

Una vez no es una vez
El móvil perpetuo de la experiencia

Una vez no es una vez
Andrés Ramírez Vásquez
Trabajo de tesis para optar al título de Magister en Estética
Asesora María Cecilia Salas Guerra
Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Universidad Nacional de Colombia
Medellín, Noviembre 2020
Imagen de portada:
La entrada de Jesús a Bruselas, James Ensor

CONTENIDO

Introducción	15
Apertura: <i>Erlebnis</i> y <i>Erfahrung</i>, entre dos tierras	22
Parte I: La experiencia en los escritos de juventud	
Capítulo I. La bella durmiente	
La máscara del (adulto) presente	44
La tarea de la juventud: el presente futuro	47
La enseñanza del presente futuro	51
Tarea y comunidad	57
Espíritu y lenguaje	67
Capítulo II. Del despertar en el ocaso	
Ensamble, recuerdo y olvido.....	78
El despertar de las generaciones.....	83
El payaso sabio.....	91
Parte II: La experiencia en los escritos de madurez y exilio	
Capítulo I. Vibrante labor de encaje	
J.P. Hebel y N.S. Léskov, dos <i>presentadores</i> incomparables	104
Experiencia y narración: una sombra breve	113
El aquí y ahora del cronista-narrador.....	119
El narrador, el sabio, el justo.....	131
Narración vs sentido-explicación.....	138

Capítulo II. Experiencia y épica

La radio épica	147
<i>Ne jamais profiter de l'élan acquis</i>	157
Experiencias de alemanes	164
Conclusiones	171
Bibliografía	182

*...hay una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra. Y
sin duda, entonces, hemos sido esperados en la tierra.*

Walter Benjamin

Resumen

La tesis *Una vez no es una vez: El móvil perpetuo de la experiencia*, para optar al título de magíster en estética, consiste en una aproximación al concepto de experiencia en Walter Benjamin. Para ello se recurre a una lectura intertextual entre varios textos del mismo autor, algunos de juventud y otros de madurez, mostrando cómo en cada uno de ellos el concepto de experiencia (en alemán *Erfahrung*) se construye de manera particular. La primera parte está conformada por dos capítulos. En el primero se abordan varios textos de juventud de Benjamin en los que la experiencia aparece como algo negativo, pero a partir de la relación entre esos textos, es posible darle un giro a dicho concepto, dejando que aparezcan sus contornos positivos en relación al despertar de la juventud, como aquella que es llamada a hacer una experiencia y dejarla para futuras generaciones como legado. En el segundo capítulo se da un salto hacia la particularidad que tiene el concepto de experiencia dentro del legajo K de La obra de los pasajes y paralelamente en Hacia la imagen de Proust, para mostrar que lo planteado en los escritos de juventud en relación a la experiencia se sostiene en estos escritos de madurez, pero de manera más intensificada o desarrollada. Por último, en el capítulo tres, se intenta mostrar en un autor como Paul Scheerbarth, un despliegue, en clave literaria, del concepto de experiencia y de aquello que Benjamin en los escritos de juventud y madurez busca en torno a ella, siendo así las obras de Scheerbarth, un legado para el mismo Benjamin y para su propia obra y pensamiento.

En la segunda parte se intenta explorar el concepto de experiencia desde cuatro lugares principales: El narrador, Modelos de audición, Experiencia y Pobreza y fragmentos de autores-burgueses alemanes. En relación a El narrador se exploran aquellos rasgos o cualidades fundamentales por las que indica Benjamin que se puede reconocer al narrador y a la narración en tanto arte de intercambiar experiencias, teniendo como figuras destacables a Léskov y a Hebel. Con Modelos de audición se pretende mostrar que en la concepción teórica de Benjamin de una nueva radio popular, se encuentran no sólo aplicadas las premisas fundamentales de El narrador sino a su vez un indicio del lugar en el que se puede encontrar una nueva posibilidad para la experiencia

del hombre moderno, pues la radio, así parece, podría renovar lo épico de la narración, ya que, en lo épico propio del narrador, se consigue la comunicabilidad de la experiencia. En *Experiencia y Pobreza*, tal vez uno de los textos de Benjamin más leídos, se busca esclarecer lo que allí se llama experiencia a través de la relación particular con una idea de humanidad en la que aquella se inserta. Por último, en varios textos en los que Benjamin muestra un reiterado interés por la burguesía alemana en la que el espíritu de la revolución francesa aún vive, se tiene como objetivo mostrar un eco de esa relación entre experiencia y humanidad que se insinúa en *Experiencia y Pobreza*.

Palabras Clave

Experiencia, Narración, Walter Benjamin

Abstract

The thesis *Once is not once: The perpetual mobile of experience*, to qualify for the masters degree in aesthetics, consists of an approach to the concept of experience in Walter Benjamin. To do this, an intertextual reading is used between several texts by the same author, some from youth and other from maturity, showing how in each of them the concept of experience (*Erfahrung*) is constructed in a particular way. The first part is made up of two chapters. In the first, several texts from Benjamin's youth are approached in which the experience appears as something negative, but from the relationship between these texts, it is possible to turn this concept around, allowing its positive outlines to appear in relation to awakening. of youth, like the one who is called to make an experience and leave it for future generations as a legacy. In the second chapter, a leap is made towards the particularity of the concept of experience within the K file of *The Work of Passages* and

at the same time in 'Towards the image of Proust, to show that what was raised in the writings of youth in relation to the Experience is sustained in these mature writings, but in a more intensified or developed way. Finally, in chapter three, an attempt is made to show in an author like Paul Scheerbart, an unfolding, in a literary key, of the concept of experience and of what Benjamin in the writings of youth and maturity looks for around it, thus being the Scheerbart's works, a legacy for Benjamin himself and for his own work and thought.

In the second part, an attempt is made to explore the concept of experience from four main places: The Narrator, Hearing Models, Experience and Poverty, and fragments of German bourgeois authors. In relation to The Narrator, those fundamental traits or qualities are explored by which Benjamin indicates that the narrator and the narrative can be recognized as an art of exchanging experiences, with Léskov and Hebel as notable figures. With Audition Models it is intended to show that in Benjamin's theoretical conception of a new popular radio station, not only the fundamental premises of The Narrator are applied, but also an indication of the place where a new possibility can be found for the Modern man's experience, since radio, it seems, could renew the epic of the narrative, since, in the epic proper of the narrator, the communicability of the experience is achieved. In Experience and Poverty, perhaps one of Benjamin's most widely read texts, he seeks to clarify what is called experience there through the particular relationship with an idea of humanity in which it is inserted. Finally, in several texts in which Benjamin shows a reiterated interest in the German bourgeoisie in which the spirit of the French Revolution still lives, the objective is to show an echo of that relationship between experience and humanity that is insinuated in Experience and Poverty.

Key Words

Experience, Narration, Walter Benjamin

Title

Once is not once: The perpetual mobile of experience.

Introducción

Cuando estaba en el colegio, tal vez en séptimo u octavo grado, un niño fue severamente reprendido por, empinado y escalando como podía, intentar superar el muro que dividía el baño de señoritas del baño para varones, y así ver por unos segundos lo que a nivel del suelo le era prohibido, por obvias razones.

Este trabajo emula, tal vez, el gesto de aquel niño, no por el indebido espionaje, sino por el atrevimiento de escalar un muro que, a sabiendas, le traerá muchos problemas. En el caso del niño, y para el adulto que lo reprendió, no importa qué vio o si vio algo o no del otro lado del muro, lo que importaba era la perversa intención. En el caso del tesista, para los que lo sorprenden encaramado sobre su trabajo final, sí importa que haya visto algo o incluso que dé cuenta de lo que vio.

Los trabajos de Walter Benjamin, y en todos ellos su empinada escritura, obligan a sus lectores a ir cuesta arriba, escalando lentamente y sin cuerda de seguridad, un muro imposible de franquear en una sola vida, tal vez en varias reencarnaciones. Parece una exageración, pero sería una que George Steiner no tendría problema en apoyar. Durante el invierno de 1972-1973, Steiner tuvo la suerte de sentarse con Gershom Scholem en la misma mesa en la que este se sentaba a almorzar y departir con Walter Benjamin en un hotel en la ciudad de Berna durante su época de estudiantes. Allí ambos amigos, críticos de la educación universitaria, se inventaron una parodia de universidad, la Universidad de Muri. Del encuentro con Scholem, Steiner nos dice lo que sigue:

Sentémonos —me dijo una tarde Scholem— y hagamos la lista de los requisitos de admisión que se exige a todo estuante que desee participar en un seminario sobre Benjamin. ¿Qué condiciones tiene que cumplir para que lo aceptemos en nuestro curso imaginario?¹

1. George Steiner. *Hablar de Walter Benjamin*. En: Los logócratas. Siruela. México D.F. 2007. Pág. 31.

Seguidamente Steiner rinde una petrificante lista, bien detallada, de los doce requisitos que puso Scholem, quien, como experto en la cá-bala, no eligió el número doce porque sí. Ahora no sería oportuno repetir la lista que comenta Steiner, pero tal vez sí lo sea recordar que «no podría dominarlos todos un solo investigador, un solo hermeneuta, eso cae por su propio peso»². En calidad de tesista, no cumplo ninguna de las doce condiciones. Aunque tal vez se me pueda abonar algo de crédito por cumplir parcialmente, tal vez, una treceava condición: hacer algo con poco.

Para hacer esta tesis, fue obligatorio que aprendiera a rasguñar la lengua alemana en un nivel que aún no llega a principiante; también fue necesario circundar diminutas islas de la compleja historia europea del siglo XIX y XX, e incluso acercarse, aunque sea de lejos y viendo borroso, a categorías teológico-místicas y filosóficas, cuatro requisitos, tal vez fundamentales, de los doce que menciona Steiner. De hecho, el motivo de esta tesis, el concepto de experiencia, dada la naturaleza compleja de la escritura de Benjamin, puede contarse como una de tantas asignaturas o cursos «obligatorios» para todo el que, inexplicablemente, se ve atraído por un peso abrumador e inevitable hacia la órbita de Benjamin. La experiencia se encuentra pues, entre una constelación de conceptos como el de crítica de arte, infancia, narración, redención o salvación, mesianismo, aura, imagen dialéctica, tiempo-ahora, traducción, alegoría, sólo por mencionar los que más resonancia han tenido entre los herederos de su obra. Estos conceptos, en vista del hecho fundamental de encontrarse esparcidos por varios «puntos» de su obra junto al hecho de ser conceptos, casi todos, que no se han construido de manera explícita o si lo están, el lenguaje de su construcción los hace muy difíciles, no se los puede juzgar menos que fascinantes y complejos a la vez.

En mi caso el concepto de experiencia se constituyó desde muy temprano como un problema que requería solución, claro está, con los cuidados que la palabra «solución» en los terrenos en que nos movemos, implica. Desde ese primer contacto en un curso sobre «Lenguaje e Interpretación» donde el profesor comentó brevemente una distinción entre experiencia y experimento, más las lecturas directas de Benjamin

2. *Ibid.* Pág. 40.

como *Experiencia y Pobreza* e indirectas, como la *Infancia e Historia* de Giorgio Agamben, emprendidas durante el curso de *Historia del arte III* —además de una cantidad considerable de artículos académicos sobre el tema—, tuve la fuerte intuición de que el concepto de experiencia se situaba muy lejos o por lo menos dejaba muchas dudas el situarlo en los terrenos del sentido común, la percepción, la sensibilidad, la fenomenología o la inverosímil búsqueda del absoluto, terrenos en los que buena parte de los intérpretes de Benjamin han intentado situar dicho concepto.

Pero pese a aquella intuición primordial, un primer rostro de esta tesis sobre la experiencia en Benjamin, nació, como anteproyecto, amparado en un intento por entender la experiencia en relación a la percepción dentro del ámbito de la publicidad, pero esta vía de aproximación no resistió, primero, las afiladas y finísimas intervenciones de la asesora; segundo, la relectura de textos de Benjamin, la lectura de nuevos textos suyos, los de juventud principalmente, y más lecturas de sus intérpretes.

No obstante, la pregunta inicial seguía sobre la mesa: ¿de qué habla Benjamin cuando habla de experiencia? Y cada vez que esta pregunta se le hacía a un texto, quedaba más claro que no estaba hablando de los tópicos o conceptos ya mencionados. Pero a su vez quedaba entonces más a oscuras aquello a lo que con *experiencia* se debía apuntar. La experiencia, en tanto concepto o problema, estaba tan perdida para mí como lo estaba, según *Experiencia y Pobreza*, para el hombre moderno. Tal vez el nulo dominio de esos doce requisitos me negaba la revelación de qué era lo que había perdido ese hombre moderno al perder su experiencia.

