

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

**Walter Benjamin. Influencia de la cultura judía en el
concepto de “aura”**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Filosofía con
mención en Historia de la Filosofía

AUTOR

Máximo Andrés Piñeiro Mayorga

ASESOR

José Carlos Ballón Vargas

Lima – Perú

2017

**WALTER BENJAMIN
INFLUENCIA DE LA CULTURA JUDÍA EN EL CONCEPTO DE
«AURA»**

Máximo Andrés Piñeiro Mayorga

a la memoria de Juan Abugattás Abugattás.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	05
CAPÍTULO 1 CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA CULTURA JUDÍA	10
1.1. El Talmud	11
1.2. Las principales categorías de la cultura judía: Dios, Creación, Revelación, tradición y salvación	16
1.3. Las principales características de la literatura judía: Fragmentariedad, asistematicidad, espacialidad y polisemia	20
CAPÍTULO 2 EL CONCEPTO DE “AURA” EN LA OBRA DE WALTER BENJAMIN	26
2.1. El «aura» en <i>Dirección única</i> (1928)	28
2.2. El «aura» en «Pequeña historia de la fotografía» (1930)	33
2.3. El «aura» en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936)	44
2.4. El «aura» en «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939)	69
CAPÍTULO 3 INFLUENCIA DE LA CULTURA JUDÍA EN EL CONCEPTO DE «AURA»	107
3.1. El Talmud en el concepto de «aura»	108
3.2. Las principales categorías de la cultura judía en el concepto de «aura»	115
3.3. Las principales características de la literatura judía en el concepto de «aura»	118
CONCLUSIONES	125
BIBLIOGRAFÍA	141
ANEXO	143

Introducción

El primer texto de Walter Benjamin (Berlín, 1892-Port Bou, 1940) que llegó a nuestras manos fue *Infancia en Berlín hacia 1900*, publicada, póstumamente, en 1950. Entre sus hojas amarillentas se encontraba una tarjeta de invitación a un evento de danza en cuyo reverso se había consignado uno de los textos más hermosos que se haya escrito jamás en la historia de la filosofía occidental: la novena de las *Tesis de filosofía de la historia*:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste debería ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 1989, p. 183) (Ver Anexo, imagen 1)

Este texto nos cautivó para siempre. Se trata de una tesis en la que Benjamin expresa su visión de la historia, su deuda con la cultura judía y ve el progreso como una catástrofe irremediable. El citado texto lleva un epígrafe Gershom Scholem (1897-1982), gran estudioso de la cultura judía y amigo personal de Benjamin que, a nuestro juicio, forma una unidad indisoluble con la tesis del filósofo: «Mi ala está pronta al vuelo. /vuelvo voluntariamente atrás, /pues si me quedase tiempo para vivir, /tendría poca fortuna» (Benjamin, 1989, 183). La cita está tomada del poema de Scholem «Saludo del Angelus», aparecido en una carta fechada en 1921. Este texto de Benjamin ha quedado tan vivo en nuestra memoria como aquella tarde soleada en la que un amigo y colega lo comentó mientras caminábamos por los pasillos de la Universidad de San Marcos.

Así, el primer acercamiento a Benjamin fue motivado por la belleza de su prosa y la intensidad de su pensamiento. Incluso, los temas estudiados por el filósofo —el papel de la técnica en la concepción del arte visto a través de la fotografía y el

cine, la historia, el marxismo, el psicoanálisis, la poesía de Baudelaire, etcétera- acrecentaron más aún nuestro interés por el autor.

No obstante, fue el misterio del «aura» el que nos interesó a tal punto de dedicarle una tesis. Este concepto tiene una serie de significados en la obra de Benjamin: «el aquí y ahora irreplicable de una manifestación artística o natural», «la originalidad o unicidad de una obra de arte frente a su reproducción técnica», «la capacidad que tiene un objeto de devolvernos la mirada», es decir, devolvernos a la infancia con el fin de recomponer lo fragmentario y efímero de nuestras vidas. La finalidad del presente estudio es la de dar cuenta del mencionado concepto y establecer su fundamento en la cultura judía. Por lo tanto, una mirada hermenéutica, la comprensión de un concepto indagando por su origen y despliegue en la historia del pensamiento filosófico, dirigirá nuestro itinerario.

La principal dificultad en la elaboración del presente estudio ha sido la escasa bibliografía encontrada sobre nuestro tema: la influencia de la cultura judía en el pensamiento de Benjamin tomando como referencia el concepto de «aura». La dificultad se acrecienta más aún cuando apreciamos que el propio autor nos da una pista errada para trazar tal relación con la cultura judía.

Benjamin (1978) en una carta del 7 de marzo de 1931 dirigida a su amigo, el crítico literario suizo Max Rychner, menciona que no ha podido elaborar su pensamiento sin tener en cuenta la enseñanza talmúdica de los cuarenta y nueve niveles de significado de la Torá (p. 524). Sin embargo, en el Talmud no existe ni podría existir tal enseñanza.

Como se comprenderá, el Talmud, si bien es cierto que parte de la interpretación de un pasaje de la Torá, su fin último es la normatividad que procura al devoto. Los que se han detenido en la influencia de la cultura judía en Walter Benjamin lo han hecho de manera tangencial y sin mencionar un dato de capital importancia: la inexactitud de la referencia proporcionada por Benjamin con respecto a la influencia del Talmud en su obra. Incluso, el crítico literario francés George Steiner en su formidable *Después de Babel* (1980) extiende de manera errónea dicha enseñanza a cualquier texto cabalístico. La estudiosa norteamericana Susan Buck-Morss tampoco repara, en su *Dialéctica de la mirada* (1989), en tamaño error

cometido por nuestro autor. Menos aún, el escritor italiano Roberto Calasso, quien reúne una serie de sus textos sobre diversos autores bajo el título de *Los cuarenta y nueve peldaños* (1994). Lo que realmente sorprende es que el gran estudioso de la cultura judía Gershom Scholem no haya reparado en tan grueso error de su amigo. Scholem expresa en más de una ocasión las carencias de Benjamin con respecto a la bibliografía judía, pero no se detiene en el falso dato proporcionado por el autor de *Dirección única* (1928).

No obstante, debemos precisar que aunque no traten de nuestro tema específicamente hemos encontrado dos textos que nos han servido para iniciar la reflexión: *Actualities of Aura: Twelve Studies of Walter Benjamin* [*Actualidad del aura: Doce estudios sobre Walter Benjamin*] de Dag Patersson y Erik Steinskog; y *Benjamin's Blind Spot: Benjamin and the Premature Death of Aura* [*El punto ciego de Benjamin y la prematura muerte del aura*] de Lise Patt, Vance Bell, Gerhard Richter y Colin Rhodes.

El concepto de «aura», como señalamos líneas arriba, reviste más de un significado. En algunos pasajes aparece como la «originalidad» de una obra de arte; en otros, como «el aquí y ahora irreplicable de una manifestación artística o natural», también como «la sensación de lejanía, por cerca que se pueda estar, frente a una obra de arte». No es el momento para elucidar cada acepción de «aura» en la obra de nuestro autor. Lo que deseamos ahora es poner en evidencia la impronta que recorre el pensamiento de Benjamin: la cultura judía. En nuestro concepto, con estas acepciones de «aura», Benjamin se encuentra más cerca de las múltiples interpretaciones de los sabios judíos de algún pasaje de la Torá que hallamos en el Talmud, que del concepto unívoco propio de la filosofía occidental. Pero esta no es la única influencia de la cultura judía en el autor de la *Obra de los pasajes* (1927).

También está el mayor espesor concedido al concepto de espacio sobre el de tiempo, como apreciaremos en *Dirección única* (1928) o la *Obra de los pasajes* (1927). Nótese que ambos títulos aluden a categorías espaciales. Frente a la linealidad del tiempo, el autor asume la múltiple posibilidad de perderse por las calles de una ciudad repleta de sentidos. La cultura judía ve en la Creación del

mundo un acto predominantemente espacial: Dios, que todo lo abarca, se ha hecho un abismo sobre sí mismo, al fondo del cual podrán habitar sus criaturas.

Así mismo, la importancia atribuida al fragmento y a la asistematicidad de un texto por encima de la de totalidad y sistematicidad de una obra. En una página del Talmud, por ejemplo, tenemos una serie de interpretaciones sobre algún pasaje de la Torá; en otras palabras, no tenemos un estudio con un inicio y un fin definidos, sino fragmentos, solo fragmentos.

Con respecto a los riesgos tomados en la elaboración de nuestro estudio podemos decir que iniciar la discusión sobre ciertos temas inexplorados sobre un autor siempre entraña la posibilidad del error o equívoco. Sobre todo, si esta discusión lleva consigo dejar de lado algunas propuestas de autores del prestigio de los antes mencionados. El criterio de autoridad compite a cada momento con el riesgo y la temeridad.

La responsabilidad entonces está dada por colocar las primeras piedras, sujetas siempre a críticas y arbitrariedades. Nuestra intención no ha sido otra que la de transmitir una experiencia fascinante y aleccionadora: la lectura de los textos de Walter Benjamin. Todos los autores mencionados, algunos admirados, tienen su importancia gravitante en la presente tesis.

Como mencionamos líneas arriba, nuestro estudio tiene el propósito de demostrar la influencia de la cultura judía en la obra filosófica de Walter Benjamin, tomando como referencia el concepto de «aura». Para ello hemos dividido la tesis en tres capítulos claramente definidos. En el primero, «Conceptos fundamentales de la cultura judía», ofreceremos una visión general sobre la cultura judía con la finalidad de elucidar los conceptos que Benjamin extrae de dicha tradición para elaborar su obra. Nos detenemos en el Talmud, en las categorías fundamentales del judaísmo –Dios, Creación, Revelación, tradición y salvación- y también a grupo de conceptos con los que se ha caracterizado a los textos judíos: el carácter fragmentario y asistemático de los textos, la preeminencia del concepto de espacio sobre el de tiempo y los niveles de interpretación con los que se les estudia. En el segundo capítulo, «El concepto de “aura” en la obra de Walter Benjamin», daremos cuenta del concepto de “aura” tal como aparece en algunos textos del

filósofo: *Dirección única* (1928); «Pequeña historia de la fotografía» (1930); «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936); y en «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939). Finalmente, en el tercer capítulo, «La cultura judía en el concepto de “aura” de Walter Benjamin» estableceremos la vinculación entre el Talmud, los principales conceptos del judaísmo y las categorías más importantes de la cultura judía en el concepto de «aura».

Walter Benjamin pertenece a ese grupo selecto de autores fundamentales poco estudiados en nuestro medio. No discutiremos aquí por qué algunas épocas prefieren a unos autores y dejan de lado a otros. Simplemente, deseamos remarcar con esto que nuestro objetivo será mitigar en algo esta carencia con respecto a los estudios benjaminianos, someter a discusión los principales presupuestos de su obra y poner de manifiesto las dificultades, riesgos y responsabilidades que esto entraña.

No deseamos terminar esta introducción sin agradecer a nuestro colega Augusto del Valle y al profesor Gustavo Buntinx nuestro primer acercamiento a Walter Benjamin. Augusto solía referirnos por los pasillos de la Universidad de San Marcos –allá por el año 1988- fragmentos de la obra del filósofo berlinés. El profesor Buntinx, por la misma época, dictaba el curso de Introducción al Arte en la Escuela de Arte de la mencionada Universidad. Entre la bibliografía recomendada se encontraba el magnífico ensayo de Benjamin «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936). Sin la serenidad impactante y desconcertante que Augusto imprimía a sus conversaciones y sin la lucidez delirante que el profesor Buntinx derrochaba en sus clases habría sido difícil acercarnos a un autor tan importante como desconocido en nuestro medio.

También deseamos expresar nuestra gratitud al rabino Guillermo Bronstein y al historiador Elías Szczytnicki, quienes dictaron el curso de Introducción a la Cultura Judía en el Centro de Estudios Orientales de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) a fines de los años noventa. Sin ellos, habría sido muy difícil adentrarnos por la cultura judía con cierta pertinencia.

Finalmente, al profesor José Carlos Ballón, asesor de la tesis; sus apreciaciones enriquecieron sustancialmente este estudio.

CAPÍTULO 1
CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA CULTURA JUDÍA

Walter Benjamin nos remite erróneamente a una enseñanza talmúdica según la cual cualquier pasaje de la Torá posee, simbólicamente, cuarenta y nueve niveles de significado. A pesar de tal equívoco, la influencia de la cultura judía no deja de percibirse en sus escritos; categorías como divinidad, Creación, Revelación, tradición y salvación articulan su pensamiento en una trama compleja de interpretación. También encontramos características fundamentales en la literatura judía que dejaron su impronta en la obra del filósofo: el carácter fragmentario y asistemático de sus textos, la importancia asignada a la categoría espacial sobre la temporal y los niveles de interpretación.

En el presente capítulo daremos cuenta del Talmud, texto fundamental de la cultura judía, para así comprender la influencia que tuvo en la obra de Benjamin. Tal libro es tan importante en la tradición judía que incluso una de las etapas de la historia judía es denominada «talmúdica», por la relevancia que tuvo en la formación y consolidación del pueblo judío. También explicaremos las categorías judías que consolidaron el pensamiento de nuestro autor: divinidad, Creación, Revelación, tradición y salvación. Así como aquellas características que recogen el espíritu de los textos revelados: el carácter asistemático fragmentario de sus textos, el concepto de espacio como más relevante que el de tiempo y los niveles de interpretación.

1.1. El Talmud

El Talmud -«estudio», en hebreo-, es un texto sagrado que recoge la tradición e interpretación del judaísmo. Entre sus partes más importantes se encuentran la Misná -«repetición» o «doctrina», en hebreo-, compilada hacia el año 200 d. C. por Yehudá ha-Nasi, que son los comentarios de los sabios acerca de algún pasaje de la Torá, y la Gemará -«añadidura», en hebreo-, que recoge los comentarios que realizaron otros sabios acerca de la Misná durante los próximos tres siglos en los centros de actividad intelectual en Palestina y Babilonia (Ver Anexo, figura 2).

La Misná está conformada por sesenta y tres tratados agrupados en seis secciones: «Semillas» («Sedarim»), «Fiestas» («Moed»), «Mujeres» («Nashim»), «Perjuicios» («Nezikim»), «Cosas santas» («Kodashim») y «Purificaciones»

(«Teharot»). Las tradiciones no incluidas en la Misná (las «baraitot») fueron recogidas en un suplemento («Tosefta»). Los maestros mencionados en la Misná reciben el nombre de «tannaim», mientras que los rabinos palestinos y babilónicos más tardíos y cinco veces más numerosos mencionados en el Talmud reciben el nombre de «amoraim» («tanna» y «amora» significan «maestro»). Durante mucho tiempo tuvo un carácter oral. De acuerdo al lugar de su codificación tenemos dos talmudes: el de Jerusalén y el de Babilonia. Como nos aclara Mircea Eliade (2007):

El Talmud palestino, más antiguo y tres veces más breve, aunque menos cuidado, quedó terminado a comienzos del siglo V de nuestra era, mientras que el Talmud de Babilonia fue terminado hacia el año 500. Ambos conjuntos fueron realizados por los *amoraim*, y los dos contienen el texto de la *Misná* provisto de un largo comentario, llamado *gemara*.

El *corpus* halákhico del Talmud sólo constituye una parte de la literatura rabínica; la otra parte es la formada por los comentarios del género midrásico, que pueden ser halákhicos o haggádicos. Los *midrashim* halákhicos giran en torno a los libros Éxodo (*Mekhilta*), Levítico (*Sifra*), Números y Deuteronomio (*Sifrei*). Los *midrashim* haggádicos forman numerosas colecciones de diferentes épocas (hasta el siglo XIII de nuestra era). Entre esas colecciones, las más importantes son el Gran Midrás (*Midash Rabbah*) –al que pertenece el comentario del Génesis (*Bereshit Rabbah*)– la *Pesikta* de *Rav Kahana* (literatura litúrgica y homiética), el midrás Tanjuma (rabino palestino del siglo IV), etc. (p. 213)

Como sostiene Eliade, también es importante resaltar que la «halajá» –«camino a seguir», en hebreo–, referida a la normativa legal, y la «hagadá» –«narración», «predicación», en hebreo– referida a los relatos, leyendas o parábolas son estilos de escritura que configuran el Talmud. En el Talmud –libro que recopila las leyes y tradiciones judías– y en la Torá –denominación hebrea de los primeros cinco libros del Antiguo Testamento, que contiene el cuerpo de la ley judía– podemos apreciar algunas referencias a los cuarenta y nueve niveles de una celebración, pero no de «niveles de significado de la Torá», asumidos por Benjamin. Por ejemplo, la Fiesta de Shavuot o Cuenta de Omer contempla simbólicamente los cuarenta y nueve días que van desde la entrega de la gavilla hasta la recepción de la Torá. Se trata de un camino ascendente que se inicia en el mes de Nisán¹ y termina en la llamada Fiesta de las Semanas. Así, en Levítico, leemos:

¹ Nisán, mes con el que se iniciaba el calendario hebreo. Se conmemora la liberación del pueblo judío de la esclavitud egipcia. Correspondiente al mes de marzo o abril en el calendario gregoriano.

Contaréis siete semanas enteras a partir del día siguiente al sábado, desde el día en que habréis llevado la gavilla de la ofrenda mecida; hasta el día siguiente al séptimo, contaréis cincuenta días y entonces ofreceréis a Yahveh una oblación nueva. (Levítico 23; 12-23)

En la tradición judeocristiana esta celebración se denomina Pentecostés. No obstante, el Talmud, que tiene una impronta normativa y parte de la interpretación de un pasaje de la Torá, no es un texto que prescriba métodos de interpretación. Sobre el particular nos dice George Steiner (2001):

La *Gemara*, los comentarios sobre la *Mishna*, la colección y ordenación de leyes y preceptos orales que conformaron el Talmud, y el *Midrash*, que es el *corpus* de comentario interpretativo que acompaña las Escrituras, son formal y sustantivamente interminables. El método de lectura midráshico es el de la glosa y las *marginalia* argumentativas, calificadas y revisionistas del texto sagrado y de las lecturas previas. La investigación hermenéutica se refiere a cada nivel de significado posible: semántico, gramatical, léxico. La memorización y el virtuosismo filológico formidablemente ejercitado ejecutan una danza del espíritu ante la parcialmente cerrada pero radiante Arca de la letra. (p. 57)

Steiner destaca el carácter interminable de los comentarios y de las interpretaciones que encontramos en el Talmud. Este no constituye un texto con principio, despliegue de argumentos y fin, sino uno abierto a nuevos comentarios e interpretaciones². Así mismo, el autor de *Después de Babel* (1980) pone de relieve los niveles de significado que lo componen.

Es importante destacar la impronta cotidiana que recorre el Talmud. Más que un texto de carácter exegético, es de naturaleza normativa: «El comportamiento cotidiano reviste una importancia esencial en el Talmud. De hecho, el Talmud que pretende dar orientaciones prácticas en todo aspecto –hasta el aparentemente más trivial- de la existencia diaria» (Vidal, 2000, 92). Citemos dos ejemplos de textos de la Misná referidos a las normas rituales:

42. *Mishnah*. Los trabajos básicos prohibidos en sábado son cuarenta menos uno: sembrar, labrar, cosechar, recoger en gavillas, mecer el grano, aventar, trillar, moler, pasar por el cedazo; amasar, cocer, esquilar, escandecer, cardar, teñir, hilar, urdir, dar dos puntadas, tejer dos hilos, anudar, desanudar, coser dos puntos, rasgar para dar dos puntadas. Cazar ciervos, degollar, quitar la piel, salar, curtir la

En la actualidad el calendario hebreo se inicia en el mes de Tishrei (setiembre u octubre) y finaliza en el de Elul (agosto o setiembre).

² El Talmud es un texto terminado en la medida en que ya no se puede añadir ningún comentario a su estructura escrita; lo cual no quiere decir que en una homilía, por ejemplo, un rabino pueda realizar un nuevo comentario dirigido a sus fieles atendiendo a las nuevas circunstancias históricas que atraviesa su pueblo.

piel, quitarle el pelo, descuartizarlo; escribir dos letras, borrar para escribir dos letras; construir, derribar, apagar, encender, forjar, mover de un lugar a otro. Todos estos son trabajos básicos que totalizan cuarenta menos uno. (Shabbat 7, 2) (En 73a) (Vidal, 2000, 109)

Esta impronta normativa del Talmud nos permite afirmar que la cita de Benjamin referida a los cuarenta y nueve niveles de significado de la Torá es errónea. Como se comprenderá, el Talmud no es un libro de carácter exegético, no puede ni pretende prescribir métodos de interpretación. No en el Talmud, sino en la mística judía es en donde encontramos libros de carácter exegético. Revisemos algunos de ellos para entender el probable origen de la cita benjaminiana; pero antes echemos un vistazo a lo que se entiende por mística judía. Gershom Scholem (1996) nos dice:

El misticismo judío, en sus diversas formas, representa un intento de interpretar los valores religiosos del judaísmo en términos de valores místicos. Se concentra en la idea del Dios vivo que se manifiesta en los actos de la Creación, la Revelación y la Redención. Llevada al límite, la meditación mística sobre esta idea da lugar a la concepción de una esfera, de todo un ámbito de diversidad, que subyace en el mundo de nuestras experiencias sensoriales y que está presente activamente en todo lo que existe. Éste es el significado de lo que los cabalistas llaman el mundo de las sefirot". (p. 31)

Walter Benjamin no realiza una lectura de la mística judía como un devoto, sino como un intelectual. Esto puede parecer razonable para el laico, pero no para el devoto, quien exige participación plena en los preceptos del judaísmo. Benjamin toma como referencia dichos preceptos para elaborar su pensamiento filosófico. Hemos podido apreciar que los cuarenta y nueve niveles de significado aludido por nuestro autor no se encuentran en el cuerpo del Talmud.

Sin embargo, las cifras no son ajenas a la cultura judía. En la hermenéutica midráshica tres sabios de distintas generaciones nos hablan de los métodos de interpretación. Hillel, el Sabio (s. I de la Era Cristiana) nos habla de siete métodos. Rabí Ismael (s. II E. C.) nos habla de trece. Y Rabí Eliézer, hijo de Rabí Iosi de Galilea (s. III de la E. C.) nos menciona treinta y dos métodos de interpretación. Así mismo, Shiv'im panim La Torá: «La Torá posee setenta caras, o sea setenta maneras de ser interpretadas» (Midrash Números Rabbah 13: 15). Pero esta cita, sostiene el rabino Bronstein, se refiere al método midráshico y no al místico

esotérico³. En el Sefer Yetzirá, «Libro de la Creación» o «Libro de la Formación», que aparece hacia el siglo II de nuestra era, apreciamos la creación del mundo tomando como referencia las veintidós letras del alfabeto hebreo (Sefer Yetzirá, 1993). Scholem (2006) expresa que los «nombres de Dios contienen doce, cuarenta y dos y setenta y dos letras y a los cuales se les adscriben significados o funciones especiales» (p. 27). Finalmente, podemos afirmar que lo más cercano a lo expuesto por Benjamin lo encontramos en una cita tomada por Scholem del maestro Yesaja Horowitz en *Las doce tablas de la Alianza* (siglo XVII):

El rabino Jobtom ben Abraham de Sevilla ha escrito en su comentario sobre esto que los rabinos de Francia habían planteado la pregunta ¿cómo es posible que ambas [la escuela de Hillel y la de Sammai] sean palabras de Dios vivo, siendo así que una prohíbe lo que la otra permite? Su respuesta era que cuando Moisés subió a lo alto para recibir la Torá, para cada problema le fueron mostrados 49 motivos para la prohibición y los 49 motivos para la permisión. Él preguntó a Dios sobre ello y le fue respondido que les había comunicado a los sabios de cada generación y a ellos quedaba confiada la decisión. Lo cual, dice el sabio de Sevilla, es correcto según la explicación talmúdica; según la cábala hay un motivo más propio para esta cuestión. A mí me parece, en cambio, que el dicho del *Talmud* de que una y otra son palabras del Dios vivo *prima facie* sólo es válido cuando es posible que las palabras de ambas partes sean válidas al mismo tiempo. (Como se citó en Scholem, 2000, 97)

Sin embargo, esta referencia no guarda relación con la idea de Benjamin. Aquí observamos razones o motivos para discrepar sobre un mismo punto, pero no niveles de interpretación de algún pasaje de la Torá, como refiere el filósofo.

Hasta aquí hemos podido apreciar una serie de referencias cercanas a lo expuesto por Walter Benjamin acerca de los cuarenta y nueve niveles de interpretación del Talmud: la Fiesta de Shavuot, que dura cuarenta y nueve días; los siete métodos de Hillel, los treinta y dos métodos de Rabí Eliézer, los setenta rostros referidos por la Shiv'im panim acerca de la Torá, y los cuarenta y nueve motivos mencionados por Horowitz. Sin embargo, ninguna de ellas guarda conformidad con la cita de nuestro autor.

Finalmente, siguiendo con nuestra exposición del Talmud que este es un libro fundamental del judaísmo, compuesto por la Misná, reflexiones de los sabios o rabinos sobre algún pasaje de la Torá, y la Gemará, comentarios de otros sabios o

³ Debo a la generosidad del rabino Guillermo Bronstein la referencia de estos datos (12 de abril de 2005).

rabinos sobre las reflexiones de los sabios o rabinos vertidas en la Misná. Esta se encuentra dividida en seis secciones. Atendiendo a su impronta, los textos del Talmud pueden estar referidos a las leyes o a las tradiciones.

Así mismo, el Talmud no es un texto de carácter exegético, a pesar de interpretar algún pasaje de la Torá, sino normativo. Su finalidad es la de decirle al devoto cómo tiene que actuar ante cualquier situación de la vida. Lo más cercano a los cuarenta y nueve niveles de significado propuesto por Benjamin lo encontramos en la Fiesta de Shavuot, que dura cuarenta y nueve días y en los cuarenta y nueve motivos mencionados por Horowitz, pero en ningún caso hay afinidad con lo expuesto por nuestro autor. En el próximo párrafo expondremos las principales categorías del judaísmo: Dios, Creación, Revelación, tradición y salvación.

1.2. Principales categorías del judaísmo: Dios, Creación, Revelación, tradición y salvación

Es notoria la influencia de la tradición judía en la obra benjaminiana. Categorías como Revelación, mesianismo, tradición y redención articulan su pensamiento en una trama compleja de interpretación. Incluso, según Scholem (2004), los conceptos de justicia, estudio de la doctrina y de la interpretación están presentes en los análisis tempranos de Benjamin sobre Franz Kafka (p. 46). También, hay otros conceptos no tan explícitos como los mencionados; pero que han dejado su impronta en la obra del filósofo: el carácter fragmentario y asistemático de los textos judíos, la importancia asignada a la espacialidad sobre la temporalidad y los niveles de interpretación.

Según la concepción judía la humanidad atraviesa por tres momentos capitales: la Creación, la Revelación y la salvación. Con esta concepción se instaura una nueva forma de ver la historia, ya no el tiempo «pagano», de carácter «circular», en el que cada tanto se vuelve a un punto de origen, sino uno «lineal», con un principio y un fin irrepetibles. Además, ambas visiones configuran una nueva concepción del tiempo en la que quedan subsumidas: el tiempo «moderno», en

donde los hechos se repiten, pero con distintos actores. Como diría Marx (1970) al inicio del *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, aparecido en 1852:

Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa. (p. 9)

Nosotros, siguiendo a Scholem, daremos cuenta, brevemente, de cada categoría judía que articula su imaginario. La primera, la de Dios, nos permitirá demostrar la importancia del espacio en el seno mismo de la Creación. La pregunta que inquieta a los místicos judíos con respecto a la Creación es la siguiente: Si Dios ocupa todo el espacio del Universo, ¿en qué lugar habitan sus creaturas? Para explicar esto el judaísmo remite a la teoría del «tsimtsum» -«contracción», en hebreo- expuesta por el excepcional cabalista Isaac Luria (siglo XVI), en la que Dios se hizo un abismo en sí mismo, al final del cual colocó a su creación. Scholem (1996) nos da cuenta de la teoría de Luria en estos términos:

Según Luria, Dios se vio obligado a hacer sitio al mundo abandonando, por así decirlo, una zona de sí mismo, de su interioridad, una especie de espacio primordial místico del que Él mismo se retiró a fin de volver al mundo en el acto de creación y revelación. (p. 286)

Nótese aquí importancia de la noción de espacio sobre las de tiempo y Primer Motor –cristiano o griego-. El acto primordial de la Creación se da más por una “contracción” de la divinidad en el espacio que por un instante en el tiempo. El tiempo afecta a los hombres, no a la divinidad. Obsérvese también que el Dios judío se desplaza, se contrae, con lo que también esta concepción se distancia del Primer Motor, que pone en movimiento al mundo, pero que Él mismo permanece inmóvil. En el mundo judío el primer exiliado es Dios, quien abandona su lugar primordial para instaurar a sus creaturas en el espacio liberado.

La Revelación entregada por Dios a los hombres por intermedio de Moisés en el monte Sinaí está contenida en la Torá. Una vez dada la revelación se torna imperioso mantenerla y transmitirla: surge así la tradición. Esta preserva la Palabra a la vez que la adecúa a los nuevos acontecimientos. A la Torá se le sumaron la Misná, comentario de los rabinos a la Torá; la Guemará, comentario de otros rabinos a la Misná; y la Tosefta, suplemento de la Misná. Obsérvese el papel

del comentario frente al sistema conceptual en el nacimiento del judaísmo. Sostiene Scholem (2001a):

Así el comentario se convirtió en la forma característica del pensamiento judío sobre la verdad, de lo que podríamos llamar el genio rabínico. Por influjo del pensamiento griego el judaísmo también ha conocido intentos y construcciones sistemáticas. Pero su vitalidad más característica se da allí donde se comentan los textos sagrados, por muy extravagantes que al lector crítico de hoy le parezcan quizá esos comentarios o incluso aquella idea misma del texto. Contrasta la humildad ante el texto, fundada en el supuesto de que ya está allí todo, con la presunción inaudita de querer imponer la verdad a los viejos textos. El comentarista, que en sentido estricto es el doctor de la Ley, tiene siempre algo de ambas actitudes. (p. 84)

Es importante resaltar así mismo el valor del comentario con respecto a la verdad. La contradicción queda excluida de cualquier «construcción sistemática»; en cambio, en el comentario, hallamos niveles de interpretación sobre un determinado pasaje de la Torá, incluso, rico en contradicciones. El carácter fragmentario de la obra de Walter Benjamin está más cerca de la tradición judía que de la griega. En este sentido podemos entender la frase de Benjamin referida erróneamente al Talmud en la cual este daría cuenta de los «cuarenta y nueve niveles de significado de la Torá». El autor estaría recogiendo fielmente el espíritu exegético del judaísmo.

La tradición, por tanto, no queda circunscrita a la mera transmisión de conocimientos y experiencias de una generación a otra; sino que alberga un momento reflexivo fundamental. En el judaísmo incluso se dan dos tradiciones con respecto al estudio de los conceptos que lo configuran: la tradición de los talmudistas y la de los místicos. Podríamos afirmar que estos últimos dieron un paso más allá que los primeros; entendieron que la revelación por medio de la Escritura no es más que el Nombre de Dios; es decir, algo que es Él mismo, en ningún punto distinto de su Creación: «La Torá no es otra cosa que el gran Nombre de Dios» (Scholem, 2001a, p. 89). Así, desde la perspectiva mística, los cabalistas afirman que el “sentido” de la Creación está no solo en el Talmud o en la Torá; sino también en el Nombre de Dios. Como apunta Scholem (2001a): «Los cabalistas utilizan siempre en este contexto el discurso de los “setenta rostros de la Torá”, donde naturalmente el número setenta es símbolo de la inagotable totalidad y plenitud de sentido de la palabra divina» (p. 91). Apreciemos que

también en los cabalistas la tradición tiene un carácter cambiante de acuerdo a los tiempos que le toca interpretar; por lo tanto, es, a la vez, conservadora y destructiva.

En cuanto a la Salvación el judaísmo plantea tres tipos de fuerzas que la han consolidado a través de los tiempos: la conservadora, la restauradora y la utópica. La primera no ha tenido la importancia que sí han revelado las segundas. En tanto la primera buscaba la preservación de los principios; la segunda, pretendía recuperar un pasado ideal; y la tercera, se orientaba hacia el futuro. Sin embargo, cabe destacar que las dos últimas se han retroalimentado constantemente, como señala Scholem (2001a):

Lo totalmente nuevo tiene elementos de lo totalmente viejo; y, a su vez, lo viejo no es el pasado realmente sucedido, sino un pasado iluminado y transformado por el imaginario, un pasado sobre el que se ha posado ya el resplandor de la utopía. (p. 102)

No obstante, el futuro puede presentarse como un hermoso esplendor o una temible catástrofe. Al estar vinculado con la historia del pueblo judío el pensamiento mesiánico tomará como referencia estas vicisitudes en su imaginario. Incluso, tal concepción catastrófica del fin de los tiempos representa mejor que ninguna otra concepción la esencia del pensamiento mesiánico. Destaquemos aquí la importancia que tiene el pensamiento apocalíptico en relación a la historia:

La salvación es ante todo una irrupción de la trascendencia en la historia, una irrupción en la que la historia misma es aniquilada, aunque en su hundimiento se transforme al ser iluminada por una luz que viene de otra parte. Las construcciones de la historia que abundan en los apocalípticos (a diferencia de los profetas de la Biblia) no tienen nada que ver con las modernas representaciones de progreso o desarrollo: si algo se merece la historia en el sentido de esas visiones, es su destrucción. La contemplación pesimista del mundo ha sido siempre la preferida por los apocalípticos. Su optimismo, su esperanza no están puestos en lo que la historia pueda dar a luz, sino en aquello que aflorará por fin libre y sin deformaciones cuando la historia se derrumbe (Scholem, 2001a, p.109).

Más allá de ver el futuro como el lugar de la destrucción o el de la bienaventuranza el mesianismo irrumpe para aniquilar la historia y empezar una nueva era. Se puede restaurar el antiguo reino de David o construir un nuevo reino; pero de lo que no se puede dudar es del advenimiento de una nueva era: la reconstrucción de las vasijas quebradas en el principio. Hasta aquí tengamos presentes las principales categorías del judaísmo, Dios, Creación, Revelación, tradición y

salvación. Cada una ha ido articulando la visión del mundo propia del judaísmo, un Dios vinculado al aspecto espacial de la Creación, la Revelación que se va actualizando a través de cada sabio judío, una tradición que se supera a sí misma, una salvación que restaura la armonía universal quebrada en el origen. Y también ha ido articulando sus principales características, como las que veremos a continuación: fragmentariedad, asistematicidad, polisemia y espacialidad

1.3. Principales características de la literatura judía: Fragmentariedad, asistematicidad, polisemia y espacialidad

Hemos distinguido entre los conceptos fundamentales del judaísmo –Creación, Revelación, Redención, salvación, tradición- y las principales características de la literatura judía –fragmentariedad, sistematicidad, polisemia, espacialidad-, que hallamos en sus textos. Los conceptos fundamentales expresan la visión del mundo de la cultura judía descrita en la Torá, el Talmud, el Zohar, el Sefer Yetzirá y las características están referidas a las formas, propiedades y estilos en las que dicha visión se establece.

Una ruptura primordial se da en el seno mismo del Creador. Este tiene un aspecto incognoscible, el «En-sof», del que no podemos decir una sola palabra, es lo enteramente Otro, inaccesible al ser humano. Y otro aspecto que puede ser conocido, las «sefirot», las vasijas que se quebraron en el origen, cuyos fragmentos somos capaces de percibir: Causa, Sabiduría, Entendimiento, Grandeza, Poder, Gloria, Victoria, Majestad, Fundamento y Soberanía.

Así, los fragmentos son de capital importancia en la cultura judía. Incluso, la salvación del mundo, la restitución del orden primordial dependerá de la reconstrucción de las «sefirot», las vasijas del origen, acto denominado «ticún». Por otro lado, la Torá y el Talmud pueden ser leídos como textos fragmentarios que comentan alguna situación divina o cotidiana. El comentario termina siendo un pasaje sobre otro pasaje, un fragmento sobre otro fragmento. Por lo tanto, no hay un significado único para cada pasaje, como tampoco hay un significado para la totalidad de los textos sagrados. Benjamin en sus textos –los analizados a

propósito del presente estudio- incorpora la mencionada característica de los textos judíos: fragmentos y no totalidad apreciaremos en sus escritos.

Benjamin, al igual que Borges, tenía el mismo concepto de autor con respecto a su obra: no tenía que notarse su presencia. El primero pensaba lograrlo con citas y el segundo tras la máscara de la erudición. No olvidemos que tenemos una relación fragmentaria con la Torá, por consiguiente una relación fragmentaria con la divinidad.

Sin embargo, la actitud del comentarista de los textos sagrados no se reduce a establecer un abismo entre su palabra y la divina, por lo que al hombre solo le corresponde darle sentido al lado visible de la divinidad; es decir, a solo una parte o fragmento. También el comentarista percibe que cada parte, despojo, fragmento por insignificante que parezca puede revestir una importancia inusitada: apreciar el rostro de Dios. Como señala Scholem (2006):

La Torá se concibe como un vasto *corpus symbolicum* que representa esa vida oculta en Dios que la teoría de las sefirot intenta describir. Para el místico que parte de esta suposición, cada palabra puede convertirse en un símbolo y es precisamente en las frases y versículos más insignificantes donde a veces se descubre lo más importante. Para el hombre de talento especulativo que descubre en la Torá una capa tras otra de significados ocultos no hay, en principio, ningún límite. En última instancia, toda la Torá, como subraya frecuentemente el autor, no es más que el gran Nombre sagrado de Dios. Visto de esta manera, no puede “comprenderse”; sólo puede “interpretarse” de un modo aproximado. (pp. 231-232)

Aquí hallamos una de las razones por las que el devoto judío respeta con la misma intensidad cada uno de los preceptos de la Torá y del Talmud. En cualquiera de ellos puede vislumbrarse el rostro oculto de la divinidad. La interpretación nos acerca a la divinidad, la comprensión nos aleja de ella. Recordemos que para Nietzsche el pensamiento fragmentario enriquece nuestra experiencia al revelarnos todos sus alcances; en tanto el pensamiento sistemático refleja solo un aspecto de la misma, amenazándonos con su afán de controlar cada aspecto de nuestra naturaleza.

Así mismo, la asistematicidad del Talmud es también característica de los textos cabalísticos: en Benjamin es fundamental. Acerca del Zohar –en hebreo, *Libro del Esplendor*- cuya autoría es atribuida a Moisés de León (siglo XIII), nos dice Scholem (2006):

Ya he dicho que el autor del *Zohar* es un pensador que se sirve más de la homilía que de ideas sistemáticas. Pero en esto se inscribe en una tendencia profundamente arraigada en el pensamiento judío. Cuanto más genuina y característicamente judía es una idea o doctrina, tanto más deliberadamente asistemática es. (p. 181)

En efecto, el *Zohar* contiene comentarios sobre algún aspecto de los libros de la Torá, no de una manera orgánica o sistemática; es decir, un inicio, un desarrollo y un final de alguna idea; sino que vierte sus opiniones a través de algún aspecto de los mencionados libros: la creación del hombre, los nombres de la divinidad, el Shabat, el Árbol de la vida, etcétera. Incluso, la mirada del devoto debe estar exenta de buscar tal sistematización. Veamos un pasaje que fascinó al propio Benjamin:

Ella [la Torá] es como una hermosa y digna doncella que se oculta en una secreta habitación del palacio, y tiene un amante que sólo ella conoce. Por amor a ella, él pasea delante de su puerta incansable y dirige sus ojos en todas las direcciones para encontrarla. ¿Qué hace ella al saber que él merodea su palacio? Abre por un instante la puerta, descubre por un momento su rostro para que lo vea el amante y apresuradamente lo vuelve a esconder. Nadie, salvo él, lo advierte, pero su corazón y su alma, y todo lo que hay en él se consumen de amor por ella. Sólo él sabe que ella se mostró para hacerle saber que lo ama. (Barnatán, 1996, p. 109)

El *Zohar* no es una obra sistemática, por lo tanto, la aproximación del devoto debe ser como la del «amado» en busca de la «amada»: captar el resplandor momentáneo de su rostro. El devoto no deberá aproximarse en busca del rostro que se despliega a lo largo del texto; sino estar a la expectativa de encontrarlo en cada línea.

