminiana una parte central de su teoría crítica de la modernidad. Según Jean-Louis Déotte, “lo que hace época son los aparatos que la ponen en escena” (2009, p. 13). El aparato es ontológica y técnicamente lo primero a examinar a fin de desvelar las motivaciones estéticas, sociales y políticas de un momento determinado. En efecto, imponen su temporalidad, a causa de “su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad

cualquiera” (Déotte, 2009, p. 16) y están ligados al pensamiento, pues para que éste devenga conocimiento “necesita de un soporte, de una inscripción exterior, que, en un segundo tiempo, será internalizada” (Déotte, 2009, p. 17). Explorar distintos aparatos permite ver de qué modo responden a voluntades políticas para hacer que la modificación del tiempo y el espacio determine el conocimiento y la historia de un modo diferente.

La definición de *aparato* que propone Déotte parece superponerse a la noción de *dispositivo* de Michel Foucault. Como lo explicita Judith Revel (2008), el término *dispositivo* aparece en su pensamiento en los años setenta para designar a los operadores materiales del poder, es decir, “técnicas, estrategias y formas de sujeción instaladas por el poder” (2008, p. 36). Para analizar la cuestión del poder, Michel Foucault se centró en los mecanismos de dominación, que podían ser tanto discursos como prácticas. En *La voluntad de saber* de 1976, Foucault conceptualiza el *dispositivo de sexualidad* que Revel lee de modo ejemplar como “un conjunto resueltamente heterogéneo, que implica discursos, instituciones, acondicionamientos arquitectónicos, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, producciones filosóficas, morales, filantrópicas; en suma: tanto lo dicho como lo no dicho” (2008, p. 37). Déotte lee esta noción —especialmente a partir del uso que le da Michel Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* de 1976— uniendo saber y poder, pero también artes y saberes, a fin de pensar otros dispositivos que no solo responden a la lógica del control y la vigilancia. Según Déotte (2012), los saberes y las artes están configurados por los aparatos a través de dispositivos técnicos epocales. Jugando con los vocablos franceses *appareillés* y *appareil*, el autor articula la noción de *aparato* a fin de dar cuenta de la función de “hacer semejante” o “emparejar,” es decir, comparar lo que es heterogéneo. Entre dispositivo y aparato, Déotte prefiere al primero porque, según insiste, se corresponde mejor con la práctica de la arquitectura y ésta resulta central para pensar el modo en que Benjamin realizó una suerte de teoría de la modernidad a partir de una hermenéutica de la ciudad y otras prácticas ligadas especialmente al siglo XIX.

Benjamin atribuyó un lugar de centralidad al análisis de la ciudad, las experiencias que acarreo la vida en la metrópolis y lo que Déotte llama “estética del *shock*,” que incluye, además de la idea de *masa* o colectivo y la ciudad moderna, la gran prensa y a Charles Baudelaire como una figura modélica a partir de la cual pensar la sensibilidad decadentista de fin de siglo. La ciudad es “*la matrice de nouveaux comportements, d’une imagerie fantastique (Grandville), d’un utopisme du montage des caractéristiques amoureuses (Fourier), etc.* [La matriz de nuevos comportamientos, de una imaginería fantástica (Grandville), de un

utopismo del montaje de características amorosas (Fourier), etc.]” (Déotte, 2012, p. 17). La fotografía como técnica también se conecta en el pensamiento de Benjamin con la mitología dando un sentido auténtico a la noción de *ultramodernidad* (la técnica más reciente hace remontar a la superficie a lo arcaico) que moviliza tan profundamente la sensibilidad del siglo XIX que hace posible la emergencia de una concepción de la temporalidad que hace época: el sentimiento de *déjà vu* que cubre de melancolía cualquier pensamiento sobre la modernidad.

El pasaje, por su parte, en tanto aparato privilegiado para examinar la concepción del tiempo, es el lugar donde aparecen nuevos gestos y comportamientos vinculados a la ensoñación, de donde surge una nueva figura de la subjetividad, el *flâneur*, el hombre de la masa que cae bajo el encanto de la novedad. Los pasajes surgen durante el primer tercio del siglo XIX, producto de una coyuntura de alza del comercio textil y fueron el “templo original del capitalismo de las mercancías” (Buck-Morss, 2001, p. 99). Eran los *magasins de nouveautés* (tiendas de novedades), los primeros establecimientos que comienzan a exhibir grandes partidas de mercancías.

En los textos sobre Baudelaire, Benjamin detalla los aparatos que más representan la producción cultural del siglo XIX: el pasaje urbano y la fotografía. Asimismo, parece convencido de que las relaciones entre la economía y la cultura son pensables solo partiendo de una meditación técnica y simbólica que comienza a elaborar a partir del cine. Según Déotte, *aparato* designa en la obra de Benjamin a “*une machine technique ou institutionnelle que transforme le statut de ce qui apparaît* [Una máquina técnica o institucional que transforma el estatus de aquello que aparece]” (Déotte, 2012, p. 9). La técnica es utilizada como modelo explicativo y *aparato* que permite explicar el vínculo entre relaciones de producción y cultura. Precisamente, Benjamin aborda la cuestión de la técnica en general y la aplica a su análisis sobre la cultura (como industria cultural), la arquitectura (el hormigón y el hierro) y la historia (de los dominadores y los vencidos), con el que desoculta la necesidad de otorgar a los aparatos *industriales* capacidad política en un mundo desencantado.

Benjamin elabora un método que atiende a la totalidad social a partir de fragmentos y eventos minúsculos. La arquitectura es un dispositivo ineludible para comprender este proyecto estético-ideológico que encuentra en la aparición de los pasajes el paradigma de su época y que, junto con otros fenómenos urbanos —los panoramas, las exposiciones universales, la aparición del ferrocarril, el afianzamiento de la fotografía como técnica artística, el alcance masivo de los escritores a través del folletín, las grandes reformas edilicias de Haussmann—, modifican la experiencia de lo moderno.

Sigue a Siegfried Giedion en su libro *Bauen in Frankreich* (Construir en Francia) de 1928 sobre la relación entre arquitectura y ciudad, pero también en sus consideraciones sobre la historia y el progreso, pues “del mismo modo que Giedion nos enseña a leer las características principales de la edificación actual en construcciones de 1850, queremos leer en la vida [y] en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época, la [vid]a y las formas de hoy” (Benjamin, 2007a, p. 461, N I, 11). Es también Giedion el que define la mecanización como fruto de la división del trabajo y el movimiento, y quien muestra el amplio impacto de la mecanización en la sociedad industrial, no limitándose a aspectos técnicos, sino mostrando su reverberación en las relaciones entre infraestructura (relaciones de producción que son transformadas luego por la técnica) y superestructura cultural, es decir, el modo en que las modificaciones urbanas repercuten en el comportamiento, la aparición de la *flânerie*, el *dandismo*, el *spleen*, la prostitución, *l'ennui*, entre otros.