La pregunta inicial había nacido con *Experiencia y Pobreza*, pero con los textos de juventud, en especial *Experiencia*, no es que la pregunta se haya aclarado, sino que se reforzó. Sin embargo, los textos de juventud de Benjamin, puestos como a contraluz con los de madurez empezaban a mostrar un camino que, aunque entrecortado e incierto, parecía llevar a algún lado. La reiterada e intensificada mención en muchos textos, a cuestiones como un «pasado que puede irrumpir en todo presente», un «legado o herencia al que responder», unos restos o escombros —de la cultura— con los que hacer algo, el «despertar-recordar» como una tarea pendiente para cada «generación juvenil», un «aquí y ahora» lejano que se hace cercano en el aquí y ahora presente... en fin, asuntos va-

riados pero comunes entre sí que parecían poderse reunir en un mismo punto: el retorno y consumación de ciertos restos, de algo «ya-sido» en el arte, en la narración, en la literatura, en los objetos de consumo, en las ciudades y sus calles, en los colectivos, en una palabra, en cualquier resto cultural o si se quiere, de la humanidad. Experiencia parecía ser la palabra que recogía ese movimiento cíclico, consumidor, de la humanidad, de la cultura, del espíritu. No sólo lo indicaban las pistas en los textos de juventud y madurez que se abordan en las dos partes que conforman esta tesis, lo indicaba también y con más contundencia que cualquier otra cosa, la palabra que en alemán siempre usaba Benjamin para hablar de experiencia: *Erfahrung*.

Partiendo de su descomposición, la palabra en alemán junto a su uso en los textos de Benjamin, indicaba que lo que ella comunica difiere de lo que comunica nuestra palabra experiencia. Todo parecía apuntar entonces a cierta distancia entre *Erfahrung* y experiencia. Tal vez la misma distancia que no deja de sentirse cuando Agamben, partiendo de una lectura apocalíptica de Benjamin, hace que desfile entre las páginas de *Infancia e Historia, ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, una erudita genealogía de la crisis e inminente destrucción —efectuada en la modernidad— de la experiencia tradicional, en tanto la vieja *experientia* propia del sujeto del sentido común aristotélico. Es justo aquí donde aparece la brecha, pues Agamben identifica la crisis de esa *experientia* con la crisis de lo que en los textos de Benjamin, en alemán, aparece como *Erfahrung*. Y no se trata de un error en la genealogía que construye Agamben de la experiencia en crisis, porque incluso esa experiencia se adecúa a lo que es *Erfahrung* en Kant. Pero en Benjamin, lo que Agamben llama experiencia no es lo mismo que podemos encontrar como *Erfahrung*.

Por otra parte, la lectura apocalíptica que hace Agamben de Benjamin no le hace justicia al concepto de *Erfahrung*. Para Agamben, la experiencia ha sido destruida sin ningún remedio, justamente porque el sujeto del sentido común que antiguamente «tenía» la experiencia ha sido destruido por el sujeto moderno, el sujeto de conocimiento universal, que es quien ya no tiene experiencia sino quien la hace en tanto experimento, y desmontar ese sujeto de conocimiento científico, es decir, devolverse a aquel sujeto del sentido común es imposible. Pero los textos de Benjamin que forman una constelación —un ensamblaje— de la *Erfahrung* muestran otra cosa, otro movimiento, uno que no se afianza en los terrenos de la epistemología sino más bien en los de la

rememoración —*Eingedenken*—, pero tampoco es el de la destrucción radical, sino el de una catástrofe, es decir, un caerse a pedazos algo construido, pero a su vez, una necesidad por construir de nuevo algo con sus escombros. Agamben en su lectura de Benjamin sólo parece ver el rostro de la destrucción, Benjamin en cambio, como buen pensador dialéctico, no sólo ve la pobreza de la experiencia, sino a su vez su resurgimiento. Lo que en Benjamin aparece como *Erfahrung*, está más cercano de lo que en Didi-Huberman aparece como luciérnaga —como supervivencia de las luciérnagas— que de lo que en Agamben aparece como experiencia. En Agamben todas las puertas para una reanimación de la experiencia están cerradas, incluso destruidas, borradas; en Benjamin, en cambio, al ocaso siempre le sigue un nuevo día, y entre los escombros siempre florece algo nuevo, una vez más.

Por último, la etimología latina de experiencia como un proceder por ensayo y error, y así, un proceder de manera incierta que se corrige en la experiencia transformada en experimento, es decir, en un proceder de manera científica, controlado por el pensamiento racional lógico matemático es justamente aquello de lo que la *Erfahrung* en Benjamin trata de alejarse, porque un aprender o ascender o elevarse por ensayo y error, o por el cálculo racional como si la humanidad —tanto como conjunto de humanos como cualidad— aprendiera de su pasado y se hiciera con cada generación algo mejor, no se aplica en *Erfahrung* porque en ella el movimiento de consumación de restos de un pasado no implica una acumulación o aprendizaje alguno que haga a la humanidad mejor; más bien cada generación está obligada a tramitar lo humano una generación a la vez, esto es, lo que logra ella en cada generación, no deja de ser más que escombros para la siguiente, así lo que mejor se aplica a la *Erfahrung* es el *una vez no es una vez* en lugar de un *de una vez por todas*.

Pues bien, dado que el concepto de *Erfahrung* requería atención especial y, diríamos, ensamblar su propia constelación, para este trabajo se *ensayó* una lectura intratextual en lugar de una intertextual. El diálogo con otros autores, por más que haya varios con los que podría dialogarse a propósito del concepto de experiencia —Agamben, Didi-Huberman, Caygill— se ha dejado para otro momento. Más bien se trata aquí de hacer que varios textos del Benjamin joven y el Benjamin maduro, dialoguen entre sí, con la esperanza de lograr que poco a poco y como si se dieran varios rodeos, el concepto de experiencia (*Erfahrung*) asome

su cara por unos momentos.

La primera parte de este trabajo está conformada por tres capítulos. En el primero se abordan varios textos de juventud de Benjamin en los que la experiencia aparece como algo negativo, pero a partir de la relación entre esos textos, es posible darle un giro a dicho concepto, dejando que aparezcan sus contornos positivos en relación al despertar de la juventud como aquella que es llamada a hacer una experiencia y dejarla para futuras generaciones como legado.

En el segundo capítulo se da un salto hacia la particularidad que tiene el concepto de experiencia dentro del *legajo K* de *La Obra de los pasajes* y paralelamente en *Hacia la imagen de Proust*, para mostrar que lo planteado en los escritos de juventud en relación a la experiencia se sostiene en estos escritos de madurez, pero de manera más intensificada o desarrollada. Por último, en el capítulo tres, se intenta mostrar en un autor como Paul Scheerbarth, un despliegue, en clave literaria, del concepto de experiencia y de aquello que Benjamin en los escritos de juventud y madurez busca en torno a ella, siendo así las obras de Scheerbarth, un legado para el mismo Benjamin y para su propia obra y pensamiento.

En la segunda parte se intenta explorar el concepto de experiencia desde cuatro lugares principales: *El narrador*, *Modelos de audición*, *Experiencia y Pobreza* y fragmentos de autores-burgueses alemanes. En relación a *El narrador* se exploran aquellos rasgos o cualidades fundamentales por las que indica Benjamin que se puede reconocer al narrador y a la narración en tanto arte de intercambiar experiencias, teniendo como figuras destacables a Léskov y a Hebel. Con *Modelos de audición* se pretende mostrar que en la concepción teórica de Benjamin de una nueva radio popular, se encuentran no sólo aplicadas las premisas fundamentales de *El narrador* sino a su vez un indicio del lugar en el que se puede encontrar una nueva posibilidad para la experiencia del hombre moderno, pues la radio, así parece, podría renovar lo épico de la narración, ya que, en lo épico propio del narrador, se consigue la comunicabilidad de la experiencia.

En *Experiencia y Pobreza*, tal vez uno de los textos de Benjamin más leídos, se busca esclarecer lo que allí se llama experiencia a través de la relación particular con una idea de humanidad en la que aquella se inserta. Por último, en varios textos en los que Benjamin muestra un reiterado interés por la burguesía alemana en la que el espíritu de la

revolución francesa aún vive, se tiene como objetivo mostrar un eco de esa relación entre experiencia y humanidad que se insinúa en *Experiencia y Pobreza*.

Apertura

Erlebnis y *Erfahrung*: Entre dos tierras.

La lengua alemana dispone de dos palabras para nombrar lo que en español imaginamos ampliamente con la palabra *Experiencia*, a saber, *Erlebnis* y *Erfahrung*. Determinar la distinción entre ambas palabras no sólo es importante para una lectura *cuidadosa* de los textos de Benjamin y de lo que en ellos aparece como *Erfahrung* y que en nuestra traducción al español como *experiencia* no logra transmitir la complejidad, incluso arqueológica —en tanto estratos superpuestos de sentidos—, que entraña en alemán. También resulta provechosa para nuestra propia lengua al verse interrumpida y traspasada por el mundo complejo de relaciones que aquella, *extranjera*, comporta y supone.

Ambas palabras tienen, por supuesto, un uso común y genérico. No obstante, el uso del que gozan dichas palabras entre el mundo de las letras y los estudiosos se haya determinado por matices y sutilezas que abren o cierran a una o a otra el *dominio* sobre conjuntos distintos de fenómenos. Es así como en el estudio de las experiencias religiosas y místicas, en la fenomenología y la percepción, la palabra *Erlebnis* tiene una mayor preponderancia si no exclusividad. En cuanto a *Erfahrung* su uso ha sido más común en los reinos de la epistemología y las ciencias teniendo un peso considerable en la célebre *Crítica de la razón pura* de Kant.

Pero es en Walter Benjamin donde sin duda *Erfahrung* ha tenido una importancia suprema, pues la pobreza de experiencia que él anunció en relación al hombre moderno, escapa a una posible pobreza de la mística, de la fenomenología, mucho menos de las ciencias, así como tampoco implica una pobreza de la sensibilidad, de la percepción, de los sentidos, de la conciencia, de la razón o de la vivencia, incluso de la vida misma. Hacia qué constelación es propio, entonces, encaminar la vista cuando Benjamin habla de *Erfahrung* es el objetivo de este humilde trabajo.

De la etimología

Erlebnis se traduce genéricamente en diccionarios y manuales de gramática como *experiencia*. En traducciones más meticulosas o en trabajos académicos y especializados, aparece como *experiencia vivida* o también como simplemente *vivencia*. Se trata de un sustantivo con un prefijo *er*, el verbo *leben* «vivir» —cuyo radical verbal sería *leb*— y el sufijo *nis*. El prefijo *er* entraña varios significados, y en ocasiones se usa para expresar una relación con la muerte como en *erbängen*, donde el verbo «colgar» *hängen* se transforma en «ahorcar» *erbängen* al añadir el prefijo *er* o como en *ertrinken*, donde el verbo «beber» *trinken* se transforma en ahogar al añadir el prefijo.

En otras ocasiones se usa para indicar repetición de una acción, similar al «re» usado en español, como en «re-cordar» *erinnern*, «re-conocer» *erkennen* o en «reinventar» *erfinden*. También es usado para indicar el momento en el que inicia un proceso con una duración indeterminada como en *erblassen* «palidecer», igualmente sucede en *erblühen*, «florecer»; de la misma manera el prefijo *er* indica conclusión de una acción o proceso, como en *Erbauung*, «edificación». Por último, se lo encuentra determinando o especificando con precisión una acción, como en *Erzählen*, «narrar» cuyo verbo *zählen* se entiende como «contar» pero en el sentido de «enumerar». En lo que toca al sufijo *nis*, su uso indica generalmente el resultado de una acción como en *Erkenntnis* «conocimiento», cuyo verbo es *kennen*, «conocer».

Según esta disección de la palabra, *Erlebnis* implica la vivencia de algo de manera acabada —en tanto conclusión de la acción— y repetitiva, en la medida en que el individuo en su calidad de sujeto, siempre volverá a vivir, algo así como se vive todos los días la salida y la puesta del sol, o el lento y calmo deslizamiento de las nubes en el cielo azul. En este sentido decimos que tenemos una experiencia —o si se quiere vivencia— de las cosas como el cielo o las nubes o el sol. Ciertamente la experiencia de la salida del sol hoy no es la misma que ayer ni será la misma que mañana dado que factores como el clima, la traslación de la tierra y el carácter o ánimo del observador determinan su experiencia produciendo pequeñas variaciones con cada repetición. Pero no por esas pequeñas variaciones en la experiencia podríamos decir que el sol o quien lo observa se transforman considerablemente al superarse a

sí mismos a tal punto que con cada observación no se dé una simple observación de un fenómeno sino la consumación de todos los momentos de observación entre el observador y el fenómeno. No ha sido casual, entonces, la interpretación que del concepto de *Erlebnis* han hecho pensadores como M. Löwy, M. Jay, C. Fernández, etc., como una vivencia inmediata, pre reflexiva o como se la encuentra generalmente en los numerosos artículos académicos que pululan por la red, a saber, experiencia vivida. Por otra parte, su carácter inmediato es quizás el que la hace cercana a lo que conocemos como experiencias místicas, religiosas, trascendentales, etc. Esa inmediatez añade a la experiencia en tanto *Erlebnis* el carácter de aislada e incomunicable; aislada en el sujeto e incomunicable a otros sujetos.