Un dato adicional no menos significativo: la redacción misma del *Zohar* fue realizada sobre la base de fragmentos escritos a lo largo del tiempo. Por ello el mismo Moisés de León se asume como un copista del legado dejado por el sabio rabino del siglo II Simeón bar Jochai. Como nos dice Scholem (1988) en su prólogo a una edición de *Zohar*:

La mayoría de las secciones parecen ser interpretaciones de pasajes bíblicos, pequeños dichos, homilías más largas o bien series de homilías artísticamente glosadas en las que el Rabino Simeon ben Yohai, maestro famoso del siglo II, así como sus amigos y alumnos interpretan las palabras de las Escrituras de acuerdo con su significado oculto y, lo que es más, casi siempre en arameo. (p. 10)

La homilía se dirige al devoto, las ideas sistemáticas a los entendidos. Secciones, interpretaciones, pasajes, homilías realizados a lo largo del tiempo para revelar un significado oculto. Algo similar observamos en el Sefer Yetzirá (Libro de la Creación), el primer texto especulativo, del que se tenga noticias, de la literatura hebrea. Cada capítulo –de los seis que lo conforman- desarrollará conceptos que no continuarán en los siguientes. Algo imposible en una obra sistemática. Así, por ejemplo, en el capítulo primero se habla de la forma en la que Dios creó el mundo a partir de las diez «sefirot» y de las veintidós letras del alfabeto hebreo:

A través de treinta y dos vías misteriosas de sabiduría
el Señor de los Ejércitos ha trazado [su universo]
de tres maneras:
con la escritura, con la cifra y con el relato.

Diez cifras sin más
y veintidós letras fundamentales:
tres principales,
siete dobles
y doce simples. (Sefer Yetzirá, 2013, p. 53)

Este aspecto de la creación por intermedio de las «sefirot» y las letras del alfabeto hebreo no se repetirá en los capítulos que siguen. El capítulo segundo estará referido a las combinaciones de tales letras, que dan lugar a las doscientas treinta y un permutaciones posibles con las que nacieron las creaturas que pueblan el universo. Esta cifra no vuelve a ser mencionada en los otros capítulos. Los capítulos tercero, cuarto y quinto nos hablan de la clasificación de las consonantes del alfabeto hebreo: principales, dobles y simples. Las principales –«álef», «mem» y «shin»- como observamos en el capítulo tercero, representan los elementos primordiales, agua, fuego y aire, con los que se forma la creación. Sus combinaciones originan «las tres partes del universo, las tres estaciones del año y las tres partes en que se divide el cuerpo humano» (Forcano, 2013, p. 18). Las dobles, como se da cuenta en el capítulo cuarto, son las siete “consonantes que fonéticamente suenan duras o blandas (oclusivas o fricativas) si se escriben o no, con un punto diacrítico, el *daguesh*» (Forcano, 2013, 19). Con estas se forman los siguientes aspectos de la Creación, como leemos en el Sefer Yetzirá:

Siete dobles: *bet, guímel, dálet, kaf, pe, resh, tav*.
Trázalas, diseñálas, permútalas,
y con ellas crea los planetas del universo,

los días del año
y las puertas de la persona.
Con ellas traza los siete cielos,
las siete tierras,
las siete semanas.
Por ello al Nombre, bendito sea, le gustan
las septenas bajo todos los cielos. (Sefer Yetzirá, 2013, p. 77)

De las permutaciones de las simples, las restantes doce del alfabeto hebreo, como apreciamos en el capítulo quinto, se originarán las constelaciones que formarán los doce signos del zodiaco, los meses del año y los órganos principales del cuerpo humano. Finalmente, el capítulo sexto constituye una suerte de sumario del texto. Hay poco que agregar: se le atribuye el texto al patriarca Abraham y se menciona al Árbol de la Vida, que dará lugar a la jerarquización de las «sefirot» antes visto.

La filosofía occidental ha privilegiado la noción de tiempo sobre la de espacio. Tal vez sea Inmanuel Kant quien en su *Crítica de la razón pura* (1781) haya expuesto con mayor claridad la importancia del tiempo sobre el espacio. El conocimiento sensible está formado por intuiciones puras e intuiciones sensibles. Las primeras son el espacio y el tiempo. Las segundas, son nuestras percepciones de los objetos por medio de los sentidos. El tiempo ordena nuestro conocimiento, no ocurre lo mismo con el espacio. Así, el conocimiento es visto como la aplicación de las categorías, conceptos puros del entendimiento, a los objetos que nos ofrecen los sentidos. También Martin Heidegger en su *Ser y tiempo* (1927), recurre a la categoría temporal, no espacial, para establecer la naturaleza del hombre en tanto entidad privilegiada que se interroga por el Ser: el hombre es un ser temporal.

Por el contrario, en la cultura judía, tenemos la teoría del «tsimtsum» – «contracción», en hebreo-, expuesta por el excepcional cabalista Isaac Luria (siglo XVI). Nótese la importancia del espacio sobre las nociones tiempo y del Primer Motor –cristiano o griego-. Este es asumido como una entidad que pone en movimiento al mundo; pero que Él mismo permanece inmóvil. En cambio en la concepción judía, el Dios se contrae, hace un abismo en sí mismo. Scholem (2006) nos da cuenta de la teoría de Luria en estos términos:

Según Luria, Dios se vio obligado a hacer sitio al mundo abandonando, por así decirlo, una zona de sí mismo, de su interioridad, una especie de espacio primordial místico del que Él mismo se retiró a fin de volver al mundo en el acto de creación y revelación. (p. 286)

Aquí tenemos un aspecto fundamental en la obra de Benjamin. Nos referimos al carácter espacial, más que temporal de la Creación, que será preponderante en su obra; es decir, frente al tiempo que desde el presente solo nos permite volver al pasado o mirar al futuro sin esperanzas; el espacio y las incesantes oportunidades de perdernos en el laberinto de la ciudad en búsqueda de un objeto mágico que recomponga lo despedazado. Así mismo, la categoría espacial también nos remite a un exilio primordial. El exilio del pueblo judío tiene su antecedente en la propia divinidad. La vida de Walter Benjamin no estuvo exenta de esta situación.

Hasta aquí hemos dado cuenta del Talmud, su naturaleza, las partes que lo integran, los aspectos legales y literarios que alberga, así como la impronta normativa que recorre sus páginas. Con lo cual queda demostrado que la afirmación de Benjamin con respecto a que su pensamiento ha sido articulado siguiendo la enseñanza talmúdica que prescribe que la Torá posee cuarenta y nueve niveles de significado es errada. Sin embargo, esto no quiere decir que el autor no recoja el espíritu del judaísmo en el que apreciamos niveles de significado, asistematicidad, fragmentariedad y la noción de espacio como más importante que la de tiempo que recorren los textos judíos.

Por otro lado, hemos precisado los conceptos fundamentales del judaísmo –divinidad, Creación, Revelación, salvación y tradición- distinguiéndolos de las características propias de la literatura judía –asistematicidad, fragmentariedad, importancia de la noción espacial sobre la temporal y los niveles de significado-. Con esto tenemos salvada la primera parte de nuestra tesis: dar cuenta del Talmud, de los conceptos y de las características fundamentales del judaísmo. Ahora pasemos al segundo capítulo de nuestro estudio en el que expondremos los significados del concepto de «aura» tal como aparecen en *Dirección única* (1928), «Pequeña historia de la fotografía» (1930), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), y en «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939).

CAPÍTULO 2

El concepto de “aura” en la obra de Walter Benjamin

En el presente capítulo daremos cuenta de los significados que el concepto de «aura» adquiere en los textos de Walter Benjamin. Empezaremos por *Dirección única* (1928) en donde, a pesar de no aparecer de manera explícita, podemos observar sí una de sus características fundamentales: su «desmoronamiento». Luego analizaremos el concepto de «aura» en «Pequeña historia de la fotografía» (1930), en donde aparece por vez primera en todo su esplendor; en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936); y finalmente, en «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939).

Según el *Diccionario de la Academia de la Lengua Española* «aura» (Del lat. *aura*, y este del gr. αὔρα, de ἄειν, soplar) es el de «halo que algunos dicen percibir alrededor de determinados cuerpos y del que dan diversas interpretaciones» (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2001, p. 249). También se utiliza para designar a un viento suave o a la aceptación general de alguien. Y, como ha señalado Elémire Zolla en su libro *Auras. Culturas, lugares y ritos* (Zolla; 1995), dicho concepto no es privativo de ninguna cultura o religión.

En la cultura judía, como hemos mencionado en el primer capítulo de esta tesis, el concepto de «aura» no ha merecido un estudio detallado como una categoría fundamental del judaísmo. Lo cual sí ha ocurrido con los términos Dios, Creación, Revelación, tradición y salvación; incluso el carácter fragmentario y asistemático con los que se ha caracterizado a la literatura judía ha tenido mayor relevancia. Sin embargo, como ha señalado Gershom Scholem (2005), el término «aura» está referido al punto primordial de donde emerge la Creación:

Las frases un tanto pomposas con las que se describe en las primeras líneas de la interpretación que hace el Zóhar del relato de la creación, el surgimiento del punto primordial —ciertamente no a partir de la nada como se dijo en otro lugar, sino del aura etérea de Dios- pueden servir como ejemplo de la imaginería mística de todo el libro. (p. 242)

Walter Benjamin no toma ninguna de estas acepciones cuando nos refiere su concepto de «aura». Este, como hemos mencionado, tiene una serie de niveles de significado: «el aquí y ahora irrepitible de una manifestación», la «originalidad» y «autenticidad» de una obra de arte, «la sensación de lejanía por cerca que uno se pueda encontrar», «la capacidad de un objeto de devolvernos la mirada».

2.1. El «aura» en *Dirección única* (1928)

Sería difícil establecer el tema principal de una ciudad. A medida que la recorremos vamos posando la mirada en algún objeto en particular que capta nuestra atención. ¿Por qué un objeto determinado capta nuestra mirada y no otro? Benjamin diría porque nos devuelve la mirada. A esta capacidad, como veremos, la denominará «aura».

Dirección única (1928) tiene esta impronta: difícilmente podríamos conferirle algún tema principal. Cada calle, cada pasaje, cada una de sus páginas, nos ofrece un universo en miniatura donde perdernos y, al final, acaso, recuperar la mirada. Tal vez nuestro afán sistematizador nos impele a buscar algún hilo conductor para no perdernos en el laberinto de la ciudad. Pero Benjamin nos ayuda en nuestra búsqueda silenciosa: cualquiera puede perderse en la ciudad, pero saber perderse requiere pericia. Perdámonos, o mejor dicho, aprendamos a perdernos por esa fascinante ciudad llamada *Dirección única* (1928). Luego, si todavía nos quedan energías, extraigamos algunas conclusiones para nuestro estudio.

Una serie de preocupaciones recorre *Dirección única* (1928): la función del sueño en la vigilia, el fragmento, el papel del comentario y la traducción en la elaboración de un texto, el amor, la crítica al capitalismo, el dinero, la crítica de arte o literaria, la escritura, la obra de arte frente al documento, la arquitectura, la técnica, etcétera. Sin embargo, podemos encontrar un hilo conductor que articule nuestras preocupaciones de cara a la presente tesis: el «desmoronamiento» que se suscita en nuestras experiencias, en la realidad circundante, cuando comienza a imperar su elemento mercantil.

Empecemos por los sueños. En algunas calles de *Dirección única* (1928). Los sueños que refiere Benjamin están vinculados a la infancia, a la sensación que sobrevive al despertar, a ciertos personajes de la historia y a algunos lugares. En *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), Sigmund Freud (1856-1939) ofrece una singular respuesta al por qué olvidamos ciertas palabras. Se ha atribuido el olvido de ciertos vocablos que pueden representar una complejidad o dificultad para quien los profiere –un nombre extranjero, un vocablo con muchas sílabas, etcétera-; pero para Freud hay un sentido oculto: en realidad, no olvidamos una

palabra por ella misma, sino porque esta nos remite a un recuerdo doloroso: también solemos olvidar una palabra sencilla. Olvidamos el nombre de una estación del metro, no por el nombre mismo; sino porque este nos puede remitir a una situación dolorosa que deseamos quede en el inconsciente. La terapia de Freud consistirá en volver consciente esa situación inconsciente. Mucho de esto lo observamos en el pensamiento de Walter Benjamin.

En *Dirección única* (1928), mediante los nombres olvidados de las calles, Benjamin nos invita a recordarlos, traerlos del inconsciente a la consciencia, para poder así exorcizar el recuerdo doloroso que nos aprisiona. En efecto, aquí no se trata de una situación individual, sino social. La respuesta de Benjamin pasa por una lectura marxista de los problemas que aquejan al hombre y que han hecho que este viva enajenado en la penumbra: la explotación del hombre por el hombre, exacerbada por la técnica en el capitalismo. A propósito del sueño, leemos en «Subterráneo»:

Hemos olvidado hace tiempo el ritual según el cual fue edificada la casa de nuestra vida. Pero cuando hay que tomarla por asalto y empiezan a caer las bombas enemigas, ¡qué de antigüedades descarnadas y extrañas no dejan éstas al descubierto entre sus fundamentos! ¡Cuántas cosas no fueron allí enterradas y sacrificadas entre conjuros y ensalmos! ¡Qué siniestro gabinete de curiosidades aparece allí abajo, donde las zanjas más profundas se hallan reservadas a lo más cotidiano! Una noche de desesperación me vi, en sueños, renovando impetuosos lazos de amistad y fraternidad con el primer compañero de mis tiempos de colegial, a quien llevaba sin ver varios decenios y apenas había recordado en todo ese tiempo. Al despertar, sin embargo, lo vi claro: aquello que la desesperación, como una carga explosiva, había sacado a la luz, era el cadáver de ese hombre que estaba allí emparedado y debía impedir que quien viviera allí alguna vez, pudiera asemejarse en algo. (Benjamin, 1987, pp. 16-17)

Una casa, espacialmente, tiene cimientos y pisos, salas, comedores, dormitorios, cocinas, baños, etcétera. Temporalmente, si nos permiten la expresión, tiene recuerdos, es decir, una trama compleja de pasado, presente y futuro, en donde lo más profundo puede revelarse en cualquier acción cotidiana. Un sueño nos puede devolver a las zonas más profundas de la conciencia y al pasado más remoto de nuestra infancia. Benjamin retomará estas consideraciones al tratar en «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939) el tema de la «memoria voluntaria» y de la «memoria involuntaria». Sin embargo, dejamos aquí constancia de la importancia conferida por nuestro autor al sueño, el cual nos permite ver en la vida cotidiana

aquello que hemos olvidado o aquello que el poder ha querido que olvidemos. He aquí la tarea del filósofo: recomponer la historia, no la recordada, sino la olvidada. Con respecto al fragmento, leemos en las páginas 18 y 19, en el pasaje «Reloj regulador», lo siguiente:

Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida. Pues la conclusión sólo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso, que se siente así devuelto nuevamente a la vida. Para el genio, cualquier cesura, no menos que los duros reveses de fortuna o el dulce sueño, se integran en la asidua laboriosidad del taller, cuyo círculo mágico él delimita en el fragmento. «El genio es laboriosidad». (Benjamin, 1987, pp. 18-19)

Desde un inicio el autor marca distancia de la obra concluida a favor del fragmento. Este le proporciona al filósofo una serie de ventajas. La más importante es la posibilidad de introducir nuevas experiencias a su quehacer, lo cual no se puede hacer, precisamente, con la obra concluida que ofrece respuestas definitivas. Las respuestas tranquilizan al hombre «débil y disperso»; en cambio, las preguntas entusiasman a los «grandes hombres».

En la página 31 se detiene el autor a reflexionar sobre otro punto crucial en su pensamiento: la reducción de nuestras experiencias a su aspecto económico. No hay experiencia que no sea apreciada en su carácter mercantil. Recordemos el inicio de *El Capital* de Marx (1975) para que esto se aclare:

La riqueza de las sociedades en que impera el régimen capitalista de producción se nos aparece como un inmenso arsenal de mercancías y la mercancía como su forma elemental. Por eso, nuestra investigación arranca del análisis de la mercancía. (p. 3)

El régimen capitalista está marcado por la propiedad privada, esta genera las clases sociales y el carácter del Estado. Las clases sociales se caracterizan tomando en cuenta la cantidad de propiedad privada que posean. La burguesía tiene la mayor cantidad de propiedad privada; la pequeña burguesía un poco menos y, el proletariado, poco o nada. Este se ve en la necesidad de generar sus recursos trabajando en la propiedad privada de la burguesía, por lo cual recibe un estipendio menor de lo que produce. Sufrir así, como señala Marx, una triple enajenación: se hace ajeno al producto de su trabajo, se hace ajeno a su trabajo y se hace ajeno a sí mismo. No será tratado como un ser humano; sino como una

mercancía. En esa línea, Benjamin (1987), en el pasaje «Panorama imperial», el carácter humano de una conversación cede su lugar a su aspecto mercantil:

La libertad de la conversación se está perdiendo. Así como antes era obvio y natural interesarse por el interlocutor, ese interés se sustituye ahora por las preguntas sobre el precio de sus zapatos o de su paraguas. Ineluctablemente, en cada tertulia acaba insinuándose el tema de las condiciones de vida, del dinero. (p. 27)

Cuando nos cruzamos después de algún tiempo con algún amigo no le preguntamos por su última lectura, por su último acto caritativo, por su felicidad o infelicidad, sino por tu trabajo, por su vivienda, por su auto, es decir, por su posición económica. Todas las actividades humanas terminan estando sujetas a algún tipo de intercambio comercial. Por ello, la figura de la prostituta es esgrimida por el autor como la imagen más descarnada de un intercambio comercial. Se la compara además con los libros. Estamos en la «calle 48», en el pasaje «Nr. 13». Aclara Benjamin (1987):

V. Los libros y las prostitutas tienen cada cual su tipo de hombres que viven de ellos y los atormentan. A los libros, los críticos. (Benjamin, 1987, p. 48)

Marx consideraba que la Humanidad vivía en la «prehistoria»; es decir, en la época en donde el hombre se enfrentaba al hombre. Por lo tanto, era menester pasar a un estadio superior en donde el hombre dejara de «explotar» al hombre. En otras palabras, pasar del «reino de la necesidad» al «reino de la libertad». Esa idea de beneficiarse del otro presupone una desigualdad entre los hombres que deberá ser superada.

Las críticas al capitalismo, en donde la técnica ha dejado su impronta, también se hacen sentir. La embriaguez a la que se entregaba el hombre antiguo en su contemplación del cosmos contrasta con el abandono que hace el hombre moderno de ella y esto se ha visto, sobre todo, en la «última guerra» mundial bajo los auspicios de la técnica que, en lugar de establecer una relación armónica entre el hombre y la naturaleza, ha preferido «dominar» la naturaleza, con las consecuencias que todos conocemos. Todo esto ocasionará un «desmoronamiento» cósmico si es que el proletariado no pone toda su disciplina en revertir esta situación. Transitemos por las «calles 96, 97 y 98», especialmente por el pasaje «Hacia el planetario»:

La relación del mundo antiguo con el cosmos se desarrolla en otro plano: el de la embriaguez. Y, de hecho, la embriaguez es la única experiencia en la que nos aseguramos de lo más próximo y de lo más remoto, y nunca de lo uno sin lo otro. Pero esto significa que, desde la embriaguez, el hombre sólo puede comunicar con el cosmos en comunidad. La temible aberración de los modernos consiste en considerar irrelevante y conjurable esta experiencia, y dejarla en manos del individuo para que delire y se extasíe al contemplar hermosas noches consteladas. Pero lo cierto es que se impone cada vez de nuevo, y los pueblos y razas apenas logran escapar de ella, tal como lo ha demostrado, y del modo más terrible, la última guerra, que fue un intento por celebrar nuevos e inauditos desposorios con las potencias cósmicas. Masas humanas, gases, fuerzas eléctricas fueron arrojadas a campo raso, corrientes de alta frecuencia atravesaron el paisaje, nuevos astros se elevaron al cielo, el espacio aéreo y las profundidades marinas resonaron con el estruendo de las hélices y en todas partes se excavaron fosas de sacrificio en la madre tierra. Este gran galanteo con el cosmos se realizó por primera vez a escala planetaria, es decir, en el espíritu de la técnica. Pero como el afán de lucro de la clase dominante pensaba satisfacer su deseo de ella, la técnica traicionó a la humanidad y convirtió el lecho nupcial en un mar de sangre. Dominar la naturaleza, enseñan los imperialistas, es el sentido de toda técnica. Pero ¿quién confiaría en el maestro que, recurriendo al palmetazo, viera el sentido de la educación en el dominio de los niños por los adultos? ¿No es la educación, ante todo, la organización indispensable de la relación entre las generaciones y, por tanto, si se quiere hablar de dominio, el dominio de la relación entre las generaciones y no de los niños? Lo mismo ocurre con la técnica: no es dominio de la naturaleza, sino dominio de la relación entre naturaleza y humanidad. Si bien los hombres, como especie, llegaron hace decenas de miles de años al término de su evolución, la humanidad como especie está aún al principio de la suya. La técnica le está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos adoptará una forma nueva y diferente de la que se daba entre los pueblos y familias. Baste con recordar la experiencia de velocidades gracias a las cuales la humanidad se está equipando para realizar vertiginosos viajes hacia el interior del tiempo y toparse allí con ritmos que permitirán a los enfermos recuperarse como antes lo hacían en la alta montaña o los mares meridionales. Los parques de atracciones prefiguran los futuros sanatorios. El estremecimiento que acompaña una verdadera experiencia cósmica no está ligado a ese minúsculo fragmento de la naturaleza que solemos llamar "naturaleza". En las noches de exterminio de la última guerra, una sensación similar a la felicidad de los epilépticos sacudía los miembros de la humanidad. Y las rebeliones que siguieron luego constituyeron la primera tentativa por hacerse con el control del nuevo cuerpo. El poder del proletariado es la escala que mide su convalecencia. Si la disciplina de éste no logra penetrarlo hasta la médula, no lo salvará ningún razonamiento pacifista. Sólo en el delirio de la procreación supera el ser vivo el vértigo del aniquilamiento. (Benjamin, 1987, pp. 96-98)

A partir de esto podemos decir que el «desmoronamiento del aura» es a fin de cuentas el «desmoronamiento del hombre». La salida propuesta por Benjamin acerca en este punto al revolucionario con el místico: ambos pueden cambiar la historia. El primero con la revolución; el segundo, con la experiencia mística. Por ello, sería impropio manifestar que marxismo y misticismo están en las antípodas del pensamiento benjaminiano; por el contrario, se unen en este punto. Finalmente, la naturaleza nos empieza a cuestionar. Silenciosa durante muchos

siglos, comienza ahora a manifestar las consecuencias de una explotación desmesurada. En «Panorama imperial» leemos:

El calor se está yendo de las cosas. Los objetos de uso cotidiano rechazan al hombre suave, pero tenazmente. Y al final éste se ve obligado a realizar día a día una labor descomunal para vencer las resistencias secretas –no sólo las manifiestas- que se oponen esos objetos, cuya frialdad tiene él que compensar con su propio calor para no helarse al tocarlos, y coger sus púas con una destreza infinita para no sangrar al aislarlos. Que no espere la menor ayuda quienes le rodean. Revisores, funcionarios, artesanos y vendedores, todos se sienten representantes de una materia levantisca cuya peligrosidad se empeñan en patentizar mediante su propia rudeza. Y hasta la tierra misma conspira en la degeneración con que las cosas, haciéndose eco del deterioro humano, castigan al hombre. Al igual que ellas, la tierra consume, y la eternamente ausente primavera alemana no es más que una de las innumerables manifestaciones similares de la naturaleza alemana, que también se va descomponiendo. En ella vive como si, contrariando todas las leyes, la presión de esa columna de aire cuyo peso cada cual soporta, empezara, de pronto, a hacerse sentir por estos pagos. (Benjamin, 1987, p. 31)

Como señalamos al inicio de nuestras consideraciones sobre *Dirección única* (1928), aquí no encontramos de una manera explícita el despliegue del concepto de «aura», pero sí una de sus características fundamentales: su desmoronamiento. Una serie de vestigios permiten a Benjamin percatarse de tal desmoronamiento: el sueño y la vigilia; el fragmento y el sistema; el comentario y la traducción; el amor, la crítica; pero principalmente el capitalismo y la técnica despiadada que lo alimenta. Ahora revisemos el primer texto de Walter Benjamin en donde aparece el concepto de «aura»: «Pequeña historia de la fotografía» (1930).

2.2. El «aura» en «Pequeña historia de la fotografía» (1930)

Elaborar una «pequeña» historia de la fotografía en 1930 es un mérito innegable de Benjamin. No solo por haber vislumbrado las potencialidades de la fotografía cuando esta no mostraba aún todos sus rostros o haber visto en sus «instantáneas» los signos de una época fugaz, sino también por haber apreciado el cuestionamiento que la propia fotografía imponía al concepto de arte. Por ello no nos parece apropiado pedirle al texto de Benjamin exactitudes propias de una tesis o precisiones textuales a las que no tuvo acceso dada la precariedad de su situación en París, donde escribió gran parte de su obra.

Benjamin ve la historia de la fotografía en sus momentos saltantes, como un proceso que se devela o despliega. La industrialización sería ese momento cualitativamente distinto en el que un estadio de desarrollo pasa a otro. Todo lo anterior a la industrialización se ve como lo auténtico e irrepetible. Todo lo posterior se verá como lo inauténtico y repetible. Considera que aún no se ha prestado la debida atención a las cuestiones históricas y filosóficas que posibilitaron el surgimiento y decadencia de la fotografía. Las condiciones históricas estaban dadas para tal descubrimiento y señala a la industrialización como responsable de su desmoronamiento:

La industria conquistó el territorio por primera vez con las tarjetas de visita con foto, cuyo primer fabricante se hizo, cosa sintomática, millonario. Nada tendría de extraño que las prácticas fotográficas que hoy día empiezan a volver la mirada hacia aquellos dorados tiempos preindustriales tuvieran que ver soterradamente con las conmociones de la industria capitalista. (Benjamin, 2008, p. 22)

Así mismo, analiza los debates teóricos que se dieron a propósito de la consideración artística de la fotografía y los momentos que marcaron un hito en su despliegue. Tal vez la propuesta más radical en contra de la fotografía enfatice su pretensión de rivalizar con la creación divina. Solo Dios puede producir y reproducir a sus criaturas. Benjamin sostiene que esta posición deja de lado el aspecto técnico del asunto, tildándola como una concepción filisteo del arte. No obstante, también hubo posiciones distintas a la anterior. En síntesis, estas posturas asumen las virtudes de este descubrimiento, sobre todo, en su aplicación al estudio de la naturaleza.

Las fotografías de Louis Daguerre (1787-1851) –considerado, al lado de Joseph Niepce (1765-1833), como inventor de la fotografía-, debido a su propio proceso de elaboración, son costosas y únicas. Se convertirán, en manos de algunos pintores de la época, en «medios técnicos auxiliares». Así el retratista inglés David Octavius Hill (1802-1870) tomará para la elaboración de sus retratos, placas fotográficas tomadas por él mismo. Irónicamente, las fotografías tomadas por Hill han sido recordadas por la historia con mayor entusiasmo que sus pinturas. Por lo demás, observa Benjamin, en las pinturas que tomaron como base alguna

fotografía no perdura el nombre del retratado; sino “el testimonio del arte de quien las pintó”. Sostiene Benjamin (2008):

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: esa pescadora de New Haven que mira al suelo con un pudor tan indolente, tan seductor, queda algo que no se agota en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer entrar nunca en el “arte” del todo. (p. 24) (Ver Anexo, imagen 3)

En David Octavius Hill, padre del retrato fotográfico, se observa que la fotografía coloca el acento en el retratado, buscamos un nombre, su nombre, una leyenda que la personalice; en tanto que la pintura hace lo propio con el artista, dejando de lado el nombre del retratado.

Walter Benjamin también se detiene en Karl Dauthendey (1819-1896). Este en una fotografía (Ver Anexo, imagen 4) aparece junto a su esposa. Dauthendey nos observa, en tanto la esposa, que se suicidará días después de dar a luz a su sexto hijo, mira la lejanía. Para Benjamin (2008) aquí se tocan magia y técnica:

... la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo. (p. 26)

La técnica posee la facultad de dotar a sus productos de un «valor mágico»; la pintura carecería de dicha facultad. Más allá de la habilidad del fotógrafo y de la actitud de su modelo el espectador se siente impelido a buscar el azar, el aquí y ahora, de la imagen, en el que podemos vislumbrar el futuro desde el cual miramos el pasado. Aquí ya encontramos esbozada una definición de «aura»: el aquí y ahora irreplicable de una manifestación artística, en este caso, o natural. Perdurará, precisamente, aquello que escapa a la voluntad del artista.

Esto le permite afirmar a Benjamin (2008): «La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que le habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana» (p. 26). La técnica fotográfica nos permite captar una realidad imperceptible, al menos conscientemente, para el ojo humano, también aspectos

solo apreciados gracias a la cámara lenta o a las ampliaciones. Con ello nos revela una realidad que la pintura jamás podría captar directamente: la magia y la técnica vuelven a tocarse en este punto.

El aspecto arriba señalado lo encontramos desplegado en el fotógrafo alemán Karl Blossfeldt (1865-1932): Báculos, espadas, empuñaduras de estacas, figuras tométicas anidan imperceptibles en los tallos de plantas de la India. Las ampliaciones de tallos de plantas exóticas de Blossfeldt han revelado toda una realidad «mágica» imperceptible para el ojo humano (Ver Anexo, imagen 5).

Como hemos visto las primeras personas fotografiadas mantuvieron su anonimato y aún los periódicos eran objetos de lujo que no llegaban a las masas y las fotografías no estaban a su servicio. Entonces, sostiene Benjamin (2008): «El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista. En una palabra: todas las posibilidades de este arte del retrato dependen de que aún no se ha producido el contacto entre la actualidad y la fotografía» (p. 29). ¿Qué quiere decir Benjamin con esto? No pocos retratos de Hill fueron hechos en el cementerio de Greyfriars de Edimburgo. Tal locación le permitió que sus modelos se sintieran como en casa; es decir, en un lugar interior, cerrado y aislado y, desde una perspectiva técnica, ya que las primeras placas eran menos sensibles a la luz y esto obligaba a una larga exposición. El espacio del cementerio ofrecía esta ventaja. Estas fotografías produjeron en el espectador un efecto más intenso que las más recientes. Esta técnica de reproducción, refiere el autor, «inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro instante» (Benjamin, 2008, p. 31), lo cual no ocurre con las instantáneas más recientes en las que no predomina una larga estancia de exposición de los modelos; sino que estos dependen de la fracción de segundo que dura tal exposición.

La pintura seguía su curso realizando su quehacer al aire libre y en este espacio la fotografía no podía acompañarla. Así, la verdadera «víctima» de la fotografía no iba a ser la pintura, sino el retrato en miniatura. A tal punto que los pintores de miniaturas, se convirtieron, prontamente, en fotógrafos. Esta «generación puente» se extinguió pronto, a pesar de haber alcanzado una avanzada edad como Nadar (1820-1910), Stelzner (1805-1894), Pierson (1822-1913) y Bayard (1801-1887).

También, los comerciantes hicieron su incursión en la fotografía y con ello se expandió el mal gusto: se retocaron los negativos. Las casas se rodearon de álbumes cuyas fotos revelaban la ingenua decoración de los estudios fotográficos: columnas de mármol que emergen de alfombras; palmeras y paisajes que tienen como fondo una desgastada cortina, etcétera.

En tanto las primeras fotografías tienen un fondo aurático –este término es utilizado aquí como sinónimo de «aureola»-, con lo que la mirada del retratado adquiere seguridad y plenitud; en las fotografías que siguieron, las miradas solo expresan desarraigo y abandono. Esto también tienen su explicación en el uso de la técnica: «se debía a una absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura» (Benjamin, 1988, p. 36). Citando a Orlik⁴, con respecto al trato conferido a la luz, nuestro autor concluye, que debido al uso prolongado de la exposición, las primeras fotografías adquieren su «grandeza». El fotógrafo aparece ante el cliente como un avanzado técnico y el cliente ante el fotógrafo como un individuo perteneciente a una clase social en ascenso. Nos dice Benjamin (2008):

... dotada [la clase social en ascenso] de un aura que anidaba hasta en los pliegues de la levita o de la *lavallière*. Pues esa aura no es el simple producto de una cámara primitiva. Más bien ocurre que en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se corresponden tan exactamente como divergen en el siguiente período de decadencia. Una óptica avanzada pronto dispuso de instrumentos que vencieron completamente lo oscuro hasta perfilar las imágenes como en un espejo. Sin embargo, a partir de 1880 los fotógrafos situaban su cometido más bien en simular el aura por medio de todos los artificios del retoque y especialmente gracias al empleo de la goma bicromada: un aura que había sido previamente expulsada de la imagen, al mismo tiempo que lo oscuro, por el empleo de objetivos más luminosos, igual que la creciente degeneración de la burguesía imperialista la había desalojado de la realidad. Y así es como se puso de moda, sobre todo en el *Jugendstil*, un tono crepuscular interrumpido por reflejos artificiales. Pero, a pesar de la penumbra, se perfilaba cada vez más claramente una postura cuya rigidez delataba la impotencia de aquella generación frente al progreso técnico. (p. 37)

El aura se expresa en todo su esplendor cuando la técnica confluye con su objeto y se desmorona cuando estos se disocian. En la realidad social también ocurre lo mismo. La decadencia empezó a obrar cuando la burguesía imperialista despojó a la realidad de su aura, de su aureola, por medio de la reproducción técnica.

⁴ No tenemos mayores datos sobre este autor citado por Benjamin.

No obstante, según Benjamin, sigue siendo decisiva la relación entre fotógrafo y su técnica. Camille Recht⁵, estudiosa de la obra del fotógrafo francés Eugène Atget (1857-1927), sostiene que mientras el violinista busca encontrar el sonido con la rapidez del rayo; el pianista consigue el sonido al tocar una tecla. En el caso del pintor y el fotógrafo, estos tienen el instrumento a su disposición. Leamos una cita de Recht tomada de Benjamin:

El dibujo y la coloración del pintor corresponden a la producción del sonido al tocar el violín; como el pianista, el fotógrafo se las tiene que ver con un mecanismo sometido a leyes limitadoras que ni con mucho se imponen con la misma fuerza al violinista. Ningún Paderewski cosechará jamás fama, ejercerá el hechizo casi fabuloso que cosechó un Paganini. (Como se citó en Benjamin, 2008, p. 38)

Recht establece una diferencia entre el violinista y el pianista en la ejecución. El hechizo que ejerce el primero se debe a la rapidez con la que encuentra el sonido y a la libertad que le permiten el mecanismo; en tanto el segundo no gozaría de estos atributos. La naturaleza del pintor está vinculada a la ejecución del violín; en tanto la del fotógrafo a la del pianista. El hechizo de la fotografía no se compara con el producido por la pintura. Benjamin, siguiendo la metáfora de Recht, sostiene que existe un Busoni, músico italiano (1866-1924), de la fotografía, su nombre es Eugène Atget (Ver Anexo, imagen 6). Este como aquel se distinguirían de sus colegas en su calidad de «virtuosos y precursores». Además, Atget no solo fue el precursor de la fotografía surrealista, sino también:

... el primero en desinfectar la sofocante atmósfera extendida por el convencionalismo de los retratos fotográficos en su época de decadencia. Purificó esa atmósfera, la asentó incluso: muy tempranamente emancipó al objeto del aura, lo que constituye el mérito más indiscutible de la más reciente escuela fotográfica... Éste buscó lo desaparecido y lo extraviado, y por eso también tales imágenes se rebelan contra la resonancia exótica, esplendorosa y romántica de los nombres de las ciudades: absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde. (Benjamin, 2008, p. 40)

Atget se sitúa más allá de cualquier convencionalismo, sus fotografías no retratan los lugares de un itinerario turístico, sino un pasaje olvidado, un árbol que esconde vanamente la catedral de Notre Dame, una prostituta. Eugène Atget es un espíritu afín al de Walter Benjamin. Atget hará en la fotografía lo que Benjamin en la filosofía: reconstruirá la historia a partir de sus desechos. También despoja a los

⁵ No tenemos mayores datos sobre esta autora citada por Benjamin.

objetos del aura y «absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde» (Benjamin, 1989, p. 40). En esto último, expuesto en una imagen catastrófica, puede vislumbrarse el concepto de «aura» como veremos a continuación. Benjamin (2008) lo define en estos términos:

Pero ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición, esto significa respirar el aura de estas montañas, de esa rama. (pp. 41-42)

Aquí el «aura» es vista como «una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse». En efecto, un atardecer puede evocarnos el jardín de la infancia; una hoja que cae, las páginas olvidadas del cuaderno escolar. Sin embargo, tal evocación ocurre en un momento irreplicable, como irreplicable es el tiempo que transcurre. Según Benjamin, la «situación actual» es la de superar lo «irreplicable», al reproducirlo, acercándolo de esa manera a las masas. Así, mientras que la singularidad y la permanencia son atributos de la imagen; la fugacidad y la posibilidad de repetición son inherentes a la copia. Benjamin (2008) concluye este punto con estas palabras:

Quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una repetición cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción. (p. 42)

Por ello remarcamos en el párrafo referido a *Dirección única* (1928) la importancia que cobraba el desmoronamiento del «aura» en la obra de Benjamin: el paso del esplendor de la singularidad de las relaciones humanas a su decadencia por efectos de la industrialización. Ahora el autor pasa a analizar la importancia del rostro humano en la fotografía en la figura del fotógrafo alemán August Sander (1876-1964).

El retrato representativo que se hace a cambio de dinero representa un escollo para esta nueva mirada propuesta por Atget, en donde lo humano se ha desplazado del lente. El cine ruso ha enseñado que el paisaje y el medio ambiente se abren al fotógrafo que puedan captarlos en un rostro. Otra virtud del cine ruso

ha sido que aparecieran ante la pantalla hombres que no habían sido tomados en cuenta por la fotografía. Así, el rostro humano apareció con un nuevo significado. Este mérito se lo debemos en fotografía a August Sander (Ver Anexo, imagen 7), «quien ha reunido (y además con criterio científico) una serie de cabezas que no le van en absoluto a la zaga a la poderosa galería fisionómica inaugurada por Eisenstein o Pudovkin» (Benjamin, 2008, p. 44). Sander además –como menciona el escritor alemán Alfred Döblin (1878-1957), citado por Benjamin- sitúa estos retratos en el orden social existente: el campesino, el profesional, el idiota. El fotógrafo no ha realizado su tarea como lo haría un erudito o un científico social, sino apelando a su «observación inmediata». Sin embargo, esto no desmerece su trabajo, por el contrario, lo enaltece con una mirada desprejuiciada. Así como la anatomía comparada –nos dice Benjamin siguiendo a Döblin- nos permite captar en toda su importancia la función de los órganos, así la fotografía comparada de Sanders adquiere «un punto de vista científico superior al de los fotógrafos de detalles» (Benjamin, 2008, p. 46). Sander mejor que nadie, continúa Benjamin, nos advierte que en estas épocas «tendremos que acostumbrarnos a que nos miren en función de nuestra procedencia. Y, recíprocamente, tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografía: es un atlas que nos entrena para ello» (Benjamin, 2008, p. 46). Como sabemos, desde la Revolución industrial, iniciada hacia la segunda mitad del siglo XVIII, la economía deja de sustentarse en la agricultura y el comercio y pasa a hacerlo en la industria, teniendo como punto de apoyo a la tecnología. Este paso del «campo a la ciudad» colocó en escena a nuevos actores, sobre todo, dos clases antagónicas en relación al capital: proletariado y burguesía, retratados magistralmente por el lente de August Sander.