De la materia al *spleen*

Con la convicción de que la melancolía es “*a fundamental mood of philosophical disclosure* [un estado anímico fundamental de revelación filosófica]” (Ferber, 2013, p. 8), Benjamin encontró en Baudelaire la mirada del artista frente a un mundo que se termina. En *El pintor de la vida moderna*, texto dedicado a Constantin Guys que aparece en *Le Figaro* entre el 26 y 29 de noviembre de 1863, Baudelaire vincula las nociones de ingenuidad, infancia y genio en un ejercicio benjaminiano sobre la memoria:

Todos los materiales que la memoria ha amontonado se clasifican, se ordenan, se armonizan y sufren esta idealización forzada que es el resultado de una percepción *infantil*, es decir, de una percepción aguda, mágica, a fuerza de ingenuidad. (2005, p. 16).

Inmediatamente después, enuncia su declaración sobre la modernidad, caracterizada por la solidaridad entre lo transitorio y lo fugaz con aquello que es eterno e inmutable. En el apartado IV, La modernidad, se explaya del siguiente modo:

De este modo va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda, este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando a través del gran desierto de hombres, tiene un fin más elevado que el de un simple paseante, un fin más general, otro que el placer fugitivo de la circunstancia. Busca algo que se nos permitirá llamar modernidad; pues no surge mejor palabra para expresar la idea en

cuestión. Se trata para él de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio. (Baudelaire, 2005, p. 33).

Benjamin encuentra en el estilo baudelaireano un cuestionamiento a la modernidad, época en la que el poeta estaba como desfasado, contemporáneo en el sentido que da Giorgio Agamben a la noción, intempestivo en el sentido nietzscheano, demasiado consciente de la decadencia irrefrenable de lo antiguo. En efecto, en un breve ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?” que forma parte del libro *Desnudez*, Agamben tematiza la cuestión de la contemporaneidad partiendo de la noción de Nietzsche de intempestividad, tal como la caracteriza en *Sobre la utilidad y perjuicio de la historia para la vida*. Agamben caracteriza al contemporáneo de este modo:

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo. (2011, p. 18).

Con la aparición de Baudelaire en sus escritos, la mirada de Benjamin sobre la ciudad y la experiencia de habitarla se vuelve más sombría y melancólica. Aparece la muchedumbre y con ella también la bohemia y la miseria de la experiencia, los últimos signos del romanticismo y las profundidades literarias de Edgar Allan Poe. Indudablemente, resuenan *El hombre de la multitud* con “todo ese turbión moviéndose en el medio de un recinto ensordecedor y de una desordenada vivacidad que irrita el oído con sus discordancias y producía una sensación dolorosa en los ojos” (Poe, 2006, p. 3). Baudelaire, por su parte, elige como pintor de la vida moderna a Guys que, además de artista talentoso, es, precisamente, un hombre de la multitud con algo de *dandy* sin ser insensible. En el desclasado es donde Baudelaire encuentra cierto heroísmo por intentar sobrevivir en la vulgaridad de la decadencia.

Benjamin logra en sus ensayos sobre Baudelaire y en todo el proyecto sobre los pasajes parisinos —*El libro de los pasajes*, comenzado hacia 1927 e inconcluso al final de su vida— una trama compleja de la historia social de París en el XIX. Sin embargo, no es menor notar que de algún modo redujo el siglo al Segundo Imperio y que, tomando a Baudelaire, filtró su comprensión de la ciudad por un poeta ejemplar que le proporciona categorías fundamentales para pensar la experiencia urbana, pero que no puede escaparse a lo que denomina la *bohemia*, con su posición política inestable, que da a la *novedad*, al *spleen* —“*the mode of melancholia in which the subject can no longer*

mournfully 'observe' the permanent catastrophe of natural history, but rather, in a quite literal sense, is this catastrophe [El modo de melancolía en el que el sujeto ya no puede 'observar' con tristeza la catástrofe permanente de la historia natural, sino que, en un sentido bastante literal, es esta catástrofe]” (Pensky, 2001, p. 170)— y a la melancolía un lugar central en los modos de percibir lo urbano y lo moderno, cercano a una apoliticidad que más adelante Benjamin considerará lamentable.

Baudelaire es la figura modélica de la crisis de la modernidad y sirvió a Benjamin para delinear su figura de subjetividad privilegiada, el *flâneur*, cuyo ingenio “se alimenta de la melancolía” (Benjamin, 1999a, p. 184), su mirada se posa sobre la ciudad y la observa alienado, convirtiéndose en el “*explorateur corporel d'un passé sans archives, comme le collectionneur* [el explorador corporal de un pasado sin archivos, como el coleccionista]” (Déotte, 2012, p. 31).

El *flâneur* emerge en un contexto donde la novedad de la mercancía traza una temporalidad nueva en la que la realidad articula la experiencia de la indeterminación creciente en un espacio del que los dioses medievales se retiran. La ciudad moderna de Benjamin tiene una historia atravesada por insurrecciones populares abatidas y este *flâneur* ha devenido una superficie de inscripción totalmente nueva, con una potencialidad susceptible de afectos, como el historiador en tanto hombre sin destino que debe escribir la historia a partir de huellas no-escritas sobre el fracaso de los vencidos.

Según David Frisby (2007), el análisis benjaminiano del *flâneur* incorporó la nota de la ambigüedad, pues a veces es el simple paseante, otras un detective. Así lo explicita en el *Libro de los Pasajes*: “La figura del detective se halla preformada en la del *flâneur* ... se ocultaba la aguda atención de un observador que no pierde de vista a los desprevenidos criminales” (Benjamin, 2007a, p. 445, M 13a, 2). También es un descifrador de textos y un lector de la ciudad, pero casi siempre es el mismo Benjamin. Es algo más que una figura histórica propia de la gran urbe, pues “funciona como metáfora contemporánea de su propia metodología” (Frisby, 2007, p. 42). El *flâneur* descubre los tipos sociales y los contextos a partir de los cuales arma las constelaciones históricas; a un mundo en *shock* le corresponde, precisamente, una experiencia estético-política de la crisis.

En las notas para el proyecto sobre los pasajes, Benjamin hace ya las primeras referencias al *flâneur* e insinúa su relación con representaciones modernas de la ciudad y con prácticas artísticas como las del surrealismo, al que considera el arte del *flâneur*. El pasado de París se revela en los textos surrealistas —principalmente, de Louis Aragon y André Breton que Benjamin examina— como revelaciones oníricas en cuyo paisaje se pasea el *flâneur*. En

esta ciudad, que Frisby caracteriza como *narcotizada*, el recuerdo y la memoria del pasado se vuelven inmediatos y el *flâneur*, la figura urbana del consumo capitalista: “es un paseante, un observador e incluso un personaje ocioso de la ciudad” (Frisby, 2007, p. 45). Otras veces, es más cercano al *dandy*, “una figura de la aristocracia y de la alta burguesía en descenso” (Benjamin, 2007a, p. 45), y al bohemio, descrito en la introducción del borrador benjaminiano de 1938 sobre el *París del Segundo Imperio en Baudelaire*.