Erfahrung se ha traducido indistintamente como *experiencia*. En ella el peso recae en el verbo *fabren*, que se traduce como «conducir», «estar en marcha», «ir en automóvil», «ir en moto», «ir en bote», en todo caso implica el movimiento en algún tipo de vehículo. Pero además, del verbo *fabren* se derivan dos sustantivos como son *Fahrt* y *Fährte*, «viaje» y «huella o rastro» respectivamente. En alemán la palabra más usada para viaje es *Reise* y difiere de *Fahrt* en dos aspectos fundamentales. Con *Reise* se suele nombrar todo viaje que implique un desplazamiento del punto A al punto B y su retorno de B hacia A o incluso un viaje de larga duración, pero en todo caso, determinada —como aquel que se nombra en inglés con la palabra *voyage* o *journey*—, pero también significa un viaje preparado y planeado además del hecho mismo, de la acción misma de viajar. *Fahrt*, por otro lado, entraña más bien un viaje sin preparación previa, no planeado y por tanto puede ser corto —aunque no tan corto como una excursión, para la que existe la palabra *Ausflug*— pero reiterativo. También implica partir del punto A pero sin un punto B claro, es decir, que su duración puede ser indeterminada o incluso tener varias paradas o estaciones o interrupciones múltiples e inesperadas durante el viaje, sin que implique volver al punto A³, hecho que implica a la vez la idea de una partida, de un salir de o de un estar saliendo de.

Farewell, gute Fahrt

fabren, *Fahrt* y *Fährte*, presentes en el radical verbal *fabr* en la palabra

3. Un ejemplo concreto podría ser el devaneo que se puede hacer en una ciudad, también lla-

Erfahrung indican cierta acción que implica a su vez el movimiento de algo —por medio de un vehículo—, el viaje en tanto partida sin regreso ni duración determinado y las huellas o rastros encontrados en el camino, que son las huellas de los otros que han hecho camino y las propias dejadas al estar haciendo camino. En cuanto al prefijo *er*, su variante más adecuada en relación a las tres palabras anteriores, sería la de indicación de reiteración, haciendo así que la idea del viaje, en los sentidos señalados, adquiera un carácter cíclico, más no cerrado sobre sí mismo —circular—, como si se tratara de un viaje que ha de emprenderse una y otra vez, sin ser idéntico a sí mismo en cada recorrido, lo que indica para nuestro viaje, la idea de un resultado o consumación; se trata pues de un movimiento que se consume y se cumple pero que será superado al emprenderse de nuevo y cumplirse o consumarse de nuevo cíclicamente. Siendo así, no resulta difícil ver en el concepto de *Erfahrung*, la idea judía sobre el origen, según la cual todo origen porta el signo de su propio acabamiento —en el sentido de consumación y agotamiento—, lo que implica a su vez que en todo ocaso aguarda un lento amanecer.

Pero si se habla de experiencia, incluso en el sentido propuesto para *Erfahrung*, como algo que se tiene, naturalmente aparece la necesidad de un sujeto, pues quién si no el sujeto ha de ser el agente de la experiencia, quién si no el sujeto es el que emprende el viaje. Y si hay un sujeto, ya nos ha enseñado la tradición cartesiana, tiene que existir un objeto, pues el sujeto, como dice también la misma tradición, algo debe sujetar, fijar y domeñar. Pero si algo muestra la experiencia que aquí nos interesa, es justamente una *per-versión* de esa relación sujeto-objeto. Aquí, como antes se hizo con *Erfahrung*, se debe dejar hablar a las palabras.

Sujeto, *sub-jectus*, recordemos, lo usaron los latinos para nombrar aquello que está detenido, amarrado, atrapado, o más precisamente, aquello que sub-yace, —*sub*, debajo de, y *iacere*, arrojar o poner—, lo que literalmente, se ha puesto debajo de, y por tanto se haya sometido o en una palabra más cercana a nosotros, *sujetado*. En cuanto a objeto, la relación es inversa. Objeto, *ob-jectus*, nos indica con el prefijo *ob* —sobre o encima de— que algo está por encima y por tanto, en relación al sujeto, lo somete y sujeta puesto que se yace —*iacere*— sobre él o por

mado *deriva* por los situacionistas, claros herederos, en este sentido, de Benjamin, quien habla de perderse en una ciudad al caminarla sin rumbo fijo o incluso pasear —*flanerie*— en ella, igualmente sin rumbo fijo, pero siendo guiado por el atractivo de las mercancías en los pasajes o el *genius loci* de calles, esquinas, rincones y edificios vetustos.

lo menos en frente suyo. En nuestra tradición occidental el sujeto, ya lo sabíamos bien, ha sido identificado con aquel que enuncia, naciendo así el *sujeto de enunciación* y que según Descartes, sólo así puede existir. Pero además la enunciación va dirigida a un objeto como enunciación verdadera, de la que no se pueda dudar al lanzarse como clara y distinta. En esa medida el objeto es ahora *amarrado, sometido, sujetado* por el conocimiento que el sujeto hace de él. En este sentido, cabe pensar que la relación sujeto-objeto antes de Descartes, ponía al sujeto, en tanto ser hablante y cognoscente, por debajo de aquello que aún no podía conocer y a la vez dominar y someter. Pero lo que quizá entraña el concepto de experiencia —*Erfahrung*— es justamente una redención de los objetos al restituir su condición primera de estar sobre, encima de los hombres —o por lo menos antes que ellos y ante ellos— no ya como sujetos que *sujetan* —al enunciar palabras sobre los objetos— sino como sujetos *sujetados* a la presencia misma de los objetos y cuyo medio por el cuál ellos se aprestan sobre nosotros⁴ es justamente el lenguaje, las palabras.

El objeto que devuelve la mirada

Pero además hay un levantamiento adicional contra el sujeto moderno, el cartesiano, pero también el kantiano. En el oscuro ensayo-homenaje que hace el Benjamin joven —en 1917— a su casi ídolo Kant titulado *Sobre un programa para la filosofía venidera*, ya cuestionaba la idea de un sujeto trascendental al considerarlo una necesidad metafísica propia del sistema Kantiano —que por más que admirase, inevitablemente tenía que caer sobre sus fallas— equiparable a lo que sería el trance en el que entra todo el que se embriaga, el que sueña, el que alucina o el que está loco o sufre una revelación —en cualquiera de sus variaciones profanas y sacras. Al final de ese ensayo Benjamin termina anunciando que la filosofía venidera necesitará una revisión de la experiencia Kantiana —que también aparece en la *Crítica de la razón pura* exclusivamente como *Erfahrung*— para incluir en ella ámbitos que su sistema no pudo

4. Recordemos la célebre revolución copernicana que descubre Benjamin para el historiador materialista y que consiste en que este no vaya en busca de los objetos, sino que debe dejar

tener en cuenta, como lo es, entre otros, el de la religión.

Este cuestionamiento en torno al sujeto moderno y su relación — problemática— con los objetos aparece una vez más en su estudio sobre *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Aquí la relación sujeto-objeto es superada, si no anulada, en tanto un sujeto o incluso un *yo* no es necesario, ya que

los hombres no son los únicos que pueden ampliar su conocimiento a través de un autoconocimiento intensificado en la reflexión, sino que las llamadas cosas naturales pueden hacer lo mismo. En estas el proceso se convierte en sistema, el absoluto metódico en ontológico. Éste puede pensarse como determinado de múltiples maneras: como naturaleza, como arte, como religión, etc., pero nunca perderá el carácter de medio del pensamiento, de nexo de una relación pensante. Por consiguiente, en todas sus determinaciones el absoluto sigue siendo algo pensante, y una esencia pensante es todo lo que lo llena. Con este queda dado el principio romántico de la teoría del conocimiento de los objetos.⁵

En otras palabras, el conocimiento de los objetos consiste en un autoconocimiento, justamente, del objeto sobre sí mismo, no importa si el objeto es el arte, la naturaleza, la religión o el hombre mismo. En la teoría romántica del conocimiento de los objetos no existe el sujeto, no es necesario para que haya conocimiento de algo. El proceso que se convierte en sistema mencionado en la cita, es justamente el proceso infinito de la reflexión, entendida como aquel pensar que se piensa a sí mismo o que se refiere a sí mismo múltiples veces y con cada vez llegando a un estado superior de autoconocimiento mediante la conexión —sistema— inmediata entre un estado y otro; y dado que el medio en el que esa conexión se da no es otro que el pensamiento mismo, se puede decir que el medio de la reflexión es el absoluto, puesto que todo el proceso de la reflexión parte del pensamiento y termina en él, pero nunca sucede por fuera de él de manera que

Cada esencia sólo y únicamente se conoce a sí misma...tan sólo co-

que ellos vengan hacia él, que se dejen caer sobre él, que le devuelvan la mirada; se trata decía Benjamin, de peinar la historia a contrapelo.

5. Walter Benjamin. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. En: Obras. Libro I, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 58.

noce lo igual a sí misma y únicamente es conocida por esencias que son como ella. Se aborda con ello la cuestión de la relación de sujeto y objeto en el conocimiento, que según la concepción romántica no desempeña ningún papel para el autoconocimiento.⁶

En otras palabras, cuando conocemos un objeto como es el arte, nuestro propio proceso de reflexión coincide con el propio del arte mismo. «Según esto todo lo que al hombre se le presenta como su conocer de una esencia es en él el reflejo del autoconocimiento del pensar en ella misma.»⁷ Por último de la manera más nítidamente posible, Benjamin muestra, siguiendo la lógica romántica —de Schlegel y Novalis principalmente— que

Todo conocimiento es una conexión inmanente en lo absoluto, o si se quiere, en el sujeto. El término objeto no denota una relación en el conocimiento, sino una falta de relación de conocimiento...El conocimiento está por todas partes anclado en la reflexión: el ser conocido de una esencia por otra coincide con el autoconocimiento del ser conocido, así como con el del cognoscente, y con el ser conocido del cognoscente por aquella esencia que él conoce.⁸

De manera que un supuesto sujeto —nosotros en tanto esencia pensante y cognoscente, o en otras palabras, como una de tantas determinaciones de lo absoluto— sólo conoce un objeto, el cual es también otra esencia pensante y cognoscente, o más bien, otra determinación de lo absoluto, en la medida en que ambos se encuentran mutuamente como autoconocimiento y simultáneamente, como conocimiento del otro.

Este problema del sujeto en relación al objeto, para lo que es la determinación del concepto de experiencia en Walter Benjamin, cobra una importancia capital pese a su única mención explícita —y en un contexto aparentemente distinto, pero no del todo alejado, del problema de la experiencia como es el tratamiento romántico del concepto de crítica de arte— en lo que toca a los escritos de Schlegel y Novalis. Como es sabido el concepto de experiencia nunca tuvo un tratamiento sistemático en ningún escrito de Benjamin mientras que fragmenta-

6. *Ibid.* Pág. 57.

7. *Ibid.* Pág. 58.

8. *Ibid.* Pág. 58.

riamente sí se pueden encontrar sus huellas en múltiples escritos de juventud y madurez.

Lo mismo se puede decir y en modo superlativo, de la relación sujeto-objeto: nunca aparece directa o explícitamente en ningún escrito que se pueda considerar próximo al problema de la experiencia. No obstante, dicha relación, opera silenciosamente en el concepto de experiencia Benjaminiano toda vez que aparece aproximándose al ideal de juventud —como será el caso en aquellos escritos tempranos producidos en el contexto del movimiento de reforma escolar—, a la figura del narrador —que aparece en el ensayo sobre la figura de Léskov como narrador o en aquellos textos producidos en el periodo ibicenco— o en torno a la iluminación profana —textos en los que las figuras del embriagado, del flaneur, del coleccionista, entre otros, se alzan como determinaciones puntuales del gesto distintivo que entraña la experiencia (*Erfahrung*) que nos interesa—, principalmente por el hecho de que en ellas parece ser un sujeto el que tiene la experiencia, apariencia que a primera vista no presenta inconveniente alguno ya que según la lógica tradicional en la que de manera intuitiva —es decir, de manera inmediata— sabemos que si hay una experiencia, forzosamente hay un sujeto que o la tiene o la hace o en todo caso aparece como su agente.