No es casual que acto seguido Benjamin analice las posturas del historiador de arte Alfred Lichtwark (1852-1914), cuyas preocupaciones, expuestas hacia 1907, desplazan el acento de las distinciones estéticas a las funciones sociales. «Y sólo a partir de este punto –nos dice Benjamin- podrá avanzar» (Benjamin, 2008, p. 48). Las discusiones sobre la fotografía pusieron su atención en su dimensión estética, «la fotografía en cuanto arte»; dejando de lado su dimensión social “el

arte como fotografía”. Benjamin (2008) remarca un hecho crucial si desplazamos el acento:

Y sin embargo la reproducción fotográfica de obras de arte ha repercutido mucho más sobre la función del arte mismo que la configuración más o menos artística de una fotografía, para la cual la vivencia no es más que el “botín de la cámara”. (p. 48)

La reproducción técnica de una pintura, por ejemplo, ha modificado sustancialmente la relación del espectador con respecto al original. Las reproducciones, convertidas así en producciones colectivas más que individuales, necesitan ser reducidas de tamaño para ser asimiladas, lo cual permite al hombre dominarlas para poder emplearlas. Un nuevo tema sale al encuentro: el de la reproducción fotográfica de las obras de arte.

No pocos pintores, al igual que a mediados del siglo XIX, se convierten en fotógrafos en las primeras décadas del siglo XX. La pintura no cubre la expectativa de tener una relación más intensa con los tiempos que les ha tocado vivir. El pintor y fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), sostiene que las posibilidades de lo nuevo se despliegan gracias a formas que las han antecedido. Nos dice Moholy-Nagy, citado por Benjamin:

Así, por ejemplo –dice Moholy-Nagy-, la pintura futurista (estática) suministró la problemática, sólidamente perfilada y que acabaría por destruirla, de la simultaneidad del movimiento, es decir, de la configuración del momento temporal; y esto en un período en que el cine ya era conocido, pero ni mucho menos comprendido...” (Como se citó en Benjamin; 2008, p. 49)

Y el poeta y ensayista rumano Tristan Tzara (1896-1963), fundador del movimiento Dadá, también citado por Benjamin, sostiene sobre este punto:

Cuando todo lo que se llamaba arte quedó paralítico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías y gradualmente el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un destello intacto y delicado más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos. (Como se citó en Benjamin, 2008, pp. 49-50)

Moholy-Nagy y Tristan Tzara ven en la fotografía un fulgurante esplendor que ha oscurecido a las artes que la precedieron. Los fotógrafos que provinieron de la pintura y cuyo paso no se debió a ningún interés mezquino o arbitrario fueron los portadores de esta nueva impronta de la fotografía. Sander o Blossfeldt son

autores cruciales porque «emanciparon» a la fotografía de cualquier interés político o científico. «La “visión global” pasa a ser cosa del objetivo: el fotógrafo desalmado entra en escena» (Benjamin; 2008, 50).

Walter Benjamin considera que en la «crisis del actual orden social» lo creativo se convierte en un fetiche cuyos rasgos perduran gracias a los «cambios en la moda de iluminación» y «en la fotografía lo creativo es su sumisión a la moda». De esta manera la fotografía revela su rostro mercantil sobre el cognitivo. Más importante se vuelve la exhibición de una «lata de conservas» en el mercado que revelar su procedencia en la producción. Como sugería Marx, en su «fetichismo de la mercancía», ante el espectador el producto en el mercado no evidencia su procedencia inhumana en la etapa de su producción en una fábrica: la tarea es revelar esta trama. De igual forma para Benjamin (2008): «Y, así como el verdadero rostro de esta fotografía “creativa” lo constituyen el anuncio o el procedimiento asociativo, su legítima contrapartida es la labor de desenmascarar y construir» (p. 50). Un mérito de los surrealistas consiste en haber propiciado algunos pioneros en la «construcción fotográfica». Así mismo, el cine ruso tiene el mérito de haber conferido a la fotografía un papel experimental y didáctico, dejando de lado el «encanto y la sugestión». Por ello, el pintor y escultor belga Antoine Wiertz (1806-1865), en esta línea, en 1855, saludaba el invento de la fotografía; en tanto Charles Baudelaire, en 1859, lo deploraba. El gran poeta francés desestima su calidad artística porque considera que el verdadero arte no busca «reproducir la realidad». Pero, para Benjamin, ni Wiertz, ni Baudelaire, supieron ver el camino por donde se iba a dirigir la fotografía, faltaba la leyenda que la empezaría a acompañar, como sentencia Benjamin (2008):

En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación. (p. 52)

La «literaturización», el pie de página, que deberá acompañar cualquier fotografía es la mejor forma de marcar el sentido de la misma. El analfabeto del futuro, dice Benjamin siguiendo a Moholy-Nagy, no será el que desconozca la escritura, sino

el que desconozca la imagen fotográfica. El primer alfabeto de la imagen será el propio fotógrafo.

Tenemos hasta aquí el itinerario seguido por Benjamin en «Pequeña historia de la fotografía» (1930). El filósofo ha pasado revista a una serie de artistas y estudiosos que marcaron un hito en el despliegue histórico de la fotografía. Así, sin dejar de lado a sus creadores Daguerre y Niepce, el autor ve en David Octavius Hill (1802-1870) las implicancias del «tránsito» de la pintura a la fotografía. En el retratista inglés, quien para elaborar sus retratos tomaba fotografías realizadas por él mismo, se puede apreciar que sus fotografías colocan el acento en el retratado y no en quien lo realiza, como ocurre en la pintura. Además, introduce en sus instantáneas un aspecto no menos importante: la permanencia de sus modelos en el instante, lo que no ocurre con las fotografías más recientes en las que estos dependen de la fracción de segundo que dura la exposición.

En Karl Dauthendey (1819-1896) Benjamin aprecia la facultad de la fotografía que radica en unir técnica y magia. Las imágenes de Dauthendey nos invitan a buscar el azar, aquel momento irrepitable que hará perdurable, al margen de la voluntad del artista, su fotografía. En Karl Blossfeldt (1865-1932) destaca el mundo mágico al que nos conduce la técnica de la ampliación de las imágenes: báculos, estacas, espadas, figuras totémicas, se esconden imperceptibles en las plantas de la India. Nadar (1820-1910), Stelzner (1805-1894), Pierson (1822-1913) y Bayard (1801-1887), son tomados como ejemplos de pintores de miniaturas que se convirtieron prontamente en fotógrafos, con lo cual la víctima de la fotografía no fue, en este punto, la pintura; sino la miniatura.

Eugène Atget (1857-1927), acaso el espíritu más afín a Benjamin, se sitúa, según nuestro autor, más allá de cualquier convencionalismo. Atget no retrata los lugares comunes de París, sino los olvidados. Y este aspecto lo emparenta a Benjamin: la tarea de ambos es reconstruir la historia, pero no desde la forjada desde el poder, sino desde los aspectos olvidados por este. Así aparece el concepto de «aura» como «una trama especial de espacio y tiempo: la irrepitable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse». Y nuestra época se ha desligado de lo

irrepetible por obra de la técnica. La singularidad y la permanencia son atributos de la imagen; la fugacidad y la repetición, lo son de la copia: historia y naturaleza pierden su «aura». A August Sander (1876-1964) le debemos el nuevo significado que adquiere el rostro humano, atendiendo a su procedencia socioeconómica.

Tomando como referencia al historiador del arte Alfred Lichtwark (1852-1914), para quien las discusiones sobre la fotografía deberían desplazarse de las consideraciones estéticas a las sociales; es decir, de la «fotografía como arte» al «arte como fotografía», Benjamin (2008) sostiene: «Y sin embargo la reproducción fotográfica de las obras de arte ha repercutido mucho más sobre la función del arte mismo que la configuración más o menos artística de la fotografía, para la cual la vivencia no es más que el “botín de la cámara”» (p. 48). La reproducción técnica ha modificado sustancialmente la relación entre la obra artística y el espectador; por vez primera la obra artística sale en busca del espectador.

László Moholy-Nagy (1895-1946), Tristan Tzara (1896-1963) y Antoine Wiertz ven en la fotografía un nuevo esplendor que oscureció a las artes que la antecedieron, un invento que estaba más acorde con los nuevos tiempos. En cambio Charles Baudelaire (1821-1867) deploraba la fotografía por considerar que el arte no debería reproducir la realidad. Para Benjamin, tomando distancia de los dos últimos autores mencionados, sostiene que el analfabeto del futuro no será el que desconozca la escritura, no el que desconozca la imagen fotográfica. Ahora veamos, en el siguiente párrafo, el concepto de «aura» en un texto fundamental de Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936).

2.3. El «aura» en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936)

En el prólogo a «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936) Walter Benjamin ofrece una suerte de diagnóstico, bastante convencional por cierto, del marxismo. Considera que Marx estudia al sistema capitalista en sus comienzos de manera que pudiera obtener de esta consideración conclusiones con vistas al futuro: la cada vez más creciente explotación del proletariado y el establecimiento de las condiciones para su abolición. En efecto, Marx sostiene que

las contradicciones crecientes entre los medios de producción y la ideología harán cada vez más insostenible la relación entre la burguesía y el proletario al punto de su extinción.

Así mismo, la atención de Benjamin se centra en los cambios operados en la superestructura, que según él se dan de manera más lenta que los operados en la infraestructura. Lo cual le permite formular algunas consideraciones: más que evaluar los requisitos que podría tener el arte del proletariado después de asumir el poder o las características del arte en una sociedad sin clases, le parece pertinente apreciar «las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción. Su dialéctica no es menos perceptible en la superestructura que en la economía» (Benjamin, 1989, p. 18). El análisis de dichas tendencias, sostiene Benjamin, no son válidas para fines fascistas; sino que, por el contrario, tienen un valor combativo. Términos como creación, genialidad, misterio, nos tienen sentido en la explicación que intenta nuestro autor. La obra de arte, sostiene Benjamin, siempre ha sido susceptible de ser reproducida. Los alumnos copian las obras maestras del arte para ejercitarse en su labor. Los maestros usan las obras de arte para difundirlas. Otros las reproducen para agenciarse algún dinero. Pero, la «reproducción técnica de las obras de arte» es algo nuevo que aparece con cierta periodicidad e «intensidad creciente» en la historia de Occidente. Así, los griegos conocieron dos formas de reproducción técnica, fundir y acuñar, sobre todo, dirigidas a reproducir monedas, terracotas y bronce; las demás obras artísticas fueron irrepetibles y no fueron posibles de ser reproducidas. Más adelante, la xilografía reprodujo el dibujo y la imprenta hizo lo propio con la escritura. En la Edad Media se suman la xilografía, el grabado en cobre y aguafuerte y, a comienzos del siglo XIX, la litografía. Esta última tuvo un alcance inusitado: permitió reproducir masivamente el arte gráfico en el mercado y colocarlo en «figuraciones cada día nuevas». Además, capacitó al dibujo para ilustrar la vida diaria. Hasta que fue aventajada por la fotografía. Sostiene Benjamin (1989):

En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción

plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con la que el actor habla. En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro. (p. 19)

Es interesante la distinción que hace Benjamin en la reproducción plástica entre manual y visual, colocando la calidad artística en esta última. Así mismo sitúa las reproducciones técnicas como condiciones de posibilidad de las que vendrán: en la litografía se escondía el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro.

Hacia 1900 la reproducción técnica comienza a adquirir un espacio propio de reflexión y alcanza un puesto específico entre los procedimientos artísticos de cara al arte en su acepción tradicional. Nos referimos a la reproducción de la obra artística y el cine. Benjamin menciona uno de los niveles de significado de «aura»: «el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentre» (Benjamin, 1989, p. 20). Nivel de significado que no posee la mejor de las reproducciones. Todo lo que se diga o deje de decir recaerá no sobre las reproducciones, sino sobre la obra original.

La autenticidad de una obra de arte está íntimamente ligada a un aquí y ahora irrepetible. El original conserva su autenticidad de cara a la reproducción manual, pero no ocurre lo mismo frente a una reproducción técnica. Para Benjamin esto se debe a que la reproducción técnica es más independiente que la manual con respecto al original, como en la fotografía que nos revela por medios técnicos aspectos del original que no tenemos acceso como espectadores o nos revela detalles o puntos de vista solo accesibles por medio de la técnica. Además, posibilita a la copia salir al encuentro del destinatario ya sea como fotografía o como disco gramofónico, en el caso de la reproducción sonora. Por lo demás, la reproducción técnica deja intacta la «consistencia de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora». Lo cual es válido para la obra artística y el paisaje que apreciamos en el cine:

Sin embargo, el proceso aqueja en el objeto de arte una médula sensibilísima que ningún objeto natural posee en grado tan vulnerable. Se trata de su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa.

Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad.
(Benjamin, 1989, p. 22)

En efecto, la autenticidad de la obra de arte es mucho más vulnerable que la del objeto natural en la reproducción técnica. En la reproducción de un objeto natural es mucho más evidente que se trata de una copia que en una obra de arte: no podríamos «falsificar» un paisaje, pero sí una obra de arte. Por lo que concluye Benjamin que la autoridad y autenticidad de una obra recae en el «original» y no en la copia.

Siguiendo a nuestro autor en la época de la reproducción técnica de una obra de arte lo que se desvirtúa, desmorona o atrofia es su «aura». Y esto vas más allá del ámbito artístico: «la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición» (Benjamin, 1989, p. 22). Las reproducciones tienen una presencia masiva que contrasta con la unicidad, con el carácter irrepetible de la obra de arte. Además, van en busca del destinatario, abandonando así su espacio original.

La percepción sensorial es distinta en cada época y está condicionada natural e históricamente. Aclara Benjamin (1989): «El tiempo de la Invasión de los Bárbaros, en el cual surgieron la industria artística y el *Génesis de Viena*, trajo consigo además de una arte distinto del antiguo una percepción también distinta» (pp. 23-24). No obstante, los eruditos de la escuela vienesa observaron la «signatura formal propia de la percepción en la época del Bajo Imperio» (Benjamin, 1989, p. 24); pero no estudiaron las transformaciones sociales que motivaron dicho cambio de sensibilidad. Nos dice Benjamin (1989):

En la actualidad son más favorables las condiciones para un atisbo correspondiente. Y si las modificaciones en el medio de la percepción son susceptibles de que nosotros, sus coetáneos, las entendamos como desmoronamiento del aura, sí que podremos poner de bulto los condicionamientos sociales. (p. 24)

Aparentemente, Walter Benjamin, en este punto, se distancia del marxismo, al dejar de lado los condicionamientos sociales que pueden explicar los cambios en la percepción, para entender dichos cambios a partir del «desmoronamiento del aura». Sin embargo, más adelante nuestro autor volverá a tomar partido por los condicionamientos sociales para explicar el desmoronamiento del «aura».

Es pertinente resaltar aquí la diferencia que hace Benjamin entre el «aura» para temas históricos y el «aura» para objetos naturales. Sobre esta nos dice Benjamin (1989): «Definiremos esta última como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cerca que pueda estar)» (p. 24). Contemplar un atardecer, las hojas que caen a lo lejos, las nubes que huyen como caballos feroces, es aspirar el «aura» de ese atardecer, de esas hojas y de esas nubes. Siguiendo esta descripción se pueden entender de una manera más cabal los condicionamientos sociales del «desmoronamiento del aura». Este desmoronamiento reposa en dos circunstancias ligadas a la importancia conferida a las masas, actualmente: la aspiración de las masas a acercar los objetos y a apropiárselos a partir de una reproducción. Lo interesante de esta es que cada vez más le gana terreno al original: «Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable» (Benjamin, 1989, p. 25).

Como ya se ha mencionado, la unicidad de la obra de arte se identifica con la tradición. Una estatua de Venus no era percibida de la misma manera entre los griegos que entre los monjes medievales: objeto de culto para los primeros, ídolo maléfico para los segundos, según su propia tradición. Sin embargo, en ambos casos la estatua de Venus se les presentaba en su unicidad, es decir, en su «aura». Benjamin sostiene que la íntima relación entre la obra de arte y la tradición se expresó primeramente en el culto. Considera que las más antiguas obras artísticas tuvieron una finalidad mágica y luego religiosa:

Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado". (Benjamin, 1989, p. 26)

Aquí hay otro punto de encuentro con el marxismo. Marx, en el acápito de los *Manuscritos de 1844*, se pregunta por el destino del trabajo del obrero. En los primeros tiempos el trabajo del hombre se dirigió a los dioses; luego a los hombres. En las primeras épocas la producción principal derivaba en templos,

etc., como ocurrió en Egipto, las Indias y México. Los dioses no fueron amos del trabajo, como tampoco lo fue la naturaleza, pero sí el hombre. La enajenación del hombre con respecto a su trabajo atraviesa tres momentos: el hombre se hace ajeno a su producto, el hombre no es consciente de su condición de explotado y, finalmente, el hombre se hace ajeno a sí mismo, es decir, limita toda su capacidad personal a ser un trabajador.

Por otro lado, Marx sostiene que originariamente la mercancía tuvo un «valor de uso», es decir, tuvo un fin utilitario: los hombres construyeron objetos que sirvieron para su uso personal. Luego, la mercancía tuvo un «valor de cambio», es decir, lo que el hombre produjo sirvió para intercambiarlo con otros productos. La relación que establece Benjamin sigue esta lógica: lo utilitario está unido a lo ritual y los valores de la obra de arte transitan del «valor cultural» al «valor exhibitivo». En una nota a pie de página, Benjamin (1989) expone una de sus definiciones de «aura»:

La definición del aura como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario de cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaccesible. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo “lejanía, por cercana que pudiera estar”. Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia. (p. 26)

Rodeados de lejanía aspiramos el atardecer irreplicable que cae con las hojas y se esparce por las montañas. En la obra artística, el «aura» está signada por «lo irreplicable de una lejanía por cercana que pueda estar»; mediante esta formulación establecemos su pertenencia a una determinada percepción histórica. La obra artística, en su valor cultural, busca aproximarse a una realidad lejana e inabordable. Benjamin (1989) sostiene que aun en el ritual secularizado persisten formas de aproximación cultural a las obras artísticas:

A medida que se seculariza el valor cultural de la imagen, nos representaremos con mayor indeterminación el sustrato de su singularidad. La singularidad empírica del artista o de su actividad artística desplaza cada vez más en la mente del espectador la singularidad de las manifestaciones que imperan en la imagen cultural. Claro que nunca enteramente; el concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen. (Lo cual se pone especialmente en claro en el coleccionista, que siempre tiene algo de adorador de fetiches y que por la posesión de la obra de arte participa de su virtud cultural.) Pero a pesar de todo la función del concepto de lo auténtico sigue siendo determinante en la teoría del

arte: con la secularización de este último la autenticidad (en sentido de adjudicación de origen) sustituye al valor cultural. (pp. 26-17)

La secularización del «valor cultural» de la imagen resquebraja su singularidad. El artista o su actividad misma desplaza el acento de la singularidad de las manifestaciones de la imagen cultural en la mente del espectador. Aunque la tendencia de la autenticidad es a ser más que una adjudicación de origen. Sin embargo, con la secularización del arte el concepto de autenticidad sustituye al «valor cultural».

El Renacimiento tuvo una importancia crucial en la secularización del arte, como en todos los campos de la actividad humana. El arte trató de perpetuar su antiguo dominio cultural con la teoría del «arte por el arte», es decir, con la «teología del arte», como diría Benjamin, de la cual surgió la teoría de un arte «puro», «que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual» (Benjamin, 1989, p. 26). Todos estos acontecimientos son importantes de cara a considerar la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica:

Estos hechos preparan un atisbo decisivo en nuestro tema: por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. (Benjamin, 1989, p. 27)

La técnica reproductiva tornaba masiva la presencia de la obra de arte y la impelía a ir en busca de su destinatario. Ahora la reproducción «emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual» y la vuelve reproducible; dejando con ello de tener sentido hablar de original y copia. Quien realiza una obra de arte sabe más que nunca que esta será susceptible de reproducción. Incluso, en la fotografía y en el cine la categoría de autenticidad se resquebrajará para siempre. Si en la fotografía no tendrá sentido preguntarse por cuál de mis «copias» es la original –salvo para las restricciones del mercado, el cual se apropia de la ideología del «original»-, en el cine la propia estructura de la filmación hará que no exista un «original» del que se podrá extraer un determinado número de copias según sea necesario; con esto se pone en entredicho la propia función del arte. Concluye Benjamin (1989) en este punto:

Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política. (pp. 27-28)

Benjamin pasa revista ahora a la recepción de las obras de arte. Tal recepción ocurre, principalmente, bajo dos acentos: el «valor cultural» y el «valor exhibitivo». Las primeras producciones artísticas estuvieron dirigidas a seres sobrenaturales; las que seguirán, estarán al servicio de los hombres. Incluso, el formato de ambas jugará un papel importante: los trazos en una cueva inaccesible o la imponente escultura de un Dios estarán lejos de ir al encuentro del espectador, en tanto el retrato de medio cuerpo podrán desplazarse sin dificultad por museos y galerías. Si sumamos a esto la reproducción técnica se hará más visible el «valor exhibitivo» de las obras de arte. En los tiempos primitivos destaca el «valor cultural» de la obra de arte: primero fue un instrumento de magia y luego se tornó en objeto de exhibición. Ahora el «valor exhibitivo» destaca la función estética de la obra de arte, la cual, acaso, cederá su lugar a su naturaleza mercantil. La fotografía y el cine son claros ejemplos de lo mencionado.

En la fotografía el «valor exhibitivo» hace que el «valor cultural» se repliegue; pero esto no ocurre sin tropiezos. El rostro humano será el último refugio del «valor cultural». En el retrato se van diluyendo las súplicas, adoraciones y melancolías del espectador. «En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana» (Benjamin, 1989, p. 31). Cuando el rostro ceda su lugar a otras manifestaciones el «valor exhibitivo» se habrá impuesto definitivamente sobre el «valor cultural». Por ello es importante el fotógrafo francés Eugène Atget (1857-1927) en este periodo: él fotografía las calles desprovistas de gente. Para Benjamin (1989):

Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico. Y así es como se forma su secreta significación histórica. Exigen una recepción en un sentido determinado. La contemplación de vuelos propios no resulta muy adecuada. Puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. (p. 31)

No es casual que los periódicos incluyan una leyenda a la fotografía. Dichas leyendas tiene un sentido muy distinto al de los títulos de un cuadro. Las leyendas

fotográficas nos dan una «directiva» de lo que estamos apreciando en la fotografía. En el cine esto se volverá más imperioso debido a la explicación que nos darán las leyendas de las imágenes que nos van presentando, sin las cuales sería muy difícil captar el significado que les atribuye el director.

Vista en perspectiva la polémica suscitada entre la fotografía y la pintura durante el siglo XIX en torno a la calidad artística de sus productos puede resultarnos sin sentido; pero no debemos dejar de resaltar su importancia. Tal polémica fue resultado de «una expresión de un trastorno en la historia universal» (Benjamin, 1989, p. 32), del que ninguna de las dos era consciente:

La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo veinte, que es el que ha vivido el desarrollo del cine. (Benjamin, 1989, p. 32)

La discusión se centró en la calidad artística de la fotografía, sin tomar en cuenta de qué manera la fotografía estaba modificando el propio concepto de arte. En el cine los teóricos agudizaron el planteamiento inicial. No obstante, las dificultades planteadas por la fotografía, estas tuvieron un menor espesor si las comparamos con las del cine. Así el cineasta francés Abel Gance (1889-1981), ve en el cine un retroceso considerable al compararlo con los jeroglíficos egipcios. Séverin-Mars, ve el cine como si contemplara una obra del pintor cuatrocentista italiano Fra Angélico (1390-1455). El escritor francés Alexandre Arnoux (1884-1973), refiriéndose al cine mudo, lo considera como una oración. Estos autores, sostiene Benjamin, se expresan no solo con una «ciega vehemencia» sobre el cine, sino que principalmente en su intento de atribuirle características que lo llevan a considerarlo como un arte o no, emplean elementos culturales en su interpretación; a pesar de que ya existían piezas cinematográficas como *La opinión pública*⁶ o *La quimera del oro* (1925), de Charles Chaplin. Incluso, insiste Benjamin, teóricos reaccionarios de la época destacan en el cine, no su elemento sagrado, sino su aspecto sobrenatural. Como lo atestigua el escritor austrocheco Franz Werfel (1890-1945) en su crítica a la realización del filme *Sueño de una noche de verano* (1935) del cineasta austrohúngaro Max Reinhardt (1873-1943), basado en la

⁶ Podría tratarse de la única obra dramática de Charles Chaplin estrenada en 1923.

comedia del mismo nombre de William Shakespeare (1564-1616), escrita hacia 1595:

El cine no ha captado todavía su verdadero sentido, sus posibilidades reales... Estas consisten en su capacidad singularísima para expresar, con medios naturales y con una fuerza de convicción incomparable, lo quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural". (Como se citó en Benjamin; 1989, 33-34)

Esta incursión del expresionismo en el cine de Reinhardt debió parecerle a Benjamin un indicio de las posibilidades desplegadas por este movimiento artístico en la plástica. Más allá del impresionismo, de la «impresión» de la realidad en el lienzo, se situaba el arte personal e intuitivo a través de la «expresión». El filme de Reinhardt obtuvo tres premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood en los rubros de fotografía, montaje y asistente de dirección.

Walter Benjamin establece una distinción entre el actor de teatro y el actor de cine. El primero interpreta a su personaje frente al público; el segundo, frente a la cámara, es decir, frente a todo un mecanismo. Esto último tiene básicamente dos consecuencias. Dicho mecanismo no respeta en todos sus puntos la ejecución del actor de cine; la guía del cámara va haciendo su labor. El montador compone a partir del material que se le entrega, constituyéndose así la película «montada por completo». Esta abarca «momentos dinámicos que en cuanto tales tienen que serle conocidos a la cámara (para no hablar de enfoques especiales o de grandes planos)» (Benjamin, 1989, p.34).

La primera consecuencia de esto es que el actor está sometido a una serie de «tests ópticos». La segunda, es que el actor de cine, a diferencia que el de teatro, no puede adecuar su ejecución al público. El espectador se erige así en crítico del trabajo actoral sin que lo tenga enfrente, como sí ocurre con el actor de teatro. Sostiene Benjamin (1989): «Se compenetra con el actor sólo en tanto que se compenetra con el aparato. Adopta su actitud: hacer test. Y no es ésta una actitud a la que puedan someterse valores culturales» (pp. 34-35). El actor de cine se enfrenta a la cámara; el de teatro, al público. El carácter de representación irreplicable recaerá sobre el teatro, no sobre el cine.

Hay otra diferencia entre el actor de cine y el de teatro. Benjamin considera que al cine le importa que el actor antes que representar a un personaje se represente él mismo. El escritor italiano Luigi Pirandello (1867-1936) es, según nuestro autor, quien mejor ha expuesto esta situación, aunque sus reflexiones estén referidas al «lado negativo» y al cine mudo. El actor, expresa Pirandello, es un exiliado de la escena y de su persona. El actor ve su imagen en la pantalla: es esta y no él quien se presenta al público. Comenta Benjamin (1989):

He aquí un estado de cosas que podríamos caracterizar así: por primera vez –y esto es obra del cine- llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia. La que rodea a Macbeth en escena es inseparable de la que, para el público vivo, ronda al actor que le representa. Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa. (p. 36)

En efecto, como mencionamos líneas arriba, el actor de teatro se enfrenta directamente al público; en tanto el actor de cine, se enfrenta a una cámara. El primero mantiene su «aura», su aquí y ahora irreplicable; en cambio, el segundo, pierde su «aura». Un error en el teatro se torna insalvable, en el cine puede subsanarse. Un ejemplo de esto podemos apreciarlo en el filme *Nos habíamos amado tanto* (1974) del director italiano Ettore Scola. Un personaje, el profesor comunista, participa en un concurso televisivo sobre la vida y obra del director Vittorio De Sica (1901-1974). El profesor va sorteando todas las preguntas hasta llegar a la pregunta final por el premio pecuniario. Como suele ocurrir en este tipo de concursos, la pregunta tiene una trampa, una doble respuesta. Ante cualquier respuesta del concursante le saldrá al paso la otra. La pregunta formulada, ¿por qué llora el niño, hijo del tipo que se gana la vida pegando carteles por la ciudad, en el filme *Ladrones de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica? En el filme, el niño llora porque le acaban de robar la bicicleta al padre, sin la bicicleta no podrá realizar su trabajo. Pero, durante el rodaje de la película el niño no logra llorar, por lo que el director urde una estratagema para lograr su propósito. Finge que le han robado unos cigarrillos, colocados previamente en el saco del niño, y luego de una tenaz búsqueda, los «encuentra». Entonces, reprende al niño por el hurto y este empieza a llorar y el director aprovecha esta situación para rodar la memorable

escena. El tipo del concurso responde refiriendo esta anécdota. Sospecha que es la respuesta que un conocedor debería responder ante tal pregunta, ya que la primera opción es obvia. No sabe que le han tendido una trampa. Y pierde porque la “respuesta” es la obvia. Esta situación que se da en el rodaje de un filme es impensable en una representación teatral.

Ahora bien, para Benjamin, las reflexiones de Pirandello ponen de relieve la crisis que atraviesa el teatro. «La escena teatral es de hecho la contrapartida más resuelta respecto de una obra de arte captada íntegramente por la reproducción técnica y que incluso, como el cine, procede de ella» (Benjamin, 1989, p. 36). Así, el psicólogo y filósofo alemán Rudolf Arnheim (1904-2007) sostiene que en el cine se logran los mayores efectos mientras menos participe el actor, al punto de convertirse de tratar a este como un accesorio. Benjamin agrega que el actor de teatro se transpone en un papel, lo que no ocurre con el actor de cine. Este no tiene una actuación unitaria, sino «episodios montables».

El extrañamiento que experimenta el actor frente al mecanismo cinematográfico es de la misma naturaleza que sobrecoge al hombre al ver su imagen proyectada en el espejo. Peor aún, la imagen del espejo o en la pantalla ha adquirido vida propia y va en busca del público, como lo hiciera en su momento la reproducción de la obra de arte. El actor sabe que finalmente tendrá que ajustar cuentas con el público, es decir, con el mercado. Este, al que el actor va no solo con su fuerza de trabajo, sino también con su propio cuerpo, su sangre y sus entrañas, «le resulta, en el mismo instante en que determina su actuación para él, tan poco asible como lo es para cualquier artículo que se hace en una fábrica» (Benjamin, 1989, p. 39). Aquí tenemos otro punto de encuentro con el marxismo. Marx señala tres momentos de enajenación del hombre frente a su trabajo: el producto del trabajo se vuelve ajeno al hombre que lo produce, el hombre no es consciente de esta situación y él mismo se torna ajeno a su humanidad. La situación del actor de cine no es ajena a esta caracterización. Por ello sostiene Benjamin (1989):

A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las “estrellas”, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía. (p. 39)

Así mismo, en el «fetichismo de la mercancía», Marx nos revela cómo la mercancía se desvincula de su origen. Es difícil que alguien, al apreciar un producto en el mercado, se remonte a las condiciones de su producción. Es difícil que alguien, al ver un producto en el mercado, indague por el trabajo socialmente acumulado en él. El actor, como mercancía, no escapa a esta situación. Por ello, la maquinaria cinematográfica trata de borrar toda huella de su carácter mercantil, anteponiendo a ello un culto a la personalidad fuera de los escenarios. Sin embargo, Benjamin no deja de reconocer en el cine su carácter revolucionario, es decir, su papel crítico sobre nuestra concepción tradicional del arte.

Para Benjamin es importante destacar que la técnica del cine requiere que el espectador asista a un espectáculo, desde una carrera de bicicletas hasta una función cinematográfica, como una suerte de especialista. Esto se puede apreciar de la mejor manera en la literatura «actual». Hasta el siglo XIX, aproximadamente, a un pequeño grupo de escritores le correspondían miles de lectores, hasta que ocurrió un cambio radical: la expansión de la prensa. En diversos rubros –político, económicos, científico, religioso, etcétera-, los lectores pasaron a ocupar el lugar del escritor, es decir, no hubo ciudadano que no escribiera por algún motivo – queja, reportaje, experiencia laboral, etcétera- en algún diario. «La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor» (Benjamin, 1989, p. 40). Un caso que el autor considera es el de la ex Unión Soviética, en la que el trabajo mismo cumple ese papel y en donde no se ha desarrollado una educación especializada; sino politécnica.

Siguiendo al escritor británico Aldous Huxley (1894-1963), Benjamin considera que la reproducción técnica ha conducido a la vulgarización de la escritura y de la imagen. Cada vez hay más medios de difusión para los cuales se necesitan cada vez más personas que los nutran con sus escritos e imágenes, pero la cantidad requerida no ha generado la calidad esperada. Esto también es válido para el cine. Lo que ha ocurrido en la literatura en siglos, ha sucedido en el cine en una

década. En el cine ruso se ha dado esta práctica: los «actores» que aparecen no lo son en el sentido estricto del término. Para Benjamin (1989):

En Europa occidental la explotación capitalista del cine prohíbe atender la legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido. En tales circunstancias la industria cinematográfica tiene gran interés en agujonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes. (p. 41)

En efecto, si uno revisa los documentales *Tres canciones sobre Lenin* (1934) del director soviético Dziga Vértov (1896-1954) o *Borinage* (1934) del director holandés Joris Ivens (1898-1954), citados por Benjamin, podrá apreciar claramente lo expresado por el autor. El primero destaca la influencia del marxismo en la liberación de las mujeres turcas y el segundo muestra las protestas de los mineros en Bélgica. En ambos casos, la estética cede su lugar a la reivindicación social; en tal medida, la participación de las masas se vuelve imperiosa ante la «explotación capitalista»: los actores no reclaman su lugar en el cine, sino el pueblo oprimido.

Benjamin se detiene a analizar los aspectos que intervienen en el rodaje de una película, sobre todo, de una película sonora. Esta ofrece aspectos nunca antes vistos. Por ejemplo, la cantidad de mecanismos –iluminación, «cuadro de ayudantes», etcétera- que intervienen en la filmación de una escena y que el espectador no ve directamente. Si relacionamos esta situación con la puesta en escena en un teatro, las diferencias saltan a la vista. En el teatro no se percibe tan espontáneamente que la puesta en escena es ilusoria, no así en el cine:

En el rodaje de una escena cinematográfica no existe ese emplazamiento. La naturaleza de su ilusión es de segundo grado: es un resultado del montaje. Lo cual significa: en el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir, técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible. (Benjamin, 1989, pp. 42-43)

En el teatro asumimos que estamos frente a la «realidad» que nos propone la escenografía. En el cine, por medio de la fotografía y la técnica del montaje, no estamos frente a la realidad; sino frente a la ilusión que nos procuran las técnicas mencionadas.

A la luz de esta distinción –entre teatro y cine- Benjamin plantea la que se puede establecer entre el operador y el pintor. Para aclarar esta distinción recurre a la relación que se puede establecer entre el mago y el cirujano. El primero, quien establece una distancia con el paciente, puede aminorarla en virtud de la autoridad que ostenta. El segundo, en cambio, se preocupa en mantener una distancia con el enfermo, aunque la aminora al adentrarse por su organismo. El cirujano se relaciona con el paciente de manera operativa, no de hombre a hombre, como pudiera hacerlo el mago. De igual forma podemos establecer la relación entre el pintor y el cámara. El primero, como el mago guarda distancia natural con su objeto. El segundo, como el cirujano, ingresa en la conformación de sus datos. La imagen que consigue el primero es «total»; la que obtiene el segundo, es «múltiple», unificadas por su técnica. Nos dice Benjamin (1989):

La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante, puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte. (pp. 43-44)

En el mundo en que vivimos las relaciones humanas se han tornado mercantiles. Ya no nos detenemos a pensar en que detrás de cada mercancía hay un ser humano que las ha elaborado, probablemente, en circunstancias adversas. De igual forma, la reproductibilidad técnica nos sitúa en una realidad «virtual» que se ha tornado en la única «realidad», despojando para siempre la realidad «natural» de una primera época. Por ello, «la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte» (Benjamin, 1989, p. 44). Retrógrada ante un Picasso, se torna progresiva ante el cine de Chaplin. Esta actitud progresiva se entiende porque el gusto por mirar y vivir de las masas se relaciona con la actitud del que busca opinar como experto. Benjamin sostiene que mientras menor sea el valor social de un arte la actitud crítica y la fruitiva se separan: disfrutamos de lo convencional y criticamos lo nuevo. En los espectadores de cine ambas actitudes de unen. Sostiene Benjamin (1989):

Y desde luego que la circunstancia decisiva es ésta: las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación. Y en cuanto se manifiestan, se controlan. (p. 45)

Si relacionamos esta situación del cine con la de la pintura podríamos sacar importantes conclusiones. Una de ellas es la referida a la pretensión de la pintura a ser apreciada por pocas personas. La apreciación masiva de esta coincide, durante el siglo XIX, con su crisis. El afán de la obra de arte por llegar a un gran público, que la fotografía acentuará, provocará tal crisis. La pintura, por su propia naturaleza, no es susceptible de una apreciación «simultánea y colectiva». Lo cual no ocurre con la arquitectura, el cine o la antigua epopeya. Explica Benjamin (1989):

De suyo no hay por qué sacar de este hecho conclusiones sobre el papel social de la pintura, aunque sí pese sobre ella como perjuicio grave cuando, por circunstancias especiales y en contra de su naturaleza, ha de confrontarse con las masas de una manera inmediata. (p. 45)

Durante la Edad Media y hasta finales del siglo XVIII la exposición de pinturas en las iglesias y monasterios no tuvo una recepción simultánea, sino atendiendo a una jerarquía. Benjamin señala el conflicto librado entre la pintura y su reproducción técnica. Por más difusión que se haya hecho de las pinturas en los museos no se ha logrado que las masas logren organizar su recepción. El público que ante el suprarrealismo se presenta como retrógrado, se torna experto ante un filme cómico.

Líneas arriba, Benjamin ha establecido algunas diferencias entre el teatro y el cine. Mientras que en el teatro el hombre se enfrenta al público, en el cine el hombre lo hace ante una maquinaria. Ahora considera que esta situación –el hombre ante la cámara- ayuda al hombre a representarse mejor su entorno. La psicología del rendimiento revela la capacidad del aparato para realizar test, en tanto el psicoanálisis nos ofrece otra manera de ver dicha realización de test.

Sin dudas, el cine, como la fotografía, ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que pueden ser apreciados desde la teoría psicoanalítica. Antes de Sigmund Freud (1856-1939) los lapsus pasaban prácticamente desapercibidos. A partir de Freud sabemos que detrás de esta aparente equivocación hay profundos mecanismos de la psique que salen a la luz a través de los lapsus. En *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) el médico austríaco analiza una serie de elementos que antes pasaban desapercibidos en nuestro universo de

percepciones en el mundo óptico y en el acústico: el cine ha hecho lo propio con nuestra aperccepción. Incluso el cine se ha revelado como más sensible que la pintura y el teatro en este aspecto. Señala Benjamin (1989):

El cine indica la situación de manera incomparablemente más precisa, y esto es lo que constituye su mayor susceptibilidad de análisis frente a la pintura; respecto de la escena, dicha capacidad está condicionada porque en el cine hay también más elementos de ser analizados. (pp. 46-47)

Esta circunstancia según Benjamin favorece la interpenetración recíproca entre arte y ciencia. Un determinado comportamiento puede ser valorado artística o científicamente. El cine –y aquí radica uno de sus funciones revolucionarias- invita a reconocer que «la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas» (Benjamin, 1989, p. 47).