Esta analítica del *flâneur* le sirve a Benjamin para sus propósitos historiadores. Al cambiar la historia y radicalizarse su modo de producción, hay que repensar la observación, la vigilancia y el secretismo propio de los extraños en la gran ciudad. El *flâneur* es también un mirón, un *voyeur* entrenado en la observación exhaustiva de la metrópolis. En el fragmento J 59, 2 del *Libro de los Pasajes*, Benjamin lo expresa así: “La multitud es un velo que le oculta al *flâneur* la masa” (2007a, p. 342). Pero el vínculo entre el *flâneur* y la multitud se percibe con claridad en el pasaje, J, 66, 1, en el que aparece la continuidad histórica con el totalitarismo del siglo xx, entre el surgimiento de la multitud y las masas del nacionalsocialismo: “esta ‘multitud’ en la que se deleita el *flâneur* es el molde donde setenta años más tarde se fundirá el concepto nazi de ‘comunidad del pueblo’ [*Volksgemeinschaft*]” (2007a, p. 353).

Shock y melancolía

En *Affecting mapping* (2008), Flatley se propone pensar el potencial político de un afecto considerado normalmente como negativo y obturador de la acción y el pensamiento como lo es la melancolía. En efecto, propone pensar a la melancolía en su aspecto *activo*, como un verbo, y asumir que *melancolizar* no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede referir a la dimensión del “hacer” y funcionar como el impulso para la conquista de deseos, cambios o reescrituras.

La mención obligada de *Duelo y melancolía* que Sigmund Freud comenzó a escribir en 1915 es la puerta de entrada para pensar la experiencia de la modernidad como constitutivamente discontinua y ligada a la pérdida, cuyo tratamiento encuentra en Benjamin un giro hacia el aspecto histórico del *hacer* humano. Para Roger Bartra, según Freud, la melancolía constituye un estado psíquico profundamente doloroso que implica una pérdida de interés total por el mundo. A diferencia del duelo, en la melancolía el principio de realidad está abatido cayéndose en un estado de abstracción y fantasmagoría que difícilmente se pueda asociar a algún tipo de resolución. “Mientras en el duelo el

mundo parece como un desierto empobrecido, en la melancolía es el yo el que se presenta como vacío, indigno y despreciable” (Bartra, 2005, p. 141).

Conectando la melancolía con la experiencia de la modernidad, Benjamin habilita pensar el modo en que el arte y otras prácticas culturales intentan desafiar la normatividad representativa de la dominación y el progreso modernos, como modos de reescribir la historia desde el punto de vista de los vencidos de la historia. Esta es la reescritura que Benjamin cree necesaria y es la melancolía uno de los pilares que permite considerar la potencialidad de los afectos que se desarrollan en su crítica al historicismo —la melancolía de los textos sobre el barroco y el siglo XIX y el odio en las tesis de *Sobre el concepto de historia* para decirlo sucintamente— para un tipo de conocimiento que desafía las convenciones de la dominación, es decir, los relatos tradicionales y sus aspectos formales de acuerdo a conformidades cristalizadas por esa misma dominación.

El arte, precisamente, intenta dar cuenta de estas convenciones y de los usos que se hacen de ellas al tiempo que trata de representar las experiencias críticas de la modernidad y sus consecuencias a través de diversas tecnologías estéticas.

Flatley se refiere a *Las flores del mal* de Baudelaire que, en 1857, representa un punto de giro en la historia de la relación entre la melancolía y la estética. Con Baudelaire, “we see the emergence of a decidedly antitherapeutic melancholic poetry. Its aim is not to make you ‘feel better’ or to redeem damaged experiences but to redirect your attention to those very experiences [Vemos la emergencia de una poesía melancólica decididamente antiterapéutica. Su objetivo no es hacer que te ‘sientas mejor’ o redimir experiencias dañadas, sino redirigir la atención justamente a esas experiencias]” (Flatley, 2008, p. 6). El modernismo de Baudelaire, precisamente, intenta transformar la experiencia del tedio (*l’ennui*) —que quita al individuo su capacidad de actuar— en *spleen* en una saludable melancolía, es decir, en un estado en el cual se es excesivamente consciente e interesado por las pérdidas y el sufrimiento. Esta transformación se da por una suerte de autoextrañamiento en la medida en que se produce una alienación que permite convertir a la vida emocional en un dato histórico a ser pensado, a ser melancolizado.

Flatley revisa en su búsqueda el significado que los formalistas rusos daban a “extrañamiento” o la idea de un “efecto de alienación” que aparece en las obras de Bertolt Brecht. A partir de estas estrategias de desautomatización o desfamiliarización es posible ver la vida emocional como extraña y pensarla a partir de una distancia reflexiva. Desde una perspectiva benjaminiana, repensar la fisura en la subjetividad que marca la experiencia del *shock* invita, en este sentido, a imaginar modos de representarlo como experiencia de

la modernidad y reorientar la acción melancólica no hacia la pérdida, sino a la activa narración de la pérdida. Así, ser moderno implica estar (por definición) separado del pasado, pero la melancolía compele a vincularse irremediabilmente con él.

Benjamin historizó la melancolía en *El origen del drama barroco alemán* (su tesis de habilitación de 1925, posteriormente publicada) partiendo de la teoría de los humores, el retorno a la antigüedad griega durante el Renacimiento, momento en que la figura de Marsilio Ficino es central al incorporar la tradición astrológica sobre Saturno, que derivó en una iconografía muy transitada como el grabado *Melancolía I* (1514) de Albrecht Dürer y hasta en los héroes melancólicos shakespearianos como Hamlet.

Saturno engendra a los hombres completamente materiales, solo apropiados para el duro trabajo del campo; pero, gracias a su posición, en cuanto que es el más alto de los planetas, precisamente a la inversa también engendra a los extremadamente espirituales, a los *religiosi contemplativi*, enteramente apartados de toda vida terrena. (Benjamin, 2007b, p. 364)

La historia de la melancolía tiene lugar en el espacio de esta dialéctica y en ella alcanza el punto culminante la magia propia del Renacimiento, una época en la que el hombre se esfuerza por descubrir las fuentes del conocimiento oculto de la naturaleza. En este contexto, la imagen del melancólico intenta captar las fuerzas espirituales de Saturno y escapar a la demencia. Se vuelve evidente, según Benjamin, el modo en que la teoría de la melancolía cristaliza en torno a una gran cantidad de antiguos símbolos en los que solo el Renacimiento con la melancolía heroica proyectará “la imponente dialéctica presente en tales dogmas” (2007b, p. 366). Con Ficino aparece expresada la profunda vinculación existente entre genio y melancolía y se puede pensar, en la lectura benjaminiana, la existencia de un favoritismo entre la inactiva interiorización del melancólico, su conciencia de totalidad y el trabajo intelectual, cuyo constante ejercicio de pensamiento exige aislamiento, abstracción, concentración y contemplación de las propias fantasmagorías. La creación artística, literaria y filosófica permite al melancólico canalizar las energías que descubre en su interior, pues es propio del melancólico el tratar mejor con las cosas que con las personas.

Benjamin intenta presentar al Barroco sin deudas con el mundo clásico, es decir, no asimilable a la tragedia griega en la medida en que sus objetos dramáticos —ahora la historia y no el mito— dan por resultado géneros y *pathos* claramente diferenciados. En el teatro barroco, sube a escena la historia

sin *topoi* cósmicos ni de dioses, pues su puesta se corresponde con el mundo interior del sentimiento. El drama barroco no toma su fuerza de la antigüedad, no es un “retorno” al mundo antiguo, sino que es más identificable con el siglo xx y los problemas estilísticos que se pueden pensar en el expresionismo. Para decirlo con Aby Warburg (2005), el barroco podía verse como una vuelta a la vida, pero no un retorno a la antigüedad. Su herencia renacentista es imponente y se plasma en múltiples aspectos coreográficos, icónicos y de estilo, pero Benjamin prefiere poner énfasis en su singularidad inasimilable.