Pero si nos atenemos al movimiento que describe la etimología de *Erfahrung* aunado a lo que muestra Benjamin como *reflexión*, a propósito del concepto de crítica de arte —que se entendería como el conocimiento del arte en el medio de su reflexión, es decir, su autoconocimiento en tanto esencia pensante que se piensa a sí misma una y otra vez, múltiples veces en *niveles* cada vez más elevados o intensificados de autoconocimiento— en los primeros románticos, es claro que quien tiene la experiencia no es un sujeto sino el pensamiento mismo, o más precisamente, el espíritu, pues se trata del pensar que se piensa a sí mismo y en esa medida llega a su autoconocimiento, y el espíritu, como se ha mostrado no se identifica exclusivamente con el hombre, sino que con él coincide al ser una de sus tantas determinaciones, siendo el arte la que más interesó a los románticos además del mismo Benjamin, en cuyo nutrido cuerpo de recensiones literarias —incluidos numerosos ensayos dedicados directamente a las obras de arte— encontramos las

pruebas más nítidas de semejante inclinación.⁹

Scheerbart, una vida en una obra, una obra en una época, una época en una vida

Siendo así, la experiencia en tanto *Erfahrung*, en Benjamin, aparece como un movimiento del espíritu que semejante a la luz que se proyecta desde el interior de un agujero negro, no puede hacer otra cosa que volver sobre sí mismo, dado su ilimitado poder de atracción. Movimiento del espíritu, infinito y eterno. Infinito por su necesidad de unión sintética —en otras palabras, el infinito proceso de conexión o unión entre sus múltiples estados de reflexión— y eterno porque ha de volcarse y plegarse sobre sí mismo sin cese alguno. Movimiento que además no conoce límite, ni en el espacio ni en el tiempo, que no sea el que se puede dar el pensamiento absolutamente, esto es, a sí mismo, en sí mismo.

Paul Scheerbart, en una obra tan poco leída —o diríamos tan escasamente reflexionada— como es *Lesabéndio*, valiéndose del ya extinto, para 1913, género de la fábula —aunque paradójicamente su subtítulo reza *Eine Asteröidenroman*, (*Una novela de asteroides*)— mucho antes que Benjamin, pero ciertamente anunciando lo que sería el movimiento propio de su concepto de experiencia —y a la vez redimiendo silenciosamente de su olvido el pensamiento romántico, principalmente de Schlegel y Novalis—, ponía de manifiesto el ser espiritual y lingüístico que gozan y comparten tanto los astros, los planetas y los seres inteligentes que no son en este caso humanos sino los *pallasianos*, habitantes del asteroide Pallas.

En su novela *fabulada*, puesto que no ya los animales sino los planetas y astros tienen voz, espíritu y vida propia, expone en clave literaria, lo que hemos tratado de llamar desde el principio *experiencia*, con múltiples recursos. *Lesabéndio*, nombre del extraterrestre protagonista, es movido por el fuerte deseo de saber qué hay más allá de la nube luminiscente

9. Pero sin duda es en el trabajo *Sobre el lenguaje en cuanto tal y el lenguaje de los hombres* donde podemos encontrar el más firme convencimiento del callado movimiento del espíritu que entrañan todos los objetos a través de la correlación entre el *ser espiritual* y el *ser lingüístico* —como las dos caras de una misma moneda.

que ha cubierto desde siempre la parte septentrional de su asteroide. Con este noble fin convence a los pallasianos de orientar todos sus recursos técnico-artísticos y materiales hacia la construcción de una torre —de más de setenta y cinco mil millas de altura— que llegue hasta el corazón mismo de la nube.

Pero antes de llegar a ella, Scheerbart muestra en la naturaleza propia de los pallasianos, los movimientos distintivos de la experiencia que nos interesa. Los pallasianos se reproducen de manera espontánea por medio de una suerte de frutos, similares a las nueces, que crecen en el interior del asteroide. Dentro de esas nueces se gestan los pallasianos, y cuando nacen, la primera palabra que pronuncian es su nombre, pero además, y esto es lo importante, narran a los sabios pallasianos aquello que estuvieron soñando durante su proceso de gestación, sueño que, según todo pallasiano, se percibe como si estuviera viviendo la vida de alguien más. Los sabios pallasianos anotan la narración de los recién nacidos en diminutos libros que cuelgan en sus cuellos con hilos increíblemente finos. Scheerbart nunca dice que los pallasianos tardan en aprender a hablar, sino que ya nacen hablando; desde su nacimiento, incluso durante su gestación, que equivale a soñar una vida ajena, ya manifiestan su ser lingüístico —y por tanto, su ser espiritual—.

La imagen de la vida onírica, de otros, y consumada en la narración que hace al nacer cada pallasiano y a la vez recogida por los sabios en sus diminutos libros, no puede señalar menos que aquella bella determinación narrativa de la experiencia expresada por Benjamin en *El Narrador* como el arte de intercambiar experiencias, “la narración es el arte de intercambiar experiencias”, más precisamente —y como ya se ha mencionado antes—, “la tarea del narrador es dar cuenta de su vida, su dignidad contarla toda”. Pero si los pallasianos nacen espontáneamente, cabe aclarar que tampoco mueren.

A través de este recurso, se nos da otro signo por el cual se reconoce el despliegue de la experiencia en tanto los pallasianos, cuando están muy viejos o lo que es lo mismo, cansados de vivir, se funden, se disuelven en otro pallasiano más joven y dispuesto a fusionarse. A su vez, cuando este pallasiano cumpla su turno de cansarse de vivir, se fundirá en otro, de la misma manera que con el pallasiano anterior. Es así como la vida de cada pallasiano no solo es incorporada en todos y cada uno de los pallasianos por medio de los libros que recogen las narraciones

de los recién nacidos sino también por medio de la interminable fusión —en términos románticos diríamos *reflexión*— de un pallasiano en otro.

Lesabéndío, justo en el momento previo a la ascensión hacia la nube luminiscente por medio de la torre que propuso construir, acepta la petición de su amigo Peka, de recibir su fusión-incorporación. Al hacerlo adquiere cierto *nivel superior* de pensamiento. Poco después logra llegar a la nube luminiscente que cubre el lado norte del asteroide y en vez de atravesarla o simplemente observarla y conocerla, como lo haría el sujeto moderno con un objeto, es absorbido e incorporado por ella, es decir, se funde con ella —con el objeto—, llegando así a otro nivel superior de pensamiento —o para emplear la palabra que aquí nos interesa, *un nuevo intercambio de experiencia*— en el que ahora puede comunicarse con los planetas, escuchar sus pensamientos, su diálogo mutuo y el plan del entero sistema solar para lograr una magnífica conjunción astral y fundirse todos con el sol, llegando de nuevo, a otro nivel aun superior de pensamiento, a otro vuelco o pliegue del espíritu sobre sí, en una palabra, a una nueva *experiencia*. Lo que en Benjamin se llama *experiencia*, *Erfahrung*, o aún mejor, *intercambiar experiencias*, en Scheerbart se llama *Liebe zum Kosmischen*, *amor al cosmos*, un verdadero y formidable intercambio espiritual entre todos los seres, o si se quiere, entre todas las esencias pensantes que lo constituyen, desde la más humilde e inerte roca, hasta al más potente astro.

Inter-cambio

Hasta el momento se ha intentado mostrar, brevemente, que el concepto de *experiencia* se hace entendible como un movimiento espiritual, claramente identificable en la etimología y en los textos de Benjamin, y que además se lo puede determinar en tanto *intercambio*. En las traducciones de Benjamin al español, aparece lo que podríamos llamar el problema del *intercambio de la experiencia*, pero con un sutil giro, bajo el nombre de la *transmisión* de la experiencia. Este problema se toca directamente, aunque no extensivamente, en *El Narrador* y en *Experiencia y Pobreza* en relación al narrador y la narración, algo en lo que Benjamin desde temprano estuvo interesado pero que sólo trató abundantemente en una escritura poética, otra narrativa y otra crítica en su periodo

ibicenco.

Al final del primer párrafo de *El Narrador*, dice Benjamin

Es cada vez más habitual que la propuesta de contar historias cause embarazo entre los presentes. Es como si nos hubieran arrancado una facultad que nos parecía inalienable, casi lo más seguro: la facultad concreta de intercambiar experiencias.¹⁰

Este «intercambiar experiencias», en el texto en alemán, aparece como «*Erfahrungen auszutauschen*».¹¹ Más adelante aparece la expresión «experiencia oralmente transmitida»¹². En el texto en alemán aparece como «*Erfahrung die Mund zu Mund geht*»,¹³ y que se puede traducir como «la experiencia que va de boca en boca». En otro pasaje aparece la expresión «forma artesanal de comunicación».¹⁴ Su equivalente alemana dice «*handwerkliche form der Mitteilung*».

En *Experiencia y Pobreza*, se encuentra la expresión «experiencia comunicable»,¹⁵ en alemán aparece como «*mitteilbarer Erfahrung*».¹⁶ Un par de líneas más adelante nos encontramos con la expresión «experiencia transmitida»,¹⁷ mientras que en la edición alemana dice «*Erfahrung, die vom Mund zum Ohr strömt*»,¹⁸ esto es, «la experiencia que fluye de boca a oído».

Esta breve revisión de las palabras usadas en alemán para indicar lo que en las traducciones al español de los textos de Benjamin conocemos como transmisión —en relación a la experiencia—, muestra que entre *transmisión* e *intercambio* hay gestos y movimientos que, si bien son similares, tienen sutiles matices.

Las expresiones «*die Mund zu Mund geht*, la que va de boca en boca»

10. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L.II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 40.

11. Gesammelte Schriften. Surkamp. Frankfurt am Main, 1991. L.II, Vol. II. Pág. 439.

12. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L.II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 42.

13. Gesammelte Schriften. Surkamp. Frankfurt am Main, 1991. L.II, Vol. II. Pág. 440.

14. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L.II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 50.

15. Walter Benjamin. *Experiencia y Pobreza*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 217.

16. Gesammelte Schriften. Surkamp. Frankfurt am Main, 1991. L.II, Vol. II. Pág. 214.

17. Walter Benjamin. *Experiencia y Pobreza*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 217.

18. Gesammelte Schriften. Surkamp. Frankfurt am Main, 1991. L.II, Vol. II. Pág. 214.

y «*die vom Mund zum Ohr strömt*, la que de boca a oído fluye» y que se encuentran en los textos en español traducidas como «lo oralmente transmitido» o incluso como aquello «transmitido» a secas, describen un gesto que trasciende los límites de lo que en español entendemos o imaginamos con la palabra transmisión. *geht* «va» y *strömt* «fluye», hacen pensar en un movimiento constante que posiblemente no se agote, como sí puede ser el caso cuando imaginamos que *transmitir* consiste en el traslado o transporte de algo de un punto a otro. Ciertamente el efecto de transmitir se encuentra en la acción de ir o de fluir, pero en estos últimos, la acción o el gesto no se encuentra determinado tajantemente, al contrario, se encuentra indeterminado, por más que en la expresión «de boca a boca» o «de boca a oído», se tenga claramente una determinación de la partida y llegada que indica *geht* y *strömt*, pues lo que entraña la expresión misma es un *ir* o *fluir* —de la experiencia— de boca a oído, de individuo en individuo de manera indeterminada o ilimitada, un proceso que en todo caso no tiene un fin o terminación radical y absoluta. Además, la transmisión no implica necesariamente que aquello que se transmite tenga un cambio o se transforme. En ese caso se trata más del traslado de un contenido de un lugar a otro. Lo que, por otra parte, indica *geht* y *strömt*, contempla el hecho de que eso que *va* o *fluye* de boca a oído cambia en sí durante el movimiento mismo. Incluso con *geht* y *strömt* podemos hacernos a una idea de un movimiento, propio de la experiencia, que está en suspenso, como el recuerdo que se haya sepultado en los objetos o lugares o las incontables vidas vividas que aguardan en las narraciones, o como las múltiples y cambiantes imágenes que se han cristalizado en cada palabra, movimiento en suspenso que ha intentado mostrar Benjamin en otros textos con las figuras de la «dialéctica en suspenso», lo «ya-sido», el «tiempo-ahora», el «cristal de tiempo», etc.

En cuanto a las expresiones «*mitteilung*» y «*auszutauschen*», comunicación e intercambiar, estas vienen a nutrir todavía más el gesto que nos interesa descubrir en la imagen que nos podemos hacer del gesto característico de la experiencia que aquí nos interesa. *auszutauschen* «*intercambiar*», entraña un gesto singular y muy interesante. En la expresión «la narración es el arte de intercambiar experiencias» puede resultar incomprensible el hecho del intercambio, ya que en la narración oral, el que escucha claramente tiene un rol pasivo mientras que el que narra es el agente activo ya porque sea el que está en movimiento al hablar,

ya porque sea el que da algo, el que enseña algo al narrar; la calidad de los agentes se intensifica aquí si se tiene en cuenta que el contexto del narrador que comenta Benjamin es aquel contexto artesanal —por tanto gremial y jerarquizado— en el que un maestro enseña a un aprendiz, y que el aprendiz no tendría ni artesanal ni narrativamente algo que enseñar al maestro o a otros hasta no haberse convertido en maestro, en otras palabras, hasta no haber consumado su oficio a la vez que su vida misma.