Los primeros planos nos revelan aspectos poco observados de un inmobiliario. «El cine aumenta por una lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme» (Benjamin, 1989, p. 47). Como ocurrió en su momento con los aspectos de la realidad insospechado captados por la fotografía. Además, lo que aparecía como una amenaza –la estación de tren, las fábricas, las calles plagadas de multitud- ha sido derruido por el cine. Entre los escombros salimos en busca de nuevas aventuras. Sostiene Benjamin (1989): «Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento» (p. 48). La ampliación nos muestra detalles que de otra manera sería difícil apreciar; la ampliación misma revela una nueva estructura. El retardador aporta «temas conocidos del movimiento» y descubre nuevos movimientos. Ahora la idea de que la naturaleza que le habla al ojo es distinta de la que le habla a la cámara se va aclarando. Aquí el autor recurre al psicoanálisis para decirnos que la naturaleza que habla a la cámara ha sido captada no consciente; sino inconscientemente. Por ejemplo, el retardador nos muestra todo lo que ocurre en una fracción de segundo en el andar de una persona o en el vuelo de un colibrí y que no podríamos captar de otro modo. Nos dice Benjamin (1989):

Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el

inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional. (p. 48)

Algo similar a lo que ocurría con la fotografía; en la que unos dispositivos técnicos, como el aumento de la imagen, en el caso del fotógrafo alemán Karl Blossfeldt (1865-1932), nos permitieron ver un universo insospechado. En el caso del cine ocurre otro tanto. Aquí, agrega Benjamin, la importancia de la experiencia que esto produce en nuestro inconsciente óptico, por obra de la cámara; y en el pulsional, en el caso del psicoanálisis. Freud ha demostrado en su obra la función del inconsciente, que se revela en los sueños o se plasma en el arte, y que alberga nuestras «represiones», aquello que se nos limita o prohíbe en nuestra facultad consciente. Nuestro universo se amplió considerablemente, al igual de lo que sucede con el cine.

Benjamin considera los elementos que confluyen en toda obra de arte: la técnica, las formas artísticas tradicionales y las modificaciones sociales. El primero, la técnica, ayuda a desplegarse en todo su esplendor a una determinada forma de arte, por ejemplo, el cine. Este ya anidaba en las hojas de los cuadernillos con figuras de una atleta o de un animalito que al pasarlos rápidamente con el pulgar dan la apariencia de movimiento. El segundo elemento, las formas artísticas tradicionales, «trabajan esforzadamente en ciertos niveles de su desarrollo por conseguir efectos que más tarde alcanzará con toda espontaneidad la forma artística nueva» (Benjamin, 1989, p. 49). Finalmente, el tercer elemento, las manifestaciones sociales. Estas trabajan en formas que solo más tarde tendrán una recepción más importante. Por ejemplo, los estereoscopios del «panorama imperial» anunciaron lo que luego haría el cine: la visión de las imágenes por un gran público (Ver Anexo, imagen 8).

Dicho con otras palabras, el arte provoca una demanda incluso cuando aún no ha logrado su máximo esplendor. Toda forma artística pasa por un tiempo crítico que dará como resultado una forma artística nueva. Finalmente, «las extravagancias y crudezas del arte, que se producen sobre todo en los llamados tiempos decadentes, provienen en realidad de su centro virtual histórico más rico» (Benjamin, 1989, p. 49). El dadaísmo, según el autor, es un claro ejemplo de esto:

ha pretendido provocar efectos en el público con medios como la pintura y la literatura. Dichos efectos son encontrados por el público en el cine.

La búsqueda de nuevas demandas suelen ir más allá de la finalidad requerida. Así sucede con el dadaísmo, al dejar de lado los valores del mercado, tan ligados al cine, va en busca de valores más significativos. Los dadaístas no le dieron tanta importancia al uso mercantil de sus obras artísticas como a su «inutilidad como objetos de inmersión contemplativa» (Benjamin, 1989, p. 50); lo cual consiguen con la degradación del material utilizado. Por ejemplo, sus poemas son «ensaladas de palabras» y tienen «giros obscenos»; incorporan a sus cuadros botones o boletos de tranvías. Según Benjamin (1989): «Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones» (p. 50). En efecto, los dadaístas desmoronan el aura de las obras artísticas introduciendo en ella elementos hechos en serie, logrando con ello evidenciar el destino de las obras artísticas como reproducciones. Ante un cuadro del poeta y pintor francoalemán Jean Arp (1887-1966) o un poema del escritor alemán August Stramm (1874-1915) resulta difícil emitir un juicio; lo cual no ocurre ante un cuadro del pintor, ilustrador y escenógrafo francés André Derain o un poema del poeta austríaco Rainer María Rilke (1875-1926). Según Benjamin (1989):

Para una burguesía degenerada el recogimiento se convirtió en una escuela de conducta asocial, y a él se le enfrenta ahora la distracción como una variedad de comportamiento social. Al hacer de la obra de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban en realidad una distracción muy vehemente. Habría sobre todo que dar satisfacción a una exigencia, provocar escándalo público. (pp. 50-51)

Con esto la obra de arte dejó de tener una «apariencia atractiva» o una «hechura sonora» para convertirse en un «proyectil». Según Benjamin (1989): «Había adquirido una calidad táctil» (p. 51). Esto favoreció la recepción del cine, el cual tiene en lo táctil su elemento primordial; «es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque» (Benjamin, 1989, p. 51). El autor compara el lienzo en el que se plasma la pintura con el lienzo en el que se plasma la película. Se notará enseguida que el primero invita a la contemplación; no así el segundo. En el primero aún es posible la

reflexión, mientras que en el segundo la sucesión de imágenes la torna difícil. Precisamente, en esto consiste el efecto de choque que nos depara el cine: cada segundo nuevas imágenes irrumpen en el escenario demandando una actitud más intensa del espectador. Finalmente, nos dice Benjamin (1989): «Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico del choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo» (p. 52). Como si el cine irrumpiera en todas las manifestaciones humanas, no solo en lo moral. Así mismo, el autor considera que el cine es la forma artística que corre mejor con los tiempos de inseguridad, de choque, a los cuales es sometido el hombre en la ciudad moderna. La masa tiene un papel importante en la recepción de las obras de arte. Según Benjamin, surge de una serie de comportamientos frente a ellas. El crecimiento importante de los participantes cambia la índole de su participación. Para algunos, su participación está desacreditada. Por ejemplo, el escritor y poeta francés Georges Duhamel (1884-1966), citado por Benjamin, sostiene que el cine es un pasatiempo para parias o espíritus iletrados, que no demanda ningún esfuerzo intelectual, que no aborda ningún problema con seriedad. Nuestro autor advierte que este es una antigua consideración abordada por el arte. Este reclama recogimiento; no disipación, que es lo que procura, según Duhamel, el cine.

Benjamin sostiene que la mencionada desacreditación de la masa es solo aparente. Quien se recoge frente a una obra de arte, se «sumerge» en ella. Quien se disipa ante una obra de arte, procura que esta se sumerja en él. Y esto ocurre fundamentalmente frente a la arquitectura. Mientras otras formas artísticas –la tragedia griega, la pintura sobre tabla, etcétera- han aparecido y desfallecido en el transcurso de la historia, la arquitectura ha perdurado. Por ello: «Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al “presentizarse” es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas para con la obra artística» (Benjamin, 1989, p. 54). Para Benjamin, las edificaciones pueden ser recibidas de dos formas, por el uso y por la contemplación; es decir, «táctil y ópticamente». Es interesante que el autor no coloque el acento en los valores «cultural» y «exhibitivo» de la arquitectura o mencione el valor de uso o el de cambio de ella. Recordemos que en las obras de Benjamin el «pasaje» tiene un

doble sentido: literario y arquitectónico. Tal recepción, desde el punto de vista de un turista, nos dará pocas luces. La recepción «táctil» sucede por la vía de la costumbre no por la de la atención, por lo que la actitud del turista, observador ocasional en donde se enfatiza el lado óptico, es decir, el de la contemplación, queda excluida. En arquitectura, la costumbre determina en gran medida la recepción «óptica», que se da, como señalamos, en una visita ocasional. Advierte Benjamin (1989):

Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada de la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato receptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil). (p. 54)

Como si el hombre tuviera que reconstruir su percepción, sobre todo, en «tiempos de cambio» y esto no se logra por la recepción «óptica», sino por la «táctil». Incluso, la dispersión también puede llegar a ser una costumbre, sobre todo, cuando se ha tornado habitual resolver ciertas tareas. Así, optará por estas en su dispersión. Nos dice Benjamin (1989): «Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de apercepción» (p. 54). Esta «percepción atenta y clara», que es la «apercepción», demandará nuevas tareas al individuo. Sin embargo, este tienda a evitar tales tareas y el arte se abocará a movilizar hacia la dispersión a las masas : tal es la tarea fundamental del cine. Nos dice Benjamin (1989):

La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa. (pp. 54-55)

El cine entrena al espectador en tal recepción por su efecto de choque. No hay una continuidad que permita al individuo una recepción atenta y consciente, sino una recepción dispersa. El llamado “«séptimo arte»”, al no estar dirigido a los dioses o a entidades sobrenaturales, como ocurre con manifestaciones pictóricas ancestrales, de aquí su «valor cultural», sino a los hombres, coloca a este en una situación de «experto», en un «experto» que se «dispersa».

A nivel político podríamos afirmar según Benjamin que la proletarización y la alienación del hombre actual son dos caras de una misma moneda. La organización de las masas emprendida por el fascismo deja intacta la propiedad privada que dichas masas desean suprimir. El fascismo deja que las masas se expresen; pero no que cambien sus condiciones con respecto a tal propiedad⁷. Nos dice Benjamin (1989): «En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales» (pp. 55-56). Y tal esteticismo solo puede culminar en la guerra. Solo esta puede propiciar movimientos de masas importantes sin cambiar en lo más mínimo las condiciones de propiedad.

Desde el punto de vista de la técnica Benjamin (1989) nos aclara: «... solo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las condiciones de propiedad» (p. 56). En la política y en la técnica se mantiene inalterable la propiedad. Cambia, según el punto de vista que se tome, la relación de la masa o los medios técnicos con respecto a dicha propiedad. Benjamin revisa ahora los argumentos del fascismo al respecto.

El poeta, ideólogo y editor italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1974), fundador del futurismo, citado por Benjamin en la obra que analizamos, en su manifiesto sobre la guerra colonial en Etiopía nos habla, irónicamente, del esteticismo de la guerra: esta es bella porque instaura, con sus máscaras de gas, tanquetas y lanzallamas, la «materialización del cuerpo humano»; porque crea novedosas arquitecturas con sus espirales de humo y puentes de fuego. Marinetti advierte: «¡Poetas y artistas futuristas... acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!» (Benjamin, 1989, p. 56). Según Benjamin la visión de Marinetti sobre la estética de la guerra establece que

⁷ Benjamin (1989) establece una relación capital entre reproducción técnica y masas: "Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano. Sólo a vista de pájaro se captan bien esos cuadros de centenares de millares. Y si esa perspectiva es tan accesible al ojo humano como a los aparatos, también es cierto que la ampliación a que se somete la toma de la cámara no es posible en la imagen ocular. Esto es, que los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos". (p. 55)

en tanto el orden actual de la propiedad no permita el usufructo de las fuerzas productivas, «el aprovechamiento de los medios técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, urge un aprovechamiento antinatural» (Benjamin, 1989, p. 57). Con la guerra nos percatamos de este estado de cosas. También de que la sociedad no está lo suficientemente preparada para hacer de la técnica su instrumento, ni que esta hubiera alcanzado un desarrollo óptimo para «dominar las fuerzas elementales de la sociedad». Con la guerra imperialista se ha abierto un abismo entre los medios de producción y su «aprovechamiento en el proceso productivo». Nos dice Benjamin (1989):

La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el *material humano* las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura. (p. 57)

Aquí resuena más que nunca la frase de Benjamin tan conmovedora: «No hay signo de civilización que no sea a la vez signo de barbarie». Lo que el hombre produce transformando la naturaleza se desprende de él y va a parar a manos de los que detentan el poder. La técnica procura el desmoronamiento del «aura». «Fiat ars, pereat mundus» [«Hágase arte aunque muera el mundo»] afirma el fascismo, «y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica» (Benjamin, 1989, p. 57). Que no es otra cosa según el autor que la actualización de la idea del «arte por el arte». La humanidad ha pasado de ser un espectáculo para los dioses a ser un espectáculo para sí misma. Concluye Benjamin (1989):

Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte. (p. 57)

Benjamin inicia «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936) señalando algunos presupuestos del marxismo. Por ejemplo, en la clasificación de la sociedad en «infraestructura» –terreno económico- y «superestructura» –terreno de la ideología-, propuesta por Marx, Benjamin sostiene que a él le interesan más los cambios operados en la «superestructura»

en el mundo capitalista actual, que los cambios que operarían en una sociedad sin clases futura. También observamos la relación entre los conceptos marxistas de «valor de uso» y «valor de cambio» de la mercancía y los de «valor cultural» y «valor exhibitivo» de las manifestaciones artísticas propuestos por Benjamin.

El autor sostiene que las obras de arte a lo largo de la historia han sido susceptibles de ser reproducidas. En Occidente las reproducciones técnicas aparecen con cierta periodicidad: xilografía, grabado, imprenta, litografía. Y cada una, en cierta medida, engendra a la siguiente. No obstante, a inicios del siglo XX, dos reproducciones, trastocan el significado de arte y suscitan fundamentales reflexiones: la fotografía y el cine. En este contexto aparece la definición de «aura»: «el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentre» (Benjamin, 1989, p. 20); es decir, el «aura», presente en las obras de arte, se «desmorona» frente a la fotografía y el cine. En estos, a pesar de perder el «aura», que radica en lo irrepetible de sus manifestaciones, en su unicidad, en las que se fundan su tradición, no dejan de ser artes. Según Benjamin hay dos circunstancias referidas a las masas que propician tal desmoronamiento. El deseo de las masas de acercarse a los objetos y apropiarse de ellos en una reproducción, con lo cual las copias, las reproducciones le ganan terreno al original; es decir, a lo irrepetible.

Es interesante que cuando Benjamin hable de la reproducción técnica coloque como telón de fondo la teoría marxista referida a la mercancía, en la cual encontramos el «valor de uso» y el «valor de cambio». Si algo nos diferencia de épocas pasadas es precisamente este punto: hemos dejado de realizar objetos con fines utilitarios para realizar objetos destinados a su intercambio. Lo mismo ocurre con las manifestaciones plásticas: hemos pasado de realizarlas para fines utilitarios —«valor cultural»— a realizarlas para intercambios comerciales —«valor exhibitivo»—. Este tránsito se enfatiza en virtud de la reproducción técnica. La fotografía y el cine han jugado un papel decisivo en esto. En la obra fotográfica de Eugène Atget (1857-1927), podemos apreciar cómo el «valor cultural» ha cedido su lugar al «valor exhibitivo». En Atget no vemos la aureola que envolvía los retratos de la primera época, sino las calles y avenidas abandonadas por la multitud.

Sin embargo, dicho tránsito no se dio sin tropiezos. Lo cual puede apreciarse con mayor claridad en el cine. Muchos estudiosos negaron la calidad artística de la fotografía y también del cine. El cineasta francés Abel Gance (1889-1981), por ejemplo, compara al cine con los jeroglíficos egipcios. Pero también hay obras que empiezan a marcar un derrotero a las fascinantes posibilidades del cine: *La quimera del oro* (1925) de Chaplin, por ejemplo.

Benjamin considera una serie de diferencias entre el actor de teatro y el de cine. El primero se enfrenta a un público; el segundo, a una cámara. El primero, está en el mundo de lo irrepetible; el segundo, en el mundo de la edición. En otras palabras, el primero mantiene su «aura», su aquí y ahora irrepetible; el segundo, pierde su «aura». A esta pérdida o atrofia del «aura» del actor, que lo revela como una pieza más del engranaje industrial, el cine responde con la construcción del actor como una «estrella», una manera de devolverle su «aura» perdida.

Una última relación analizada por Benjamin con respecto a la fotografía y el cine sostiene que en ambos casos la técnica nos ha revelado un universo que habría sido imposible apreciarlo a simple vista. Recordemos la ampliación en las fotografías de Karl Blossfeldt y el retardador en el cine que nos permite ver aspectos del movimiento de una persona en fracciones de segundo.

También, Benjamin, considera los elementos que confluyen en una obra de arte: la técnica, las formas artísticas tradicionales y las modificaciones sociales. El primero, contribuye considerablemente al despliegue de una forma artística, por ejemplo, el cine. El segundo, las formas artísticas tradicionales posibilitan la creación de nuevas formas artísticas. El tercero, trabaja en formas que solo más adelante tendrán una recepción más oportuna. El cine es el arte que mejor corre con los tiempos actuales de inseguridad y choque, a los que es sometido el hombre moderno en la ciudad.

Finalmente, el autor considera la recepción de las obras de arte por las masas, sobre todo, de cara al poder. Este puede permitir que las masas se expresen por medio de cualquier arte, pero lo que no puede permitir es que cambien la propiedad privada. Es fundamental para la sobrevivencia de esta mantener la alienación y la proletarización del hombre actual. Por ello, Benjamin aboga por el

papel revolucionario del arte. Ahora pasemos al último párrafo del presente capítulo, «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939), en donde aparecerá el «aura» como la capacidad que tiene un objeto de devolvernos la mirada.

2. 4. El «aura» en «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939)

¿Cuáles son esos lectores a los que la poesía lírica pone en dificultades? Son aquellos que se abandonan, según Benjamin, a los placeres sensibles y se encuentran entregados al denominado «spleen»; es decir, al «hastío» de la vida. ¿Por qué Charles Baudelaire (1821-1867) los prefiere? Porque el poeta desea ser comprendido, «dedica su libro a quiénes se le asemejan». Y esta relación se vuelve mucho más provechosa si se invierte y asumimos que el lector al que Baudelaire se dirige le será dado por la época siguiente.

El filósofo alemán destaca tres elementos para que la recepción de la poesía lírica se haya vuelto poco propicia en estos tiempos: el poeta lírico ya no es considerado «el poeta», la poesía lírica ya no registra una recepción masiva y el público se ha vuelto menos sensible a dicha poesía. Estamos hablando de la segunda mitad del siglo XIX. En adelante la fama de *Las flores del mal* (1857) se extenderá de manera notable.

¿A qué se debe que la lírica haya perdido lectores? El autor considera que esto se debe a que tal poesía se ha distanciado de sus lectores. «Y ello podría deberse a que la experiencia de los lectores se ha transformado en su estructura» (Benjamin, 1999, p. 5). El terrero filosófico es el más propicio para dar cuenta de esta transformación. Nos dice Benjamin (1999):

Desde fines del siglo pasado, la filosofía ha realizado una serie de intentos para adueñarse de la “verdadera” experiencia, en contraste con la que se sedimenta en la existencia controlada y desnaturalizada de las masas civilizadas. Se acostumbra a encuadrar estas tentativas bajo el concepto de filosofía de la vida. Naturalmente, esos intentos no parten de la existencia del hombre en sociedad, sino de la poesía, también de la naturaleza y, con preferencia, de la época mítica. (p. 5)

Varios autores han intentado dar cuenta de esta situación. No obstante, Benjamin destaca al filósofo francés Henri Bergson (1859-1941), quien en un texto temprano en su obra, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1896), establece, orientado por la biología, que la estructura de la memoria es

fundamental para la experiencia humana. Benjamin (1999), siguiendo a Bergson, sostiene: «La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen en la memoria» (p. 6). A Bergson no le interesa establecer las condiciones históricas que posibilitan tal experiencia, que son a juicio de Benjamin la época de la gran industria. Nos dice Benjamin (1999):

El ojo que se cierra ante esta experiencia afronta una experiencia de tipo complementario, como su imitación, por así decirlo, espontánea. La filosofía de Bergson es una tentativa de especificar y fijar esa imitación. Por lo tanto la filosofía de Bergson reconduce indirectamente a la experiencia que afronta Baudelaire en forma directa en la figura de su “lector”. (pp. 6-7)

Así, Bergson, según Benjamin, dejaría de lado las condiciones históricas que posibilitan la experiencia de la memoria para explicar los «remanentes» de tal experiencia, que es la que se da en los lectores del poeta francés. Detengámonos en este punto. La filosofía de Henri Bergson (1859-1941) distingue entre la inteligencia y la intuición filosófica. La primera nos permite captar la realidad en un determinado momento, detiene su flujo constante para analizarla. La segunda, en cambio, nos permite aprehender la realidad en su curso continuo, que es en definitiva, como se da la realidad. En *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1896), Bergson distingue entre «memoria corporal» y «memoria pura o espiritual». La primera nos permite, mediante el hábito, realizar una determinada acción, por ejemplo, conducir un auto o tocar un instrumento. La segunda, nos permite captar los sucesos de nuestra vida en el cerebro, es la que nos da el sentido de «duración», ver nuestra vida como una serie de acontecimientos continuos, no aislados.

Para Benjamin, según Bergson, la «duración» anida fundamentalmente en el alma del poeta. El escritor francés Marcel Proust (1871-1922) en *À la recherche du temps perdu*⁸ [*En busca del tiempo perdido*], aparecido en 1913, es en donde se puede apreciar mejor la experiencia tal como la concibe el filósofo francés. Además, indica Benjamin (1999):

⁸ En francés en el original, al igual que los demás términos citados en ese idioma por Walter Benjamin: «mémoire pure», «mémoire involontaire» y «mémoire volontaire».

Proust, por lo demás, no se sustrae en su obra a la discusión de este problema. Introduce de tal suerte un elemento nuevo, que contiene una crítica inmanente a Bergson. Este no deja de subrayar el antagonismo entre *vita activa* y la particular *vita contemplativa* revelada por la memoria. Sin embargo, para Bergson parece que el hecho de encarar la actualización intuitiva del flujo vital sea asunto de libre elección. (pp. 8-9)

Más adelante veremos cómo esta «actualización intuitiva del flujo vital», que obra en virtud de la «memoria pura» o «espiritual» y que Bergson deja a criterio, a la «libre elección» de la persona, se verá desarrollada en el concepto de «aura». Por el momento esto se hace explícito al cambiar Proust el término bergsoniano de «*mémoire pure*» [«memoria pura»] por el de «*mémoire involontaire*» [«memoria involuntaria»]. Incluso este es confrontado por Proust con el de «*mémoire volontaire*» [«memoria voluntaria»], invocado por el intelecto. En *À la recherche du temps perdu* (1913) Proust evoca la ciudad de Combray, en donde transcurrió su infancia y los recuerdos de esta se le ofrecen pobres, difusos en el horizonte. Sin embargo, a través de la «madeleine» (un bizcocho) los recuerdos aparecen de manera nítida. Citemos este hermoso pasaje de la novela mencionada:

En cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en tila que mi tía me daba (aunque todavía no había descubierto y tardaría mucho en averiguar el por qué ese recuerdo me daba tanta dicha), la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín que detrás de la fábrica principal se había construido para mis padres, y en donde estaba ese truncado lienzo de casa que yo únicamente recordaba hasta entonces; y con la casa vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina y en todo tiempo, la plaza, adonde me mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer recados, y los caminos que seguíamos cuando hacía buen tiempo. Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y la ninfeas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té (Proust, 1966, pp. 70-71).

En el primer caso ha funcionado la «memoria voluntaria», en tanto, en el segundo caso, la «memoria involuntaria». No siempre tendremos la fortuna de encontrar un «bizcocho», la «madeleine», que nos evoque el pasado, tal vez este objeto nunca aparezca, todo dependerá del azar. Nos dice Benjamin (1999):

Para Proust depende del azar la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo o se adueñe de su propia experiencia. Depender del azar en tal cuestión no resulta en modo alguno natural. Los intereses interiores del hombre no tienen por naturaleza ese carácter irremediablemente privado, sino que lo adquieren únicamente cuando disminuye, debido a los hechos externos, la posibilidad de que sean incorporados a su experiencia. (p. 10)

Los antiguos griegos distinguieron la «memoria» del «recuerdo». Mientras este presupone el olvido; aquella perdura sin tropiezos. La memoria es divina; el recuerdo, humano. Un ejemplo más reciente lo encontramos en el filme *Amélie* (2001) en el que la protagonista, Amélie Poulan, interpretada por Audrey Tautou, encuentra unos juguetes escondidos en su habitación que al parecer pertenecieron a un antiguo propietario. Decide buscar al antiguo propietario y lo encuentra. Se trata de un prestigioso arquitecto que al parecer goza de buena fortuna; pero que por alguna razón se encuentra triste. Sin embargo, el objeto encontrado logra devolverle el sentido de la vida, recomponer lo despedazado.

Para Benjamin, el periódico es uno de los indicios de tal disminución. Lo que hace la prensa es impedir que el individuo se procure una imagen de sí mismo. Su finalidad consiste en «excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector. Los principios de la información periodística (novedad, brevedad, inteligibilidad y sobre todo, la falta de relación entre las noticias aisladas) contribuyen a dicho defecto tanto como la compaginación y el estilo lingüístico» (Benjamin, 1999, pp. 10-11). Esto se debe principalmente a que la información periodística no entra en el campo de la «tradición». Dicho campo estuvo reservado en tiempos antiguos a la narración.

Aclara Benjamin (1999):

La narración no pretende, como la información, comunicar el puro en-sí de lo acaecido, sino que la encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia. Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla. (pp. 11-12)

En la narración, el relator y lo relatado se tornan indelible; lo cual no ocurre en el ámbito de la información, en donde la información y el informante se desligan. La obra de Proust también puede ser leída como el intento de devolverle al narrador su antiguo sitio. Para tal fin se ha valido de la propia infancia y del

concepto de «*mémoire involontaire*» [«memoria involuntaria»], forjado por él. Tal concepto libera al mundo individual de la persona de cualquier otra interferencia. Así esta experiencia individual, auténtica, se fusiona con «elementos del pasado colectivo». Los cultos, nos dice Benjamin, fusionan por medio de sus fiestas y ceremonias estas dos experiencias: «Provocaban el recuerdo en épocas determinadas y permanecían como ocasión y motivo de tal fusión durante toda la vida. La “memoria voluntaria” y la “involuntaria” pierden así su exclusividad recíproca» (Benjamin, 1999, pp. 12-13). En el hombre actual se han separado tales experiencias, la individual y su vinculación con el pasado colectivo; así la «memoria involuntaria» se manifiesta como un acontecimiento excepcional en la vida de un hombre y no como la «norma» que apreciamos en el culto y que lo vincula constantemente con su tradición: la información periodística habría contribuido enormemente a tal separación y, por lo tanto, a su deterioro, la desvinculación del hombre con su pasado.

Una vez establecida la relación entre la “«*mémoire pure*»” [«“memoria pura»”] de Bergson y la “«*mémoire involontaire*»” [«“memoria involuntaria»”] de Proust, Benjamin pasa a considerar las luces que puede dar sobre esta última la teoría freudiana expresada en *Más allá del principio del placer* (1921), en donde Freud establece la correlación entre «memoria» –en el sentido de «*mémoire involontaire*» [«memoria involuntaria»], según Benjamin- y «conciencia». Dicha correlación es expresada a título de hipótesis y en ningún momento se intenta aportar pruebas que corroboren la respuesta tentativa.

Freud está interesado en que tal vinculación lo ayude a comprender estructuras profundas de la psique humana. No es difícil suponer que los discípulos de Freud hayan tenido más de una controversia sobre este punto. Benjamin cita al psicoanalista austríaco Theodor Reik (1888-1969), uno de los primeros discípulos del autor de *Psicopatología de la vida cotidiana* (1921). Las reflexiones de Reik se centran en lo que Proust denomina «reminiscencia involuntaria y voluntaria» y considera que la «memoria» tiene la función de protegernos de las impresiones; en tanto que la función del «recuerdo» es la de disolver tales impresiones. Para Freud, la conciencia nace «en el lugar de la impronta mnemotécnica» y no

establece la menor distinción entre «memoria» y «recuerdo» de cara al análisis de Benjamin. El planteamiento de Freud es que los estímulos con los que se enfrenta la conciencia no dejan en ella modificaciones esenciales; por el contrario, mediante la toma de conciencia tiende a disolverlas. Los que sí dejarán una huella perdurable serán «los residuos mnemotécnicos», es decir, aquellas impresiones que no captamos conscientemente. Según Benjamin (1999):

Traducido a la terminología proustiana: sólo puede llegar a ser parte integrante de la *mémoire involontaire* ["recuerdo involuntario"] aquello que no ha sido vivido expresa y conscientemente, en suma, aquello que no ha sido una "experiencia vivida". Atesorar "improntas perdurables como fundamento de la memoria" de procesos estimulantes es algo que se halla reservado, según Freud, a "otros sistemas", que es menester considerar como diferentes de la conciencia". (p. 16)

Como ya se mencionó, la conciencia no cobijaría «trazos mnemónicos». Según Freud, la tarea fundamental de la conciencia más que la recepción de los estímulos es la de la protección de ellos. La idea es que nuestro organismo posee una cantidad determinada de «energía» que nos sirve para neutralizar una energía exterior y que podría ser más intensa que la nuestra, de tal suerte que nos origine un trauma. Siguiendo a Benjamin (1999):

La amenaza proveniente de esas energías es la amenaza de los shocks. Cuanto más normal y corriente resulta el registro de shocks por parte de la conciencia menos se deberá temer un efecto traumático por parte de éstos. La teoría psicoanalítica trata de explicar la naturaleza de los shocks traumáticos "por la rotura de la protección contra los estímulos". El significado del miedo es, según esta teoría, la "ausencia de predisposición a la angustia". (p. 17)

Se podrá decir entonces que el psicoanálisis consiste en dotar a la conciencia del tiempo necesario para recobrar energías y recuperarse de los «shocks». Así mismo, la labor terapéutica del sueño se torna incuestionable. La tarea que Freud le encomienda al sueño se la atribuye el poeta francés Paul Valéry (1871-1945) al recuerdo. No obstante, advierte Benjamin (1999):

Pero normalmente este *training* –según la hipótesis de Freud- corresponde a la conciencia despierta, que tiene su sede en un estrato de la corteza cerebral, "hasta tal punto quemado por la acción de los estímulos" como para ofrecer las mejores condiciones para su recepción. (p. 18)

Ciertamente, tal adiestramiento de la conciencia enfrentada al «shock», permitirá atenuar la carga traumática que este alberga. De no lograrse, podremos remitirnos

al recuerdo o al sueño para mitigarlo. Es bajo esta circunstancia que al hecho que provoca el «shock» es asimilado por la conciencia como «experiencia vivida» en sentido propio; «esterilizando» tal hecho para la actividad poética que torne manejable el «shock» en palabras. Nos dice Benjamin (1999):

Afrontamos el problema de la forma en que la poesía lírica podría fundarse en una experiencia para la cual la recepción de los *shocks* se ha convertido en la regla. De una poesía de este tipo debería esperarse un alto grado de conciencia; además debería sugerir la idea de un plan en marcha en su composición. (p. 19)

En efecto, el poeta lírico será quien controle tales «shocks» y los convierta en poesía, para lo cual tendrá que tener un «alto grado de conciencia». Para el autor, tal situación se puede apreciar en Baudelaire, Poe y Valéry. No en vano, Proust y Valéry dedicarán intensas reflexiones a la obra de Baudelaire. Para Valéry la mayor preocupación del autor de *Las flores del mal* (1857) sería la de convertirse en un gran poeta, pero no como Lamartine o Hugo, sino como Baudelaire. Nos dice Benjamin (1999):

Resulta más bien extraño hablar de razón de estado a propósito de un poeta. E implica algo sintomático: la emancipación respecto a las “experiencias vividas”. La producción poética de Baudelaire está ordenada en función de una tarea. Baudelaire ha entrevisto espacios vacíos en los que ha insertado sus poesías. Su obra no sólo se deja definir históricamente, como toda otra, sino que ha sido concebida y forjada de esa manera. (pp. 19-20)

Benjamin explica ahora el concepto de «experiencia vivida». Algunas impresiones son más intensas que otras, por ello la conciencia tiene que estar alerta frente a las más intensas que puedan vulnerarla. Cuando la conciencia ha podido conjurar las impresiones más intensas y, por lo tanto, «cuanto menos los estímulos penetran en la experiencia, tanto más corresponden al concepto de “experiencia vivida”». Esta defensa de los *shocks* es una tarea importante de la conciencia, que significa asignarle «un puesto temporal en la conciencia», aun a costa de su contenido. «Tal sería el resultado último y mayor de la reflexión. Ésta convertiría al acontecimiento en una “experiencia vivida”» (Benjamin, 1999, p. 21). Cuando falla la reflexión, cuando la conciencia no cumple su papel de defenderse de los *shocks*, ocurre el espanto. Baudelaire ha puesto la experiencia del *shock* en un lugar primordial de su poesía. Para el poeta francés un artista libra un duelo y antes de morir «grita de espanto»: es el proceso de la creación. «A merced del

espanto, Baudelaire no deja a su vez de provocarlo» (Benjamin, 1999, p. 22). Comenta Benjamin: «La psiquiatría conoce tipos traumatófilos. Baudelaire se ha hecho cargo de la tarea de detener los *shocks*, con su propia persona espiritual y física, de donde quiera que éstos provengan» (Benjamin, 1999, p. 22). En un poema de Baudelaire, «El sol», comentado por Benjamin, podemos apreciar esta actitud:

Por el viejo suburbio, donde en chabolas cuelgan
las persianas, abrigo de secretas lujurias,
cuando el sol cruel golpea con redoblados tiros
sobre el campo y la ciudad, tejados y trigales,
en mi esgrima fantástica voy solo a ejercitarme,
oliendo en los rincones el azar de la rima,
tropezando en palabras como en el pavimento,
topándome con versos largamente soñados.

Este padre nutricio, que odia a los cloróticos,
en los campos despierta cual las rosas los versos;
hace que se evaporen al cielo los problemas,
y de miel las colmenas y los cerebros colma.
es él quien vuelve joven al que va con muletas,
y como a las muchachas lo hace dulce y alegre,
y ordena a las cosechas que crezcan y maduren
en el pecho inmortal que en flor siempre se quiere.

Cuando, igual que un poeta, él baja a las ciudades,
ennoblece la suerte de las cosas más viles,
y sin pajes ni ruidos, igual que un rey, visita
los hospitales todos y todos los palacios. (Baudelaire, 2000, p. 333)⁹

Definitivamente, Baudelaire transforma en poesía la experiencia del «shock». Al igual que en *El spleen de París* (1869), la tarea del poeta francés ha sido, según Benjamin, la de esclarecer esas leyes ocultas que operan incluso fuera del verso. En la dedicatoria del texto mencionado podemos encontrar el «sueño» que persigue Baudelaire. El poeta pretende dar con una “prosa poética” que traduzca fielmente las «ondulaciones del sueño». Para hallarla es menester introducirse en el laberinto de la ciudad. Esto le permite a Benjamin comprobar dos situaciones: la relación entre «la imagen del *shock* y el contacto con las grandes masas ciudadanas» y «qué debemos entender exactamente por tales masas» (p. 25). «Tales masas» no son más que la multitud que transita por las calles. A pesar de

⁹ Hemos preferido esta traducción a la propuesta por el texto de Benjamin del que ahora nos ocupamos. En los poemas de Baudelaire que siguen tomaremos en cuenta la traducción de Cátedra.

que esta no aparece explícitamente en la obra de Baudelaire, si se deja percibir de manera soterrada, «secreta». Nos dice Benjamin (1999):

La imagen del esgrimista se vuelve descifrable en su contexto: los golpes que asesta están destinados a abrirle un camino entre la multitud. Es verdad que los *faubourgs* ["suburbio"] a través de los cuales se abre camino el poeta del *Soleil* ["Sol"] están vacíos y desiertos. Pero la constelación secreta (en la que la belleza de la estrofa resulta transparente hasta el fondo) deber ser entendida así: es la multitud espiritual de las palabras, de los fragmentos, de los comienzos de versos con los cuales el poeta libra en las calles abandonadas su lucha por la presa poética. (p. 26)

No es desde la torre de marfil desde la cual Baudelaire traza sus versos, sino desde el suburbio, desde las calles abandonadas, caminando a través de una multitud inexistente, que ha dejado, como espectros convalecientes, fragmentos de sí misma. Desde este peligro, ¿hay algo más peligroso que atravesar una calle desierta? El poeta va en busca de su presa sin mayor protección que el filo luminoso de su alma expectante.

Para Benjamin, la multitud es un tema fundamental en la literatura del siglo XIX. La multitud empieza a organizarse como público y a exigir una presencia en la novela contemporánea. El escritor francés Víctor Hugo (1802-1885) es quien atendió mejor que nadie esta demanda. *Los miserables* (1862) y *Los trabajadores del mar* (1866) así lo atestiguan. Y tuvo que lidiar con otro género que podía competir con su tarea: el *feuilleton* [«folletín»], quien tuvo en el parlamentario y escritor francés Eugène Sue (1804-1857) a su más digno representante. El filósofo alemán Karl Marx (1818-1883) criticó duramente la novela por entregas *Los misterios de París* (1843) de Sue. Nos dice Benjamin (1999) sobre la actitud de Marx: «Pronto se le presentó como tarea el extraer la masa férrea del proletariado de esa masa amorfa que se hallaba por entonces expuesta a los halagos de un socialismo literario» (p. 28). El también filósofo alemán Friedrich Engels (1820-1895), por su parte, en *Situación de las clases trabajadoras en Inglaterra* (1845) se refiere a la deshumanización que aprecia en la «masa amorfa» de londinenses que camina por las calles atendiendo solo a sus intereses privados sin percatarse siquiera de las personas que pasan a su lado.

No obstante, maestros franceses del folletín como León Gozlan (1803-1866) dieron otra mirada a la multitud, que no encontramos en las críticas antes vistas de

Engels o Marx: «Carece de la facilidad y la *nonchalance* [«despreocupación»] con las que el *flâneur* [«paseante»]¹⁰ se mueve a través de la multitud y que el *feuilletoniste* [«folletinista»] copia y aprende de él» (Benjamin, 1999, p. 30). En Engels, señala el autor, la reacción es distinta, es de carácter moral y estético. La multitud le desagrada por su insensibilidad frente al prójimo y por la aglomeración que concita una gran cantidad de personas en un espacio reducido. Para Benjamin la diferencia estriba en que el ciudadano parisiense se asume como parte de la multitud; en cambio, el ciudadano londinense la mira desde el exterior. En Baudelaire la multitud no es algo extrínseco a su sensibilidad, «su obra se puede advertir constantemente cómo lo cautiva y lo paraliza y cómo se defiende de ellos» (Benjamin, 1999, p. 31). A tal punto ha interiorizado la masa que en vano buscaríamos una descripción de ella. Aclara Benjamin (1999): «Baudelaire no describe la población ni la ciudad. Y justamente esta renuncia le ha permitido evocar a la una en la imagen de la otra. Su multitud es siempre la de la metrópoli; su París es siempre superpoblada» (p. 31). Esto se puede apreciar en los «Cuadros parisinos», un apartado de *Las flores del mal* (1857), en donde la masa aparece de forma secreta. Nos dice Benjamin: «La masa era el velo fluctuante a través del cual Baudelaire veía París. Su presencia domina uno de los fragmentos más importantes de *Las flores del mal* [1857] (p. 33). Veamos «A una paseante» de «Cuadros parisinos» en el que nada recuerda a la multitud, pero que sin embargo está presente en cada verso:

Aullaba en torno mío la calle. Alta, delgada,
de riguroso luto y dolor soberano,
una mujer pasó, con mano fastuosa
levantando el festón y el dobladillo al vuelo;

ágil y noble, con su pierna de estatua.
Yo bebía, crispado como un loco, en sus ojos,
cielo lívido donde el huracán germina,
la dulzura que hechiza y el placer que da muerte.

¡Un relámpago!... ¡Luego la noche! –Fugitiva
beldad cuya mirada renacer me hizo al punto,
¿sólo en la eternidad podré verte de nuevo?