La exaltación, el abatimiento, la aficción, el horror de la muerte y la melancolía aparecen en el Barroco aunque son claramente identificables en el temple del hombre moderno, afligido por los conflictos de la Contrarreforma que tensionan la vida y la muerte, la finitud y la infinitud, la eternidad y la vida. Benjamin presenta al *Trauerspiel* como un drama fuertemente moderno y a la melancolía como su núcleo fundamental. El Barroco es un “mundo vacío” en el que el hombre padece por convenciones externas, contrapuestas a la “humanidad,” que eliminan todo sentido vital. Benjamin articula una protesta contra la sociedad burguesa en términos del quiebre de una comunidad utópica o mesiánicamente figurada. Eso estaba implicado en la entrada en la modernidad, asociada a la mutilación y el empobrecimiento. En este sentido, la melancolía capta el compromiso con las cosas muertas, pues las circunstancias del mundo protestante son las determinantes del estado de ánimo melancólico. Benjamin no cree que se trate de un sentimiento fugaz, sino de un “sentimiento motriz” en respuesta a una “constitución objetiva del mundo,” en el que la mirada melancólica es una forma objetiva de relación para sostenerse en pleno luto (2007b, p. 245).

En el estado melancólico, el mundo se convierte en una serie de objetos sin función necesaria o significado preciso. El mundo mismo ha sido vaciado de significado y, en este sentido, ha sido preparado para la transformación alegórica. El estado emocional melancólico, aún a través de la pérdida y las ruinas, es al mismo tiempo liberado para imaginar el modo en que el mundo habrá de ser transformado y el modo en que las cosas podrían ser verdaderamente diferentes de lo que son. Así se habilita el espacio para una potencia imaginativa disruptiva de transformación radical y redentora en la que este modo melancólico de ver —no obstante el retiro hacia la contemplación— podría servir a una función afirmativa.

En el Romanticismo —de Goethe a Keats, pasando por las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de Kant— la melancolía se entiende como un estado de reflexión intensificada y de autoconsciencia, además de una mirada sobre el sufrimiento que termina siendo una fuerza que ennoblece

el alma (“*a soul-ennobling force*,” Flatley, 2008, p. 38), pues para comprender el sufrimiento o experimentar la belleza —dos tareas caras a la estética de la redención benjaminiana—, es necesario conocer la melancolía, que se transforma en un estado que ve en la imagen una potencia de futuridad, que melancoliza para capturar la pérdida en el presente, trazando una lógica histórica a partir de la discontinuidad y la revaloración del instante.

Benjamin critica duramente la melancolía obturadora de la acción, que transforma todo estado en una parálisis autocomplaciente. Criticó ferozmente los poemas de Eric Kästner, poeta y novelista alemán que después de la Primera Guerra se convertiría en una resonada voz pacifista. Así, acuñó la expresión “*linke Melancholie* [melancolía de izquierda]” en un breve texto escrito en 1931 para referirse a aquella que se preocupa por los restos de los antiguos bienes espirituales con una mirada tan inactiva como el atesoramiento del burgués. Refiriéndose a la literatura de Kästner, Benjamin asegura que este radicalismo de izquierda es la actitud para la cual ya no hay acción política correspondiente, pues “*die Verwandlung des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand des Vergnügens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel, das ist der letzte Schlagel dieser Literatur* [la metamorfosis de la lucha política de una decisión compulsiva a un objeto de placer, de un medio de producción a un artículo de consumo, esto es lo característico de esta última literatura]” (1980, p. 280).

La literatura cumpliría una función político-didáctica una vez que fuera despojada de sus propias pretensiones decadentes y pudiera revelar la inmoralidad e hipocresía de la sociedad de su tiempo. “*Under the banner of leftist moral indignation* [Bajo la bandera de la indignación moral izquierdista]” (Pensky, 2001, p. 8), la melancolía entendida en términos convencionales hace de la lucha política el objeto para gozar de una “*negativistic quiet* [tranquilidad negativista],” que solo conduce a un fatalismo improductivo. Benjamin, por el contrario, valora la melancolía que se enfrenta a la pérdida desde una ansiedad por el presente político.

Even though melancholia is a subjectively experienced phenomenon for Benjamin, its source of (potential) value is not the individual or solipsistic creative tendencies or abilities it might bring with it but the way it might allow one to gain access to the historical origins of one's suffering, and indeed to the logic of historicity itself [Aun cuando la melancolía es para Benjamin un fenómeno experimentado de forma subjetiva, su fuente de valor (potencial) no son las tendencias creativas, individuales o solipsistas y las habilidades que pudieran conllevar, sino la forma que

permite acceder a los orígenes históricos del propio sufrimiento y, aún más, a la lógica de la historicidad en sí]. (Flatley, 2008, p. 65).

Benjamin encontró esta dimensión positiva de la melancolía en Baudelaire. La melancolía *illa heroica* de Ficino se transforma en el poeta que usa su propia experiencia de pérdida como modo de investigar el cambio histórico. Es un *traumatófilo* (la raíz *Traum*, aparece en los vocablos alemanes que aluden a sueño, ilusión y trauma), que colecciona datos históricos sobre la experiencia colectiva para la producción artística y redirige esa mirada hacia su propia costumbre de ruina a fin de trasladarlo a la producción alegórica.

Baudelaire's work, like the Trauerspiel, is in this sense always read as a palimpsest; it is "stroked against the grain" to reveal the moments of fissure, discontinuity, unintentional moments where the reality of concrete social conditions records itself in the most inconspicuous fragments of poetic style [El trabajo de Baudelaire, como el del Trauerspiel, siempre es leído, en este sentido, como un palimpsesto; es 'peinado a contrapelo' para revelar los momentos de fisura, de discontinuidad, momentos inintencionados donde la realidad de las condiciones sociales concretas se registran en los más conspicuos fragmentos de estilo poético]. (Pensky, 2001, p. 157).

El *spleen* baudelaireano agranda la distancia entre el momento presente y la vida pasada. Es esta perspectiva la que genera el extrañamiento que permite aferrarse al pasado afectivamente y el espacio donde la melancolía se convierte en el operador de la necesidad de reescritura. La experiencia de soledad del *flâneur* implica autoextrañamiento frente a la experiencia del *shock* provocado por la gran ciudad y las transformaciones sociales y políticas implicadas en los cambios de fin de siglo. Quien está más allá de la experiencia, envuelto en *l'ennui*, se siente azorado por un leve miedo que lo hace alejarse de sus emociones. Esto se vincula con un empobrecimiento de la experiencia que Baudelaire vio con claridad. En *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin lo explicita al referir la discusión sobre la noción de memoria involuntaria de Marcel Proust, que le permite, en la inmediatez de una emoción vinculada a un estímulo, acercarse a un momento olvidado cuando el pasado irrumpe en la cronología.