En este sentido, en tanto narración, no hay intercambio real, pues el maestro da y el aprendiz recibe, en este caso experiencias. Quizá por el carácter vertical de la relación maestro-aprendiz implícita en el dar-recibir una enseñanza-experiencia —Benjamin habla profusamente de consejo— algunas traducciones de *El narrador* han preferido usar la palabra «transmisión» en lugar de «intercambio». Pero en los textos en alemán nunca aparece la palabra *Übertragung* «transmisión». Adicionalmente, hay que recordar que lo que en el concepto de experiencia —en Benjamin— importa no es el sujeto, porque no es él quien hace la experiencia —sino más bien quien la tiene—, quien importa es la misma experiencia en tanto viaje —en el sentido mostrado anteriormente— que emprende el espíritu y cuyas huellas o rastros deja siempre enterradas en los cuerpos, objetos, individuos, como imágenes que han de encontrarse y consumarse una y otra vez.

Así pues, el dicho intercambio no se da en el sujeto —más bien en individuos y conjuntos de individuos— sino en la experiencia, lo que cambia es la experiencia, cambia su lugar; pero no en el sentido de estar en un momento en el maestro y luego en otro momento en el aprendiz, sino en tanto está en el maestro y a la vez en el aprendiz, en otras palabras, el maestro ahora está, consumadamente, en el aprendiz o en muchos aprendices, y estos a su vez lo estarán en muchos más, de la misma manera que lo está, no sólo un maestro, sino todos los posibles maestros, cristalizados en el proverbio, en la máxima, en el refrán, así como lo está el moribundo en las palabras, inolvidables, que han de recordar quienes le sobreviven. Además, si recordamos que toda narración entraña un consejo y si este no es otra cosa que la continuación, siempre indeterminada, del relato de una vida, se puede pensar entonces que en una vida están todas las vidas o que en una imagen —al fin y al cabo, la narración no deja de producir imágenes— están todas las imágenes.

La otra palabra que aparece junto a *experiencia* caracterizando su movimiento es *comunicación*, en alemán *mitteilung*. Una disección de esta palabra no tendría otro resultado que el de reforzar una cercanía entre *comunicación* e *intercambio*, poniendo a su vez distancia de la *transmisión* usada en algunas traducciones, pues la palabra *mit* «con» y *teil* «parte», presentes en *mitteilung*, literalmente enarbolan la idea de una *compartición*, es decir, de un movimiento en el que las partes de algo han de ser unidas o reunidas en una totalidad, en otras palabras, consumación; y esa es la idea que justamente emana de la palabra *comunicación*, unir a varios individuos, generalmente, en/con un mensaje o información. En el caso de la narración, lo que comunica y por tanto une, es la enseñanza que aguarda silenciosa en el consejo.

Experiencia, un movimiento discreto en un medio discreto

Ahora bien, con lo dicho hasta el momento, la naturaleza del complejo entramado de relaciones y movimientos que aflora entre los poros de los escritos de Walter Benjamin cuando en ellos se enuncia la *experiencia*, tal vez sea ahora más nítida. Sin embargo, la fluidez inherente a este concepto, que nada tiene de estático, de hecho ningún concepto ni escrito de Benjamin lo es, nos lleva en su copioso pero bello oleaje a playas en las que la sal puede confundirse con la arena. El intento por determinar con más precisión el concepto de *experiencia* en virtud del uso que Benjamin le da en relación a, no su transmisión sino más bien a su intercambio, conduce a una parada obligada en la que, una vez distinguida la transmisión del intercambio como la categoría que no sólo usa Benjamin en los textos en alemán sino como la que con más nitidez alcanza a describir el movimiento que le es propio a la *experiencia*, es necesario distinguir dicho movimiento del que le es propio a la mediología.

Pero todavía resulta aún más necesario ensayar esta distinción en vista del esmerado empeño que gasta Regis Debray en distinguir el concepto de *transmisión*, central en la mediología, del concepto de *comunicación*. En *Introducción a la mediología* como en *Transmitir*, pero también en un sencillo pero contundente ensayo titulado sugerentemente como *Transmitir más comunicar menos*, se constata que transmitir no es lo mismo

que comunicar; este último consiste en transportar una información en el espacio, expandirla a todos los receptores posibles y así, queriéndolo o no, homogenizarlos, movilizarlos hacia nada que tenga algún valor humano, hacia nada que no sea la perpetuación misma de la comunicación. En este lamentable e inevitable círculo vicioso, dice Debray, nos encontramos toda vez que nos encontramos más cómodos en lo que él llama «la babosada conectiva»

Transmitir, por el contrario, consiste en transportar o trasladar algo en el tiempo. Si la comunicación sólo es capaz de transportar informaciones intrascendentes y efímeras en el espacio, la transmisión se afina en el terreno de la duración, no de la información sino de las ideas, los pensamientos. Ideas y pensamientos que tienen como fin trascendental, movilizar hombres y pueblos. Es así que lo que a la mediología le interesa es un movimiento bien determinado, y que se describe con la palabra *transmitir*, a saber, la transformación de las mentalidades, o más precisamente, el incansable movimiento de ideas. En este sentido, hay transmisión cuando hay movimiento de ideas, pero también «transmitimos para que lo que vivimos, creemos y pensamos no muera con nosotros»¹⁹. La poesía épica, por ejemplo, se constituye entonces en un *medio*²⁰ para lograr la continuidad de ese vínculo entre los vivos y los muertos, entre el pasado y el presente —o si se quiere, el futuro—.²¹ Si bien a la mediología le interesa la transformación o el movimiento de las ideas, los pensamientos, las creencias, lo que en últimas diríamos nos es esencial en tanto humanos, entiende o asume esa transformación a través de su duración, de su continuidad, y por eso aquello que la garantiza es su *transmisión*. Transmitir significa pues, en el marco de la mediología, asegurar una continuidad, y la continuidad no es pre-

19. Regis Debray. *Transmitir*. Manantial, Buenos Aires, 1997. Pág. 18.

20. Debray utiliza indistintamente las palabras *milieu*, *moyen* y *medium*.

21. Es un hecho curioso el que Debray asocie la instantaneidad y, sobre todo, lo efímero, a la comunicación mientras que a la transmisión reserva el deseo de perdurar. Pero si algo podemos aprender ahora sobre la naturaleza de lo que conocemos como efímero, es que justamente lo que lo impulsa es un fuerte, fortísimo deseo de perdurar. Las cosas efímeras lo son porque la desmedida capacidad de proliferación que los medios técnicos proporcionan, empuja a renovarse cada vez en un periodo de tiempo exponencialmente menor en su duración. El video que hoy un youtuber publica, mañana es sepultado por el que publican otros mil más como él. Si no quiere desaparecer, que es lo mismo que ser olvidado, no perdurar, tiene que renovarse, aparecer en una comunidad de pares con y como algo nuevo.

cisamente el movimiento propio de la *experiencia* que se ha intentado mostrar con la palabra *intercambio* y *comunicación*, sino al contrario, la discontinuidad, el salto, el suspenso o lo que en términos precisos Benjamin ha llamado la *supervivencia*.²²

En la estupenda introducción a *El Narrador* que hace Pablo Oyarzun, advierte la condición esencial que cumple la comunicación en relación a la experiencia. El quiebre de la una equivale al quiebre de la otra, nervio central del empobrecimiento de la experiencia del hombre moderno diagnosticado tanto en *El Narrador* como en *Experiencia y Pobreza*. Oyarzun determina la comunicabilidad de la experiencia como una «forma de participación en una experiencia común, la cual, sin embargo, no está pre-constituida, sino que deviene común en la comunicación y en virtud de ella».²³ Dicho con otras palabras «los sujetos se constituyen inter-subjetivamente, en la constante exposición a la alteridad».²⁴ Esa constante exposición a la alteridad que menciona Oyarzun no es otra cosa que el movimiento fluido «strömt» que la palabra *intercambio* entraña. Alteridad e inter-subjetividad que, vistas a la luz de lo que se ha mostrado aquí como *Erfahrungen auszutauschen*, se puede entender, en tanto *perversión* de la relación sujeto-objeto como el objeto que todo sujeto deviene para otros sujetos y para sí mismo. Esa inter-subjetividad sólo es posible, agrega Oyarzun, por la comunicación o lo que es lo mismo, un «intercambio de narrativas».²⁵ De nuevo, el uso de la palabra *auszutauschen* «intercambio» y *mitteilung* «comunicación» en lugar de la palabra *Übertragung* «transmisión»²⁶ no parece ser una elección casual o fortuita por parte de Benjamin, antes bien, parece indicar una forma de determinar el *medio* de la experiencia.

El *medio* en lo que toca a la *experiencia* no es lo mismo que el *medio* en lo que toca a la transmisión y la mediología, por más que guarden muchas similitudes. Debray distingue el *medio* que le es propio a la mediología y que hace posible a la transmisión, de aquel medio que popularmente se

22. El movimiento y el gesto propio de la experiencia se puede entender como aquella imagen que busca ser consumada una y otra vez, pero no siempre en el mismo suelo.

23. Pablo Oyarzun. *El Narrador*. Metales pesados, Santiago de Chile, 2008. Pág. 13.

24. Pablo Oyarzun. *El Narrador*. Metales pesados, Santiago de Chile, 2008. Pág. 13.

25. Pablo Oyarzun. *El Narrador*. Metales pesados, Santiago de Chile, 2008. Pág. 13.

26. Hecho que debe servir aquí para marcar los límites o distancias entre Debray y Benjamin, entre transmisión e intercambio-comunicación, y entre mediología y experiencia.

entiende como medio de comunicación. Un *medio* es para la mediología cualquier cosa que ponga y permita el movimiento de transferencia de las ideas, creencias, pensamientos, etc. En este sentido *medio* sería tanto la métrica como la escritura en tanto técnicas de memorización sin las cuales no sería posible la transmisión, duración y continuidad cultural de la poesía y la literatura.

El *medio* inherente a la experiencia es, por otro lado, el medio de la reflexión. Recordemos que la reflexión no es otra cosa que el pensar que se piensa a sí mismo, o lo que es lo mismo, el espíritu. Pero el espíritu, muestra Benjamin en su ensayo sobre el lenguaje²⁷, es de naturaleza lingüística, lo que quiere decir que cualquier mediación de la experiencia, por más material que sea, no está exenta de capacidad expresiva — devuelve la mirada—, ya sea que exprese —también podríamos decir *comunicar*— su ser lingüístico o su ser espiritual. En otras palabras, todo posible *medio*²⁸ de la experiencia no es sólo el conducto para su movimiento vivo, sino también el material en que su gesto muerto aguarda como enterrado, en suspenso, o para decirlo con Benjamin, a modo de *ruina*.

Una de las manifestaciones más bellas de esta doble cara de la experiencia, como movimiento o proceso reflexivo infinito del espíritu, pero también como material en el que aquel se cristaliza, lo encontramos en el brevísimo ensayo *Excavar y recordar*. Primero, la exposición del *medio*, «La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido...».²⁹ Ya en el ensayo sobre el lenguaje Benjamin se había pronunciado en términos rotundos en contra de la errada concepción del lenguaje como instrumento. Aquí advierte lo mismo para la memoria, que como el lenguaje, también es un medio, el medio de lo vivido, o como aparece en el *Passagenwerk*, de «lo ya sido».³⁰ Segundo, la descripción del movimiento —experiencia— que en él se

27. Sobre el lenguaje en cuanto tal y el lenguaje de los hombres.

28. Este puede ser el arte, la religión, la memoria, la ciudad, la técnica, las calles, las mercancías, los pasajes, las drogas, el juego, la moda, la publicidad, en resumen, todos los materiales que se pueden encontrar en el libro de los pasajes, libro que podríamos decir, es la consumación de todos los escritos de Benjamin, expresada a modo de ensamblaje de partes. La más grande obra alegórica concebida jamás.

29. Walter Benjamin. *Excavar y recordar*. En: Obras. L. IV, Vol. I. Abada, Madrid, 2010. Pág. 350.

30. Walter Benjamin. *Obra de los pasajes*. En: Obras. L. V, Vol. I. Abada, Madrid, 2013. Pág. 628, [K 1, 2].

gesta, se hace gesto, «...al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto...»³¹ En otras palabras, eso *vivido*, que se llama también *lo pasado* —o lo sido—, es algo sobre lo que es imperativo volver, retornar una y otra vez, pues eso *vivido*, en tanto contenidos, continúa el texto, «...no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su anterior contexto, son joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista».³² Por último, esas *imágenes-joyas* arqueológicas rescatadas en el *medio* de la memoria³³ no son otra cosa que la experiencia enterrada, cristalizada, el movimiento reflexivo en suspensión, consumado y a la espera por otro estado superior de consumación. Consumación que en última instancia redundante siempre en un autoconocimiento, llamado aquí *recordar*, que «...de manera épica y rapsódica...debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar».³⁴

31. Walter Benjamin. *Excavar y recordar*. En: Obras. L. IV, Vol. I. Abada, Madrid, 2010. Pág. 350.

32. *Ibid.* Pág. 350.