¹⁰ El «flâneur» es, ciertamente, un «paseante»; pero no todo «paseante» es un «flâneur». Sería más adecuado definirlo como un «vagabundo intelectual», aquel que ha perdido su lugar en la ciudad y finge tenerlo.

¡En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso *nunca!*
Pues no sé a dónde huyes, ni sabes dónde voy.
¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Sí, tú, que lo supiste! (Baudelaire, 2010, p. 363)

Una desconocida aparece en medio de la multitud y cruza miradas con el poeta. Más adelante veremos la importancia de la mirada en uno de los niveles de significado del «aura». Según Benjamin (1999): «El significado del soneto es, en una frase, el que sigue: la aparición que fascina al habitante de la metrópoli –lejos de tener en la multitud sólo su antítesis, sólo un elemento hostil- le es traída sólo por la multitud» (p. 34). ¿Cambiaría mucho la perspectiva del poeta si la mujer apareciera sola, sin la multitud que la rodea? El dramatismo de la mirada no es que sea la primera; sino que es precisamente la última, comparable según Benjamin con el encanto efímero de un poema. Acerca de la relación del soneto con el «shock» nos dice Benjamin (1999):

Así el soneto presenta el esquema de un shock, incluso el esquema de una catástrofe. Pero la catástrofe ha golpeado no sólo al sujeto sino también la naturaleza de su sentimiento. Lo que hace contraer convulsivamente al cuerpo – “crispé comme un extravagant” [“crispado como un loco”]- no es la beatitud de aquel que se siente invadido por el eros en todas las cámaras de su particular idiosincrasia, sino más bien la turbación sexual que puede sorprender al solitario. (pp. 34-35).

A Benjamin le parece errada la apreciación del crítico literario francés Albert Thibaudet (1874-1936), para quien estos versos solo podían nacer en la ciudad. Para el filósofo el soneto de Baudelaire muestra en todo su dramatismo los cambios que suscita en el amor la vida en la ciudad. Así también lo entendió Marcel Proust (1871-1922), cuando describe las huellas que ha dejado la multitud en Albertine.

El tema de la multitud tiene en el escritor norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) a uno de sus primeros cultores. En el cuento «El hombre de la multitud» un tipo sale a pasear por las calles de Londres después de una larga enfermedad. Al caer la tarde, detrás de las ventanas de un local ve pasar a la multitud y queda sorprendido por esta «nueva emoción».

Siguiendo a Benjamin, la multitud en Poe aparece como «tétrica y confusa», tanto la que ocupa los oficios más rudimentarios como la que realiza las tareas que requieren una mayor especialización. Así mismo, con respecto a su

desplazamiento por la ciudad la multitud guarda una actitud indiferente o de falsa amabilidad en relación al prójimo. «Se podría pensar que se trata de miserables, de individuos semiborrachos» (pp. 39-40); pero en realidad se trata, como mencionamos líneas arriba, de personas que trabajan en tareas específicas en una sociedad: abogados, comerciantes, etcétera.

La obra de Poe está lejos de ser calificada como «realismo socialista». La intención de Poe es dar cuenta de la gente en sí misma, no de la masa oprimida. El narrador norteamericano advierte un carácter agresivo en la multitud que lo desconcierta. Baudelaire también ha rescatado este elemento agresivo. Aunque en el poeta francés se puede observar una actitud ambigua con respecto a la multitud. Por un lado, se siente atraído por esta y como parte de esta, como «paseante» da cuenta de sus experiencias. Por otro, el carácter agresivo de la multitud lo distancia de ella y hace que la mira con arrogancia y desprecio. Para Benjamin: Baudelaire ha querido equiparar al hombre de la multitud con el «paseante». Benjamin discrepa con esta equiparación. El hombre de la multitud es un «maníaco»; el «paseante», un tipo tranquilo. Nos dice Benjamin (1999): «Más bien de él se puede inferir qué le iba a ocurrir al *flâneur* [«paseante»] cuando le fuese quitado su ambiente natural» (p. 43). En algún momento Londres le pudo proporcionar tal ambiente, pero no el descrito por Poe. En todo caso, la ciudad de París, debido a la persistencia de algunos rasgos antiguos que hablan de mejores tiempos, sería mucho más propicia para el «paseante». Nos dice Benjamin (1999) de tales tiempos:

Hay aún balsas para cruzar el Sena, en los lugares donde más tarde se enarcarían puentes. Incluso en el año de la muerte de Baudelaire, a un hombre de empresa se le podía ocurrir hacer circular quinientas literas para uso de los ciudadanos acomodados. (pp. 43-44)

Sin embargo, el «paseante» preferirá las galerías. Estas le darán la privacidad requerida alejándolo de la multitud. La muchedumbre atenderá sus ocupaciones; el «paseante», se entregará a sus preocupaciones. Nos dice Benjamin (1999): «Londres tiene al hombre de la multitud. Nante, el hombre de la esquina, personaje popular de la Berlín anterior a 1848, es en cierto modo su antítesis: el *flâneur* parisiense está en medio de los dos» (p. 44). En efecto, el «flâneur», el

«paseante» es, como lo hemos definido líneas arriba siguiendo a Benjamin, el «vagabundo intelectual» que no tiene lugar en la ciudad; pero que tampoco ha renunciado a ella.

Para dar cuenta de la privacidad del hombre que contempla atónito la multitud Benjamin relaciona un relato del escritor alemán E. T. A. Hoffmann (1776-1822) titulado «La ventana en ángulo del sobrino» y el papel del «observador» en la obra de Edgar Allan Poe (1809-1849). El «observador» mira a la multitud a través de los vidrios de un recinto público y termina sucumbiendo a la atracción que esta ejerce sobre él. El «sobrino» es paralítico y no puede seguir a la muchedumbre así lo desee: solo la contempla desde su habitación a través de un largavista. Nos dice Benjamin (1999):

Es día de mercado y la multitud se siente en su propio elemento. Su anteojo de larga vista le permite aislar escenas de género. La disposición interior de quien se sirve del anteojo se halla plenamente de acuerdo con el funcionamiento de tal instrumento. El sobrino quiere iniciar a su visitante, tal como él mismo dice, “en los principios del arte de mirar”. Dicho arte consiste en la facultad de complacerse con cuadros vivos; como aquellos con que se complace el romanticismo burgués. Sentencias edificantes favorecen la interpretación. (pp. 45-46)

En efecto, la multitud es un «cuadro vivo», un espectáculo naciente al cual el ojo aprenderá a acostumbrarse: *La catedral de Chartres* del pintor impresionista francés Claude Monet (1840-1926), es un claro ejemplo de lo mencionado. No obstante, Benjamin distinguirá entre el ejercicio de esta nueva facultad visual y las reacciones que suscitará en el espectador la presencia de la multitud. «Angustia, repugnancia, miedo, suscitó la multitud metropolitana en los primeros que la miraron a los ojos» (Benjamin, 1999, p. 48).

¿Por qué precisamente «angustia, repugnancia y miedo»? Edgar Allan Poe (1809-1849) quedará pasmado con el lado bárbaro de la multitud. El pintor belga James Ensor (1860-1949) opondrá en ella disciplina y desenfreno. Campañas militares y bandas carnavalescas irán de la mano en sus obras. Ambas se presentarán como modelos de estados totalitarios, «donde la policía está aliada a los delincuentes» (Benjamin, 1999, p. 48). El poeta francés Paul Valéry (1871-1945) verá involucrar en salvaje al habitante de la ciudad, este volverá a su aislamiento. Si antes la necesidad de subsistencia hacía que el hombre se relacionara con otro,

ahora es el «mecanismo social» el que lo motiva a interactuar con sus semejantes, tornando inútiles algunos actos y formas de sentir. Para poner en funcionamiento a un teléfono al inicio de su invención era preciso realizar una serie de pasos, ahora solo basta con levantar el receptor. Lo mismo podría decirse de la fotografía:

Entre los innumerables actos de intercalar, arrojar, oprimir, etcétera, el “disparo” del fotógrafo ha tenido consecuencias particularmente graves. Bastaba hacer presión con un dedo para fijar un acontecimiento durante un período ilimitado de tiempo. Tal máquina proporcionaba instantáneamente, por así decirlo, un shock póstumo. (Benjamin, 1999, p. 49)

Experiencias táctiles, como las que hemos visto, y ópticas, como las de los anuncios en los diarios y el tránsito de la multitud invadirán la sensibilidad del habitante de la urbe. En la ciudad el hombre está expuesto a una serie de *shocks*: cruces de avenidas, avisos luminosos, transeúntes impertinentes, etcétera. Benjamin, siguiendo en esto a Baudelaire, habla de la ciudad como un «reservorio de energía», en donde el hombre recibe «descargas» a cada momento. Y en esto juega un papel importante la «técnica», lo cual se puede apreciar en el cine:

Llegó el día en que el film correspondió a una nueva y urgente necesidad de estímulos. En el *film* la percepción por *shocks* se afirma como principio formal. Lo que determina el ritmo de la producción en cadena condiciona, en el *film*, el ritmo de la percepción. (Benjamin, 1999, p. 50)

Recordemos que Benjamin ya se ha referido en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936) acerca de los elementos que confluyen en una forma artística elaborada: la técnica, las formas artísticas tradicionales y las modificaciones sociales. No en vano Marx, añade el autor, resaltó que en el trabajo del artesano la conexión de los «momentos» de su labor es continua. Nos dice Benjamin (1999):

Tal conexión, convertida en autónoma y objetivada, se le presenta al trabajador fabril en la cinta automática. El trozo en el que hay que trabajar entra en el radio de acción del obrero independientemente de la voluntad de éste; y con la misma libertad se le sustrae. (pp. 50-51)

En efecto, para Marx en la producción capitalista el obrero no usa la condición de trabajo, sino por el contrario, la condición de trabajo lo utiliza a él. Los obreros aprenden a coordinar sus movimientos con los de la máquina. Esta «uniformidad» en el trabajo, la puede apreciar, según Benjamin, Poe (1809-1949) en la multitud. «Uniformidad» en el vestir, en la conducta y en la expresión, en donde la sonrisa

es sospechosa. Todo trabajo con máquinas requiere adiestramiento, pero no debemos confundir este con el ejercicio, el cual todavía tuvo una función en la manufactura. Nos dice Benjamin citando a Marx:

Sobre la base de la manufactura, "cada particular ramo de producción halla en la *experiencia* la forma técnica a él adaptada y la perfecciona *lentamente*". La cristaliza rápidamente "apenas alcanzado un cierto grado de madurez". (Como se citó en Benjamin, 1999, pp. 51-52)

No obstante, la manufactura requiere de obreros llamados «no especializados», que la «empresa de trabajo manual» suele excluir. El obrero no especializado es el más vulnerable con respecto a la máquina. «Su trabajo es impermeable a la experiencia. El ejercicio no tiene en él ningún derecho» (Benjamin, 1999, p. 52). El adiestramiento del obrero en la fábrica no es distinto del que ocurre en un parque de diversiones.

Según Benjamin, Poe ve a la multitud como desenfrenada y disciplinada a la vez. Las personas que transitan en el universo de Poe se comportan como autónomas, responden a los *shocks* de manera exagerada. Por ejemplo, cuando eran golpeadas con el hombro casualmente en alguna avenida, «saludaban con exageración a aquellos de los que había recibido el golpe». El «shock» que experimenta el transeúnte en la ciudad es de la misma naturaleza del que experimenta el obrero en la fábrica. Esto no significa que Poe (1809-1849) o Baudelaire (1821-1867) tuvieran una idea cabal de lo que sucedía con el obrero en la fábrica. Aunque para el autor de *Las flores del mal* (1857) la respuesta del obrero ante los *shocks* podrían apreciarse cabalmente en el ocioso frente a un juego de azar.

Benjamin, siguiendo al filósofo y periodista francés Émile-Auguste Alain (1868-1951), sostiene que en el juego no tiene importancia la experiencia acumulada por el jugador, cada partida es ajena a la anterior. El pasado que no alcanza a cada partida, se vuelve fundamental en el trabajo. Benjamin aclara que el trabajo al que se refiere Alain es al altamente especializado, no al del obrero en la fábrica o al no especializado. Acota Benjamin (1999):

A este último le falta el elemento de aventura, la *fata morgana* que seduce al jugador. Pero no le falta la vanidad, el vacío, el hecho de no poder concluir, que es también inherente a la actividad del obrero asalariado. Incluso sus gestos,

determinados por el proceso automático del trabajo, aparecen en el juego, que no se desarrolla sin el movimiento rápido de quien hace la apuesta o toma una carta. Al estallido del movimiento de la máquina corresponde el *coup* [«golpe»] en el juego de azar. (p. 55)

Al obrero y al jugador los aproxima la vanidad y el vacío, una experiencia sin fin, el golpe rápido ante la maquinaria de la fábrica, para el primero; y ante la maquinaria del juego, para el segundo; los separa la aventura que envuelve al jugador. Sin embargo, los movimientos del obrero frente a la máquina son constantemente repetidos por lo que la relación con los precedentes se vuelve inocua. Esto guarda una estrecha vinculación con los movimientos del jugador atento a su partida. Ambos trabajos carecen de contenido y tanto el obrero como el trabajador esperan ansiosamente la remuneración por su labor. Benjamin destaca una litografía del inventor alemán Aloys Senefelder (1771-1834) en la que se aprecia una escena de juego. Cada participante tiene un gesto distinto. Uno luce desconfiado; otro, atento; un tercero, entusiasmado, etcétera. Pero todos tienen una actitud afín: están entregados en cuerpo y alma a su actividad. Además, obran de manera automática; es decir, se comportan como los personajes de Poe (1809-1849) que citábamos líneas arriba. Para Baudelaire (1821-1867), el jugador es «la encarnación moderna del arquetipo del espadachín» (Benjamin, 1999, p. 57). El escritor alemán Karl Ludwig Börne (1786-1837), sostiene Benjamin, señala que la energía contenida en el juego es de la misma índole que la contenida en la guerra. En el siglo XVIII el juego de azar estaba reservado a la nobleza. A partir del siglo XIX también es practicado por la burguesía. Difundido por los ejércitos napoleónicos, pasó a formar parte de los avatares cotidianos: «el espectáculo en el que Baudelaire veía lo heroico “tal como es propio de nuestra época”» (Benjamin, 1999, p. 57). Según el filósofo, la visión de Baudelaire (1821-1867) sobre el juego se torna más importante si la analizamos no desde el punto de vista técnico, sino desde el psicológico.

Está claro que el jugador no acumula experiencia. Lo impulsa a cada momento su afán de ganancia. Aunque esto en sentido propio no puede definirse como deseo, lo que el jugador busca saciar es su «avidez», «quizás una oscura decisión». Nos dice Benjamin (1999):

El deseo, en cambio, pertenece a los órdenes de la experiencia. “Lo que se desea de jóvenes, se tiene en abundancia de viejos”, dice Goethe. Cuanto antes se formula en vida un deseo tanto más grandes son sus perspectivas de cumplirse. Cuanto más lejos en el tiempo se halla un deseo tanto más puede esperarse su realización. Pero lo que lleva lejos en el tiempo es la experiencia, que lo llena y lo articula. Por ello el deseo realizado es la corona reservada a la experiencia. (pp. 58-59)

«El deseo realizado es la corona reservada a la experiencia», y el jugador no la atesora, no está en sus dominios. La costumbre popular de ver en una estrella fugaz la consumación del deseo nos permite suplantar la lejanía espacial a la temporal. La antítesis de esto, según Benjamin, es la bolita que ronda la casilla deseada. El instante en el que cae la estrella es de la misma naturaleza que el de la bolita que encuentra la casilla. Pero este tiempo, nos dice Benjamin siguiendo a al ensayista francés Joseph Joubert (1754-1824), no es el tiempo terrestre; sino el de la «eternidad», aquel que no «destruye», sino que solamente «realiza». Advierte Benjamin (1999):

Es la antítesis del tiempo infernal en el cual transcurre la existencia de aquellos a los cuales no les es dado llegar a concluir nada de lo que han comenzado. La mala reputación del juego depende justamente del hecho de que es el jugador el que pone su mano en la obra. (Un cliente incorregible de la lotería no incurrirá en la misma condena de la que se hace pasible el jugador de azar verdadero.). (p. 59)

En el juego la diferencia radica en que no es una voluntad externa al jugador la que actúa sobre él, sino que es el jugador mismo el artífice de su propio destino. Sísifo está condenado a la perpetuidad monótona de su castigo. Su deseo, cualquiera que este sea, ha sido suprimido y reemplazado por el deseo de los dioses. Algo similar ocurre con el jugador arrojado a su «tiempo infernal». No acumula experiencia y su deseo es postergado. El jugador y el obrero comienzan su labor como si fuera la primera vez. Es una manera de escapar del ciclo infernal. Según Benjamin, en algunos textos de Baudelaire el tiempo aparece como acompañante del jugador; en otros Satán ocupa el lugar el tiempo. En «El juego» - citado por nuestro autor- el poeta francés describe un lugar fúnebre en donde se libra una partida:

He aquí el negro retablo que en un sueño nocturno
desenvolverse vio mi ojo clarividente.
Yo mismo, en un rincón del antro taciturno,
me contemplé, acodado, frío, mudo, envidiando,

envidiando de aquéllos la pasión obsesiva,
la fúnebre alegría de aquellas viejas putas,
¡y, alegremente, todos traficando en mi cara,
ésta con su belleza, y aquél con su honor viejo! (Baudelaire, 2010, 373)

Benjamin remarca que el poeta no participa del juego y envidia la pasión de los jugadores. «Es también un hombre despojado de su experiencia, un moderno» (Benjamin, 1999, p. 60). En más de una ocasión Baudelaire ha exaltado la pasión más funesta de una vida anodina. Leamos los versos finales de «El juego» citados por Benjamin:

Y mi alma se asustó de que envidiase a tantos
pobres hombres corriendo con fervor al abismo.
Y que, hartos de su sangre, preferían en suma
el dolor a la muerte, y el infierno a la nada. (Baudelaire, 2010, p. 375)

Para el filósofo, Baudelaire no comparte la embriaguez en la que se han sumergido los jugadores. En estos versos «Baudelaire hace de la impaciencia el sustrato de la furia del juego. Lo hallaba en sí en estado puro. Su cólera repentina tiene la expresividad de la *Iracundia* de Giotto en Padua» (Benjamin, 1999, pp. 61-62). La aparente serenidad del jugador es solo una de sus engañosas máscaras. Volviendo al filósofo francés Henri Bergson (1859-1941), Benjamin nos dice que «es la actualización de la “durée” [«duración»] lo que saca al hombre la obsesión del tiempo» (Benjamin, 1999, p. 63). Recordemos que Bergson distingue entre «inteligencia» e «intuición filosófica». La primera nos permite captar la realidad en un momento determinado con el fin de analizarla. La segunda, nos permite aprehender dicha realidad en su flujo constante, que es, finalmente, como se da la realidad. Así mismo en *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1896), Bergson distingue entre «memoria corporal» y «memoria pura» o «espiritual». La «memoria corporal» nos permite realizar, mediante la costumbre, una determinada acción, por ejemplo, conducir un auto o tocar un instrumento. La «memoria espiritual», nos permite captar los sucesos de nuestra vida en el cerebro, es la que nos da el sentido de «duración», la que nos permite ver la vida como una serie de acontecimientos continuos, no aislados. El escritor francés Marcel Proust (1871-1922) ha seguido en esto a Bergson; su obra puede ser leída como los ejercicios que ha realizado para aclarar el pasado, «saturado

de todas las reminiscencias que lo han impregnado durante su permanencia en el inconsciente» (Benjamin, 1999, p. 63). Además, Proust ha leído con dedicación a Baudelaire y ha observado que en este el tiempo está «desintegrado», resaltando el poeta con ello solo los días significativos. Para Benjamin (1999):

Estos días significativos son los del tiempo que realiza, para decirlo en términos de Joubert. Son los días del recuerdo. No se distinguen por ninguna experiencia vivida; no están en compañía de los otros sino que se destacan del tiempo. Lo que constituye su contenido ha sido fijado por Baudelaire en el concepto de *correspondance* [«vivencia»]. Dicho concepto está ligado al de “belleza moderna”. (p. 64)

Por alguna razón retenemos ciertos recuerdos y no otros. Baudelaire ha denominado «correspondances» al contenido del recuerdo. Proust no presta mucha atención a los argumentos, a los contenidos, representados por las sinestesias. Lo que destaca de las «correspondencias» es que «fijan un concepto de experiencia que retiene en sí elementos culturales» (Benjamin, 1999, p. 64). Solo valiéndose de estos podía el poeta francés dar cuenta de lo que como moderno atestiguaba en sus textos: el deterioro de tales elementos. Solo así podía hacer suyo el «desafío» cuya respuesta nos ofrece en *Las flores del mal* (1857). Sobre este poemario se ha tejido una serie de especulaciones acerca de su estructura. Si es que existe tal estructura, esta podría ser apreciada en el ciclo de poemas colocados al inicio de *Las flores del mal* (1857), «que podría estar dedicado a algo irrevocablemente perdido» (Benjamin; 1999, 65). Uno de los poemas que inicia tal ciclo es, precisamente, «Correspondencias»:

La Creación es un templo de pilares vivientes
que a veces salir dejan sus palabras confusas;
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos
que le contemplan con miradas familiares.

Como los largos ecos que de lejos se mezclan
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la luz, como la noche vasta,
se responden sonidos, colores y perfumes. (Baudelaire, 2010, p. 95)

La Creación es vista como un sistema de símbolos vinculados entre sí, todo lo que nos rodea forma parte de un plan originario que el hombre va descubriendo y describiendo. Este tema de la «correspondencia» o «analogía universal» fue también crucial en el romanticismo alemán. En *Alemania* la escritora francesa

Madame de Staël (1991) nos habla acerca de la unidad que subyace en la variedad:

Las analogías entre los diferentes elementos que componen la Naturaleza... sirven para comprobar la ley suprema de la creación, la variedad en la unidad, y la unidad en la variedad. ¿Hay acaso algo más sorprendente que la relación entre sonidos y las formas, los sonidos y los colores? (p. 10)

La diferencia entre *Las flores del mal* (1857) y *Alemania* es que el elemento armónico que observamos en este cede su lugar a un aspecto siniestro y tenebroso propio de aquel.

Benjamin entiende las «correspondances» de Baudelaire como la experiencia que puede reparar una crisis. «Esta experiencia solo es posible en el ámbito del culto. Si sobrepasa este ámbito, se presentará como “lo bello”. En lo bello, el valor cultural aparece como valor del arte» (Benjamin, 2012, p. 223). El autor ya ha mencionado la distinción entre el «valor cultural» y el «valor exhibitivo» de una manifestación pictórica. Si enfatizamos en lo primero, la manifestación pictórica estará dirigida a los «espíritus»; si enfatizamos en lo segundo, tal manifestación estará dirigida a los «hombres». Las «correspondences» de Baudelaire recaerían en el «valor cultural». Por lo demás, lo bello según nuestro autor, puede definirse en relación a la historia o a la naturaleza. En relación a la historia:

La apariencia de lo bello consiste en este sentido en que el objeto idéntico buscado por la admiración no es hallable en la obra. La admiración no hace más que recoger lo que generaciones precedentes han admirado en ella. (Benjamin, 1999, 66)

Aquí no tiene sentido juzgar aquello que ha ejercido una influencia considerable; sino tomar en cuenta lo que generaciones que nos precedieron admiraron. En relación a la naturaleza, lo bello es aquello que permanece idéntico a sí mismo pero «sólo bajo un velo». Así, las llamadas «correspondances» nos hablan del carácter de tal velo. Podemos entender el velo como lo reproducible de la obra de arte. Nos dice Benjamin (1999):

Las *correspondances* representan la instancia ante la cual el objeto de arte aparece como fielmente reproducido, incluso a pesar de ser –y justamente por ello– completamente aporético. (p. 66)

En Benjamin, lo bello en relación a la historia aparece como la admiración dispensada a la obra a través de generaciones y, en relación a la naturaleza, gracias a las «correspondances», aparece como lo fielmente reproducido en la obra de arte. Así mientras en su relación con la historia lo bello recae en el sujeto que admira la obra, en su relación con la naturaleza la obra posee un carácter esencial que se expresa fielmente en lo reproducido. Añade Benjamin (1999) sobre las «correspondances»:

Las *correspondances* son las fechas del recuerdo. No son fechas históricas, sino más bien fechas de la prehistoria. Lo que hace grande y significativos a los días de fiesta es el encuentro con una vida anterior. Baudelaire lo ha establecido en el soneto que se titula “La vie antérieure” [«La vida anterior»]. (p. 67)

Hasta aquí Benjamin nos ha señalado que las «correspondances» fijan el contenido de los recuerdos y están relacionadas con la belleza moderna; retienen elementos culturales; remiten a una «unidad perdida». Así mismo, son tomadas como experiencias que pueden reparar una crisis; ayudan a develar el manto que cubre lo bello. Este manto es lo «reproducible de la obra de arte»; las «correspondances» aparecen, de esta manera, como «la instancia ante la cual el objeto de arte aparece como fielmente reproducido, incluso a pesar de ser –y justamente por ello- completamente aporético» (Benjamin, 1999, p. 66). Ahora nos dice que las «correspondances» son las fechas no de la historia; sino de la prehistoria. Y para ello están las festividades. Baudelaire lo expresa magníficamente en su poema «La vida anterior»:

Mucho tiempo he vivido bajo pórticos vastos,
que los soles marinos de mil fuegos teñían,
y sus grandes pilares, firmes y majestuosos,
parecían, de noche, como grutas basálticas.

Las olas, empujando celestes imágenes,
de mística y solemne manera entremezclaban
los acordes potentes de su música rica,
los tintes del ocaso reflejado en mis ojos.

Allí viví en la calma de las voluptuosidades,
en medio del azul, de esplendores y de olas,
y desnudos esclavos, impregnados de olores,

que mi frente con palmas refrescaban, y era
sólo su ocupación el hacer más profundo
el secreto dolor en que languidecía. (Baudelaire, 2010, p. 119)

Para Benjamin las imágenes de los primeros cuartetos –grutas, ondas, etcétera– surgen de la nostalgia. Y aquí también actúan las «correspondances»: «el pasado murmura en las correspondencias; y la experiencia canónica de ellas tienen lugar también en una vida anterior» (Benjamin, 1999, pp. 67-68). La diferencia con Marcel Proust (1871-1922) es que en este la «vida anterior» permanece en la esfera terrenal; en cambio, en Baudelaire la «vida anterior» trasciende, como hemos visto, la historia. Tal vez, por ello, insiste Benjamin, la obra de Baudelaire, al ser impregnada por la «resignación», ha llegado a una intensidad pocas veces vista. Precisamente, en el poema «Recogimiento», tal nostalgia del pasado es expresada por el poeta en estos versos:

... Contempla colgar Años difuntos,
En balcones del cielo, en trajes anticuados;
Surgir de aguas profundas el Pesar que sonrío; (Baudelaire; 2010, 567)

Según Benjamin (1999) el poeta francés «se contenta con rendir homenaje a lo inmemorable que se le ha escapado, mediante lo pasado de moda» (p. 69). Para Proust, los efectos que proporciona el «balcón» en el texto de Baudelaire son de la misma naturaleza que los que se aprecian en la «madeleine» en la novela *En busca del tiempo perdido* (1913). Para Proust las reminiscencias de Baudelaire no son fortuitas, sino «decisivas. El poeta a cada momento va en busca de las analogías más intensas: el olor del cabello de una mujer remite a la inmensidad de un cielo estrellado. Para Benjamin estas palabras de Proust pueden aplicarse a él mismo. Nos dice Benjamin (1999): «La obra de Proust es afín a la de Baudelaire, quien recogió los días del recuerdo de un año espiritual» (p. 69). No obstante, *Las flores del mal* (1857) son más que esto:

Lo que las vuelve inconfundibles es más bien el hecho de que a la ineficacia de la misma consolación, a la caída de la misma pasión, el fracaso de la misma obra ha sabido arrancarle poemas que no son en absoluto inferiores a aquellos en los que las *correspondances* celebran sus fiestas. (Benjamin, 1999, pp. 69-70)

En Baudelaire la fecundidad de las «correspondances» obran tanto en el pasado más remoto como en el presente más intenso. Además, en *Spleen et idéal* [«Spleen e ideal»], primera parte de *Las flores del mal* (1857), el «ideal» «proporciona la fuerza del recuerdo». En tanto el «spleen» es el que «opone la

horda de los segundos», es el «emperador de los segundos». Leemos, siguiendo a Benjamin, un verso crucial de «El gusto de la nada»:

Le Printemps adorable a perdu son odeur!

[¡La hermosa primavera ha perdido su aroma!] (Baudelaire, 2010, p. 309)

Según Benjamin, los términos «perdu» [«perdido»] y «odeur» [«aroma»], nos revelan características fundamentales de la obra de Baudelaire. El término «perdido» nos remonta a una experiencia sobrecogedora ocurrida en el pasado. El término «aroma» nos anuncia la importancia del olor en la «memoria involuntaria». Esta difícilmente encuentra refugio en la visión o en el oído. ¿Por qué el olor sobre cualquier otra impresión sensible? Nos responde Benjamin (1999):

Si al reconocimiento de un olor le cabe más que a cualquier otro recuerdo el privilegio de consolar, ello se debe acaso a que ese reconocimiento adormece profundamente la conciencia del transcurso del tiempo. Un perfume hace remontar años enteros a través del perfume que recuerda. Es ello lo que hace infinitamente desconsolado este verso de Baudelaire. (pp. 70-71)

El olor, no la visión, ni el oído —y con esto se aleja de la tradición filosófica—, tiene el privilegio de evocar el pasado. Un pasado vivido, olvidado y vuelto a recordar por el perfume fortuito de una fragancia. No hay que perder la capacidad de experimentar; porque no hay consuelo para aquel que ha perdido la capacidad de experimentar. Es esta incapacidad de tener nuevas experiencias la que engendra la cólera de quien la padece. Quien está encolerizado no quiere experimentar nada más. No distingue al amigo del enemigo: se lanza contra todo y contra todos. «La cólera mide según sus fines el ritmo de los segundos, al cual está sometido el melancólico» (Benjamin, 1999, p. 71). Benjamin cita estos versos de Baudelaire:

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur;

[Y el Tiempo me devora minuto por minuto,
como la nieve inmensa vuelve rígido un cuerpo;] (Baudelaire, 2010, 71)

No olvidemos que para Benjamin (1999) la propia modernidad se revela como efímera:

En el *spleen* el tiempo está objetivado; los minutos cubren al hombre como copos. Este tiempo carece de historia, al igual que el de la *mémoire involontaire*

[«recuerdo involuntario»]. Pero en el *spleen* la percepción del tiempo se halla sobrenaturalmente aguzada; cada segundo encuentra la conciencia dispuesta a parar su golpe. (pp. 71-72)

El tiempo calculado, uniforme, a pesar de «superponerse» al de «duración», no puede evitar dejar caer en ella «fragmentos desiguales y privilegiados». «Ha sido mérito de los calendarios haber unido el reconocimiento de la calidad a la medición de la cantidad, en cuanto dejan en blanco, por así decirlo, en los días de fiesta, los espacios del recuerdo» (Benjamin, 1999, p. 72). Precisamente, el hombre que ya no puede experimentar se siente al margen del calendario. Como cuando nos encontramos de viaje o en el descanso dominical. Baudelaire lo dice en el poema «LXXVIII. “Spleen»:

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

[las campanas con furia saltan súbitamente y lanzan hacia el cielo un aullido horroroso, igual que los espíritus errantes y sin patria que se echan a gemir obstinados y largos.]. (Baudelaire, 2010, p. 305)

Campanas y hombres quedan fuera del calendario, como las pobres almas sin historia. Baudelaire mediante el «spleen» y la vida anterior, «mantiene el dominio sobre los elementos disociados de la verdadera experiencia histórica» (Benjamin, 1999, p. 73); Bergson (1859-1941) hace lo propio con su concepto de la «duración». Nos dice Benjamin (1999).

Lo que separa a la *durée* [“duración”] bergsoniana del orden histórico (así como del orden prehistórico) es el hecho de que en ella haya sido suprimida la muerte. El concepto bergsoniano de la *action* [“acción”] tiene el mismo carácter. El “sano buen sentido” en que sobresale “el hombre práctico”, le ha sido dado con el bautismo. La *durée* [“duración”], en la que ha sido suprimida la muerte, tiene la infinitud mala de un adorno. Excluye la posibilidad de acoger la tradición. Es el prototipo de una experiencia vivida, que se pavonea con las vestimentas de la experiencia. (pp. 73-74)

Baudelaire y Bergson dejan de lado la historia. El primero al consagrar una vida pasada, remota o el efímero instante actual. El segundo al establecer una experiencia pasada como actual. En ambos casos la tradición ha quedado

excluida. En el siguiente párrafo de *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939) se da cuenta del término «aura». Nos dice Benjamin (1999):

Si se definen las representaciones radicadas en la *mémoire involontaire* [«recuerdo involuntario»], que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible, como el aura de ese objeto, el aura que rodea a un objeto sensible corresponde exactamente a la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso. (p. 75)

Esta definición del «aura» como aquellas representaciones que anidan en la «memoria involuntaria» y que tiende a agruparse en torno a un objeto sensible dista mucho de lo manifestado sobre el «aura» en otros textos. Por ejemplo, como lo vimos en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936) en relación con el arte, como el aquí y ahora irrepetible de una manifestación. Aquí está vinculado a cualquier objeto, artístico o no, y tiene una connotación psicológica que no apreciamos en el análisis de la obra de arte.

La fotografía y los procedimientos análogos que le siguieron han ampliado el horizonte de la «memoria involuntaria». Una máquina puede fijar un acontecimiento, sonoro o visual, cuando se desee. ¿No era el olfato el sentido más importante de la memoria? Esto adquiere relevancia sobre todo en una época en donde las experiencias se reducen al mínimo o se atrofian. Baudelaire ha visto con malos ojos la invención de la daguerrotipia, tildándola de cruel. Como sostiene Benjamin (1999):

Como siempre buscó reservar un puesto a lo moderno e indicárselo, sobre todo en el arte, lo hizo también respecto a la fotografía. Cada vez que la sentía como amenazadora, trataba de culpar por ello a sus “progresos mal entendidos”. (p. 76)

Y tal malentendido era atribuido a las masas. Según Baudelaire las masas buscaron un ideal que se ajustara a su naturaleza y «un Dios vengador ha escuchado sus plegarias y Daguerre ha sido su profeta» (Benjamin, 1999, p. 76). No obstante, siguiendo a Benjamin, Baudelaire también ha mostrado una actitud mucho más mesurada con respecto a la fotografía. Esta puede captar material para nuestra memoria, siempre y cuando se repliegue frente a los «dominios de lo imaginario», es decir, frente a la estancia del arte, en donde el hombre le agrega su alma. Aunque para Benjamin sea complicado seguir en esto a Baudelaire:

Es difícil considerar salomónico este veredicto. La constante disponibilidad del recuerdo voluntario, discursivo, que se ve favorecida por la técnica de la

reproducción, reduce el ámbito de la fantasía. La fantasía puede quizá concebirse como la capacidad de formular deseos de un tipo especial: de aquellos que puedan considerarse satisfechos mediante "algo bello". (pp. 76-77)

En otros pasajes Benjamin ha visto en la reproducción técnica el desmoronamiento del «aura». Aquí señala que es una amenaza para la fantasía. Por lo demás, las condiciones para tal «satisfacción» las anuncia el poeta francés Paul Valéry (1871-1945), para quien la obra de arte pasa por reconocer en ella un ámbito en el cual ninguna idea o acto que suscita en el espectador puede agotarla: una rosa jamás podrá agotarse en su fragancia. En palabras de Benjamin (1999):

Según esta definición, un cuadro reproduciría de un espectáculo aquello de lo cual el ojo no podrá saciarse jamás. Aquello mediante lo cual la obra de arte satisface el deseo que se puede proyectar retrospectivamente sobre su origen sería algo que al mismo tiempo nutre en forma continua dicho deseo. (p. 77)

Con esto cobra sentido la diferencia entre fotografía y pintura. Con la primera seremos capaces de saciarnos, pero no con la segunda. Benjamin considera que la crisis de la reproducción artística es parte de una crisis de percepción. El placer de lo bello se torna insaciable en la medida en que capta una «imagen del mundo anterior». Baudelaire considera que esta imagen está cubierta «por las lágrimas de la nostalgia» (Benjamin; 1999, p. 78). El arte, al reproducir lo bello, lo «reevoca»; lo cual no ocurre en la reproducción técnica: aquí lo bello no tiene lugar. Esta «reevocación» está signada como única e irrepetible de cara a la reproducción técnica.

Proust –advierte Benjamin- no le atribuye profundidad alguna a la «memoria voluntaria». Las imágenes que aparecen al pronunciar la palabra «Venecia» carecen de intensidad como la que apreciamos en cualquier colección de fotografías. Por el contrario, las imágenes que suscita la «memoria involuntaria» poseen «aura» y esta cualidad permite decir que a la fotografía le ha correspondido un papel expectante en la decadencia del «aura». En «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936) Benjamin dirá que primero la fotografía y luego el cine triturarán el «aura» de la obra de arte. Aquí, en «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939) la daguerrotipia aparece realizando esa

labor. Una impronta inhumana debió recorrer la sensibilidad de sus primeros espectadores:

Lo que en la daguerrotipia debía ser sentido como inhumano, y diría como asesino, era la circunstancia de que la mirada debía dirigirse hacia la máquina (...), mientras que la máquina recogía la imagen del hombre sin devolverle siquiera una mirada. Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige. Si esta espera (...) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura. (p. 79)

El hombre mira a la máquina y esta no le devuelve la mirada. Solo cuando la mirada se ve recompensada; es decir, cuando alguien le «devuelve la mirada», tiene lugar la experiencia del «aura». Para el poeta alemán Novalis (1772-1801), citado por Benjamin, «la perceptibilidad es una atención». Esta «receptibilidad es la del “aura”». Como sostiene Benjamin (1999):

La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar. (p. 80)

En efecto, solemos detenernos a mirar a aquello que es capaz de devolvernos la mirada y viceversa. Para el autor, uno de los llamados a transmitir esta experiencia primordial es el poeta: las palabras también tienen «aura». La «memoria involuntaria» es la que nos arroja sus descubrimientos. Estos son de carácter irreplicable y se niegan a un encasillamiento. Benjamin vincula este descubrimiento con lo expuesto en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) en la que una de las acepciones de «aura» es precisamente «la aparición irreplicable de una lejanía»; con lo cual se pone de relieve su carácter cultural. Lo lejano es lo inaccesible y lo inaccesible es una de las características de la imagen de culto.

Es difícil saber, sostiene Benjamin, si Marcel Proust (1871-1922) tenía conciencia del problema del «aura». No obstante, rescata algunas opiniones del escritor francés que pudieran estar vinculadas a dicho problema. Por ejemplo, Proust expresa que en los objetos siempre se queda algo de las miradas de quienes se han detenido en ellos. Algo similar sucede con los cuadros y los monumentos. Sin embargo, para Proust estas situaciones solo hallarían su «verdad» en el ámbito sentimental del individuo. Para Valéry, en los sueños los objetos que veo nos ven

como nosotros los vemos a ellos. O cuando pasamos ante los monumentos, estos nos devuelven miradas familiares. Cuando Baudelaire ha tomado conciencia de este hecho se percibe nítidamente la decadencia del «aura» en sus textos, sobre todo en los versos de *Las flores del mal* (1857) referidos a la mirada humana. Nos dice Benjamin (1999):

Consiste en el hecho de que la espera dirigida a la mirada del hombre se ve decepcionada. Baudelaire describe ojos de los que se podría decir que han perdido la capacidad de mirar. Pero esta propiedad los dota de un atractivo del cual se ha nutrido en larga y quizás en máxima parte la economía de sus instintos. En Baudelaire, bajo la fascinación de esos ojos, el sexo se ha emancipado del eros. (p. 82)

La pérdida de la capacidad visual del hombre nos remite a su pérdida de experiencia en la ciudad moderna. Sin embargo, estas carencias no dejan de fascinar al poeta francés; porque han alimentado a la «economía de los instintos»; desprendiendo al sexo del eros; es decir, lo pagano de lo divino, lo histórico de lo poético, el cuerpo del alma, lo fugaz de lo eterno.