The allegorical voice is interrupted with evocations of time as kairos, as fulfilled or completed time, which stand out from the chronological time of the clock. "They are days of recollection, not marked by any experience" Benjamin claims. "They are not connected with the other days, but stands out from time." For Benjamin, then, their relation with melancholy spleen, as mournful time consciousness, is clear from the start: the correspondences

can only be intuited under the schema of something irretrievable lost [La voz alegórica es interrumpida con evocaciones del tiempo como kairós, como tiempo cumplido o completo, que sobresale del tiempo cronológico del reloj. “Son días de memoria, no marcados por ninguna experiencia”, dice Benjamin. “No están conectados con otros días, sino que se salen del tiempo”. Para Benjamin, entonces, la relación de estos con el spleen melancólico, como conciencia de un tiempo triste, es clara desde el comienzo: las correspondencias solo pueden ser intuitidas bajo el esquema de que algo ha sido irremediabilmente perdido]. (Pensky, 2001, pp. 176-177).

El sujeto melancólico tiene la posibilidad de resistir a la pérdida o la naturaleza caída de la experiencia de la modernidad, pero a su vez la melancolía permite un acceso profundo al mundo material y a su expresión en la forma alegórica. Precisamente, la fuente de la alegoría es la melancolía, entendida como:

The most “subjective” moment of Baudelaire’s productivity, can then be shown to be itself a mode of intuition that, in the form of spleen, is intimately linked to—in a dialectic with— concrete socioeconomic conditions in the early decades of industrial capitalism [El momento más “subjetivo” de la productividad de Baudelaire, que puede ser mostrado en sí mismo como un modo de intuición que, en la forma del spleen, está vinculado íntimamente —de forma dialéctica— con las condiciones socioeconómicas en las primeras décadas del capitalismo industrial]. (Pensky, 2001, p. 154).

Si bien Benjamin aborda el problema de la melancolía en el Barroco —aun inscribiéndose en la tradición clásica sobre el tema, esto es, la historia que va de Platón y Aristóteles al Renacimiento, sirviéndose de la Escuela de Salerno y de las aproximaciones de Warburg y su interés astrológico— lo que el melancólico pierde en la modernidad es su propia subjetividad, es el sujeto luctuoso mismo el que se diluye en la fugacidad. Ya en “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia,” artículo de 1916, Benjamin indaga sobre el modo en que “el lenguaje natural se realiza en la tristeza y cuál puede ser la forma de expresión del duelo” (1987b, p. 118).

¿De qué modo se expresa este luto continuo de la pobreza de experiencia? Parte de la respuesta está posiblemente en el tratamiento de la alegoría en el trabajo sobre el *Trauerspiel*, donde se analiza la solidaridad entre luto y alegoría y se esclarece el lugar que la melancolía tiene en el pensamiento. Se presenta como la instancia expositiva de la caducidad de las cosas y el aparecer de su muerte. “La alegoría es la manera de leer el mundo típica de los melancólicos,”

sostiene Susan Sontag (2007, p. 133), y su estructura de significado es única, inestable y fluctuante, está en un constante estado de aplazamiento, todo lo contrario a lo que Ferber llama “*self-sufficient meaning* [un significado autosuficiente]” (2013, p. 86).

El barroco intenta conjugar individualismo y tradición, autoridad y libertad, mística y sensualidad, teología y superstición. Esta heterodoxia será muy cara al Benjamin de textos posteriores al análisis del *Trauerspiel*. Entre el Renacimiento y la Ilustración, Benjamin encontró en el Barroco la tristeza y la melancolía que le permitían poner en crisis la razón y hacer de la historia heterodoxa su terreno de análisis y su método al considerar el acontecimiento en su ser fragmentario volviéndose expresión de la ruina. La melancolía puede ser el signo de una nueva comprensión del tiempo y el espacio, que vuelve sobre la división individual/colectivo de la fantasmagoría del siglo XIX para intentar restaurar alguna comunidad posible y comprender el corazón de la crítica benjaminiana, pues el antimodernismo de la melancolía se rebela contra el tiempo continuo del progreso y los relojes, y no se resigna a la irreversibilidad obligando a borrar la línea que separa el recuerdo del olvido.

Precisamente, la melancolía heroica en la era de la mercancía redime al objeto pero solo como recuerdo. “*The transformation of the experience of divine remembrance into the souvenir is a source of Baudelaire’s allegorical rage* [La transformación de la experiencia de la remembranza divina en el recuerdo es la fuente de la furia alegórica de Baudelaire]” (Pensky, 2001, p. 182). Furia como respuesta a la pérdida, contra la realidad, furia de impotencia. En su proyecto melancólico, el crítico baudelaireano puede leer, precisamente, “*how modern allegory ‘appropriates’ the messianic forcé* [cómo la alegoría moderna ‘se apropia’ de esta fuerza mesiánica]” (Pensky, 2001, p. 182).

Criticismo y melancolía: el surrealismo antimoderno

La crítica benjaminiana al historicismo alcanza en la tesis IX de *Sobre el concepto de historia* su metáfora más contundente. La imagen del *Angelus Novus* de Paul Klee a la que Benjamin recurre es tal vez la que mejor “*encompasses all that melancholy is about: loss, memory, helplessness to the point of paralysis, together with deep sadness and despondency* [engloba todo aquello de lo que trata la melancolía: pérdida, memoria, impotencia hasta el punto de la parálisis, junto con tristeza y abatimiento]” (Ferber, 2013, p. 9). Clava la mirada, “tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas,” absorbo porque el pasado le devuelve “lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos,” que él ve como “una catástrofe única” (Benjamin, 2007c, p. 29). El ángel de

la historia es arrastrado hacia el futuro por el progreso, pero mira con horror las catástrofes acumuladas por la modernidad recordando la calavera que en el *Trauerspiel* identifica el sufrimiento del mundo. El poder de la alegoría como “la *facies hippocratica* de la historia que se ofrece a la mirada del espectador como un paisaje primitivo petrificado” (2007b, p. 383) queda plasmado en el análisis benjaminiano:

Y, si es cierto que ésta [la calavera] carece de toda libertad “simbólica” de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no solo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo. (2007b, p. 383)

Michael Löwy (2003, p. 102) subraya el vínculo con el poema LXXXI de Baudelaire, “Un grabado fantástico,” citado en *El origen del Trauerspiel alemán*, en el que se percibe una mirada del pasado, afín a la del ángel de la historia. Allí dice Baudelaire: “El cementerio inmenso y frío, sin horizonte / Donde yacen, bajo los rayos de un sol blanco y mortecino / Los pueblos de la historia antigua y moderna” (Citado por Löwy, 2003, p. 102).