33. Pero a su vez rescatables en el *medio* del lenguaje, el arte, la religión, las calles, la moda, la publicidad, la ciudad, etc. Podría decirse que todas las secciones del *Passagenwerk* son *medios* de la *experiencia* en el sentido que se ha intentado mostrar.

34. Walter Benjamin. *Excavar y recordar*. En: Obras. L. IV, Vol. I. Abada, Madrid, 2010. Pág. 350.

Parte I

La experiencia en los escritos de juventud

Capítulo I

La bella durmiente

Los textos que a continuación se abordarán, forman parte de un cuerpo de escritos que el editor de la obra de Benjamin ha llamado *Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura*. Más concretamente, veremos escritos que despliegan una energía increíble que se contagia inevitablemente al lector, al punto de transformarlo, tal vez como el mismo Benjamin, en un fervoroso creyente del espíritu. Se trata de los escritos suscitados por la participación de Benjamin en el llamado *movimiento juvenil de reforma escolar*, que desde finales del S. XIX y principios del XX se había extendido por buena parte de Alemania y Austria.³⁵

En la efervescencia de este movimiento, Benjamin publicó varios artículos en diversas revistas: *Der Anfang (El inicio)*, *Student und Schulreform (Estudiantes y reforma escolar)*, *Die Freie Schulgemeinde (La comunidad escolar libre)*, *Die Aktion (La acción)* y *Der Neue Merkur (El nuevo mercurio)*. La sola atención a los nombres de las revistas ya indica una atmósfera cargada con el deseo de renovación escolar y el llamamiento a la juventud a hacer realidad esa reforma mediante la acción, elementos todos que están presentes en los escritos del joven Benjamin. En tales revistas, unas veces el autor utilizaba su nombre propio, y en otras ocasiones se valía de dos seudónimos: *Ardor* y *Eckhart*. De ambos el que más interés causa aquí es el de *Ardor*, pues si se repara en los bríos que imprime Benjamin en estos textos y posteriores, no entraña una mera casualidad o deseo de empalagar, sino quizás el destino ineludible de cumplir con el papel de profeta oscuro y todavía inentendible. Podría decirse que la

35. Lluís Ballester y Antoni J. Colom. Una mirada en la biografía de Walter Benjamin. En: Universitat de les Illes Balears, Educació i Cultura (2014-2015), 25, 7-28.

escritura y la obra de Benjamin arde doblemente.

Su escritura, siempre en clave mística-literaria³⁶ punza y arde, como le es propio a las revelaciones, pero como sucede casi siempre con los profetas que las anuncian, la luz de sus palabras apenas se percibe *a posteriori*. Por otra parte, la obra de Benjamin, durante su vida, apenas ardió entre un reducido círculo de lectores, a través de algunos libros y artículos de prensa y revistas de crítica literaria, pero principalmente, entre papeles, gavetas y estantes.³⁷ Hoy más que nunca, el fuego de su obra se consume en occidente, entre incontables ya, artículos académicos y portentosos libros que más que resolver el misterio que ofrece su obra, contribuyen a su intensificación y riqueza. Y este ensayo es un destello más en la misteriosa galaxia Benjamin.

36. Su segundo seudónimo, Eckhart, probablemente hace un guiño al maestro Eckhart, místico dominico altamente reconocido desde la edad media. Este hecho puede parecer insignificante o anodino, pero si se tiene en cuenta el profundo interés por lo místico que tenía Benjamin, tal vez cobre un poco de sentido un seudónimo así; la experiencia, el problema que nos interesa aquí, está muy cerca también de la mística, pues es propio de lo místico no dejarse atrapar ni penetrar rotundamente; más bien a lo místico se llega por rodeos. Eso es justamente lo que haremos en este trabajo, dar un rodeo.

37. Según refiere el editor Rolf Tiedemann, los documentos correspondientes a lo que será el *Passagenwerk* sobrevivieron a la Segunda Guerra, un tiempo en la biblioteca de París, otro en el apartamento de George Bataille.

La máscara del (adulto) presente

Nosotros siempre defendimos lo que hacíamos y tratamos de que no interfirieran demasiado en lo que hacíamos... quizá fue una cosa piola que hicimos de comienzo, ¿no!

Gustavo Cerati

En un primer ensayo, movilicé todas las fuerzas de la juventud contra la palabra experiencia. Y ahora esta palabra se ha convertido en un elemento clave en muchas de mis reflexiones. Pese a todo no he dejado de ser fiel a mí mismo. Pues mi ataque ha traspasado el término sin anularlo. Ha llegado al corazón mismo del asunto.

Walter Benjamin

En toda la obra de Benjamin, sólo hay dos textos en los que se trata directamente, desde el título mismo, el problema de la *experiencia*: *Experiencia*, publicado en 1913 en la revista *Der Anfang* bajo el seudónimo de *Ardor*, y *Experiencia y Pobreza*, publicado en 1933 en la revista *Die Welt in Wort*. Sin embargo, aquel movimiento del espíritu que entraña la experiencia en tanto *Erfahrung*, como se ha mostrado antes, se nos comunica en muchos de sus escritos, tanto de juventud como de madurez. Del texto *Experiencia* de 1913 y aquellos adyacentes a él como escritos pertenecientes al movimiento de reforma escolar hablaremos aquí, de *Experiencia y Pobreza* hablaremos más adelante.

En principio, para Benjamin la *experiencia* es la máscara del adulto. «La máscara del adulto se llama experiencia. Siempre igual, inexpressiva...»³⁸ propiedades que se podrían resumir como, indudablemente, una pobreza. Se verá que es una manera de asumir la experiencia que

38. Walter Benjamin. *Experiencia*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 54.

hay que desmarcarla del adulto, del burgués, del filisteo —que vienen a representar las figuras palpables de la pobreza de experiencia— y así, redimirla, pues a la juventud pertenece la *experiencia*.

De entrada, el problema se nos expone, como se ve, en términos contundentes y bastante llamativos, dada la postura abiertamente hostil que se percibe inmediatamente respecto a la experiencia. En ese sentido la experiencia para el adulto, según Benjamin, parece ser un «haberlo vivido todo». Y contra ese adulto y su máscara se levanta Benjamin, y se debe levantar la juventud, pues al joven se le previene contra lo que está por vivir. Y ¿qué es lo que está por vivir todo joven? La mejor y más nítida determinación de eso que está por vivir el joven, se encuentra en este reproche: «¿Nos han animado alguna vez a lo grande, a lo nuevo, a lo futuro? ...El sentido, lo verdadero, lo bueno, lo bello, está fundamentado en sí mismo.»³⁹ Ciertamente se trata de un ideal, y como todo ideal, es inalcanzable, vana ilusión.

La constatación de que los ideales de juventud son pura embriaguez momentánea, es de lo que el adulto siempre quiere prevenir a la juventud, «la época de los dulces disparates juveniles, en la embriaguez infantil antes de la larga sobriedad de la vida seria». ⁴⁰ Esa sobriedad es la experiencia adulta, mejor aún, la experiencia según el burgués, adulto y filisteo. Sólo para el que asume la juventud de esta manera la experiencia llega a ser, indiscutiblemente, la cruda constatación de que allí donde hay ideales pronto hay que desprenderse de ellos. Pero eso no se llama experiencia, se llama indolencia, indiferencia. La misma que se mezcla con la estupidez y la comodidad en todos y cada uno de los episodios de crisis cultural y terror político para sobrevivir a la vera y el favor de las manos poderosas. Pero si algo nos ha mostrado Benjamin, en su vida y en su obra, es que sobrevivir tiene otro sentido más sincero y digno, pero ciertamente más pedregoso.

Por otra parte, aquello que está por vivir todo joven es, precisamente lo inexperimentable, lo que siempre está en lenta aproximación mas nunca en última y definitiva consumación, pero también aquello que no se ha nombrado, que exige ser nombrado. En otras palabras, la juventud implica consumir la propia vida en el fuego eterno del ideal.

39. *Ibid.* Pág. 55.

40. *Ibid.* Pág. 55.

Porque hay «algo más que la experiencia [la del adulto], que hay valores (inexperimentables) a cuyo servicio nosotros estamos».⁴¹

Buena parte del texto parece como si Benjamin desdenara por completo la experiencia, pues no deja de ser la máscara del adulto. No obstante, al final del texto hay un giro notable, que recuerda aquella transvaloración de valores que Nietzsche ya había enseñado a la juventud; un movimiento que con toda claridad batalla por romper el sentido limitado y pobre de experiencia en el que se ampara todo adulto, y además, filisteo y burgués, pues para ellos tener una experiencia equivale a constatar que hay valores grandiosos que jamás encuentran su cumplimiento y como tales, son vanas ilusiones, tan dispersas como el humo. Pero para el joven la experiencia será otra cosa si después de «desenmascarado» el adulto, ésta se relaciona con la juventud:

¿Viviremos acaso a la manera de quienes no conocen el espíritu, de aquellos cuyo yo indolente es lanzado por la vida como por las olas al acantilado? No. Cada una de nuestras experiencias tiene sin duda algún contenido. Nosotros mismos le daremos contenido desde nuestro espíritu...la experiencia sólo carece de sentido y sólo está abandonada por el espíritu para el que de hecho carece de espíritu. Tal vez resulte dolorosa a quien se esfuerza, pero no le hará desesperar.⁴²

El giro que pretende Benjamin es justamente hacer que la experiencia, antes abandonada por el espíritu, ya que el adulto carece de espíritu, se llene ahora de él, sea insuflada por él. Hasta aquí parece bastante claro que la juventud que hace ahora la experiencia la hace en virtud del espíritu que la llena, que la insufla, y que no tener espíritu o estar abandonado de él, como lo está el adulto, el burgués y el filisteo —no dejemos atrás a los profesores de toda índole— es un obstáculo serio para tener experiencias, pues como muestra Benjamin, las experiencias las constituye y conforma el espíritu.

Con esta distinción, bastante enérgica, entre la figura de la juventud y la del adulto para saber quién es el legítimo agente de la experiencia, parece estar diagnosticando, un año antes de la gran guerra, la crisis de la experiencia. Distinción que, además, se parece bastante a la que hará

41. *Ibid.* Pág. 55.

42. *Ibid.* Pág. 55-56.

en 1933 respecto de la *barbarie positiva* y los *malos bárbaros*. La experiencia ya está en crisis, en 1913, porque el agente de su comunicabilidad, la juventud, ya está en crisis espiritual, en la medida en que la enseñanza escolar es descreída, periférica e intelectualmente alejada y ajena al espíritu y su presente.

En relación al filisteo y su carencia de espíritu, Benjamin dice lo siguiente: «pero nadie reclama mayor sumisión o reverencia al espíritu que él. Pues si criticara, tendría que crear. Y eso no puede hacerlo».⁴³ El filisteo se somete y guarda reverencia al espíritu porque no puede valorar nada por sí mismo y se inclina ante lo que ya ha sido valorado por otros en otras épocas. Y una valoración así, esto es, desconectada de toda crítica y por tanto creación, es el problema principal, como se mostrará en otros textos, de *la enseñanza*, y lo que suscita además *la reforma escolar* de la que Benjamin es uno de sus más ardorosos defensores. Dicho esto, donde hay espíritu hay creación y así, *experiencia*.

Y nada exige más creación que los «sueños de juventud». «Nada odia más el filisteo que los ‘sueños de su juventud’...Pues lo que se le aparecía en esos sueños era la voz del espíritu».⁴⁴

La tarea de la juventud: el presente futuro

Los jóvenes no deben intentar escribir la historia

Paoli al Napoleón joven

En una actitud frente a los hechos históricos que anuncia la postura de cara a *lo histórico* del Benjamin maduro, el Benjamin joven en este, su primer texto público, *La bella durmiente* y publicado en 1911 en la revista *Der Anfang*, bajo el seudónimo de Ardor, presenta su problema al estilo del historiador materialista dialéctico, esto es, a contrapelo. In-

43. *Ibid.* Pág. 56.

44. *Ibid.* Pág. 56.

dica aquellas imágenes de «lo sido» que, desde un pasado, se aprestan sobre un presente, el suyo. Pero nadie podría negar que también se abalanzan sobre el nuestro, pues lo que Benjamin constata en 1911 no deja de ser constatable en 2020: «vivimos en la era del socialismo, del feminismo, del individualismo. ¿No estaríamos yendo hacia la era de la juventud?». ⁴⁵

Las imágenes que animan al socialismo, al feminismo, al individualismo y ahora a la juventud son del orden de lo espiritual —de lo arcaico o eterno por tanto—, y desde el siglo XIX habían encontrado una de tantas determinaciones en, por ejemplo, los Saintsimonianos —por mencionar sólo uno de tantos—, o en los estudios de Bachofen sobre el matriarcado —y junto con él un comunismo primitivo—, la doctrina sobre los sentimientos morales de Smith, que funda las bases individualistas de lo que será nuestra economía hoy.