Benjamin relaciona unos versos de Wolfgang von Goethe (1749-1832) con los de Charles Baudelaire (1821-1867). Los de Goethe describen una situación clásica del amor, «saturado de la experiencia del aura», dicen:

No hay para ti distancia ni obstáculo,
Como un hechizo llegas volando (Como se citó en Benjamin, 2012, p. 234)

Los de Baudelaire, del poema «XXIV. Te adoro de igual modo que a la nocturna bóveda», tomado de *Las flores del mal* (1857), en cambio, dicen:

Te adoro de igual modo que a la nocturna bóveda,
oh vaso de tristeza, oh inmensa taciturna,
y más te amo, hermosa, cuando tú más me huyes,
y cuando me pareces, ornato de mis noches,
acumular las leguas más irónicamente
que separan mis brazos de las inmensidades
azules ... (Baudelaire, 2010, p. 151)

La mirada que más nos perturba es aquella que revela la ausencia de quien la posee. Una mujer que espera ensimismada a su amante sorbiendo lentamente su café tiene la mirada más subyugante que se pueda imaginar. Como diría Benjamin (1999): «En ojos que se limitan a reflejar esta ausencia permanece intacta. Justamente debido a que esos ojos no conocen lejanía. Su lucidez ha sido incluida

por Baudelaire en una rima ingeniosa» (p. 83). Se refiere el autor al poema «El avisador»:

Tú hunde tus ojos en los ojos
de las Nixes y Satiresas (Baudelaire, 2010, p. 547)

Nixes y Satiresas, criaturas salvajes de la mitología, acogen la mirada que se pierde en lontananza, lejos de los seres humanos. Las miradas de las «nixes y satiresas», como en otro momento los templos y monumentos, se han vuelto familiares. Benjamin llama la atención sobre el término «familiar» utilizado por Baudelaire. Dicho término está cargado de «promesas y renunciamento» (Benjamin, 1999, p. 83). Ha caído subyugado por la embriaguez y se entrega a su desenfreno. En el poema «XXV. ¡El universo entero pondrías en tu alcoba» de *Las flores del mal* (1857) citado por Benjamin leemos:

Tus ojos, encendidos lo mismo que las tiendas
y cual las iluminarias de los festejos públicos,
usan con insolencia de una fuerza prestada, (Baudelaire, 1999, p. 153)

Aquí la mirada es la de la prostituta, personaje cruel y despiadado que necesita devorarse un corazón para seguir viviendo; del que se vale la «naturaleza» para expandir su mal por el mundo. Una concepción que Baudelaire toma del filósofo francés Joseph de Maistre (1753-1821), para quien la Providencia obra como el azar y solo llega a preocuparse por el equilibrio de la Creación, dejando con ello un cabo suelto a la maldad. Para Baudelaire la «obtusidad», como ornamento de belleza permite relacionar una mirada triste con «negros pozos», por ejemplo. Los ojos de la prostituta están atentos a la policía mientras buscan sigilosamente a su presa. Baudelaire, a decir de Benjamin, ha seguido en esto al dibujante y pintor francés Constantin Guys (1802-1892): «la prostituta mira el horizonte como un animal de presa, distraído pero a la vez atento a cualquier indicio que revele la presencia de la víctima. De igual forma el ojo de quien vive en las ciudades está atento a cualquier indicio que vulnere su seguridad» (Benjamin, 2012, p. 237). Pero también –en esto Benjamin sigue al filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel- muestra una preponderancia de la visión sobre el oído:

Quien ve sin oír se halla mucho... más preocupado que quien oye sin ver. Esto es característico de las... grandes ciudades. Las relaciones recíprocas entre los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por un acentuado

prevalencia de la actividad de la visión sobre la del oído. La causa principal de este hecho son los vehículos públicos. Antes de la aparición de los ómnibus, de los trenes y de los tranvías en el siglo diecinueve, la gente no se había encontrado nunca en la situación de tener que permanecer, durante minutos e incluso horas enteras, mirándose a la cara sin dirigirse la palabra. (pp. 84-85)

En las grandes ciudades la vista prevalece sobre el oído, sobre todo, porque se ha dado la situación de estar frente a una persona sin dirigirle palabra. Además, para Benjamin la mirada atenta a su seguridad deja de lado la búsqueda de la lejanía. Incluso, “puede llegar a experimentar como un placer en la humillación de la lejanía” (Benjamin; 1999, 85). En esta dirección habrá que leer el *Salón de 1859* (1859) de Baudelaire, en el que este afirma su predilección por los dioramas. Estos parecen estar más cerca de lo verdadero que las reproducciones de los paisajistas. Leamos a Benjamin (1999) sobre el particular:

Baudelaire insiste sobre la fascinación de la lejanía, y juzga al cuadro de paisaje directamente según los cánones de las pinturas de los barracones de feria. ¿Quiere quizá ver destruido el encanto de la lejanía, como le ocurre al espectador que se acerca demasiado a un escenario? Este tema aparece en uno de los grandes versos de las *Fleurs du mal*. (p. 86)

La lejanía permite ver aspectos de una representación que una cercanía anularía. En la cita, Benjamin se refiere al poema «El reloj» de *Las flores del mal* (1857):

El Placer vaporoso huirá hacia el horizonte
Lo mismo que una sílfide tras de las bambalinas; (Baudelaire, 2010, p. 323)

Benjamin termina «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939) haciendo un comentario final sobre *Las flores del mal* (1857). Considera que esta es la última obra de poesía lírica que ha tenido una gran acogida en Europa y que ha traspuesto los límites de un círculo reducido de lectores. Así mismo, señala que toda la capacidad creativa de Baudelaire fue volcada en esta obra. Benjamin (1999) plantea el problema de la posibilidad de la poesía lírica misma:

Esta triple comprobación define históricamente a Baudelaire. Muestra que se mantuvo irreductible en su puesto; que era irreductible en la conciencia de su tarea. Llegó al punto de definir como fin suyo “la creación de un modelo”. Veía en ello la condición de todo poeta lírico futuro. Desdeñaba a todos los que no demostraban hallarse a la altura de esta exigencia. (pp. 87-88)

En un texto, «Pérdida de una aureola» el poeta francés ironiza sobre la figura del poeta con «aureola». Un poeta ha perdido precisamente su «aureola» –que la llevaba puesta en la cabeza- al abrirse paso entre la multitud y ha ido a parar a un lugar de mala reputación. Un poeta sin aureola se lo ha hecho notar y le ha instado a recuperar su «aureola», pero este se siente tan a gusto en aquel lugar que no desea recuperar su «aureola». Para Benjamin quien escribe estos textos no es un «flanêur», es decir, alguien que vagabundea por la ciudad reflexionando sobre ella, sino alguien que camina entre la multitud sin ningún «engalanamiento», alguien que ve el mundo como un lugar feo, codeado por la muchedumbre, y de donde no puede sacar enseñanza alguna. Precisamente esta es la experiencia decisiva en Baudelaire.

La multitud no aparece vivaz y en movimiento, aquella que podría deleitar al «flanêur»; sino como ruín y mezquina. Incluso, Baudelaire llega a imaginar una ciudad tan despreciable que hasta las «mujeres perdidas» pedirán un poco de orden y «condenarán el libertinaje y no admitirán ya nada que no sea dinero» (Benjamin, 1999, p. 90). Abandonado por sus aliados de la multitud, Baudelaire se enfurece contra ellos. Nos dice Benjamin (1999):

He aquí la “experiencia vivida” a la cual Baudelaire ha dado el peso de una experiencia. Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la “experiencia” del *shock*. La comprensión de tal disolución le ha costado caro. Pero es la ley de su poesía. Su poesía brilla en el cielo del Segundo Imperio como “un astro sin atmósfera”. (p. 90)

En «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939), el «shock» ha procurado el desmoronamiento del «aura». Esta capacidad de devolver la mirada a quien te mira y viceversa se ha perdido en la ciudad moderna. Recordemos que para el poeta francés la modernidad es vista como lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente. Hemos transitado del pasado remoto al presente efímero.

Como hemos podido apreciar, en este último párrafo del segundo capítulo de nuestra tesis, Benjamin empieza destacando los tres elementos en virtud de los cuales la recepción de la poesía lírica se haya empobrecido hacia la segunda mitad del siglo XIX. El poeta lírico ya no es más «el poeta», la poesía lírica ya no registra el asunto de la recepción masiva y el público se ha vuelto menos sensible a dicha poesía. Sin embargo, hay un aspecto crucial para que esto pudiera ocurrir:

un cambio estructural en la experiencia de los lectores. Este cambio puede apreciarse mejor en el terreno filosófico, sobre todo, en la llamada «filosofía de la vida», que coloca el acento en la poesía, en la naturaleza de la época mítica; aunque no en la sociedad, para elucidar la experiencia humana. El filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) es una figura fundamental para entender tal filosofía.

Bergson en su texto *Materia y vida. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1896), influido por la biología, considera que la estructura de la memoria es capital para entender la experiencia humana. Esta depende más de los recuerdos inconscientes que de los conscientes. El filósofo francés, como apuntamos líneas arriba, no toma en cuenta las condiciones históricas para la explicación de la experiencia humana, la época de la gran industria, que sí considera Benjamin. Al dejar de lado Bergson las condiciones históricas que explican la experiencia humana de la memoria, solo encuentra residuos de tal experiencia, que se da en los lectores a los que la poesía lírica pone en aprietos y que son a los que se dirige el poeta francés Charles Baudelaire.

El filósofo francés distingue entre «inteligencia», que permite captar la realidad en un momento dado, e «intuición filosófica», que permite captar la realidad en su flujo continuo. Así mismo, distingue entre «memoria corporal», que nos permite realizar una acción por costumbre y «memoria pura» o «espiritual», que nos permite ver nuestra vida como una serie de acontecimientos continuos, no aislados; en esto radica la «duración», la cual anida, de manera singular, en el alma del poeta.

En *Á la recherche du temps perdu* [*En busca del tiempo perdido*] (1913), del escritor francés Marcel Proust (1871-1922) podemos apreciar claramente el concepto de experiencia esgrimido por Bergson. Proust cambia el concepto bergsoniano de «memoria pura» por el de «memoria involuntaria», que es fundamental para la experiencia humana, dejando de lado la «memoria voluntaria». Cuando Proust en su novela evoca su ciudad natal, esta se le aparece lejana, oscura; pero el olor de un bizcocho lo devuelve a sus primeros paseos, al cielo despejado y apacible de la primera infancia. En el primer caso funcionado la «memoria voluntaria»; en el segundo, la «involuntaria». En este radica, según

Benjamin (1999): «la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo y se adueñe de su propia experiencia» (p. 10). El azar ha lanzado sus dados. La «memoria voluntaria» no permite que el individuo se construya una imagen de sí mismo, ya que no se inserta en el ámbito de la tradición, como ocurrió en otro tiempo con la narración, en donde el relator y lo relatado se tornaban indelible. Otro tanto ocurrió con el culto, en donde la «memoria voluntaria» y la «involuntaria» se fundían. En la actualidad se han separado y su unión se da como algo excepcional: el hombre se ha desvinculado de su pasado y de sí mismo.

Una vez más Benjamin apela a Freud para aclarar la función de la conciencia en la asimilación de la «memoria voluntaria» y de la «involuntaria». El padre del psicoanálisis considera la «memoria involuntaria», que es la que nos puede lastimar, y no la «voluntaria». La conciencia tendría una función protectora que mera receptora de imágenes. Así, los «shocks», estímulos externos, tienen una mayor carga de energía que nuestra propia conciencia, pueden ocasionarnos traumas. Esta será, precisamente, la tarea del psicoanálisis: dotar a la conciencia del tiempo necesario para restaurarse de los «shocks».

Otra manera de neutralizar los «shocks» es la poesía lírica. Esta transmuta en palabra una experiencia traumática procurada por los *shocks*. Baudelaire será un claro ejemplo de ello. Incluso por un aspecto considerado por Benjamin a la hora de entender la experiencia humana desde un determinado contexto histórico. El poeta francés hace algo todavía más notable y peligroso: camina entre la multitud; es decir, desaparece en ella.

La multitud, tema fundamental en la historia del siglo XIX, comienza a organizarse y a exigir su presencia en la novela contemporánea. Atraviesa la obra de Víctor Hugo, el folletín, las reflexiones de Marx y Engels. Estos últimos se refieren a ella como la «masa amorfa», que camina preocupada por sus intereses privados, sin preocuparse de la persona que camina a su lado. Así mismo, la multitud aparece como despreocupada para el escritor francés León Gozlan (1803-1866). Este se une a ella con la misma intensidad con la que Engels y Marx establecieron una distancia.

Baudelaire se siente parte de la multitud, a pesar de que esta lo cautiva, lo paraliza, lo agreda. Por ello, la multitud no es descrita por el poeta, sino evocada. «La masa era el velo fluctuante a través del cual Baudelaire veía París» (Benjamin, 1999, p. 33). Aquí aparece la figura del «flâneur», el paseante, pero no como la refería Baudelaire, como habitante de la multitud, sino como un «maniaco», que es como lo aprecia Benjamin, un «vagabundo intelectual», que ya no tiene lugar en la ciudad, pero que es incapaz de renunciar a ella. Pero la multitud también brindó un naciente espectáculo a quienes le sostuvieron por vez primera la mirada.

Edgar Allan Poe quedará pasmado ante ella; James Ensor opondrá en ella disciplina y desenfreno; Valéry la verá involucrar en salvaje. La multitud se desarrollará cada vez más como un «mecanismo social», volviendo inútiles algunos actos y formas de sentir que no vayan en una dirección mercantil. Y esos estímulos mercantiles, los «shocks», invadirán la sensibilidad del habitante de la urbe. El cine será su correlato técnico. De igual forma, el «shock» que experimenta el transeúnte de la ciudad es de la misma naturaleza que la del obrero en la fábrica. La experiencia de este en la fábrica es de la misma naturaleza que la que experimenta el ocioso frente a los juegos de azar, en ningún caso la experiencia se acumula en la persona. Al obrero y al jugador los aproxima la vanidad y el vicio, una experiencia sin fin. El golpe rápido ante la maquinaria de la fábrica para el primero, y ante la maquinaria del juego para el segundo. Los separa la aureola que envuelve al jugador, no al obrero. Obrero y jugador han sido arrojados al «tiempo infernal», en donde no cuentan experiencia y deseo.

Como anotamos líneas arriba, Bergson distingue entre «inteligencia», que nos permite captar la realidad en un momento determinado, e «intuición filosófica», que nos permite aprehender la realidad en su flujo constante, que es, finalmente, como se da la realidad. También distingue Bergson entre «memoria corporal», que nos permite realizar por medio de la costumbre una determinada acción, y «memoria pura» o «espiritual», que nos permite captar los sucesos de nuestra vida en el cerebro, es la que nos da el sentido de la «duración», y nos permite ver la vida como una serie de acontecimientos continuos, no aislados. Proust ha

seguido en esto a Bergson. Su obra puede ser leída como un magnífico ejercicio para descifrar su pasado. Proust, atento lector de Baudelaire, destaca que este coloque el acento en los días significativos del pasado. El poeta francés ha denominado «vivencias» al contenido del recuerdo. Proust destaca que estas «vivencias» albergan «elementos culturales», los cuales han sido expuestos por Benjamin en todo su deterioro.

Las «correspondencias» también guardan relación con la Creación, que es vista como un sistema de símbolos vinculados entre sí, todo lo que nos rodea es parte de un plan organizado que el hombre va descubriendo y describiendo. Benjamin ve las «correspondencias» como la experiencia que puede reparar una crisis. Esta experiencia puede darse en el culto, fuera de este se presentará como «lo bello», en donde aparece el «valor cultural», el valor del arte. Otros textos de Benjamin recaen en el «valor cultural». «Lo bello» puede definirse en relación con la naturaleza o con la historia. «Lo bello» en relación con la historia aparece como la admiración dispensada a la obra a través de generaciones y, con relación a la naturaleza, gracias a las «correspondencias», aparece como lo fielmente reproducido en la obra de arte. En su relación con la historia «lo bello», recae en el sujeto que aprecia la obra; en su relación con la naturaleza la obra posee un carácter esencial que se expresa fielmente en lo reproducido.

Finalmente, las «correspondencias» en Baudelaire remiten a un pasado primordial, a la prehistoria, así la obra de Baudelaire, al estar impregnada por la «resignación» ha alcanzado una intensidad pocas veces vista. Pero la fecundidad de las «correspondencias» también la encontramos en el presente. Benjamin observa que los términos «perdu», «perdido» y «odeur», «aroma», que aparecen en el verso, «Le Printemps adorable a perdu son odeur!», «¡La hermosa primavera ha perdido su aroma!» (Baudelaire, 2010, p. 309) de «El gusto de la nada», nos relevan características fundamentales de la obra de Baudelaire. El término «perdido» nos remonta a una experiencia sobrecogedora acaecida en el pasado. El término «aroma» nos anuncia la importancia del olor en el «recuerdo involuntario». El olor evoca el pasado que es vuelto a experimentar a través del recuerdo, es importante no perder la capacidad de experimentar, porque no hay

consuelo para aquel que ha perdido la capacidad de experimentar. Aquí radica su ofuscación. Y quien está ofuscado no quiere experimentar más, vive al margen del calendario, del tiempo.

En este punto, la poesía de Baudelaire guarda una afinidad con la filosofía de Bergson: en ambos casos se ha dejado de lado la historia, la tradición. El primero la consagra en sus versos una vida pasada, remota o el instante actual. El segundo, al establecer una experiencia pasada como actual. En este contexto aparece la definición de «aura» como la “capacidad que tiene un objeto de devolvernos la mirada”.

Obsérvese que este significado de «aura» como las representaciones que anidan en el recuerdo involuntario y que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible, dista mucho de la afirmación de «aura» que vemos, por ejemplo, en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), en donde aparece como «el aquí y ahora irrepetible de una manifestación». Recordemos que la filosofía y el cine han ampliado significativamente el horizonte del «recuerdo involuntario». Sin embargo, Baudelaire no ve con buenos ojos a la fotografía, solo le reserva un lugar importante si esta procura un material para nuestra memoria, siempre y cuando se repliegue frente a los «dominios de lo imaginario»; es decir, frente al arte, en donde el hombre le agrega su alma.

Si en un momento Benjamin vio en la reproducción técnica la causa del desmoronamiento del «aura», ahora señala que también dicha reproducción amenaza a la fantasía. Para Paul Valéry (1871-1945) la naturaleza de la obra de arte es, precisamente, su carácter «inagotable»: una rosa jamás podrá agotarse en su fragancia. Uno no podrá saciarse ante una pintura, pero sí ante una fotografía. Benjamin sostiene que la crisis de la reproducción artística, es parte de una crisis de la percepción. El placer de lo bello radica en que se torna inaccesible porque capta una imagen del mundo exterior. El arte al reproducir lo bello, lo «reevoca», lo cual no ocurre con la reproducción técnica, en esta lo bello no tiene lugar. El aquí y ahora irrepetible recae sobre tal «revocación», no en la copia.

En cuando a la «memoria voluntaria» y a la «involuntaria», esta última suscita imágenes intensar que no produce la primera. Las imágenes de la primera poseen

«aura». Esto nos permite decir que la fotografía tiene un papel fundamental en el «desmoronamiento del aura», como hemos podido apreciar en los párrafos anteriores. Aquí en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), aparece la daguerrotipia ocupando el lugar de la fotografía y el cine. La daguerrotipia no le devuelve la mirada que el retratado dirige a la máquina. Solo cuando alguien devuelva la mirada aparecerá el «aura». Esta no es otra cosa que la «capacidad de devolver la mirada». Para Novalis (1772-1801) la receptibilidad es una atención y esta es el «aura».

Para Benjamin el poeta es el llamado a transmitir esta experiencia primordial, porque las palabras también tienen «aura». La «memoria involuntaria» nos conduce a sus hallazgos irrepetibles. Profundizando en este tema, Benjamin rescata algunas consideraciones de Proust vinculadas a este problema. Proust sostiene que en los objetos siempre queda algo de las miradas de quienes se detuvieron en ellos. Algo parecido ocurre con cuadros y monumentos. Para el escritor francés estas situaciones solo hallarían su verdad en el ámbito privado del individuo. Para Valéry, cuando apreciamos monumentos, estos nos devuelven miradas familiares. En Baudelaire, apreciamos más bien unos «ojos de los que se podría decir que han perdido su capacidad de mirar». Aquí no hay «aura», pero nos permite apreciar la pérdida de la experiencia en la ciudad moderna, el sexo del eros, lo histórico de lo poético, el cuerpo del alma, lo fugaz de lo eterno.

Benjamin relaciona unos versos de Goethe con los de Baudelaire. Los del poeta alemán están saturados de «aura»: «No hay para ti distancia ni obstáculo, / como un hechizo llegas volando» (Como se citó en Benjamin, 2012, p. 234); los del poeta francés, no. Sin embargo, no hay mirada que subyugue más que la de una mujer ensimismada que espera a su amante. Otra mirada que cautiva a Baudelaire es la de la prostituta. La mirada de esta está atenta tanto a la policía como a la «presa». Como la mirada –Baudelaire sigue en esto a Guys- del que vive en la ciudad está atenta a cualquier indicio que vulnere su seguridad.

Benjamin también considera, siguiendo a Simmel, la preponderancia de la mirada sobre el oído en la ciudad. Esto debido a que nunca antes el hombre se había dado con la situación de estar frente a una persona sin tener que dirigirle la

palabra. Una mirada atenta a su seguridad deja de lado la búsqueda de la lejanía. En el *Salón de 1859* (1859) Baudelaire llama la atención sobre los dioramas que parecen estar más cerca de lo verdadero que las reproducciones de los paisajistas. La lejanía permite ver aspectos de una representación que una cercanía anularía. Benjamin finaliza su texto «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939), considerando *Las flores del mal* (1857) como la última obra de poesía lírica que ha tenido una gran acogida en Europa y que ha traspuesto los límites de un pequeño círculo de lectores, en donde Baudelaire volcó todo su talento.

Pasemos ahora a considerar el tercer capítulo de nuestro estudio en donde demostraremos la relación entre la cultura judía y la obra de Walter Benjamin en general y el concepto de «aura» en particular.

CAPÍTULO 3
INFLUENCIA DE LA CULTURA JUDÍA EN EL CONCEPTO DE
“AURA”

En el presente capítulo daremos cuenta de la idea central de la presente tesis: la influencia de la cultura judía en el concepto «aura». Primero daremos cuenta de la presencia del Talmud en concepto de «aura». En segundo lugar, expondremos la impronta de las principales categorías de la cultura judía en el concepto de «aura»: fragmentariedad, asistematicidad, la noción de espacio por encima de la noción de tiempo y la polisemia. Cabe resaltar que las apropiaciones que Benjamin hace de la cultura judía no solo son conceptuales, sino también formales. Tal es el caso de la apropiación que el autor hace del Talmud. Benjamin está más interesado en la forma en la que los fragmentos que recogen las enseñanzas de los sabios judíos a través de la historia están articulados en la página. Incluso, cuando cita el Talmud lo hace erróneamente: no existe enseñanza talmúdica que haga alusión a los cuarenta y nueve niveles de interpretación de la Torá. Sin embargo, Benjamin es fiel al espíritu del comentario que ofrece dicha obra sagrada. En tercer lugar, nos ocuparemos de la influencia que cobran en sus escritos lo asistemático, lo fragmentario, el espacio sobre el tiempo y los niveles de significado.

3.1. El Talmud en el concepto de «aura»

Como sabemos, Walter Benjamin tuvo una manera singular de apropiarse de sus referentes conceptuales, incluso llegando a la falsa referencia. En una carta dirigida al crítico literario Max Rychner, fechada el 7 de marzo de 1931, Walter Benjamin (1978) escribe:

Y si es que entonces lo debo pronunciar en unas palabras: yo nunca he podido investigar y pensar de otra manera que de una: en un sentido teológico, si es que así lo debo expresar; es decir, en armonía con la enseñanza talmúdica de los cuarenta y nueve niveles de sentido de cada posición de la Torá. (p. 524).

Sin embargo, en el Talmud no encontramos enseñanza alguna referida a los cuarenta y nueve niveles de significado de la Torá. Incluso podemos afirmar que no podría encontrarse dicho pasaje, ya que en el Talmud, si bien es cierto que se parte de la interpretación de un pasaje de la Torá, no se trata de un libro de carácter exegético, sino más bien de un texto normativo. Entonces, cabe

preguntarse, ¿se propuso el autor de la *Obra de los pasajes* caminar por los cuarenta y nueve peldaños de una ilusión?

Es habitual que a un conocedor del misticismo judío le importase mencionar su fuente: Benjamin no lo hace. ¿No lo cree necesario? ¿Una carta no es el lugar apropiado para hacer una revelación de esa naturaleza a un destinatario lego? No lo sabemos. Lo que sí sorprende es la apropiación del texto talmúdico que realiza el filósofo para sustentar su pensamiento y el carácter del libro aludido. Por un lado, la Cuenta de Omer, las cuarenta y nueve semanas que van desde la gavilla hasta la entrega de las Tablas de la Ley a Moisés en el Sinaí, no alude a los cuarenta y nueve niveles de significado de la Torá, sino a los cuarenta y nueve peldaños de purificación que atraviesa el creyente para alcanzar simbólicamente dicho texto sagrado. Por otro, el Talmud –sin dejar de lado la exégesis- es un libro preocupado por la normatividad del devoto en la vida diaria. Un ejemplo tomado del Talmud (Shabbat 35b) nos ayudará a comprender dicho concepto:

La víspera del sábado suele soplar el cuerno seis veces. Cuando suena por primera vez, los que están en el campo dejan de cavar, arar o realizar cualquier labor de los campos; los que se hallan cerca de la ciudad no pueden entrar en la misma hasta que llegan los que se encuentran más lejos, de forma que entren juntos. Las tiendas siguen abiertas y los cierres sin echar.

Al sonar por segunda vez, se echan los cierres y se cierran las tiendas. Cuando suena por tercera, se mueve lo que ha de moverse y se guarda lo que debe guardarse. Asimismo se enciende la lámpara. Se produce entonces un tiempo intermedio que dura lo necesario para cocer un pescado pequeño o para poner pan al horno. Después suena las tres últimas veces y comienza el sábado. (Vidal, 2000, pp. 95-96)

Esta impronta normativa recorre el Talmud. Sin embargo, debemos anotar que hay un aspecto formal del mencionado texto que sí lo encontramos estructurando la obra de Benjamin: su configuración en base a citas o pasajes. Aunque en nuestro autor estos también aludan a las arterias de la ciudad, no podemos olvidar que, por ejemplo, la *Obra de los pasajes*, el gran libro perfectamente inacabado de nuestro autor, está elaborado, precisamente, con citas y pasajes de otros autores. Debemos aclarar que Benjamin no era un profundo estudioso de la mística judía. Gershom Scholem (1897-1982), su entrañable amigo y gran estudioso de la cultura judía, sí lo era. En una entrevista concedida a la cadena de televisión

alemana ARD, en 1976, al ser interrogado por la intensidad de las lecturas sobre mística judía realizada por Benjamin, responde:

No diría yo que sus lecturas alcanzaron gran intensidad. Las hizo, efectivamente, durante un tiempo, bajo la influencia o por recomendación mía. Sobre todo en 1916-1917 y más adelante, hubo períodos en que se dedicó a tales lecturas. Pero los diálogos que teníamos probablemente le transmitieron oralmente más, porque su trabajo real con los materiales de la tradición judía y las ideas judías no fue ni especialmente detenido ni muy profundo. Mucho de todo ello le llegó oralmente, en conversaciones sobre lo judío en general, ya que, en un principio, no tratábamos en absoluto de la Cábala. Verdaderamente al estudio del elemento propiamente místico en el judaísmo y a la Cábala yo sólo decidí dedicarme en 1919, cuatro años después de haber conocido a Benjamin. En los últimos años que pasé en Alemania, desde fines de 1919 hasta el otoño de 1923, tuvimos, desde luego, comunicación sobre estos temas; pero no diría que en un principio le atrajeran a él precisamente los problemas de lo místico judío. Le fascinaba la cuestión de lo que fuera verdaderamente el judaísmo, porque se sentía fuertemente judío. No tenía sobre ello duda alguna. Siempre tuvo un fuerte sentimiento judío, hasta el final, lo que a Brecht le molestaba mucho. (Scholem, 2001b, pp. 30-31)

En efecto, el autor de *Dirección única* (1939) no era un conocedor de la mística judía; pero disponía de esa «erudición del sabio» que rescata el propio Scholem en la dedicatoria de *Grandes tendencias de la mística judía*. ¿De qué naturaleza es esta «erudición del sabio» que según Scholem caracteriza a su amigo? No se trata de una «erudición» a secas, la que consiste en el acopio sistemático de una cantidad considerable de bibliografía; sino de la «erudición del sabio», la que consiste en la elección sistemática, o no, de una cantidad pertinente de bibliografía necesaria para llevar a cabo la «intuición del metafísico» y el «poder interpretativo del crítico». Tal es la naturaleza de la apropiación de la tradición judía por parte de Benjamin.

Por lo demás, la influencia de la mística judía en la obra de Benjamin no se inicia ni termina con el Talmud. En la Cábala –tradición, recepción de la tradición, en hebreo- es en donde podemos apreciar una serie de métodos –lineal, alegórico y místico- encaminados a interpretar la Torá. Gershom Scholem (1979) sostiene:

Lo que ocurre en el encuentro del místico con los escritos sagrados de su tradición es, en resumen, lo siguiente: la refundición del texto sagrado y el descubrimiento de nuevas dimensiones de él. Con otras palabras: el texto sagrado pierde su forma propia y adopta a través de los ojos del místico una forma nueva... el místico transforma el texto sagrado, y el momento decisivo de esta metamorfosis consiste precisamente en que la dura letra, la en cierto modo inequívoca y univalente letra de la revelación es provista de infinitos sentidos. La palabra acreedora del *súmmum* de autoridad es objeto de interpretación, se abre y va dócilmente al

encuentro de la experiencia del místico. A través de ella se hace patente un interior de infinitas posibilidades, en el cual se van develando paulatinamente nuevos planos de sentido. (p. 12)

Si aislamos la tesis de Benjamin de su referente talmúdico estaría en perfecta concordancia con el espíritu cabalista. Como sostiene Marín (2006):

Scholem y Benjamin comparten la misma nostalgia por un lenguaje: paradisíaco original y sagrado. Lenguaje donde las palabras hubiesen estado directamente ligadas a las cosas por un vínculo divino y no meramente convencional o arbitrario. Abrigan la esperanza de que en el eco del lenguaje esté presente ese lenguaje divino, porque en el aliento del Pneuma divino el movimiento del Creador se transformó en cosa creada. Empero, cuando el hombre intentó por cuenta propia hacer un nombre se produjeron los lenguajes profanos. Habría entonces que aprender a escuchar en el latido de las cosas la voz interior de su espíritu. (p. 176)

En efecto, la nostalgia que comparten Scholem y Benjamin –y acaso, también Steiner- es por la pérdida del lenguaje edénico, divino, en donde hombre y Dios se unen a través del lenguaje. Ahora, después de la caída, solo nos queda respirar en la confusión babélica los ecos de ese lenguaje primordial. Es interesante notar aquí que la leyenda del Gólem surge a partir de esta misma nostalgia. Algunos hombres recuerdan las palabras con las que Dios creó al hombre y las han ido transmitiendo de generación en generación a algunos iniciados. Sin embargo, algunas palabras son recordadas vagamente y la creación del hombre se vuelve contra él. Las mismas palabras con las que crean lo condenan.

La confusión de Benjamin con respecto a la «enseñanza talmúdica» también ha confundido a algunos estudiosos de su obra. George Steiner (1929) manifiesta que la obra de Franz Kafka (1883-1924) puede ser leída atendiendo a la enseñanza talmúdica de los cuarenta y nueve peldaños de un texto revelado. En su magnífico estudio sobre la traducción *Después de Babel* Steiner (1980) sostiene:

Sería arrogancia reducir a una sola interpretación o equivalencia los diversos sentidos que Kafka maneja en Babel. No es así como funciona su técnica de la anécdota alegórica y anagógica. El Talmud, uno de sus arquetipos favoritos, habla de los cuarenta y nueve niveles de significado que es preciso descubrir en un texto revelado. Pero es evidente que Kafka vio en la Torre y en su ruina una dramática síntesis con ayuda de la cual podía transmitir ciertas intuiciones precisas, aunque difíciles de expresar, sobre la condición lingüística del hombre y la influencia de Dios sobre ella. (p. 81)

Obsérvese que Steiner no sólo toma como cierta una información falsa; sino que extiende dicha enseñanza talmúdica a todo texto revelado. ¿De dónde tomó George Steiner su información? ¿De Benjamin? No podemos afirmarlo.

Por otro lado, llama la atención que pensadores de la talla de Gershom Scholem y George Steiner, primero, y luego la estudiosa norteamericana Susan Buck-Morss y el escritor italiano Roberto Calasso (1941), no hayan reparado en tamaño error conceptual cometido por Benjamin. Scholem, en una larga correspondencia mantenida con Benjamin, increpa a su amigo el apego de éste a los conceptos del materialismo histórico que toma como base de sus interpretaciones, pero no menciona que Benjamin cite erróneamente los preceptos del Talmud:

Y habida cuenta de una cierta robustez de decisión que creo poder presuponer en ti en este caso especial, se puede pensar en la proyección de tus conocimientos – que como tú dices, han sido obtenidas con el procedimiento teológico-, en la terminología materialista, y mal que bien, con algunas insoslayables transportaciones a las que no le corresponde contrapartida alguna –*dialectica dialecticam amat*-, bien podrías seguir por tanto el uno junto al otro durante largo tiempo, es decir, tanto tiempo exactamente como las circunstancias os permitan persistir en vuestra ambivalencia, cosa que en las actuales circunstancias todavía puede ir para largo. Así me niego tanto a aceptar que haya habido algo que, como confías a Rychner, te ha conducido a la utilización de los planteamientos materialistas, a los que más bien tu producción no aporta ninguna clase de auténtica contribución, como igualmente comprendo que te has dejado llevar por el autoengaño de que la introducción de una cierta tendencia y terminología en el marco de la metafísica, en la que aparecen las clases y el capitalismo, aunque apenas sus contrarios, transformaría tus consideraciones en materialistas. (Scholem, 1987, p. 234)

Los reproches de Scholem giran en torno a la apropiación indebida que hace Benjamin de los preceptos materialistas, pero nada dice de la referencia inexistente del Talmud anunciada por su amigo.

Recordemos, el Talmud -«estudio», en hebreo-, es un texto sagrado que recoge la tradición e interpretación del judaísmo. Entre sus partes más importantes se encuentran la Misná -«repetición» o «doctrina», en hebreo-, que son los comentarios de los sabios acerca de algún pasaje de la Torá, y la Gemará -«añadidura», en hebreo-, que recoge los comentarios que realizaron otros sabios acerca de la Misná durante los próximos tres siglos en los centros de actividad intelectual en Palestina y Babilonia.

En el Talmud y en la Torá podemos apreciar algunas referencias a los cuarenta y nueve niveles de una celebración, pero no a «niveles de significado de la Torá», asumidos por Benjamin. Por ejemplo, la Fiesta de Shavuot o Cuenta de Omer contempla simbólicamente los cuarenta y nueve días que van desde la entrega de la gavilla hasta la recepción de la Torá. Se trata de un camino ascendente que se inicia en el mes de Nisán¹¹ y termina en la llamada Fiesta de las Semanas. En la tradición judeocristiana esta celebración se denomina Pentecostés, festividad que se realiza en el quincuagésimo día después de la Pascua, es decir, de la resurrección de Jesús. No obstante, el Talmud, que tiene una impronta normativa, parte de la interpretación de un pasaje de la Torá, no es un texto que prescriba métodos de interpretación.

Por lo demás, las cifras no son ajenas a la cultura judía. En la hermenéutica midráshica tres sabios de distintas generaciones nos hablan de los métodos de interpretación. Hillel, el Sabio (s. I de la Era Cristiana) nos habla de siete métodos. Rabí Ismael (s. II E. C.) nos habla de trece. Y Rabí Eliézer, hijo de Rabí Iosi de Galilea (s. III de la E. C.) nos menciona treinta y dos métodos de interpretación. Así mismo, leemos en Shiv'im panim La Torá lo siguiente: «La Torá posee setenta caras, o sea setenta maneras de ser interpretadas» (Midrash Números Rabbah 13: 15). En el Sefer Yetzirá, Libro de la Creación o Libro de la Formación, que aparece hacia el siglo II de nuestra era, apreciamos la creación del mundo tomando como referencia las veintidós letras del alfabeto hebreo (Sefer Yetzirá, 1993). Asimismo, Scholem (2006) expresa que los «nombres de Dios contienen doce, cuarenta y dos y setenta y dos letras y a los cuales se les adscriben significados o funciones especiales» (p. 27). Finalmente, podemos afirmar que lo más cercano a lo expuesto por Benjamin lo encontramos en una cita tomada por Scholem del maestro Yesaja Horowitz en *Las doce tablas de la Alianza* (siglo XVII), quien plantea que hay cuarenta y nueve motivos para prohibir y cuarenta y nueve motivo para permitir un determinado problema.

¹¹ Nisán, mes con el que se iniciaba el calendario hebreo. Se conmemora la liberación del pueblo judío de la esclavitud egipcia. Correspondiente al mes de marzo o abril en el calendario gregoriano. En la actualidad el calendario hebreo se inicia en el mes de Tishrei (setiembre u octubre) y finaliza en el de Elul (agosto o setiembre).

Sin embargo, esta referencia no guarda relación con la idea de Benjamin. Aquí observamos razones o motivos para discrepar sobre un mismo punto, pero no niveles de interpretación de algún pasaje de la Torá, como refiere el filósofo. No obstante, no podemos dudar de la impronta que recorre el Talmud, a saber, el comentario. Y si somos más rigurosos, podemos afirmar que la impronta que recorre dicho texto sagrado es el comentario sobre el comentario, que se actualiza en cada época, de tal forma que no tenemos un significado unívoco de algún pasaje de la Torá, sino muchos, acaso interminables. Como diría Scholem el comentario, no la construcción sistemática, es lo propio del genio rabínico.

Es importante resaltar así mismo el valor del comentario con respecto a la verdad. La contradicción queda excluida de cualquier «construcción sistemática»; en cambio, en el comentario, hallamos niveles de interpretación sobre un determinado pasaje de la Torá, incluso, rico en contradicciones. El carácter fragmentario de la obra de Walter Benjamin está más cerca de la tradición judía que de la griega. En este sentido podemos entender la frase de Benjamin referida erróneamente al Talmud en la cual este daría cuenta de los «cuarenta y nueve niveles de significado de la Torá». El autor estaría recogiendo fielmente el espíritu exegético del judaísmo. En referencia al concepto de «aura» observamos en este una serie de significados: el aquí y ahora irrepetible de una manifestación, la originalidad, la unicidad de una obra de arte, la capacidad de un objeto de devolvernos la mirada. La comprensión del «aura» se da en la multiplicidad de significados, no en un concepto unívoco, que no admita en su seno diversidad de aspectos.

La influencia del Talmud no se limita al concepto de «aura», también la observamos en dos de las obras más importantes de Benjamin: *Dirección única* (Ver Anexo, imagen 9) y la *Obra de los pasajes* (Ver Anexo, imagen 10). Es cierto, en estos casos la influencia no es de carácter conceptual, sino formal. Esa suerte de acumulación espacial, citas al lado de otras citas en la misma página, y también de acumulación temporal, sabios de distintas épocas dejan su comentario en el texto.