Pero los vínculos con Baudelaire son más profundos si se tiene en cuenta la relación entre sagrado y profano, entre teología y política. El huracán que “sopla desde el Paraíso” (Benjamin, 1996, p. 54) es el progreso y representa el componente profano aunque alude, según Löwy, a la caída y la expulsión del jardín del Edén en tanto componente sagrado. Löwy asume que el Edén perdido sería el de la sociedad sin clases, alusión que aparece en textos de Benjamin (como el artículo dedicado a Johann Jakob Bachofen, publicado en 1935) y en los desarrollos sobre París. La metáfora religiosa se completa con el Infierno que representan el progreso y la modernidad, “el concepto de progreso cabe fundarlo en la idea de catástrofe” (2007d, p. 292), y una explicitación afín aparece en el *Libro de los pasajes*, enfatizando la idea de tiempo continuo y homogéneo que se identifica con la lógica de la dominación y el progreso: “la muerte, como corte, solo se da como continuidad con lo rectilíneo del curso [...] del tiempo” (Benjamin, 2007a, p. 95, B 2, 4).

Explorar el estilo poético de Baudelaire le permite a Benjamin volver sobre la redención a través de la representación poética y el potencial de la melancolía como desafío crítico: la alegoría sin su condición soñadora (*Grübler*). Estos elementos confluyen en toda una reflexión sobre el arte que adquiere en Benjamin un entramado crítico especial: “*The answer, Benjamin*

already saw it, lays not in theory but in method. The paradigm of this answer—and its problematical development—is illustrated by surrealism [La respuesta, Benjamin ya lo vio, no yace en la teoría, sino en el método. El paradigma de esta respuesta—y su desarrollo problemático— es ilustrado por el surrealismo]” (Pensky, 2001, p. 183).

Aunque con estrategias que de ningún modo pueden ser homologadas, la conexión de Benjamin con Brecht y Asja Lacin y la lectura de Lukács tienen su consumación en el encuentro con el arte surrealista de fines de los años veinte, operando una transformación fundamental al constituir el estímulo propicio para el “giro copernicano” en la lógica progresiva de la historia. A principios de los años treinta, Benjamin confiaba en que la unión de arte y política que el surrealismo representaba albergaba una potencialidad histórica primordial para operar la verdadera emancipación de la historia historicista. Las obras surrealistas fueron para Benjamin de los mejores ejemplos de la “imagen dialéctica,” en la medida en que tienen la virtud de sustituir “las ‘imágenes metafísicas’ del *Trauerspiel*, emergiendo sobre el paisaje petrificado de la modernidad” (Ibarlucía, 1998, p. 151).

En el “Benjamin tardío”², Richard Wollin (1994) lee una teoría de la historia y una preocupación por la estética que ya no está vinculada a una “historia natural,” es decir, una historia consignada a un inexorable destino de fatalidad y decadencia. *Dirección única* (1928) y *Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (1929) marcan la transición desde los ensayos metafísicamente orientados de su primer período hacia su perspectiva más militante de los años treinta. Esta segunda etapa está atravesada por autores alejados de Goethe y el *Trauerspiel* y más cercana a Kraus, Kafka, Brecht, Proust, Breton, Baudelaire, Tretiakov y Leskov, cuya obra Benjamin lee para comprender el mundo histórico.

El método benjaminiano de la imagen dialéctica produce un extrañamiento o un efecto de *shock* sobre los objetos y su temporalidad. “*It temporarily freezes them as slides under the microscope of the critic* [los congela temporalmente como láminas bajo el microscopio de la crítica]” (Wollin, 1994, p. 125). El método saca a los objetos, lugares y acontecimientos de su inmediatez a fin de que puedan independizarse del *continuum*. Este principio de extrañamiento tiene su origen en la técnica de montaje de los

2 Aunque hay buenas razones para considerar las continuidades entre la etapa benjaminiana más ligada a la crítica literaria y la etapa de su producción vinculada al marxismo y el interés por la historia, es frecuente que los comentaristas no dejen de señalar que se puede de algún modo encontrar una suerte de torsión en su pensamiento hacia fines de los años veinte a partir de su viaje a Moscú y la trama afectiva construida alrededor de Brecht y Lacin.

surrealistas, que Benjamin utiliza en *Dirección única*, y que, junto con la descontextualización, le permitió transportar nociones del barroco desde el idealismo al materialismo.

Dirección única es un mosaico de imágenes, un collage de reflexiones y misceláneas que parten de cuestiones triviales de la vida cotidiana para luego conducir el razonamiento a aspectos más generales de la vida social. Según Wollin, Benjamin lleva a cabo allí un “*micrological thinking* [pensamiento micrológico]” (1994, p. 121), que lo hace detenerse en los detalles más contingentes para realizar una suerte de análisis radiográfico de superficies complejas y los dispositivos más problemáticos de la trama histórica. Representa, incluso, una escandalosa declaración contra la hipocresía y decadencia de la clase burguesa a la que veía como una formación social destinada al desastre.

A partir de su estrategia aforístico-ensayística y su escritura que parte de la contingencia más mundana, Benjamin acorta la distancia entre el pensamiento filosófico y la vida diaria. Hay en esto una fuerte apuesta crítica y política, pero sobre todo el deseo de reflexionar sobre las propias condiciones de posibilidad de transformar la historia y volver a pensar una ajustada representación de ella. La intención que subyace es la de generar en el lector el *shock* a partir de la descontextualización y el remontaje filosófico. Benjamin se había referido a este método como su teoría de la imagen dialéctica o dialéctica como imagen detenida, en suspenso. Así, delinea sus rudimentos filosóficos de la teoría de la imagen dialéctica en el siguiente pasaje de *Dirección única*:

En Shakespeare y en Calderón, las batallas ocupan continuamente el último acto y los reyes, príncipes, escuderos y séquitos “entran en escena huyendo.” El instante en que se vuelven visibles a los espectadores los hace detenerse. El escenario da la voz de alto a la huida de los personajes del drama. Su ingreso en el campo visual de quienes no participan en la acción y están realmente por encima de ellos, permite tomar aliento a esos abandonados a su suerte y los envuelve en una atmósfera nueva. Por eso la entrada en escena de los que llegan “huyendo” tiene su significado oculto. En la lectura de esta indicación entra en juego la esperanza de un lugar, de una luz o de unas candilejas en las que nuestra huida por la vida también quede a salvo de observadores extraños. (1987a, pp. 90-91).

En 1928 delineaba también su ensayo sobre el surrealismo haciendo evidente su interés por el *Manifiesto surrealista* de André Bretón de 1924 y por la recepción del psicoanálisis de principios de siglo. En el primer manifiesto de Breton, se recuerda la justeza con la que Freud describió la labor crítica de los sueños en

tanto el hombre se convierte, cuando deja de dormir, en juguete de su memoria, siendo que la vigilia priva de toda trascendencia situando el punto de referencia del sueño cuando se abandona. Breton asegura que “es importante señalar que nada puede justificar el proceder de una mayor dislocación de los elementos constitutivos del sueño” y se lamenta “¿cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?” (Breton, 1985, p. 321).

En tales movimientos hay siempre un instante en que la tensión original de la sociedad secreta tiene que explotar en la lucha objetiva, profanada por el poder y el dominio, o de lo contrario se transformará y se desmoronará como manifestación pública. ... La vida parecía que solo merecía la pena vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa. (Benjamin, 1999a, p. 45).

Con el sueño o las drogas se producía un relajamiento del yo, que posibilita dejarse atravesar por el *shock*. Ya en *París, capital del siglo XIX*, Benjamin le atribuye al sueño un potencial metodológico en pos de la utopía:

Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado —lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente— estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. (Benjamin, 2007e, p. 39).