Pues bien, en medio de semejante constelación de imágenes, también proliferan las de la escuela y la educación, siendo la de la *juventud* la que le interesa verdaderamente a Benjamin. En virtud de ese interés la determina nítidamente: la juventud es *la bella durmiente*. Y ¿qué viene a decir con ello? Que la juventud es un valor supremo en disputa y no lo sabe. En todas partes se discute sobre ella, «no se puede abrir una revista sin encontrarse con la palabra “escuela” ...expresiones como “coeducación”, “centro de educación rural” o “infancia y arte” están en la boca de todos». ⁴⁶

Pues bien, si la juventud es la bella durmiente, alguien debe despertarla. El príncipe que la despertará es, dice Benjamin, la revista *Der Anfang*. Y ¿qué significa aquí *despertar*? ¿cómo puede la revista *Der Anfang* ser ese príncipe que propicia el despertar?

Nuestra revista quiere mostrar a la juventud qué valor y expresión ella obtuvo en los años juveniles de los grandes: de un Schiller, de un Goethe, de un Nietzsche. Quiere mostrarle caminos para que despierte a la consciencia de sí mismo, de quien dentro de unos lustros tejerá y modelará la historia. ⁴⁷

45. Walter Benjamin. *La bella durmiente*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 9.

46. *Ibid.* Pág. 9.

47. *Ibid.* Pág. 9.

Este *despertar* de la juventud, en tanto consciencia de sí misma, comporta un «recordar» eso que la juventud ya había sido en un pasado, recordar la *tarea* que ya había cumplido y que ahora debe cumplir *otra vez*; «Un repaso somero de la literatura universal demuestra que este ideal de una juventud consciente de sí misma en tanto que futuro factor cultural no es nada nueva, que es una idea que los grandes de la literatura expusieron ya con claridad». ⁴⁸

Destaca aquí el ideal de la juventud como *futuro factor cultural*, porque es precisamente en ese acto de repaso —cercano al recordar— que permite el contacto con «los grandes de la literatura», que toda juventud cumple su tarea de tejer y modelar la historia. En otras palabras, la juventud sólo cumple su tarea, por demás infinita, si se vuelca sobre sí misma, si se pliega a sí misma y entre sus muchos pliegues no sólo remueve en paciente excavación sino que extrae aquellas imágenes que le permiten constituir su presente, tener un presente. ⁴⁹ Dicho esto, el presente siempre está en proceso de construcción por cada juventud y los materiales de los que echa mano se los ofrece el pasado, concretamente el pasado literario que aquí se llama «los grandes de la literatura universal». Pero ese presente al cual la juventud siempre se haya inclinada, a su vez, será el material para futuros presentes y futuras generaciones, juventudes, en tanto «futuro factor cultural». El presente, y en él, cada generación de jóvenes, están pues en medio de la tensión entre pasado y futuro. Cada generación tiene así un pie puesto en las demás.

En este punto se requiere aclarar la naturaleza del movimiento hasta aquí visualizado. Puede parecer que dicho movimiento, o si se quiere gesto, realizado por cada juventud consistente en un girarse sobre «los grandes de la literatura» implique una continuidad, alguna transmisión continua, en este caso, de aquellos valores en los que cada presente se yergue. Pero no hay tal continuidad. El movimiento que así se va configurando es discontinuo. Lo es en tanto que el pliegue o vuelco sobre los grandes maestros de la literatura se da en el orden de lo universal.

Pocas ideas hay que ocupen a nuestro tiempo que no haya tocado Shakespeare en sus dramas, sobre todo en la tragedia del hombre moderno, es decir, en Hamlet...Hamlet ha venido al mundo para

48. *Ibid.* Pág. 10.

49. O como dirá el Benjamin del exilio, un *tener-presente* (*Eingedenken*).

ponerlo en orden. ¿A quién podríamos aplicar estas palabras mejor que a la juventud de nuestros días? Pese a todo lo que se dice sobre la juventud...en todo joven que piensa encontramos el germen del pesimismo...Pues ¿cómo puede un joven...afrentar los problemas más profundos, la miseria de la sociedad, sin sucumbir al menos temporalmente al pesimismo? ...por malo que sea el mundo, tú has nacido para enderezarlo.⁵⁰

Exactamente lo mismo encuentra en Schiller, con sus dos representantes literarios de la juventud: Karl Moor y Max Piccolomini. También encuentra en *Fausto* y *Tasso* de Goethe y más reciente, ya bien entrado el S. XIX, en Carl Spitteler, héroes que comuniquen el ideal de la juventud.

Como Shakespeare en Hamlet...Spitteler nos presenta unos héroes que sufren por el ideal...Spitteler anhela una nueva humanidad que posea coraje para la verdad...expone de manera otra trágica ora cómica o sarcástica, la indolencia y cobardía del hombre de la calle... Spitteler es un poeta para la juventud y en especial para la nuestra gracias a su ideal universal de humanidad y a su superación del pesimismo, pero también gracias sobre todo a su magnífico pathos, que le debe a un dominio del lenguaje que ningún autor vivo comparte con él.⁵¹

Benjamin, como puede notarse, no aporta como ejemplares de los grandes de la literatura exclusivamente autores alemanes o de un pasado o siglo específico. Aquí, lo que hace grande a un autor y en esa medida, universal, es su ofrecimiento a cada juventud venidera, de un ideal por el que desvivirse, eso que nombra Benjamin como «superar el pesimismo».⁵² Pero aquello que sin duda infunde grandeza en el mismo sentido, es ese *pathos* que se desprende de un excepcional dominio del lenguaje.

Superación del pesimismo y *pathos* van de la mano. En primer lugar, la consciencia de que hay un mundo roto no explotaría nunca en la ju-

50. Walter Benjamin. *La bella durmiente*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 10.

51. *Ibid.* Pág. 12-13.

52. Imposible no ver aquí una clara resonancia de aquel llamado posterior, de madurez, a organizar el pesimismo.

ventud si ésta no estuviese emocionalmente interpelada, casi que increpada por la obra de arte. Pero, seguidamente, ese pesimismo se supera, igualmente, con una intensidad emocional imponderable si la obra de arte conmina a la juventud a seguir el ideal de humanidad necesario, según cada presente, para reparar los males del mundo.

La conjunción del pathos y de la superación del pesimismo, encuentran en el lenguaje su *medio*. Dicho de otra manera, el ideal juvenil de cada generación, que construye todo presente, sobrevive materialmente en todos los presentes, en el lenguaje. Ese *pathos*, que emana del fino dominio del lenguaje, se suspende y cristaliza en la obra de arte. Obra que, independientemente de sus determinaciones, no deja nunca de ser lenguaje —y en tanto lenguaje, algo comunica; ese algo es justamente el *espíritu* mismo—. *Pathos* que, como auténtica supervivencia, aguarda y espera a aquella generación juvenil que sin importar cuántos siglos haya de distancia será atravesada y movida por él, como un encanto que brota de las palabras y revela nuevamente un ideal para ser consumado y en el que la juventud, en un presente, sea igualmente consumada.

No es por pura casualidad, o capricho, que el despertar de la juventud a su tarea futura, en tanto ese «recordar» la tarea que ya había cumplido en un pasado, se dé nada más y nada menos que en el vuelco y pliegue sobre los grandes de la literatura, sobre sus obras, y sobre lo que a estas les sirve de base, las palabras y las letras, pues «el espíritu de las letras procede de las cosas. Nosotros nos hemos acuñado en estas letras. No somos sus vasallos, sino que ellas son la manifestación de nuestra voluntad general».⁵³

La enseñanza del presente futuro

Hasta el momento se ha mostrado que la experiencia, en tanto movimiento del espíritu sobre sí mismo pero materializado, objetivado en la juventud, pues cada juventud encuentra en las obras de arte lo que ha sido siempre *el espíritu de la juventud*, constituye cierta renovación que parte de las ruinas, de la crisis de la *experiencia* del adulto. También se

53. Walter Benjamin. *Libros de enseñanza de la lectura de hace cien años*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág. 21.

ha mostrado que la juventud, en esa vuelta o pliegue sobre sí misma es, digamos, el nuevo día después del ocaso. Sin embargo, los reproches contra el adulto, el filisteo y el burgués apenas muestran la cara externa de esa pobreza de experiencia; en esas figuras se hace objetiva la pobreza, aún mayor y más peligrosa, de la figura que se encuentra a su base: la enseñanza escolar.

En un brevísimo texto de 1913, *Enseñanza y valoración*, publicado también a nombre de *Ardor*, en la revista *Der Anfang*, Benjamin se mete de lleno con la precaria situación que enfrenta la enseñanza en su momento y que se erige como la pobreza misma de la experiencia, como ya la hemos visto. La enseñanza está en su peor momento y con ella la juventud, porque no llega «a un estudio fecundo», en la escuela «todo es cuestión de gusto. La escuela no se considera en este campo responsable respecto de su época... es incapaz de valorar por sí misma».⁵⁴

De nuevo aparece aquí la desconexión con el presente, la indiferencia respecto de la propia época que se refleja en una clara actitud pasiva de la educación, que se rehúsa a valorar por sí misma, o sea, no es que los profesores no valoren, es que son incapaces de crear nuevos valores, se limitan a repetir las valoraciones, buenas o malas —eso también les es indiferente— de sus maestros o generaciones anteriores. Muy bien, ¿valoraciones respecto a qué? ¿qué es lo que la enseñanza debe valorar y a su vez enseñar a valorar? La lengua y la historia. «En dos lugares quedará especialmente clara la relación de la enseñanza con los valores, con los valores vivos del presente, a saber, en las asignaturas de alemán y de historia».⁵⁵ En ambos lugares se expresan los *valores vivos del presente*, lo que no es otra cosa que el espíritu mismo, porque historia y alemán son en esencia lenguaje. No obstante, la enseñanza es inmune a ese espíritu vivo del presente que en el idioma alemán y en el conocimiento de la historia se comunica. De ello Benjamin aporta varios ejemplos concretos de enseñanza:

1. Se leen algunos poemas de Walther von Volgelweide en alemán antiguo. Se traducen al alemán moderno, y los alumnos aprenden algunos de memoria... 2. Lo característico de las obras de Goethe es

54. Walter Benjamin. *Enseñanza y valoración*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 39.

55. *Ibid.* Pág. 35.

que cada palabra tiene su sentido, por lo general un sentido bello y adecuado... 3. En una clase se lee el cantar de los Nibelungos traducido y luego en versión original; uno o dos apartados hay que leerlos en casa y, a continuación, son expuestos en clase. Una vez estudiada la traducción, el maestro lee en voz alta el poema en su versión original, y lo va traduciendo o comentando mediante indicaciones de traducción. Este estudio puede durar medio año; así queda agotada por completo la posible lectura del poema. Sobre su contenido interior no se dice sin embargo una palabra.⁵⁶

Sobre su contenido interior no se dice nada, es decir, sobre el espíritu que en el poema se comunica no hay nueva creación de valores, pues decir sobre Goethe que es «bello y adecuado» no es valorarlo, sino volverlo un dato tan anodino y pasajero como cuando hoy decimos de una película, por ejemplo, que es bonita. Lo mismo sucede cuando el poema es desbaratado, como si fuera un objeto funcional cualquiera, como un automóvil, veamos:

El tratamiento de *Hermann y Dorothea*⁵⁷...se elaboran en común en clase, hora tras hora, unos esquemas que coinciden con los deseos del maestro. Uno de esos esquemas sería el siguiente: Canto cuarto: Euterpe

1. La madre busca al hijo:
 - a. En el banco de piedra
 - b. En la cuadra,
 - c. En el jardín,
 - d. En el viñedo y
 - e. En el bosque
2. La madre encuentra al hijo bajo el peral.
3. Conversación entre la madre y el hijo.
 - I. La decisión de Hermann.
 - a. Los problemas de la gente,
 - b. La cercanía del enemigo y
 - c. La decisión de Hermann de luchar

56. *Ibid.* Pág. 36.

57. Igualmente de Goethe.

- II. La exhortación de la madre.
- III. La confesión de Hermann.
- IV. El plan mediador de la madre». ⁵⁸

En resumen, dice Benjamin, «la enseñanza no se esfuerza por relacionarse en serio con la obra de arte»,⁵⁹ porque relacionarse seriamente implica comprometer el poema mismo con la realidad presente, mostrar cómo aquel se manifiesta en este, por más que se trate de poemas clásicos, esto es, objetos viejos, del pasado; en otras palabras, comunicar una experiencia en el poema, de lo contrario, el poema se trata como un juego arbitrario apenas disfrutable para especialistas.