Hasta aquí hemos visto que la cita que dice tomar Benjamin del Talmud, referida a los cuarenta y nueve niveles de significado de la Torá, es inexistente. Incluso, pensadores de la talla de Scholem, Steiner, Buck-Morss y Calasso, han tomado como cierta la cita errónea del Talmud por parte de Benjamin. Sin embargo, la impronta del comentario que recorre las páginas del Talmud, es tomada por nuestro autor para elaborar su pensamiento. Como sabemos, Benjamin no es un profundo conocedor de la cultura judía, pero tenía esa «erudición del sabio» que le atribuía su amigo Gershom Scholem, que le permitía tomar lo necesario para estructurar su obra. También, formalmente, la disposición espacial de cada página del Talmud es tomada por Benjamin para disponer su propia obra. En el siguiente párrafo analizaremos la influencia de las principales categorías del judaísmo en el concepto de «aura».

3.2. Las principales categorías de la cultura judía en el concepto de «aura»

Según la concepción judía -o cristiana- la humanidad atraviesa por tres momentos capitales: la Creación, la Revelación y la salvación. Con esta concepción se instaura una nueva forma de ver la historia, ya no la de las sociedades «arcaicas» en las que el tiempo cada tanto vuelve a su punto de origen, sino un tiempo lineal, con un principio y un fin irrepetibles. Además, ambas configuran una nueva concepción del tiempo en la que quedarán subsumidas: el tiempo moderno, en donde los hechos se repiten, pero con distintos actores.

La importancia del espacio en la cultura judía está en el seno mismo de la Creación y la divinidad. Dios, que ocupaba todo el Universo tuvo que hacerse un abismo en sí mismo para colocar en él a sus criaturas. Por lo tanto, esa contracción de la divinidad, de carácter espacial, no temporal, es fundamental en la Creación: el tiempo solo deteriora a los hombres. Obsérvese también que el Dios judío se desplaza, se contrae, con lo que esta concepción se distancia de la noción aristotélica del Primer Motor, este pone en movimiento al mundo, pero Él mismo permanece inmóvil. El Dios judío se exilia de sí mismo para crear el mundo. En la obra de Benjamin el espacio será tan importante que su obra fundamental, la *Obra de los pasajes* (1927), podría ser vista como una

recopilación de citas, pasajes, en la disposición espacial del texto y también como las reflexiones en torno al aporte más importante de la arquitectura en el siglo XIX, los pasajes, el nuevo hábitat del burgués. No olvidemos que también *Dirección única* (1928) –la alusión a una calle o pasaje, no es gratuita- dispone sus páginas a manera de calles en una ciudad. El propio Benjamin reflexionaba sobre las posibilidades de recorrer las calles en infinitas direcciones, sobre la capacidad de saber perderse en una ciudad –no hay que ser muy perspicaz para perderse en una ciudad- y el enriquecimiento de tal actividad, frente a la rutina a la que nos arroja el tiempo.

La Revelación entregada por Dios a los hombres por intermedio de Moisés en el monte Sinaí está contenida en la Torá. Una vez dada la revelación se torna imperioso mantenerla y transmitirla: surge así la tradición. Esta preserva la Palabra a la vez que la adecúa a los nuevos acontecimientos. El sabio judío actualiza la Palabra frente a los nuevos retos del destino. A través de él se expresa la divinidad. A fin de cuentas, el Talmud no es sino el gran nombre de Dios. De esta forma, el místico, como el revolucionario, tiene en sus manos cambiar la historia. Benjamin asume que el místico por medio de la revelación y el revolucionario por medio de la revolución pueden cambiar el curso de la historia. Así el mesianismo irrumpe para aniquilar la historia y empezar una nueva era. Se puede restaurar el antiguo reino de David o construir un nuevo reino; pero de lo que no se puede dudar es del advenimiento de una nueva era: la reconstrucción de las vasijas quebradas en el principio. Algunos estudios han visto en este punto la confluencia entre judaísmo y marxismo en la obra de nuestro autor.

La tradición, por tanto, no queda circunscrita a la mera transmisión de conocimientos y experiencias de una generación a otra; sino que alberga un momento reflexivo fundamental. En el judaísmo incluso se dan dos tradiciones con respecto al estudio de los conceptos que lo configuran: la tradición de los talmudistas y la de los místicos. Podríamos afirmar que estos últimos dieron un paso más allá que los primeros; entendieron que la revelación por medio de la Escritura no es más que el Nombre de Dios; es decir, algo que es Él mismo, en ningún punto distinto de su Creación. «La Torá no es otra cosa que el gran

Nombre de Dios». Así, desde la perspectiva mística los cabalistas afirman que el «sentido» de la Creación no está solo en el Talmud o en la Torá; sino también en el Nombre de Dios. Como apunta Scholem (2001a): «Los cabalistas utilizan siempre en este contexto el discurso de los “setenta rostros de la Torá”, donde naturalmente el número setenta es símbolo de la inagotable totalidad y plenitud de sentido de la palabra divina» (p. 91). Obsérvese que también en los cabalistas la tradición tiene un carácter cambiante de acuerdo a los tiempos que le toca interpretar; es, a la vez, conservadora y destructiva.

En cuanto a la Salvación el judaísmo plantea tres tipos de fuerzas que la han consolidado a través de los tiempos: la conservadora, la restauradora y la utópica. La primera no ha tenido la importancia que sí han revelado la segunda y la tercera. En tanto la primera buscaba la preservación de los principios; la segunda, pretendía recuperar un pasado ideal; y la tercera, se orientaba hacia el futuro. Sin embargo, cabe destacar que las dos últimas se han retroalimentado constantemente, como señala Scholem (2000): «Lo totalmente nuevo tiene elementos de lo totalmente viejo; y, a su vez, lo viejo no es el pasado realmente sucedido, sino un pasado iluminado y transformado por el imaginario, un pasado sobre el que se ha posado ya el resplandor de la utopía» (p. 102). No obstante, el futuro puede presentarse como un hermoso esplendor o una temible catástrofe. Al estar vinculado con la historia del pueblo judío el pensamiento mesiánico tomará como referencia estas vicisitudes en su imaginario. Incluso, tal concepción catastrófica del fin de los tiempos representa mejor que ninguna otra concepción la esencia del pensamiento mesiánico. Destaquemos aquí la importancia que tiene el pensamiento apocalíptico en relación a la historia:

La salvación es ante todo una irrupción de la trascendencia en la historia, una irrupción en la que la historia misma es aniquilada, aunque en su hundimiento se transforme al ser iluminada por una luz que viene de otra parte. Las construcciones de la historia que abundan en los apocalípticos (a diferencia de los profetas de la Biblia) no tienen nada que ver con las modernas representaciones de progreso o desarrollo: si algo se merece la historia en el sentido de esas visiones, es su destrucción. La contemplación pesimista del mundo ha sido siempre la preferida por los apocalípticos. Su optimismo, su esperanza no están puestos en lo que la historia pueda dar a luz, sino en aquello que aflorará por fin libre y sin deformaciones cuando la historia se derrumbe. (Scholem, 2001a, 109)

Más allá de ver el futuro como el lugar de la destrucción o el de la bienaventuranza el mesianismo irrumpe para aniquilar la historia y empezar una nueva era. Se puede restaurar el antiguo reino de David o construir un nuevo reino; pero de lo que no se puede dudar es del advenimiento de una nueva era: la reconstrucción de las vasijas del inicio.

3.3. Principales características de la literatura judía en el concepto de «aura»

La actitud de Walter Benjamin sobre el fragmento es intelectual y vital. En el primer caso, a través del fragmento plantea una actitud crítica con respecto a la historia y le permite abstenerse de una relación causal. Sobre la importancia del fragmento leemos en sus *Cartas de la época de Ibiza*:

No sólo es un texto delgado, sino que, además, se compone de pequeños fragmentos, una forma a la que me veo continuamente conducido, primero, por el carácter precario de mi producción, puesta en peligro por las circunstancias materiales, y segundo, por la consideración de su posible utilización comercial. En este caso, creo que el objeto de la obra también exige, necesariamente, una forma como ésta. Por decirlo con pocas palabras, se trata de una serie de apuntes que llevará como título Infancia en Berlín hacia 1900. Para tu interés, te daré también el motto de la obra: "¡Oh, columna triunfal tostada/ con azúcar de nieve de los días de infancia!" (Benjamin, 2008, p. 96)

El filósofo esgrime una serie de razones para optar por el fragmento y no por el estudio sistemático y causal. Por un lado, la precariedad de su situación y por la necesidad de difundir sus escritos. Por otro, por la naturaleza de su trabajo intelectual le exige tal forma. Sobre esto último quisiéramos detenernos.

La concepción benjaminiana de la historia considera que esta no es más que la historia de los vencedores, la cual ha devenido en este universo calamitoso en el que habitamos: la idea de progreso no es más que una fantasmagoría. Es célebre la frase de Benjamin según la cual «no hay documento de civilización que no sea a la vez documento de barbarie». El filósofo considera, por tanto, «reconstruir» la historia, como el *Angelus Novus*, a través de los despojos y fragmentos que nos ha legado; es decir, a través de aquello que la historia no registra. Tal es la importancia del fragmento en la obra de Benjamin. Como ha señalado Hannah Arendt (1992) en *Hombres en tiempos de oscuridad*:

En esta forma de “fragmentos del pasado”, las citas poseen la doble tarea de interrumpir el flujo de la presentación con la “fuerza trascendente” (*Schriften I*, 142-43) y al mismo tiempo, de concentrar dentro de ellas aquello que se presenta. En cuanto a su peso en los trabajos de Benjamin, sólo puede compararse las citas con las disímiles citas bíblicas que tan a menudo reemplazan la consistencia inherente a una argumentación en los tratados medievales. (p. 179)

Aquí también se señala la vinculación de la actitud de Benjamin con la del texto bíblico y también, añadiríamos nosotros, con el Talmud, un libro hecho de citas y pasajes. Por ello, el filósofo aparece como un profeta del pasado, no del futuro. No alcanza a ver del todo la historia vivida pero sí logra captar algunos ecos lejanos de su despertar.

Para Benjamin, citar es nombrar, y nombrar en lugar de hablar, la palabra en lugar de la oración, lleva la verdad a la luz. Tal como se puede leer en el prefacio del *Origen de la tragedia alemana*, Benjamin consideraba la verdad como un fenómeno exclusivamente acústico: «No Platón sino Adán», fue quien le dio a las cosas su nombre, era para él el “padre de la filosofía”. De aquí que la tradición era la forma en que estas palabras que-daban-nombres eran transmitidas; este también era un fenómeno esencialmente acústico. Benjamin se sentía muy semejante a Kafka precisamente porque este último no tenía ninguna «visión profética»; sino que escuchaba la tradición, y «aquél que escucha bien no ve».

El filósofo y el poeta se convierten en profetas del pasado. Las palabras divinas fueron, en el origen de los tiempos, escuchadas, luego fueron escritas. Tal como sucede con el itinerario seguido por el Talmud, la oralidad inicial, que transmitía las enseñanzas de generación en generación, permitió que el pueblo judío no se dispersara y mantuviera sus preceptos incólumes a través de los siglos, hasta que nuevos tiempos precisaron su escritura.

Los pasajes en la cultura judía son de capital importancia. La Torá y el Talmud pueden ser leídos como textos que comentan alguna situación cotidiana o divina. El comentario termina siendo un pasaje sobre otro pasaje. Por lo tanto, no hay un significado único para cada pasaje, como tampoco hay un significado para la totalidad de los textos sagrados. Benjamin en sus textos –los analizados a propósito del presente estudio- incorpora la mencionada característica de los textos judíos: fragmentos y no totalidad apreciamos en sus escritos.

Benjamin y Borges tenían el mismo concepto del autor con respecto a su obra: no tenía que notarse su presencia. El primero pensaba lograrlo con citas y el segundo tras la máscara de la erudición. No olvidemos que tenemos una relación fragmentaria con la Torá, por consiguiente una relación fragmentaria con la divinidad.

Sin embargo, la actitud del comentarista de los textos sagrados no se reduce a establecer un abismo entre su palabra y la divina, por lo que al hombre solo le corresponde darle sentido al lado visible de la divinidad; es decir, a solo una parte o fragmento. También el comentarista percibe que cada parte, despojo, fragmento por insignificante que parezca puede revestir una importancia inusitada: ver el rostro de Dios. Como señala Scholem (2006):

La Torá se concibe como un vasto *corpus symbolicum* que representa esa vida oculta en Dios que la teoría de las sefirot intenta describir. Para el místico que parte de esta suposición, cada palabra puede convertirse en un símbolo y es precisamente en las frases y versículos más insignificantes donde a veces se descubre lo más importante. Para el hombre de talento especulativo que descubre en la Torá una capa tras otra de significados ocultos no hay, en principio, ningún límite. En última instancia, toda la Torá, como subraya frecuentemente el autor, no es más que el gran Nombre sagrado de Dios. Visto de esta manera, no puede “comprenderse”; sólo puede “interpretarse” de un modo aproximado”. (pp. 231-232).

Recordemos que las «sefirot» representan el aspecto visible, el aspecto que los hombres pueden conocer de la divinidad. Del mismo modo, el aspecto visible de la Torá puede conducirnos, cada palabra, cada fragmento, puede contener el nombre de Dios. Benjamin ve en los despojos de la ciudad los aspectos visibles de un deterioro oculto. Podemos dar cuenta de la historia de una cultura desde la narración oficial del poder, pero también podemos dar cuenta de la historia de una cultura desde aquello que no fue registrado, acaso ocultado, por el poder.

Ciertamente, el fragmento no es privativo de la cultura judía, también lo observamos articulando importantes filosofías en Occidente. Desde los fragmentos de Heráclito hasta las sentencias de Nietzsche. Incluso, algunos han visto en él la forma propia del lenguaje filosófico. Citemos al escritor y filósofo rumano Emil Cioran (2010):

Creo que la filosofía no es posible más que como fragmento. En forma de explosión. Ya no es posible ponerse a elaborar capítulo tras capítulo, en forma de tratado. En este sentido, Nietzsche fue sumamente liberador. Fue él quien sabotó el estilo de la filosofía académica, quien atentó contra la idea de sistema. Ha sido

liberador porque tras él puede decirse cualquier cosa... Ahora todos somos fragmentistas, incluso cuando escribimos libros de apariencia coordinada. Va también con nuestro estilo de civilización. (p. 21)

El fragmento es el terreno de la libertad que el tratado aprisiona. Nos permite articular todos los aspectos de la experiencia humana. A través del fragmento habla, según Cioran, el hombre libre; a través del sistema habla el poder. Benjamin se expresó a través del fragmento, también buscó espíritus afines al suyo. No es casual que los haya encontrado entre poetas, narradores, fotógrafos. Hasta aquí hemos distinguido entre los conceptos fundamentales de la cultura judía y las principales características de su literatura. Los conceptos fundamentales expresan la visión del mundo del judaísmo descrita en la Torá, el Talmud, el Zohar, el Sefer Yetzirá. Las características refieren las formas en las que dicha visión se establece. Hemos visto la contracción de Dios, un abismo en sí mismo, que da lugar a la Creación. Asimismo, en Él se da una separación primordial. Un aspecto de la divinidad permanecerá desconocido y otro será accesible al ser humano a través de sus fragmentos: Causa, Sabiduría, Entendimiento, Grandeza, Poder, Gloria, Victoria, Majestad, Fundamento y Soberanía. Así, los fragmentos son de capital importancia en la cultura judía. Incluso, la salvación del mundo, la restitución del orden primordial dependerá de la reconstrucción de las «sefirot», las vasijas del origen, acto denominado «ticún». Por otro lado, la Torá y el Talmud pueden ser leídos como textos fragmentarios que comentan alguna situación divina o cotidiana. El comentario termina siendo un pasaje sobre otro pasaje, un fragmento sobre otro fragmento. Por lo tanto, no hay un significado único para cada pasaje, como tampoco hay un significado para la totalidad de los textos sagrados. Benjamin en sus textos –los analizados a propósito del presente estudio- incorpora la mencionada característica de los textos judíos: fragmentos y no totalidad apreciaremos en sus escritos. Benjamin, al igual que Borges, tenía el mismo concepto de autor con respecto a su obra: no tenía que notarse su presencia. El primero pensaba lograrlo con citas y el segundo tras la máscara de la erudición. No olvidemos que tenemos una relación fragmentaria con la Torá, por consiguiente una relación fragmentaria con la divinidad.

Sin embargo, la actitud del comentarista de los textos sagrados no se reduce a establecer un abismo entre su palabra y la divina, por lo que al hombre solo le corresponde darle sentido al lado visible de la divinidad; es decir, a solo una parte o fragmento. También el comentarista percibe que cada parte, despojo, fragmento por insignificante que parezca puede revestir una importancia inusitada: apreciar el rostro de Dios.

Aquí hallamos una de las razones por las que el devoto judío respeta con la misma intensidad cada uno de los preceptos de la Torá y del Talmud. En cualquiera de ellos puede vislumbrarse el rostro oculto de la divinidad. La interpretación nos acerca a la divinidad, la comprensión nos aleja de ella. Recordemos que para Nietzsche el pensamiento fragmentario enriquece nuestra experiencia al revelarnos todos sus alcances; en tanto el pensamiento sistemático refleja solo un aspecto de la misma, amenazándonos con su afán de controlar cada aspecto de nuestra naturaleza.

La asistematicidad del Talmud es también característica de los textos cabalísticos: en Benjamin es fundamental. Acerca del Zohar –en hebreo, Libro del Esplendor– cuya autoría es atribuida a Moisés de León (siglo XIII), apunta Scholem que su autor se sirve más de la homilía que de ideas sistemáticas.

En efecto, el Zohar contiene comentarios sobre algún aspecto de los libros de la Torá, no de una manera orgánica o sistemática; es decir, un inicio, un desarrollo y un final de alguna idea; sino que vierte sus opiniones a través de algún aspecto de los mencionados libros: la creación del hombre, los nombres de la divinidad, el Shabat, el Árbol de la vida, etcétera. Incluso, la mirada del devoto debe estar exenta de buscar tal sistematización.

El Zohar no es una obra sistemática, por lo tanto, la aproximación del devoto debe ser como la del «amado» en busca de la «amada»: captar el resplandor momentáneo de su rostro. El devoto no deberá aproximarse en busca del rostro que se despliega a lo largo del texto; sino estar a la expectativa de encontrarlo en cada línea. Un dato adicional no menos significativo: la redacción misma del Zohar fue realizada sobre la base de fragmentos escritos a lo largo del tiempo. Por ello el mismo Moisés de León se asume como un copista del legado dejado por el sabio

rabino del siglo II Simeón bar Jochai. En la obra de Benjamin, incluso en las obras que podríamos llamar sistemáticas, impera una impronta asistemática. La gran obra del filósofo berlinés, la *Obra de los pasajes*, fue escrita desde lo asistemático, se trata de una obra elaborada a partir de citas, lo cual podría entrañar una mayor complejidad, como sostiene el crítico literario George Steiner (2011): «El sueño de Walter Benjamin de publicar un libro compuesto completamente de citas. Carezco de la originalidad necesaria. Las citas yuxtapuestas tienen un sentido nuevo y entran en mutuo debate» (p. 25). Benjamin cumplió su sueño.

Así mismo, la asistematicidad del Talmud es también característica de los textos cabalísticos: en Benjamin es fundamental. Acerca del Zohar –en hebreo, Libro del Esplendor- cuya autoría es atribuida a Moisés de León (siglo XIII), sostiene Scholem que, mientras más genuina es una idea en el pensamiento judío más asistemática es.

La *Obra de los pasajes* –citada líneas arriba- y *Dirección única* pueden ser tomadas como claros ejemplos del carácter asistemático de los textos de Benjamin. Tal vez sólo su tesis doctoral El concepto de crítica en el romanticismo alemán (1919) podría ser calificada –por la naturaleza de la misma- como una obra sistemática. La asistematicidad también recorre el Zóhar.

Ya he dicho que el autor del Zóhar es un pensador que se sirve más de la homilía que de ideas sistemáticas. Pero en esto se inscribe en una tendencia profundamente arraigada en el pensamiento judío. Cuanto más genuina y característicamente judía es una idea o doctrina, tanto más deliberadamente asistemática es (Scholem, 1996, 181)

Scholem (1996) ve este camino como propicio para expresar un pensamiento profundo: «Su estilo, en ocasiones tortuoso se ilumina con una magnífica claridad expresiva, con un símbolo profundo de ese mundo en cuyas regiones ocultas penetró tan a fondo su mente» (p. 181). En Benjamin, como hemos señalado en más de una ocasión, lo asistemático articula su pensamiento.

En la cultura judía, tenemos la teoría del «tsimtsum» –«contracción», en hebreo- expuesta por el excepcional cabalista Isaac Luria (siglo XVI). Nótese la importancia del espacio sobre las nociones tiempo y del Primer Motor –cristiano o griego-. Este es asumido como una entidad que pone en movimiento al mundo;

pero que Él mismo permanece inmóvil. En cambio en la concepción judía, el Dios se desplaza, se contrae. Scholem (1996) nos da cuenta de la teoría de Luria en estos términos:

Según Luria, Dios se vio obligado a hacer sitio al mundo abandonando, por así decirlo, una zona de sí mismo, de su interioridad, una especie de espacio primordial místico del que Él mismo se retiró a fin de volver al mundo en el acto de creación y revelación. (Scholem, 1996, p. 286)

Aquí tenemos un aspecto fundamental en la obra del autor de *Infancia en Berlín hacia 1900* (1950). Nos referimos al carácter espacial, más que temporal de la Creación, que será preponderante en su obra; es decir, frente al tiempo que desde el presente sólo nos permite volver al pasado o mirar al futuro sin esperanzas; el espacio y las incesantes oportunidades de perdernos en el laberinto de la ciudad en búsqueda de un objeto mágico que recomponga lo despedazado. La categoría espacial también nos remite a un exilio primordial. El exilio del pueblo judío tiene su antecedente en la propia divinidad. La vida de Walter Benjamin no estuvo exenta de esta situación.

Recapitulemos. No existe una enseñanza talmúdica que haga alusión a los cuarenta y nueve niveles de significado de la Torá. Aquí llamamos la atención sobre el carácter de apropiación de dicho pasaje por el filósofo berlinés que nace a la sombra del espíritu del judaísmo y no de la cita precisa, así como la estructura formal del texto que sí podemos apreciar en los escritos del pensador. También remarcamos la influencia de la mística judía en general. Citamos como ejemplos el espíritu de la Cábala, la asistematicidad de la mística judía y la teoría del “tsimtsum” planteada por Isaac Luria, en la que pudimos apreciar la preeminencia del espacio sobre el tiempo. En el café Tiergarten de Berlín dos jóvenes reanudan una conversación interrumpida hace algún tiempo sobre los cuarenta y nueve peldaños de una ilusión. Veamos ahora nuestras conclusiones.

CONCLUSIONES

1. La tesis principal de nuestra investigación fue demostrar la influencia de la cultura judía en la obra del filósofo Walter Benjamin en general y en el concepto de «aura» en particular. Por ello dividimos nuestro estudio en tres capítulos claramente definidos. El primero, «Conceptos fundamentales de la cultura», tuvo como finalidad explicar los principales aspectos de un libro capital del judaísmo, de las categorías que articulan dicha tradición y de las características principales de su literatura. Así observamos que el Talmud está compuesto básicamente de dos partes, la Misná, comentarios de sabios judíos sobre la Torá, la Biblia judía, equivalente al Pentateuco cristiano, y la Gemará, comentarios de otros sabios judíos sobre la Misná. Acá podemos apreciar uno de los elementos relevantes del Talmud: el comentario. Este está articulado en una trama fascinante de espacio y tiempo. Las citas se distribuyen en la página, unas al lado de otras y también atraviesan el tiempo, ya que las citas abarcan el pensamiento de los sabios judíos en varios siglos. También destacamos que el Talmud más que un libro de métodos de interpretación, es un texto normativo, tiene como finalidad guiar al devoto en sus prácticas cotidianas, como separar el diezmo de los sembríos, conducirse en un velorio o guardar las fiestas.

2. En cuanto a las categorías de la cultura judía, analizamos las siguientes: Dios, Creación, Revelación, tradición y salvación. El Dios judío está conformado por dos aspectos, uno desconocido, el «En-sof», y uno conocido, las «sefirot». En el momento de la Creación, Dios, que ocupa todo el Universo, tiene que «replegarse» -«tsimsum», en hebreo-, hacerse un abismo en sí mismo, para hacerles un lugar a sus criaturas. De este acto podemos sacar algunas conclusiones. La primera, es que el acto de la Creación del mundo, es más de carácter espacial que temporal, Dios se contrae y el tiempo solo lastima a sus criaturas. La segunda, es que el mencionado acto parte de un exilio, despojarse de su lugar habitual, que realiza voluntariamente la divinidad: el primer exiliado en

la cultura judía es el propio Dios. La tercera, es que el acto de la Creación oculta y muestra a la vez a la divinidad, la oculta en el «En-sof» y lo muestra en las «sefirot». Dos partes de la unidad primordial y una de ellas, las «sefirot», las apreciamos en sus fragmentos. Incluso, en la cultura judía, este acto que da origen al lado visible del mundo también da origen al mal. Un mal involuntario, ciertamente, que ha sido resultado de algunos fragmentos, polvo divino, arrojados por la explosión que dio origen a las «sefirot».

En cuanto a la naturaleza del concepto de tradición, el judaísmo guarda una relación ambigua con dicho concepto. El sabio judío que interpreta un pasaje del Talmud o la Torá conserva algunas características del mensaje de los libros sagrados, pero adecuándolos a su época. La relación de Benjamin con la tradición, con la historia, también ofrece un elemento distintivo. Su análisis de los procesos históricos no parte de una lectura «oficial» de la tradición, sino por lo no consignado por esta. En la cultura judía hay apropiación y ruptura con la tradición, también en Benjamin. En este contexto, la Redención y la salvación operan como instancias que nos permiten «romper» con la historia. El revolucionario, como el místico, pueden darnos la posibilidad de acceder a «otra historia». Del reino de la necesidad al de la libertad, para el primero; del exilio primordial a la conjunción de las esferas, para el segundo.

3. Las características de la literatura judía analizadas son los siguientes: fragmentariedad, asistematicidad, espacialidad, sobre la temporalidad, y la polisemia. La fragmentariedad puede ser apreciada no solo en la Creación del mundo que acabamos de ver, sino también porque en la literatura judía cada palabra, cada pasaje de los textos sagrados puede abrir una puerta que nos permita ver a la divinidad, el cuidado de cada detalle puede ser crucial para el devoto. Así mismo, cada interpretación de los sabios que vemos en los textos sagrados es parcial, no tiene la pretensión del tratado, sino la aspiración de lo efímero. La asistematicidad, se desprende de lo anterior, en la medida en que cuanto más asistemático es un texto, más nos permite ver el destello de su pureza e intensidad. Es difícil encontrar un texto judío en el que podamos apreciar un comienzo, un desarrollo y una conclusión que dirija su impronta. Al leer un texto de

la tradición judía tenemos la sensación de que podemos empezar por cualquier parte del mismo sin alterar su sentido integral. La espacialidad también es importante en la cultura judía, incluso en desmedro del tiempo, caro a la tradición filosófica occidental. El acto de Creación, como apuntamos líneas arriba, es de carácter espacial: Dios, como dirían los místicos judíos medievales, se hace “un abismo en sí mismo”, Dios no es tocado por el tiempo. Los textos judíos revisados en esta investigación, el Zohar, el Sefer Yetzirá, pero, principalmente, el Talmud, tienen en la disposición espacial de sus citas un elemento crucial, como si quisieran contener toda su sabiduría en cada parte. La polisemia está presente en los niveles de interpretación que se le asigna a cada cita de los textos sagrados. La Torá anuncia que el Shabat deberá iniciarse el viernes al caer la tarde. Los sabios del Talmud se preguntan, ¿qué debe entenderse por «caer la tarde»? Unos contestan que podría significar «cuando aparece la primera estrella». Otros, a su vez, se preguntan, ¿qué sucedería si el cielo está nublado y no podemos ver estrella alguna? Se contestan ellos mismos, «entonces se encenderá una antorcha en el poblado más importante de la zona como señal de inicio del Shabat». Por lo demás hemos podido apreciar métodos exegéticos a lo largo de los siglos en los estudios de los textos judíos.

4. El segundo capítulo de nuestra investigación, «El concepto de “aura” en la obra de Walter Benjamin», está dedicado a elucidar dicho concepto en cuatro textos del filósofo berlinés: *Dirección única* (1928); «Pequeña historia de la fotografía» (1930); «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936); y «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939). En *Dirección única* (1928) si bien es cierto que no encontramos el concepto de «aura» de una manera explícita, sí apreciamos una de sus características fundamentales: su desmoronamiento. Una serie de vestigios permiten a Benjamin percatarse de tal deterioro: el sueño y la vigilia; el fragmento y el sistema; el comentario y la traducción; el amor, la crítica; estos aspectos vitales, conceptuales y laborales se han ido deteriorando por obra del capitalismo y la técnica despiadada que lo alimenta. En «Pequeña historia de la fotografía» (1930), el filósofo ha pasado revista a una serie de artistas y estudiosos que marcaron un hito en el despliegue

histórico de la fotografía. En David Octavius Hill (1802-1870) destaca las implicancias del “tránsito” de la pintura a la fotografía. En Karl Dauthendey (1819-1896) aprecia la unión de técnica y magia. En Karl Blossfeldt (1865-1932) destaca el mundo mágico al que nos conduce la técnica de la ampliación de las imágenes: báculos, estacas, espadas, figuras totémicas, se esconden imperceptibles en las plantas de la India. Nadar (1820-1910), Stelzner (1805-1894), Pierson (1822-1913) y Bayard (1801-1887), son tomados como ejemplos de pintores de miniaturas que se convirtieron prontamente en fotógrafos, Eugène Atget (1857-1927), acaso el espíritu más afín a Benjamin, se sitúa, según nuestro autor, más allá de cualquier convencionalismo. Atget no retrata los lugares comunes de París, sino los olvidados. Y este aspecto lo emparenta a Benjamin: la tarea de ambos es reconstruir la historia, pero no desde la forjada desde el poder, sino desde los aspectos olvidados por este. Así aparece el concepto de «aura» como «una trama especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse». Y nuestra época se ha desligado de lo irrepetible por obra de la técnica. A August Sander (1876-1964) le debemos el nuevo significado que adquiere el rostro humano, atendiendo a su procedencia socioeconómica.

Tomando como referencia al historiador del arte Alfred Lichtwark (1852-1914), para quien las discusiones sobre la fotografía deberían desplazarse de las consideraciones estéticas a las sociales; es decir, de la «fotografía como arte» al «arte como fotografía». La reproducción técnica ha modificado sustancialmente la relación entre la obra artística y el espectador; por vez primera la obra artística sale en busca del espectador.

László Moholy-Nagy (1895-1946), Tristan Tzara (1896-1963) y Antoine Wiertz ven en la fotografía un nuevo esplendor que oscureció a las artes que la antecedieron, un invento que estaba más acorde con los nuevos tiempos. En cambio Charles Baudelaire (1821-1867) deploraba la fotografía por considerar que el arte no debería reproducir la realidad. Para Benjamin, tomando distancia de los dos últimos autores mencionados, sostiene que el alfabeto del futuro no será el que desconozca la escritura, sino el que desconozca la imagen fotográfica.

5. En «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), empieza su exposición señalando algunos presupuestos del marxismo. Por ejemplo, en la clasificación de la sociedad en «infraestructura» –terreno económico- y «superestructura» –terreno de la ideología-, propuesta por Marx, Benjamin sostiene que a él le interesan más los cambios operados en la «superestructura» en el mundo capitalista actual, que los cambios que operarían en una sociedad sin clases futura. También observamos la relación entre los conceptos marxistas de «valor de uso» y «valor de cambio» de la mercancía y los de «valor cultural» y «valor exhibitivo» de las manifestaciones artísticas propuestos por Benjamin.

El autor sostiene que las obras de arte a lo largo de la historia han sido susceptibles de ser reproducidas. xilografía, grabado, imprenta, litografía. Y cada una, en cierta medida, engendra a la siguiente. No obstante, a inicios del siglo XX, dos reproducciones, trastocan el significado de arte y suscitan fundamentales reflexiones: la fotografía y el cine. En este contexto aparece la definición de «aura»: «el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentre» (Benjamin; 1989, 20); es decir, el «aura», presente en las obras de arte, se «desmorona» frente a la fotografía y el cine. Estos, a pesar de perder el «aura», que radica en lo irrepetible de sus manifestaciones, en su unicidad, en las que se fundan su tradición, no dejan de ser artes. Según Benjamin hay dos circunstancias referidas a las masas que propician tal desmoronamiento. El deseo de las masas de acercarse a los objetos y apropiarse de ellos en una reproducción, con lo cual las copias, las reproducciones le ganan terreno al original; es decir, a lo irrepetible.

Es interesante que cuando Benjamin hable de la reproducción técnica coloque como telón de fondo la teoría marxista referida a la mercancía, en la cual encontramos el «valor de uso» y el «valor de cambio». Si algo nos diferencia de épocas pasadas es precisamente en este punto: hemos dejado de realizar objetos con fines utilitarios para realizar objetos destinados a su intercambio. Lo mismo ocurre con las manifestaciones plásticas: hemos pasado de realizarlas para fines utilitarios –«valor cultural»- a realizarlas para intercambios comerciales –«valor

exhibitivo»-. Este tránsito se enfatiza en virtud de la reproducción técnica. La fotografía y el cine han jugado un papel decisivo en esto. En la obra fotográfica de Eugène Atget (1857-1927), podemos apreciar cómo el «valor cultural» ha cedido su lugar al «valor exhibitivo». En Atget no vemos la aureola que envolvía los retratos de la primera época, sino las calles y avenidas abandonadas por la multitud.

Sin embargo, dicho tránsito no se dio sin tropiezos. Lo cual puede apreciarse con mayor claridad en el cine. Muchos estudiosos negaron la calidad artística de la fotografía y también del cine. El cineasta francés Abel Gance (1889-1981), por ejemplo, compara al cine con los jeroglíficos egipcios. Pero también hay obras que empiezan a marcar un derrotero a las fascinantes posibilidades del cine: *La quimera del oro* (1925) de Chaplin, por ejemplo.

Benjamin considera una serie de diferencias entre el actor de teatro y el de cine. El primero se enfrenta a un público; el segundo, a una cámara. El primero, está en el mundo de lo irrepetible; el segundo, en el mundo de la edición. En otras palabras, el primero mantiene su «aura», su aquí y ahora irrepetible; el segundo, pierde su «aura». A esta pérdida o atrofia del «aura» del actor, que lo revela como una pieza más del engranaje industrial, el cine responde con la construcción del actor como una «estrella», una manera de devolverle su «aura» perdida. Una última relación analizada por Benjamin con respecto a la fotografía y el cine sostiene que en ambos casos la técnica nos ha revelado un universo que habría sido imposible apreciarlo a simple vista. Recordemos la ampliación en las fotografías de Karl Blossfeldt y el retardador en el cine que nos permite ver aspectos del movimiento de una persona en fracciones de segundo.

También, Benjamin, considera los elementos que confluyen en una obra de arte: la técnica, las formas artísticas tradicionales y las modificaciones sociales. El primero, contribuye considerablemente al despliegue de una forma artística, por ejemplo, el cine. El segundo, las formas artísticas tradicionales posibilitan la creación de nuevas formas artísticas. El tercero, trabaja en formas que solo más adelante tendrán una recepción más oportuna. El cine es el arte que mejor corre con los tiempos actuales de inseguridad y choque, a los que es sometido el hombre moderno en la ciudad.

Finalmente, el autor considera la recepción de las obras de arte por las masas, sobre todo, de cara al poder. Este puede permitir que las masas se expresen por medio de cualquier arte, pero lo que no puede permitir es que cambien la propiedad privada. Es fundamental para la sobrevivencia de esta mantener la alienación y la proletarización del hombre actual. Por ello, Benjamin aboga por el papel revolucionario del arte.

6. En «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939), Benjamin empieza destacando los tres elementos en virtud de los cuales la recepción de la poesía lírica se haya empobrecido hacia la segunda mitad del siglo XIX. El poeta lírico ya no es más «el poeta», la poesía lírica ya no registra una recepción masiva y el público se ha vuelto menos sensible a dicha poesía. Sin embargo, hay un aspecto crucial para que esto pudiera ocurrir: un cambio estructural en la experiencia de los lectores. Este cambio puede apreciarse mejor en el terreno filosófico, sobre todo, en la llamada «filosofía de la vida», que coloca el acento en la poesía, en la naturaleza de la época mítica; aunque no en la sociedad, para elucidar la experiencia humana. El filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) es una figura fundamental para entender tal filosofía.

Bergson en su texto *Materia y vida. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1896), influido por la biología, considera que la estructura de la memoria es capital para entender la experiencia humana. Esta depende más de los recuerdos inconscientes que de los conscientes. El filósofo francés, como apuntamos líneas arriba, no toma en cuenta las condiciones históricas para la explicación de la experiencia humana, la época de la gran industria, que sí considera Benjamin. Al dejar de lado Bergson las condiciones históricas que explican la experiencia humana de la memoria, solo encuentra residuos de tal experiencia, que se da en los lectores a los que la poesía lírica pone en aprietos y que son a los que se dirige el poeta francés Charles Baudelaire.

El filósofo francés distingue entre «inteligencia», que permite captar la realidad en un momento dado, e «intuición filosófica», que permite captar la realidad en su flujo continuo. Así mismo, distingue entre «memoria corporal», que nos permite realizar una acción por costumbre y «memoria pura» o «espiritual, que nos permite

ver nuestra vida como una serie de acontecimientos continuos, no aislados; en esto radica la «duración», la cual anida, de manera singular, en el alma del poeta. En *À la recherche du temps perdu* [*En busca del tiempo perdido*] (1913), del escritor francés Marcel Proust (1871-1922) podemos apreciar claramente el concepto de experiencia esgrimido por Bergson. Proust cambia el concepto bergsoniano de «memoria pura» por el de «recuerdo involuntario», que es fundamental para la experiencia humana, dejando de lado la «memoria voluntaria». Cuando Proust en su novela evoca su ciudad natal, esta se le aparece lejana, oscura; pero el olor de un bizcocho lo devuelve a sus primeros paseos, al cielo despejado y apacible de la primera infancia. En el primer caso funcionado la «memoria voluntaria»; en el segundo, la «involuntaria». En este radica, según Benjamin, «la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo y se adueñe de su propia experiencia» (Benjamin, 1999, p. 10). El azar ha lanzado sus dados. El «recuerdo voluntario» no permite que el individuo se construya una imagen de sí mismo, ya que no se inserta en el ámbito de la tradición, como ocurrió en otro tiempo con la narración, en donde el relator y lo relatado se tornaban indelible. Otro tanto ocurrió con el culto, en donde el «recuerdo voluntario» y el «involuntario» se fundían. En la actualidad se han separado y su unión se da como algo excepcional: el hombre se ha desvinculado de su pasado y de sí mismo.

Una vez más Benjamin apela a Freud para aclarar la función de la conciencia en la asimilación del «recuerdo voluntario» y del «involuntario». El padre del psicoanálisis considera los «recuerdo involuntarios», que son los que nos pueden lastimar, y no los «voluntarios». La conciencia tendría una función protectora que mera receptora de imágenes. Así, los «shocks», estímulos externos, tienen una mayor carga de energía que nuestra propia conciencia, pueden ocasionarnos traumas. Esta será, precisamente, la tarea del psicoanálisis: dotar a la conciencia del tiempo necesario para restaurarse de los «shocks».

Otra manera de neutralizar los «shocks» es la poesía lírica. Esta transmuta en palabra una experiencia traumática procurada por los «shocks». Baudelaire será un claro ejemplo de ello. Incluso por un aspecto considerado por Benjamin a la

hora de entender la experiencia humana desde un determinado contexto histórico. El poeta francés hace algo todavía más notable y peligroso: camina entre la multitud; es decir, desaparece en ella.