Las referencias a los sueños y las imágenes son incontables en textos como *Dirección única, Surrealismo e Infancia en Berlín hacia 1900*. Sin embargo, el acercamiento benjaminiano no se interesa por los significados que permanecen latentes, sino por el contenido manifiesto de las imágenes que obligan al extrañamiento que puede permitir otra consciencia sobre la continuidad. El sueño, en efecto, es un elemento de experiencia y conocimiento que esconde su potencial en la vida cotidiana para ser disparado a otro contexto como la imagen dialéctica. El sueño liquida la continuidad y sus epifenómenos; pues los surrealistas “son los primeros en liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad” (Benjamin, 1999a, p. 57).

El programa surrealista queda asociado en el pensamiento benjaminiano a una afirmación de la soberanía del deseo y la sorpresa y propone un nuevo uso de la vida. Oponiéndose a una sociedad aparentemente irracional en la que la ruptura entre la realidad y unos valores aún fuertemente proclamados

era llevada hasta el absurdo, los surrealistas se servían de otra racionalidad para la destrucción de esos mismos valores.

Benjamin encontró gran potencial liberador en la ebriedad surrealista, a la que caracterizaba como “iluminación profana” y que encontraba en la no-literatura, en el no-arte, que habla de “experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas” (1999a, p. 46). Sin embargo, la iluminación profana no siempre encontró un surrealismo a la altura. Benjamin compara el procedimiento del montaje con un truco de magia. Allí se dice que “la treta que domina este mundo de cosas —es más honesto hablar aquí de treta que de método— consiste en sustituir la mirada histórica sobre el pasado por la mirada política” (1999a, p. 49). Esto desvela que el propósito de Benjamin es el de transformar esta estrategia en un verdadero método histórico-dialéctico, pero que estas intenciones propositivas difícilmente se encontrarán sistematizadas de algún modo en el arte surrealista. En *Onirotsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Ricardo Ibarlucía lo explicita claramente al señalar que “mientras la mitología surrealista pone las cosas a cierta distancia, las transporta a la esfera de los sueños, dejándolas allí, Benjamin ilumina la esfera de los sueños ... para conducir las hasta el umbral del despertar” (1998, p. 110). Esto implica en el pensamiento benjaminiano identificar el “ahora de la cognoscibilidad” en el que las cosas exhiban su rostro surrealista, a partir del cual el montaje rearticulará la historia para el historiador que esté dispuesto a volver sobre los errores de la disciplina y desarmar las “mitologías” canonizadas (Ibarlucía, 1998, p. 110). Al pensar la emancipación de la lógica capitalista, Benjamin ve en la imagen un potencial disponible para la política sobre la historia, cuyos hechos se articulan a partir de un despertar —una interrupción que conduzca a la conciencia revolucionaria— como paradigma de la crisis y el recuerdo.

En *Vague de rêves* de Louis Aragon, Benjamin ve un catálogo de personajes que ponen en evidencia “la tensión original de la sociedad secreta [que] tiene que explotar en la lucha objetiva, profana por el poder y el dominio, o de lo contrario se transformará y se desmoronará como manifestación pública” (1999a, p. 45). El sueño aparece de la mano de la ebriedad como “una iluminación de inspiración materialista que hace explotar las poderosas fuerzas ocultas que se hallan sumidas en los objetos” (Galende, 2009, p. 195). Las imágenes profanas irrumpen en el relato historicista que cree ver en el pasado un objeto delimitado por un presente supuestamente autónomo y hacen del objeto del pasado que es, en realidad, anacrónico, un objeto contra el que choca violentamente la actualidad. Precisamente, la destrucción que Benjamin ve en el surrealismo es la de la irrupción del objeto anacrónico que se libera del tiempo y habilita un instante de percepción nuevo.

La fascinación benjaminiana con las vanguardias radica, entonces, en que tienen un efecto liberador y de puesta en crisis de cualquier relato convencionalizado. El *shock* se plasma en el arte mediante las técnicas que devuelven el presente al relato sobre el pasado, lo anacronizan volviéndolo políticamente comprometido con un nuevo relato. En este sentido, el surrealismo no es solo un movimiento artístico, sino una tendencia que pone de manifiesto la intención de romper con una praxis que obtura la vida detrás de una existencia continua:

Not only did the surrealists desire to extend the boundaries of art by way of compelling it to assimilate miscellaneous fragments of everyday life, but they also sought to revolutionize everyday life itself by subjecting it to the intoxicating powers of poetic imagination and dream experience [Los surrealistas no solo deseaban extender los límites del arte a través de la asimilación de diversos fragmentos de la vida cotidiana, sino que también buscaron revolucionar la vida de todos los días en sí misma sometiénola a los poderes embriagadores de la imaginación poética y la experiencia del sueño]. (Wollin, 1994, p. 131).

Benjamin cifró en los surrealistas gran potencial revolucionario para la consolidación de una nueva experiencia, pues nadie mejor que ellos para dar idea de cómo están las cosas en relación con la revolución:

Antes que estos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (y no solo lo social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario. Para no hablar de *Passage de l'Opéra*, de Aragon: Breton y *Nadja* son la pareja amorosa que cumple, si no en acción, en sí experiencia revolucionaria, todo lo que hemos experimentado en tristes viajes en tren (los trenes comienzan a envejecer), en tardes de domingo dejadas de la mano de Dios en los barrios proletarios de las grandes ciudades, en la primera mirada a través de una ventana mojada por la lluvia en una casa nueva. Hacen que exploten las poderosas fuerzas de la *Stimmung* escondidas en esas cosas. (Benjamin, 1999a, p. 49).

Los surrealistas convirtieron en praxis el método benjaminiano de poner los desechos de la vida social en primer plano. Esta práctica poética señalaba el camino para una postura en relación con el arte que podría interrumpir el relato de dominación y abrir el espacio de una experiencia histórico-política nueva. Sin embargo, los ideales benjaminianos adoptaron algunas técnicas y otras no, especialmente, aquellas que iban en contra de sus ideales esotéricos y

no se permitía ser ingenuo en relación con la certeza de que las fuerzas del arte podrían por sí solas cambiar la realidad. No obstante, sí creía en el brazo poético de la revolución, al que veía como esencial para facilitar la reorganización de la esfera de la imagen en el mundo burgués fragmentado del siglo xx, a fin de introducir una esfera por completo nueva de imágenes revolucionarias, críticas y radicales. En este sentido, el surrealismo es una transición desde la nebulosa del materialismo metafísico (Rimbaud, Nietzsche, Büchner, según Wollin) hacia una perspectiva políticamente efectiva de materialismo antropológico.