La multitud, tema fundamental en la historia del siglo XIX, comienza a organizarse y a exigir su presencia en la novela contemporánea. Atraviesa la obra de Víctor Hugo, el folletín, las reflexiones de Marx y Engels. Estos últimos se refieren a ella como la «masa amorfa», que camina preocupada por sus intereses privados, sin preocuparse de la persona que camina a su lado. Así mismo, la multitud aparece como despreocupada para el escritor francés León Gozlan (1803-1866). Este se une a ella con la misma intensidad con la que Engels y Marx establecieron una distancia.

Baudelaire se siente parte de la multitud, a pesar de que esta lo cautiva, lo paraliza, lo agreda. Por ello, la multitud no es descrita por el poeta, sino evocada. En palabras de Benjamin: «La masa era el velo fluctuante a través del cual Baudelaire veía París» (Benjamin, 1999, p. 33). Aquí aparece la figura del «flâneur», el paseante, pero no como la refería Baudelaire, como habitante de la multitud, sino como un «maniaco», que es como lo aprecia Benjamin, un «vagabundo intelectual», que ya no tiene lugar en la ciudad, pero que es incapaz de renunciar a ella. Pero la multitud también brindó un naciente espectáculo a quienes le sostuvieron por vez primera la mirada.

Edgar Allan Poe quedará pasmado ante ella; James Ensor opondrá en ella disciplina y desenfreno; Valéry la verá involucrar en salvaje. La multitud se desarrollará cada vez más como un «mecanismo social», volviendo inútiles algunos actos y formas de sentir que no vayan en una dirección mercantil. Y esos estímulos mercantiles, los shocks, invadirán la sensibilidad del habitante de la urbe. El cine será su correlato técnico. De igual forma, el shock que experimenta el transeúnte de la ciudad es de la misma naturaleza que la del obrero en la fábrica. La experiencia de este en la fábrica es de la misma naturaleza que la que experimenta el ocioso frente a los juegos de azar, en ningún caso la experiencia se acumula en la persona. Al obrero y al jugador los aproxima la vanidad y el vicio, una experiencia sin fin. El golpe rápido ante la maquinaria de la fábrica para el

primero, y ante la maquinaria del juego para el segundo. Los separa la aureola que envuelve al jugador, no al obrero. Obrero y jugador han sido arrojados al «tiempo infernal», en donde no cuentan experiencia y deseo.

Como anotamos líneas arriba, Bergson distingue entre «inteligencia», que nos permite captar la realidad en un momento determinado, e «intuición filosófica», que nos permite aprehender la realidad en su flujo constante, que es, finalmente, como se da la realidad. También distingue Bergson entre «memoria corporal», que nos permite realizar por medio de la costumbre una determinada acción, y «memoria pura» o «espiritual», que nos permite captar los sucesos de nuestra vida en el cerebro, es la que nos da el sentido de la «duración», y nos permite ver la vida como una serie de acontecimientos continuos, no aislados. Proust ha seguido en esto a Bergson. Su obra puede ser leída como un magnífico ejercicio para descifrar su pasado. Proust, atento lector de Baudelaire, destaca que este coloque el acento en los días significativos del pasado. El poeta francés ha denominado «vivencias» al contenido del recuerdo. Proust destaca que estas «vivencias» albergan «elementos culturales», los cuales han sido expuestos por Benjamin en todo su deterioro.

Las «correspondencias» también guardan relación con la Creación, que es vista como un sistema de símbolos vinculados entre sí, todo lo que nos rodea es parte de un plan organizado que el hombre va descubriendo y describiendo. Benjamin ve las «correspondencias» como la experiencia que puede reparar una crisis. Esta experiencia puede darse en el culto, fuera de este se presentará como «lo bello», en donde aparece el «valor cultural», el valor del arte. Otros textos de Benjamin recaen en el «valor cultural». «Lo bello» puede definirse en relación con la naturaleza o con la historia. «Lo bello» en relación con la historia aparece como la admiración dispensada a la obra a través de generaciones y, con relación a la naturaleza, gracias a las «correspondencias», aparece como lo fielmente reproducido en la obra de arte. En su relación con la historia «lo bello», recae en el sujeto que aprecia la obra; en su relación con la naturaleza la obra posee un carácter esencial que se expresa fielmente en lo reproducido.

Finalmente, las «correspondencias» en Baudelaire remiten a un pasado primordial, a la prehistoria, así la obra de Baudelaire, al estar impregnada por la «resignación» ha alcanzado una intensidad pocas veces vista. Pero la fecundidad de las «correspondencias» también la encontramos en el presente. Benjamin observa que los términos «perdu», «perdido» y «odeur», «aroma», que aparecen en el verso, «Le Printemps adorable a perdu son odeur!», «¡La hermosa primavera ha perdido su aroma!» (Baudelaire, 2010, p. 309) de «El gusto de la nada», nos relevan características fundamentales de la obra de Baudelaire. El término «perdido» nos remonta a una experiencia sobrecogedora acaecida en el pasado. El término «aroma» nos anuncia la importancia del olor en el «recuerdo involuntario». El olor evoca el pasado que es vuelto a experimentar a través del recuerdo, es importante no perder la capacidad de experimentar, porque no hay consuelo para aquel que ha perdido la capacidad de experimentar. Aquí radica su ofuscación. Y quien está ofuscado no quiere experimentar más, vive al margen del calendario, del tiempo.

En este punto, la poesía de Baudelaire guarda una afinidad con la filosofía de Bergson: en ambos casos se ha dejado de lado la historia, la tradición. El primero la consagra en sus versos una vida pasada, remota o el instante actual. El segundo, al establecer una experiencia pasada como actual. En este contexto aparece la definición de «aura»: «a capacidad de un objeto de devolvernos la mirada» (Benjamin, 1967, p. 77).

Obsérvese que este significado de «aura» como las representaciones que anidan en la «memoria involuntaria» y que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible, dista mucho de la afirmación de «aura» que vemos, por ejemplo, en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), en donde aparece como «el aquí y ahora irrepetible de una manifestación». Recordemos que la filosofía y el cine han ampliado significativamente el horizonte del «recuerdo involuntario». Sin embargo, Baudelaire no ve con buenos ojos a la fotografía, solo le reserva un lugar importante si esta procura un material para nuestra memoria, siempre y cuando se repliegue frente a los «dominios de lo imaginario»; es decir, frente al arte, en donde el hombre le agrega su alma.

Si en un momento Benjamin vio en la reproducción técnica la causa del desmoronamiento del «aura», ahora señala que también dicha reproducción amenaza a la fantasía. Para Paul Valéry (1871-1945) la naturaleza de la obra de arte es, precisamente, su carácter «inagotable»: una rosa jamás podrá agotarse en su fragancia. Uno no podrá saciarse ante una pintura, pero sí ante una fotografía. Benjamin sostiene que la crisis de la reproducción artística, es parte de una crisis de la percepción. El placer de lo bello radica en que se torna inaccesible porque capta una imagen del mundo exterior. El arte al reproducir lo bello, lo «reevoca», lo cual no ocurre con la reproducción técnica, en esta lo bello no tiene lugar. El aquí y ahora irrepetible recae sobre tal «revocación», no en la copia.

En cuando a la «memoria voluntaria» y a la «involuntaria», esta última suscita imágenes intensas que no produce la primera. Las imágenes de la primera poseen «aura». Esto nos permite decir que la fotografía tiene un papel fundamental en el «desmoronamiento del aura», como hemos podido apreciar en los párrafos anteriores. Aquí en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), aparece la daguerrotipia ocupando el lugar de la fotografía y el cine. La daguerrotipia no le devuelve la mirada que el retratado dirige a la máquina. Solo cuando alguien devuelva la mirada aparecerá el «aura». Esta no es otra cosa que la «capacidad de devolver la mirada». Para Novalis (1772-1801) la receptibilidad es una tensión y esta es el «aura». Para Benjamin el poeta es el llamado a transmitir esta experiencia primordial, porque las palabras también tienen «aura». La «memoria involuntaria» nos conduce a sus hallazgos irrepetibles.

Profundizando en este tema, Benjamin rescata algunas consideraciones de Proust vinculadas a este problema. Proust sostiene que en los objetos siempre queda algo de las miradas de quienes se detuvieron en ellos. Algo parecido ocurre con cuadros y monumentos. Para el escritor francés estas situaciones solo hallarían su verdad en el ámbito privado del individuo. Para Valéry, cuando apreciamos monumentos, estos nos devuelven miradas familiares. En Baudelaire, apreciamos más bien unos «ojos de los que se podría decir que han perdido su capacidad de mirar». Aquí no hay «aura», pero nos permite apreciar la pérdida de la experiencia

en la ciudad moderna, el sexo del eros, lo histórico de lo poético, el cuerpo del alma, lo fugaz de lo eterno.

Benjamin relaciona unos versos de Goethe con los de Baudelaire. Los del poeta alemán están saturados de «aura»: «No hay para ti distancia ni obstáculo, / como un hechizo llegas volando» (Como se citó en Benjamin; 2012, p. 234); los del poeta francés, no.

Sin embargo, no hay mirada que subyugue más que la de una mujer ensimismada que espera a su amante. Otra mirada que cautiva a Baudelaire es la de la prostituta. La mirada de esta está atenta tanto a la policía como a la «presa». Como la mirada –Baudelaire sigue en esto a Guys- del que vive en la ciudad está atenta a cualquier indicio que vulnere su seguridad.

Benjamin también considera, siguiendo a Simmel, la preponderancia de la mirada sobre el oído en la ciudad. Esto debido a que nunca antes el hombre se había dado con la situación de estar frente a una persona sin tener que dirigirle la palabra. Una mirada atenta a su seguridad deja de lado la búsqueda de la lejanía. En el *Salón de 1859* (1859) Baudelaire llama la atención sobre los dioramas que parecen estar más cerca de lo verdadero que las reproducciones de los paisajistas. La lejanía permite ver aspectos de una representación que una cercanía anularía. Benjamin finaliza su texto *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), considerando *Las flores del mal* (1857) como la última obra de poesía lírica que ha tenido una gran acogida en Europa y que ha traspuesto los límites de un pequeño círculo de lectores, en donde Baudelaire volcó todo su talento.

7. En el tercer capítulo de nuestra investigación, «La influencia de la cultura judía en el concepto de “aura”», sustentamos, ciertamente, la idea principal de nuestra investigación. Como apreciamos en el primer capítulo de nuestro estudio, el Talmud destaca por ser un libro en donde el comentario tiene una posición medular, en donde el espacio, la disposición de las citas en la página, permite múltiples interpretaciones sobre un mismo párrafo de la Torá y en donde el tiempo posibilita un conjunción de edades, las citas de los sabios judíos provienen de distintos siglos. Estas características, el comentario, las citas, la importancia del espacio sobre el tiempo –el espacio ordena el tiempo-, están presentes en la obra

de Benjamin en general y en el concepto de «aura» en particular. En general, porque en las obras de Benjamin no observamos que el autor las organice en forma sistemática, sino fragmentaria. Su gran texto, la *Obra de los pasajes*, está compuesto por citas y comentarios de diversos autores sobre la ciudad. En *Dirección única* también puede apreciarse tal característica. La referencia espacial en ambas obras no es gratuita. Uno tiene la sensación de que puede empezar a leer los textos por cualquier capítulo o «calle». En particular, en el concepto de «aura», porque al igual que cualquier pasaje del Talmud, no posee un significado unívoco. Cada nivel de significado del «aura» nos revela una puerta de acceso a la obra de la naturaleza o del arte. En el segundo capítulo analizamos el concepto de «aura» en cuatro obras fundamentales de Benjamin. En *Dirección única* (1928), si bien es cierto no aparece mencionado explícitamente tal concepto, sí aparece una de sus consecuencias más importantes: su «desmoronamiento». En «Pequeña historia de la fotografía» (1930) aparece por vez primera en todo su esplendor en concepto de «aura» como «una trama especial de aquí y ahora, la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse». En «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), el «aura» se anuncia de igual forma que en el texto anterior, pero referido a la obra de arte. Finalmente, en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), el «aura» se define como «la capacidad de un objeto de devolvernos la mirada».

De la Creación se desprende la importancia al espacio conferido por Benjamin a sus obras. En general, las obras de Benjamin guardan una relación de afinidad con el espacio. El propio autor lo ha manifestado en más de una ocasión. Es fácil perderse en una ciudad, lo difícil es saber perderse. El espacio, el de la ciudad, por ejemplo, le permite innumerables posibilidades de recorrerlo, no así el tiempo lineal de pasado, presente y futuro.

También encontramos categorías de la cultura judía -Dios, Creación, Redención, tradición y salvación- articulando la obra de Benjamin. Como señalamos líneas arriba, Dios para realizar su Creación, se hace un abismo en sí mismo, se contrae y en el espacio dejado coloca a sus criaturas. Con esto podemos afirmar que el acto de Creación es más un acto espacial que temporal, Dios es el primer exiliado,

ocupa un lugar que antes no tenía y tal «contracción» lo fragmenta: hay un aspecto de la divinidad que permanecerá oculto a los hombres y otro aspecto será el visible, la Creación misma. En la obra de Benjamin en general encontramos la importancia conferida al fragmento y a la espacialidad sobre la temporalidad. El fragmento lo aleja del aspecto sistemático de la filosofía, pero lo acerca a la intensidad del instante al dar cuenta de un fenómeno de la realidad que se presenta efímero. La espacialidad, ya lo hemos mencionado, le permite ordenar y conocer el mundo como lo haría él mismo en sus «vagabundeos intelectuales» por París, Berlín o Ibiza. La espacialidad también recorre sus textos más importantes como la *Obra de los pasajes* (1927) o *Dirección única* (1928). Así mismo, la disposición espacial de las citas o pasajes en sus textos.

Finalmente, tenemos unas características de la literatura judía presentes en la obra del filósofo berlinés: fragmentariedad, asistematicidad, la espacialidad con un espesor más notorio que la temporalidad y la polisemia. La fragmentariedad se encuentra presente no solo en la Creación del mundo, también la tenemos presente en los textos judíos. El Talmud, el Zohar y el Sefer Yetzirá están articulados de manera fragmentaria. La obra de Benjamin en general puede ser leída en esta clave. Ciertamente, no es privativo de la literatura judía el aspecto fragmentario de sus textos, también lo encontramos en la filosofía occidental; pero en el caso del judaísmo es sustancial. Lo mismo podríamos decir de la asistematicidad en la literatura judía. En Benjamin es un recurso que lo distancia de la sistematicidad de la filosofía o de la historia occidental, escrita desde el poder: los que vencieron en las guerras escriben la historia. Él, Benjamin, quiere rescatar, precisamente, lo que no consigna la historia oficial y busca en los despojos aquello que la historia no consigna los resquicios de una verdadera humanidad. Ya hemos mencionado líneas arriba la preeminencia espacial en la obra de Benjamin. En cuanto a la polisemia de la literatura judía observamos que no hay una versión única de algún pasaje de los textos sagrados, sino múltiples interpretaciones y todas, por cierto, válidas. Este es un elemento capital a la hora de entender el significado del «aura». Este concepto se resiste a una definición

unívoca; para entenderlo a cabalidad, tenemos que apreciar todos sus significados o todos los niveles de significado que posee.

Una consideración final. Iniciamos este estudio a partir de una cita errónea del Talmud por parte de Walter Benjamin, aquella «enseñanza talmúdica de los cuarenta y nueve niveles de significado de la Torá», literalmente inexistente no solo en el Talmud, sino en cualquier libro de la literatura judía, y sin embargo más presente que nunca en todo su sentido espiritual en la gran obra de filósofo que perdió la vida en su infructuoso paso por los Pirineos.

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, H. (1992). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Madrid: Gedisa.

Adorno, Th. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.

Barnatán, M-R. (1996). *Antología del Zohar*. Madrid: Edaf.

Benjamin, W.

_(2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

_(2006). *Cartas desde Ibiza*. Valencia: Pre-Textos.

_(1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

_(1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.

_(1978). *Briefe*. Suhrkamp: Frankfurt.

_(1967). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.

Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor.

Cioran, E. (2010). *Conversaciones*. Barcelona: Tusquets.

Fernández Gijón, E. (1990). *Walter Benjamin. Iluminación mística e iluminación profana*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Foncano, M. (ed.) (2013). *Libro de la creación*. Barcelona: Fragmenta.

Forster, R. (2001). *Walter Benjamin y el problema del mal*. Buenos Aires: Altamira.

Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en las obras de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor.

Habermas, J.

_(2001). *Israel o Atenas. Ensayos sobre religión, teología y racionalidad*. Madrid: Trotta.

_(2000). *Perfiles filosóficos-políticos*. Madrid: Taurus.

Hessel, F. (1997). *Paseos por Berlín*. Madrid: Tecnos.

Kalisch, I. (ed.) (1993). *Sefer Yetzirá*. Madrid: Edaf.

Madame de Staël (Seud.) (1991). *Alemania*. Espasa-Calpe.

Marín, S. (2006). *Imágenes de la imaginación*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fundación para las Letras Mexicanas A. C.

Marx, K. (1970). *Dieciocho de Brumario de Luis Bonaparte*. Moscú: Progreso.

Rodríguez García, J. (S/F). *Verdad y escritura. Hölderlin, Poe, Artaud, Bataille, Benjamin, Blanchot*. Barcelona: Anthropos.

Sarlo, B. (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Scholem, G.

_(2006). *Lenguajes y cábala*. Madrid, Siruela.

_(2001a). *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI.

_(2001b). “... todo es cábala”. Madrid: Trotta.

_(2000). *Conceptos básicos del judaísmo*. Dios, creación, revelación, tradición, salvación (2ª ed.). Madrid: Trotta.

_(1998). *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

_(1996). *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela.
de Argentina.

_(1987). *Historia de una amistad*. Barcelona: Península.

Steiner, G. (1980). *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica.

Valero, V. (2001). *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933*. Barcelona: Península.

Vidal, C. (2000). *El Talmud*. Madrid: Alianza Editorial.

ANEXO

Imagen 1. El *Angelus Novus*. 1920. Paul Klee.



Tomado de:

<http://www.penhook.org/angelusnovus.htm>

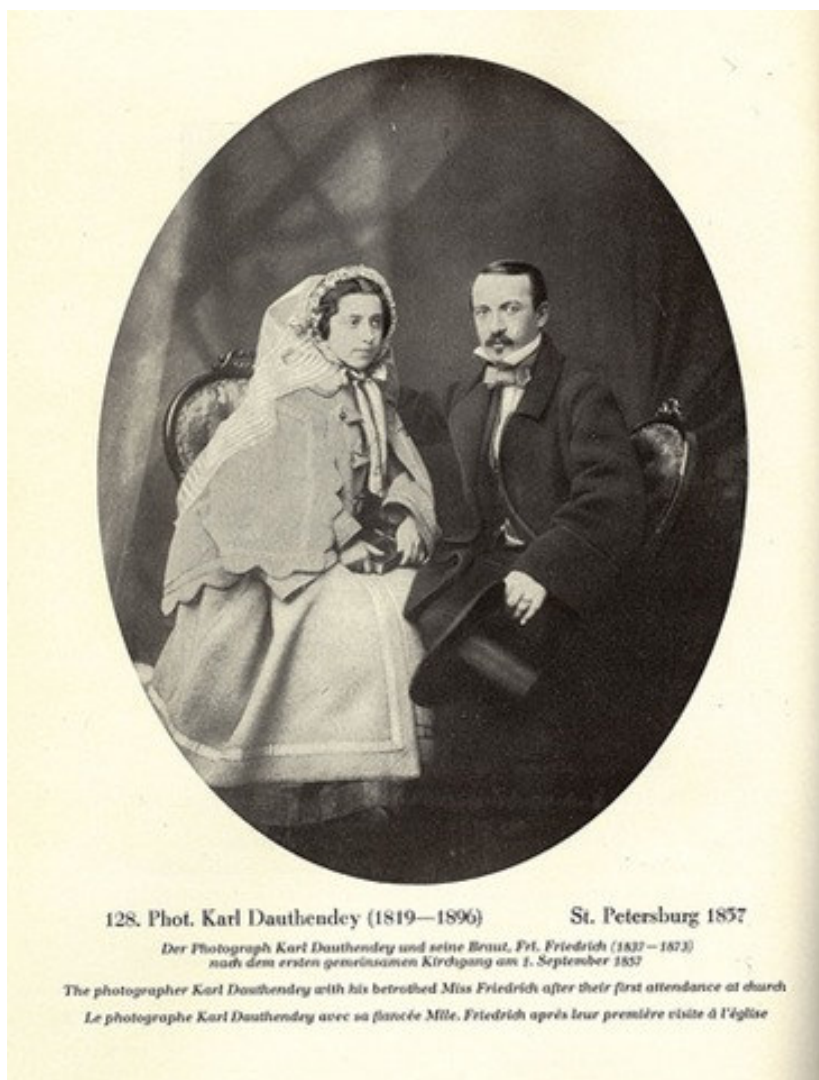
Imagen 2. *Pescadora de New Haven*, de David Octavius Hill.



Tomado de:

<https://edicticafoto.wordpress.com/tag/david-octavius-hill/>

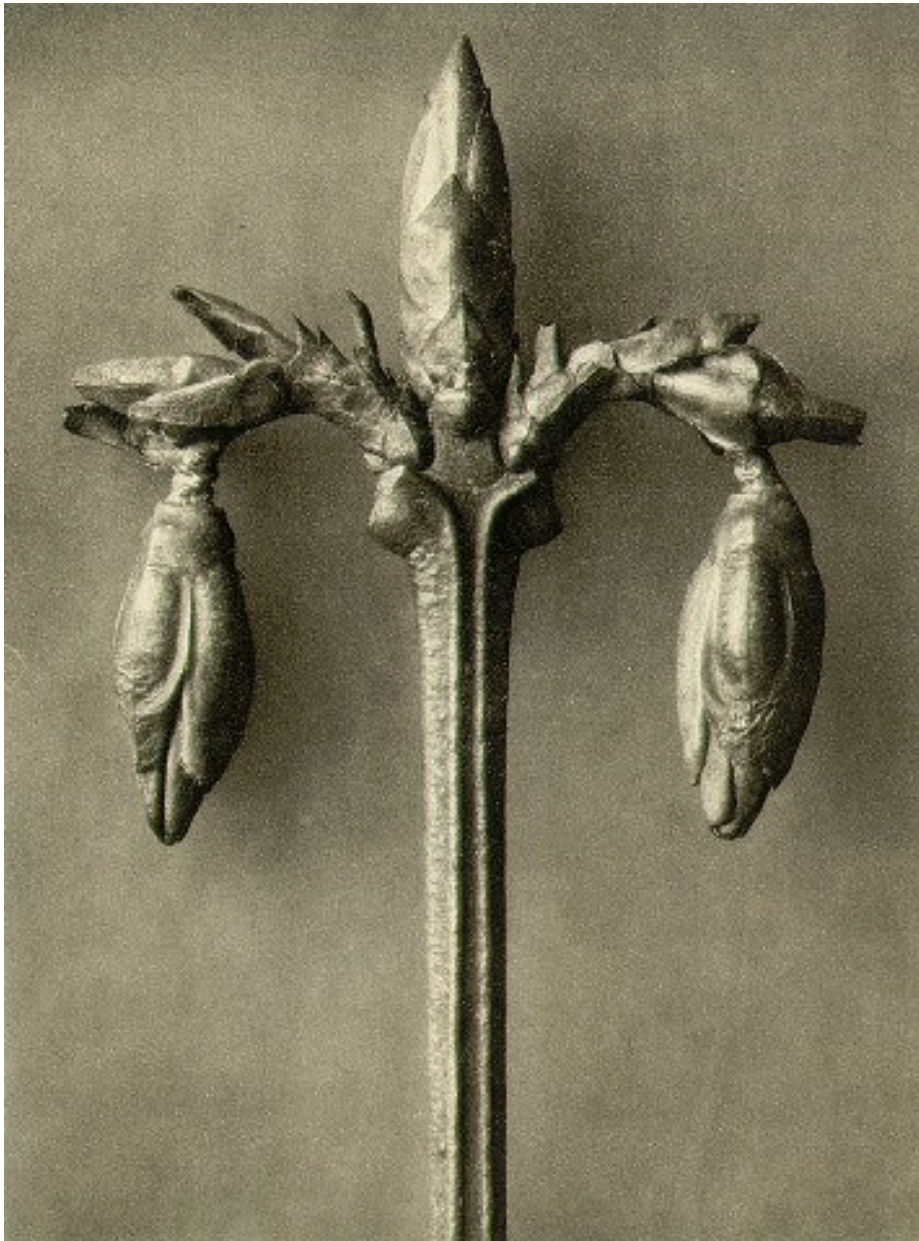
Imagen 3. El fotógrafo Karl Dauthendey, padre del poeta, y su esposa, de Karl Dauthendey (1857).



Tomado de:

<http://thephotoGraphicsituation.wordpress.com/2012/10/23/report-from-the-clark-symposium-photography-as-model/>

Imagen 4. *Forsythia suspensa*. Tip of a forsythia twig with buds. Magnified ten times. Karl Blossfeldt.



Tomado de:

http://www.masters-of-photography.com/B/blossfeldt/blossfeldt_forsythia_full.html

Imagen 5. *Quai d'Anjou, 6.00 a.m.* Eugène Atget, 1924.



Tomado de:

http://www.masters-of-photography.com/A/atget/atget_quai_danjou_full.html

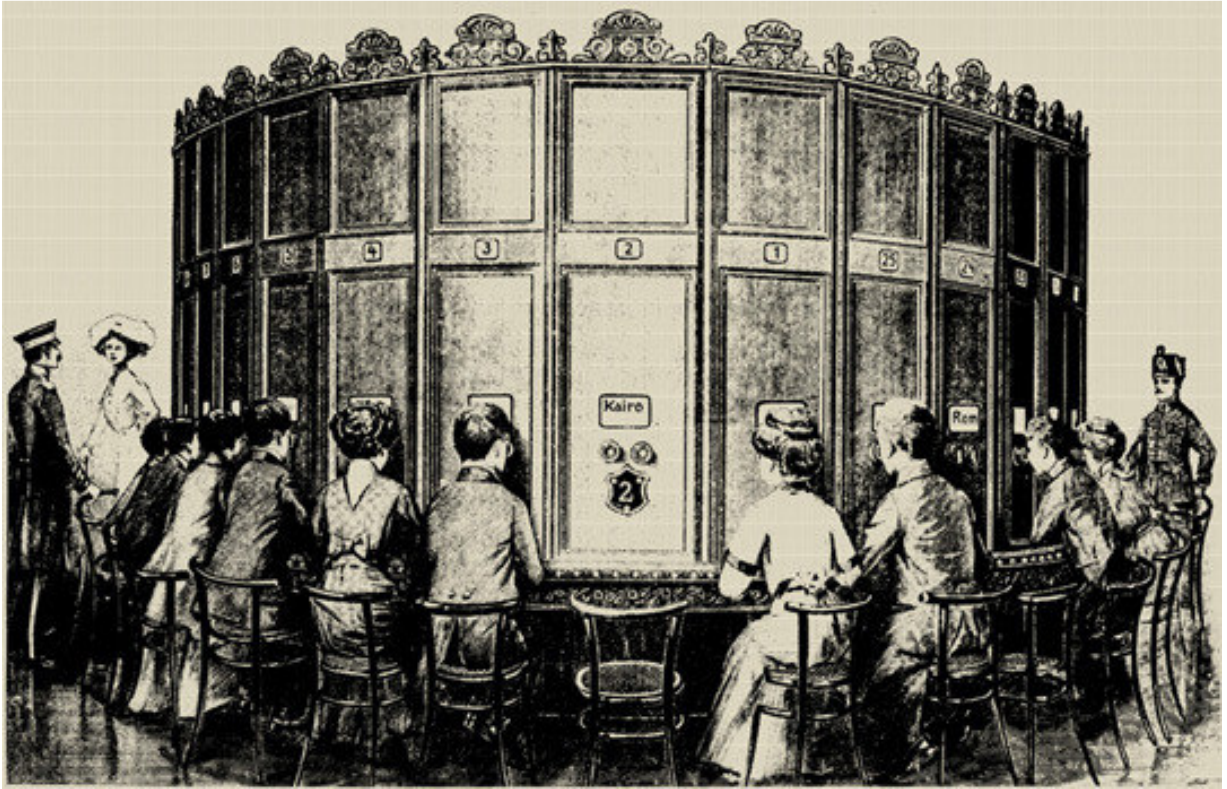
Imagen 6. *Pastelero*, de August Sander (1928).



Tomado de:

<http://fotocolectania.wordpress.com/2012/01/13/iconos-august-sander/>

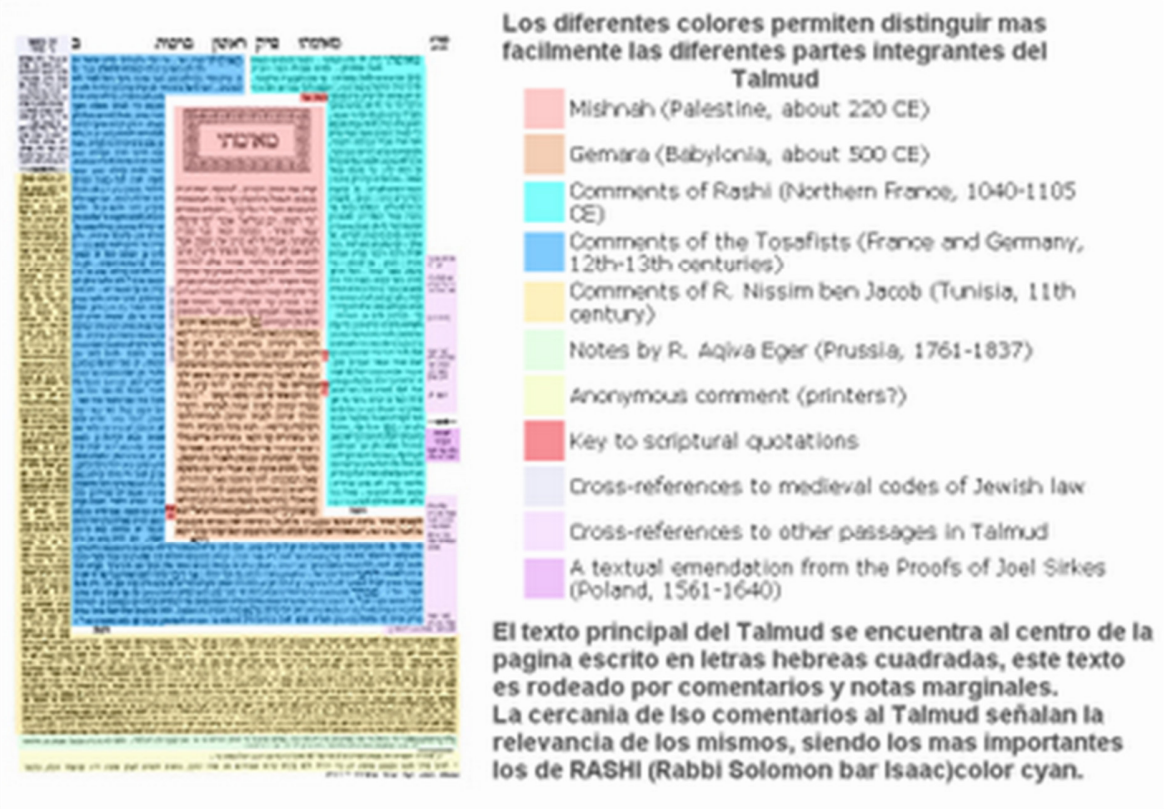
Imagen 7. *Panorama imperial.*



Tomado de:

<http://inthejungleofcities.com/2011/02/06/the-kaiser-panorama/>

Imagen 8. Página del Talmud.



Los diferentes colores permiten distinguir mas facilmente las diferentes partes integrantes del Talmud

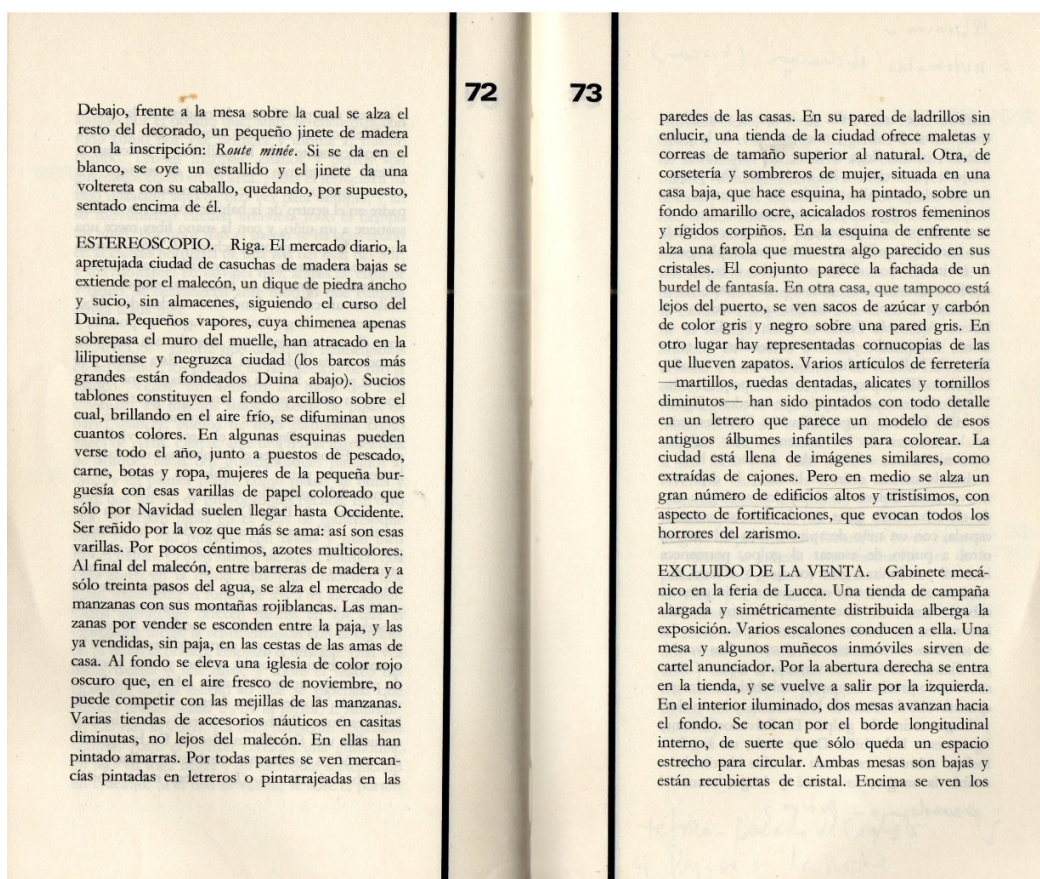
- Mishnah (Palestine, about 220 CE)
- Gemara (Babylonia, about 500 CE)
- Comments of Rashi (Northern France, 1040-1105 CE)
- Comments of the Tosafists (France and Germany, 12th-13th centuries)
- Comments of R. Nissim ben Jacob (Tunisia, 11th century)
- Notes by R. Aqiva Eger (Prussia, 1761-1837)
- Anonymous comment (printers?)
- Key to scriptural quotations
- Cross-references to medieval codes of Jewish law
- Cross-references to other passages in Talmud
- A textual emendation from the Proofs of Joel Sirkes (Poland, 1561-1640)

El texto principal del Talmud se encuentra al centro de la pagina escrito en letras hebreas cuadradas, este texto es rodeado por comentarios y notas marginales. La cercania de Iso comentarios al Talmud señalan la relevancia de los mismos, siendo los mas importantes los de RASHI (Rabbi Solomon bar Isaac) color cyan.

Tomada de:

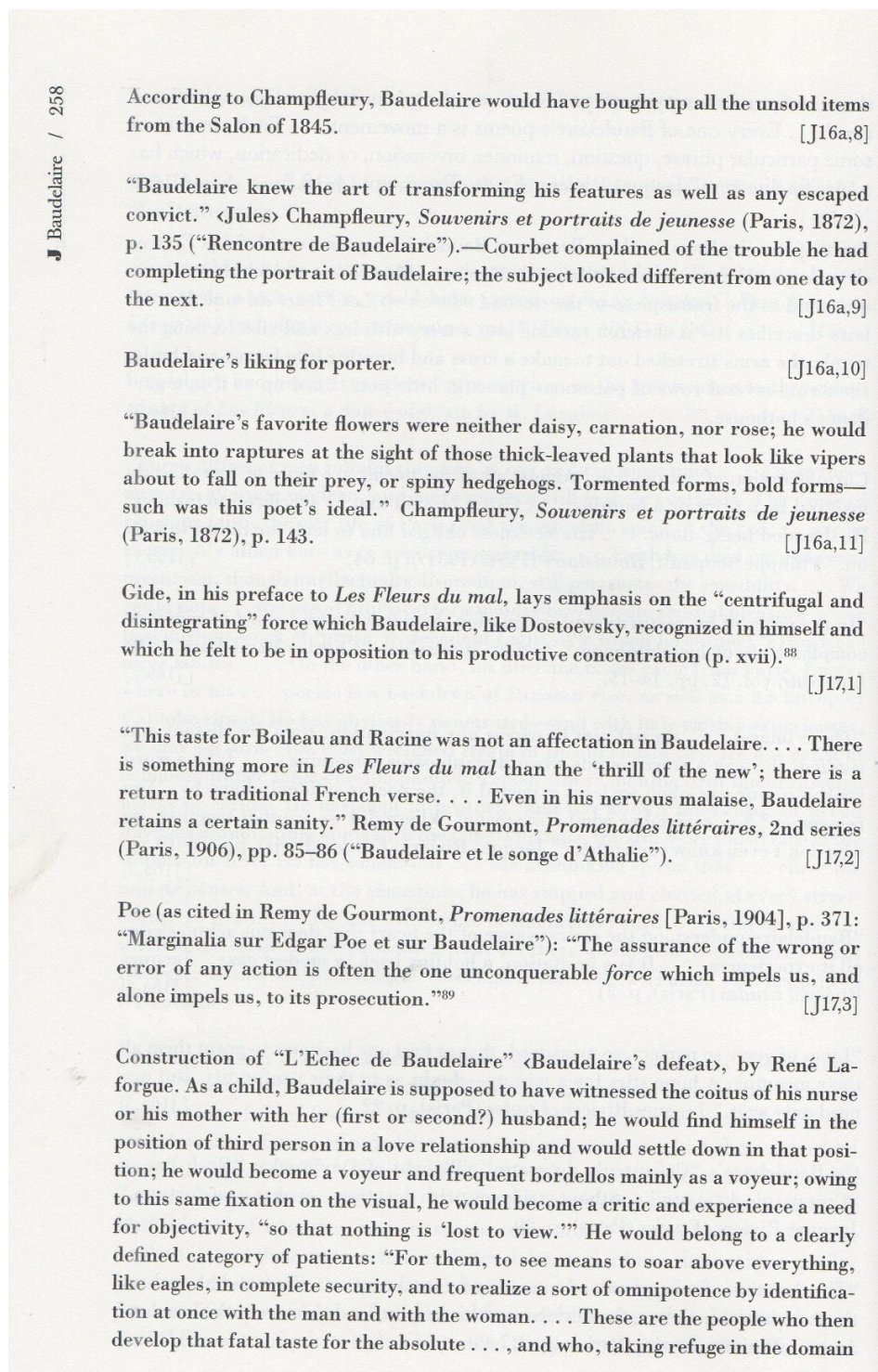
<http://cruxetgladius.blogspot.com/2008/11/que-es-realmente-el-talmud.html>

Imagen 9. Página de *Dirección única*.



(Benjamin; 1987; 72-73).

Imagen 10. Página de *Obra de los pasajes*.



(Benjamin; 2002; 258).