A modo de conclusión

El intento de integrar la práctica del arte y la práctica de la vida es el objetivo principal de los surrealistas y los pilares del camino de la redención en Benjamin. El surrealismo tiene una prepotencia lingüística que bien puede ponerse en relación con un tipo de violencia mesiánica que Benjamin explora en relación con la articulación violencia/justicia. Benjamin devuelve al arte su potencialidad política, incluso después de su esfuerzo por comprender las modificaciones estructurales que implica la reproductibilidad técnica. Así se comprende bien la fuerza ideológica de un texto como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, a partir del cual volver sobre las tesis de *Sobre el concepto de historia* para pensar no solo la noción de historia académica con la que Benjamin discute, ni tampoco los frentes políticos y dogmatismos contra los que lucha, sino para comprender la articulación que propone en el espacio histórico-político del arte como terreno de inscripción privilegiado para la realización de las intuiciones críticas y emancipatorias. En este sentido, la discontinuidad inherente al arte surrealista se convirtió en el mayor legado heredado por Benjamin para la configuración de su edificio filosófico, como si en la violencia de la imagen surrealista hubiese encontrado la verdadera escritura del tiempo histórico de la disrupción, seguro de que la historia, finalmente, solo se puede leer a partir de las ruinas que ha dejado (McCole, 1993, p. 207).

La violencia de la imagen surrealista actualizaba la mecánica melancólica baudelaireana en un contexto transido por la desolación de entreguerras. La experiencia de la modernidad no se contentaba solamente con el compromiso con el pasado, sino que exigía que se repensaran continuamente modos de redimirlo, interrumpiendo el presente de un modo “catastrófico.” Si los surrealistas no consumaron este proyecto, al menos sentaron unas bases posibles para seguir habitando lo que Benjamin caracterizaba en el texto sobre el surrealismo como “inervación corporal colectiva” (1999b, p. 32). Entre la

adaptación al medio y la exigencia de una respuesta emancipatoria, resulta innegable que Benjamin veía en la experiencia estética una auténtica respuesta a los avatares políticos de la modernidad, una respuesta posible al estado de deuda y a la desolación generalizada. Después de hacer aparecer la melancolía en su tesis de habilitación como una mecánica agenciadora y crítica y de criticar la melancolía de izquierda que se asemejaba a la pereza del burgués, buscó esta respuesta incansablemente en su producción filosófica de los años treinta. La tematizó con la “politización del arte” (Benjamin, 2015, p. 67) —posiblemente a ser repensada en los textos sobre Brecht, Kafka y como queda aquí mostrado la menos en parte con su producción sobre Baudelaire— y aparece como espectro de una violencia fundadora en las tesis sobre la historia. Allí, el intelectual (historiador materialista) y el artista deben intentar recoger los escombros frente a los cuales el *Angelus novus* no puede detenerse. Lo harán asumiendo la melancolía crítica frente a un “optimismo” típicamente moderno, poniendo en funcionamiento el método crítico y dialéctico y combatiendo al historicismo y sus epifenómenos en pleno siglo xx.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez* (Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza, Trads.). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Bartra, Roger (2005). *El duelo de los ángeles*. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (2005). *El pintor de la vida moderna* (Julio Azcoaga, Trad.). Córdoba, Argentina: Alción.
- Benjamin, Walter (1980). Linke Melancholie [Melancolía de izquierda]. En *Gesammelte Schriften, Band III* (pp. 279-283). Frankfurt, Alemania: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1987a). *Dirección única* (Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Trads.). Madrid, MD: Alfaguara.
- Benjamin, Walter (1987b). *Correspondencia Benjamin-Scholem. 1933-1940*. (Rafael Lupinni, Trad.). Madrid, MD: Taurus.
- Benjamin, Walter (1996). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. (Pablo Oyarzún Robles, Trad.). Santiago de Chile, Chile: ARCIS-LOM.

- Benjamin, Walter (1999a). El París del Segundo Imperio en Baudelaire. En *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II* (Jesús Aguirre, Trad.). Madrid, MD: Taurus.
- Benjamin, Walter (1999b). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* (Jesús Aguirre, Trad.). Madrid, MD: Taurus.
- Benjamin, Walter (2007a). *Libro de los pasajes* (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Trads.). Madrid, MD: Akal.
- Benjamin, Walter (2007b). El origen del *Trauerspiel* alemán. En *Obras*, Libro 1, vol. 1 (Alfredo Brotons Muñoz, Trad.). Madrid, MD: Abada.
- Benjamin, Walter (2007c). *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos* (Bolívar Echeverría, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Piedra de Papel.
- Benjamin, Walter (2007d). Parque Central. En *Obras*, Libro 1, vol. 2 (Jorge Navarro Pérez, Trad.). Madrid, MD: Abada.
- Benjamin, Walter (2007e). Doctrina de lo semejante. En *Obras*, Libro 2, vol. 1 (Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Trads.). Madrid, MD: Abada.
- Benjamin, Walter (2010). *El capitalismo como religión* (Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis, Trads.). Recuperado de <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/05/Benjamin-Walter-El-capitalismo-como-religi%C3%B3n.pdf>. Consultado en enero de 2019.
- Benjamin, Walter (2015). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Estética de la imagen* (Andrés E. Weikert, Trad.). Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- Breton, André (1985). Primer manifiesto del surrealismo. En M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Ángel Sánchez Gijón, Trad.). Madrid, MD: Alianza.
- Buck-Morss, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (Nora Rabotnikof, Trad.). Madrid, MD: Antonio Machado.
- Déotte, Jean-Louis (2009). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Francisca Salas Aguayo, Trad.). Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.
- Déotte, Jean-Louis (2012). *Walter Benjamin et la forme plastique. Architecture, technique, lieux* [Walter Benjamin y la forma plástica. Arquitectura, técnica, lugares]. París, Francia: L'Harmattan.

- Ferber, Ilit (2013). *Philosophy and melancholy. Benjamin's early reflections on theater and language* [Filosofía y melancolía. Reflexiones tempranas de Benjamin sobre teatro y lenguaje]. Stanford, California, Estados Unidos de América: Stanford University.
- Flatley, Jonathan (2008). *Affective mapping. Melancholia and the politics of modernism* [Mapeo afectivo. Melancolía y la política del modernismo]. Londres, Reino Unido: Harvard University.
- Frisby, David (2007). La ciudad observada. El *flâneur* en la teoría social. En *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas* (Lilia Mosconi, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, Planeta.
- Galende, Federico (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile, Chile: Metales pesados.
- Ibarlucía, Ricardo (1998). *Onirotkitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin. Aviso de incendio* (Horacio Pons, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- McCole, John (1993). *Walter Benjamin and the antinomies of tradition* [Walter Benjamin y las antinomias de la tradición]. Nueva York, Estados Unidos de América: Cornell University.
- Pensky, Max (2001). *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* [La dialéctica de la melancholia. Walter Benjamin y la obra de duelo]. Massachusetts, Estados Unidos de América: University of Massachusetts.
- Poe, Edgar Allan (2006). El hombre de la multitud. *Bifurcaciones*, n° 6 (Ricardo Greene, Trad.). Santiago de Chile. Chile.
- Revel, Judith (2008). *El vocabulario de Foucault* (Victor Goldstein, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Sontag, Susan (2007). *Bajo el signo de Saturno* (Juan Utrilla Trejo, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Debolsillo.
- Warburg, Aby (2005). *El renacimiento del paganismo* (Elena Sánchez y Felipe Pereda, Trads.). Madrid, MD: Alianza.
- Wollin, Richard (1994). *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption* [Walter Benjamin. Una estética de la redención]. Los Angeles, Estados Unidos de América: University of California.