En cuanto a la valoración en la enseñanza de la historia, sucede lo mismo que con la lengua: no se valora, se imparten datos para memorizar, «datos sobre el desarrollo del derecho, de la educación, del arte, de la ética y de la psique moderna»⁶⁰. Y según Benjamin, es en la historia donde la juventud tiene una imagen de la cultura, de su cultura y a la vez del presente de su cultura. En ese sentido la historia, antes que nada, debe ser *historia de la cultura*, pero «la historia cultural simplemente no existe, ya que la historia interna, que empieza a desempeñar en la enseñanza una función cada vez más importante, no es todavía historia cultural».⁶¹

Algo similar nos dice en otro texto del mismo año 1913, dedicado a Gerhart Hauptmann,⁶² «uno de los escritores alemanes más importantes del momento».⁶³ La existencia de la humanidad es del orden de lo histórico. Individuos y pueblos, ocasionalmente, «han recibido la iluminación de que se encuentran al servicio de un futuro desconocido».⁶⁴ Esa iluminación, dice Benjamin, se puede nombrar como el «sentido histórico». Sin embargo, el presente —es decir, la enseñanza en rela-

58. Walter Benjamin. *Enseñanza y valoración*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 36.

59. *Ibid.* Pág. 37.

60. *Ibid.* Pág. 39.

61. *Ibid.* Pág. 38.

62. Walter Benjamin. *Pensamientos sobre el festival de Gerhart Hauptmann*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 57.

63. *Ibid.* Pág. 57.

64. *Ibid.* Pág. 57.

ción a su propio presente— no entiende que el sentido histórico, ya en un individuo, ya en un pueblo, sea esa inclinación hacia un futuro y paradójicamente a quien o quienes así se ven animados por esa idea de futuro, reprochan su falta de sentido histórico. «Pues el sentido histórico es para el presente el sentido de lo condicionado, no el sentido de lo incondicionado; para lo dado, no para la tarea»⁶⁵ Pues bien, ¿qué es eso condicionado, para el presente, en tanto sentido histórico? ¿cuál es esa tarea? No otra cosa que «los hechos, la vinculación y la prudencia», no tocar ni remover nada de lo que ya se ha asentado en el pasado, así como no ponerlo en función de lo futuro, pues «nunca comprendemos el pasado si es que no deseamos el futuro».⁶⁶ Respecto a la *tarea*, de la juventud, dice Benjamín:

La escuela nos vuelve indiferentes, nos dice que la historia es la lucha entre el bien y el mal y que tarde o temprano el bien triunfa. De modo que no hay prisa de actuar. Por así decirlo, el presente no es actual, el tiempo es infinito. Pero a nosotros nos parece que la historia es una lucha cruel y severa. No luchamos por valores ya existentes, no luchamos por el bien y el mal, sino por la posibilidad de los valores que está continuamente amenazada, por la cultura, que vive en una eterna crisis: pues con cada presente los viejos valores se vuelven más viejos; el brío se convierte en indolencia; y el espíritu, en estupidez. Y con ello se pierde la libertad, el mayor bien histórico. Porque la libertad no es un programa, sino la voluntad para un programa, es decir, una mentalidad.⁶⁷

Esa tarea no es otra cosa que lo que ya se viene diciendo antes, conexión con la realidad presente, de la juventud a través de la enseñanza, pues por más que se crea en planes escritos por una mano invisible para la historia o para el espíritu, los acontecimientos no se gestan solos. En otras palabras, la enseñanza y los valores espirituales no se pueden comprometer más que con lo único en esencia comprometible, *el espíritu*, pues en la medida en que la enseñanza se compromete no con el legado supremo de los valores espirituales —con el intercambio de experiencias— y su reproducción, sino con la reproducción de profe-

65. *Ibid.* Pág. 57.

66. *Ibid.* Pág. 60.

67. *Ibid.* Pág. 61.

sionales y empleados, en últimas, cuando la enseñanza está al servicio del Estado y la reproducción de sus oficinistas, ocurre la desconexión de la juventud con su presente, con su deseo de futuro; se impone una distancia entre el arte, el presente y la historia; y el presente entra así en crisis, la experiencia se empobrece y junto a ella, inexorablemente, el espíritu que *en él* se nos comunica, el lenguaje mismo. Por último, el conjunto abarcador de todo lo humano que depende del lenguaje se encuentra así en crisis.

Pero como el mismo Benjamin indica, la cultura vive en una crisis eterna, en digámoslo así, ciclos interminables de crisis y prosperidad. De ahí que la experiencia se reconozca con más nitidez en aquellos momentos de máxima debilidad o acabamiento espiritual, en los periodos de máxima crisis de lenguajes⁶⁸ —como se ha mostrado para la enseñanza de la lengua y la historia—, o como diría el Benjamin de su propio ocaso, en los momentos donde aparece una *débil fuerza mesiánica*. Se entiende entonces que el movimiento propio de la experiencia consista en movimientos cíclicos o latencias de esos momentos de peligro, ya cristalizados en el lenguaje, en los objetos, en general en las imágenes, de otros momentos de crisis. En últimas, tanto respecto a la lengua como a la historia, es clara la *falta de penetración espiritual*.

La pobreza de experiencia, como parte de la crisis de la enseñanza, ya había sido tratada por Benjamin igualmente en otro texto de 1912: *La reforma escolar, un movimiento Cultural*, publicado en la revista *Student und Schulreform*, bajo el nombre de *Eckhart*, donde intenta mostrar en qué sentido y de qué manera necesita la educación ser reformada:

¿Qué significa y con qué fin queremos la reforma escolar? Rudolf Pannwitz ha definido acertadamente la educación como 'la reproducción de los valores espirituales'... ¿qué significa ocuparse de los valores espirituales?... que crecemos más allá de nuestro presente. No sólo pensamos *sub specie aeternitatis*...queremos...que la historia no se descomponga en las voluntades de épocas particulares o incluso de individuos...que el desarrollo de la humanidad en que creemos ya no se dé con inconsciencia biológica, sino que siga al espíritu que va planteando metas...El problema no es sólo la *reproducción* de lo espí-

68. Sobre la pobreza de lenguajes a finales del siglo XIX, véase Karl Schorske. *Viena Fin de siglo. Política y Cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, 284 páginas.

ritual, a saber, la cultura... es la reproducción de lo *espiritual*. Surge así la pregunta de qué valores queremos dejar a nuestros descendientes como legado supremo. La reforma escolar no es sólo la reforma de la reproducción de los valores, sino que al mismo tiempo es la revisión de los mismos valores.⁶⁹

De la *reproducción* de los valores espirituales ya se ha venido hablando en los otros textos, pero aquí aparece de nuevo y específicamente bajo el problema del descreimiento y falta de convicción de los maestros, es decir, que el maestro transmita un saber del que no esté convencido de ser necesario, y en ese caso la enseñanza de la lengua sea tan infértil como ya lo vimos. En cuanto a «la reforma de la reproducción de los *valores*» claramente hay una pregunta por qué legado hay que dejar a la siguiente generación. La discusión sobre qué valores legar —qué imágenes rescatar del pasado, de las grandes obras literarias— se da, comenta Benjamin para su momento, en medio de una confusión abrumadora, entre las grandes ideas religiosas, filosóficas, sociales y estéticas, pero para él la meta es clara, «la juventud, la nueva escuela, la cultura: éste es el *circulus egregius* que en todas y cada una de las direcciones tenemos que recorrer una y otra vez».⁷⁰ Círculo egregio que describe el movimiento que una y otra vez ha de tener toda *Erfahrung*.

Tarea y comunidad

El movimiento de ese círculo egregio lo retoma Benjamin en lo que considera debe ser *La vida de los estudiantes*, publicado en plena guerra, en 1915, en la revista *Der Neue Merkur*, usando su nombre propio. Allí se discute el problema del tiempo infinito, en el que se ampara la idea del progreso. Un tiempo infinito, entiéndase como la eterna repetición de lo siempre igual, que como ya vimos corta toda inclinación por la acción, la creación, el espíritu que pueda tener la juventud, problema que, de nuevo, tiene nombre propio: crisis y pobreza de la experiencia.

69. Walter Benjamin. *La reforma escolar, un movimiento cultural*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 15.

70. *Ibid.* Pág. 16.

Aquella concepción de la historia que se ampara en el progreso, y así nos habla del ritmo propio de los individuos y las épocas, lo hace porque confía plenamente en un «tiempo infinito». Un tiempo así, y la historia que de él se deriva, no puede tener con el presente una relación menos que precaria, al dejarlo, digamos, desprovisto de exigencias — sin algo que le insuffle movimiento—. Y en el caso de que alguna exigencia tenga así la historia para el presente, dice Benjamin, será siempre «inconexa, imprecisa y falta de rigor».⁷¹ Pues bien, ¿en qué consiste esa exigencia o tarea?

La historia reposa como reunida en un centro, tal y como ha sido desde antiguo en las imágenes utópicas de los pensadores. Los elementos propios del estado final no están a la vista como informe tendencia del progreso, sino que se hallan hondamente insertados en cada presente en su calidad de creaciones y de pensamientos en peligro, reprobados y ridiculizados. La tarea histórica es configurar en su pureza el estado inmanente de su perfección como estado absoluto, hacer que sea visible, hacerlo dominante en el presente.⁷²

La tarea histórica, que es propia de cada generación, consiste en «configurar el estado permanente de su perfección como estado absoluto...». Esta tarea describe un movimiento que ya se intentó mostrar en la *Apertura*, a propósito del movimiento característico de toda *Er-fahrung*, el pliegue sobre sí mismo o el retorno sobre sí mismo del espíritu, lo que llamaban los primeros románticos —Schlegel y Novalis—, *reflexión*. El «estado final», que es en la cita el estado final de la historia, no ha de entenderse como *fin* en tanto culminación radical o como *fin* en tanto meta, sino como *fin* en tanto consumación de un momento preciso, ese en el que «la historia reposa como reunida en un centro». Pero no reposa de cualquier manera, reposa en un «estado absoluto», pues se halla insertado en cada presente, lo que en las tesis *Sobre el concepto de historia*, se llama *jetz-zeit* (*tiempo-ahora*)⁷³. Lo que aquí quiere decir *absoluto* es que la historia, en cada momento de cada presente, se halla

71. Walter Benjamin. *La vida de los estudiantes*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 77.

72. *Ibid.*, Pág. 77.

73. Walter Benjamin. *Sobre el concepto de historia*. En: Obras. L. I, Vol. II. Abada, Madrid, 2008. Páginas 305-318.

en su totalidad contenida. Toda la historia de la humanidad se halla pues en una imagen, en cada imagen —que Benjamin llama aquí *centro*, en el que ella reposa reunida—. Pero no en cualquier imagen sino en aquella que en cada momento de cada presente está en «calidad de creaciones y de pensamientos en peligro, reprobados y ridiculizados». Se trata pues de la supervivencia de ese momento de peligro o debilidad en una imagen.⁷⁴ Muy bien, pero ¿sobrevivir a qué? El famoso *Angelus Novus*, que tanto interpeló a Benjamin y sobre el que reza una de las doce tesis sobre la historia, nos da la pista: sobrevivir al viento huracanado del progreso, o como aparece aquí, a su «tendencia informe». Una determinación más afinada de esa tendencia informe se encuentra en este fragmento:

El trabajo social sigue siendo hoy, para la opinión pública, esa curiosa mezcla de deber y condescendencia del individuo. Los estudiantes, en efecto, no han podido acuñar su necesidad espiritual, no pudiendo por tanto basar en ella una comunidad en verdad seria, sino tan sólo una comunidad cumplidora e interesada.⁷⁵

¿A qué se refiere aquí Benjamin? Veamos. Una comunidad espiritual verdaderamente seria es aquella en la que «la totalidad de la actuación» —de la juventud, de cada generación— encuentra expresión en ella, en la comunidad misma. El completo ser humano se encuentra comprometido con ella y a su vez es imprescindible para ella. Siendo así, el valor espiritual de una comunidad encuentra su piedra de toque en «el concepto de que servir a los pobres [por ejemplo] es una tarea de la humanidad y no un asunto de los estudiantes en el empleo de su tiempo libre, y que precisamente en este caso exige todo o nada».⁷⁶

De hecho, en todos los textos dedicados a la juventud y la reforma escolar, hay una exigencia o necesidad apremiante de que el movimiento de la juventud misma encuentre su materialización y expresión en una comunidad. El mismo movimiento juvenil, con sus reuniones y grupos de estudio, conferencias y ponencias regulares, revistas de difusión de su pensamiento, una de ellas *Der Anfang*, en la que Benjamin

74. Pero ese centro que aquí identificamos con la imagen, es extensible todas las cosas y objetos que corran la misma suerte.

75. Walter Benjamin. *La vida de los estudiantes*. En: Obras. L.II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 81.

76. *Ibid.* Pág. 81.

tuvo actividad importante con sus publicaciones, son ya una muestra de esa expresión material de una comunidad. Pero, además, esa necesidad la resume Benjamin en lo que llama la posición religiosa de la juventud, pues es en la religión donde se encuentran las únicas fuerzas que demanda toda comunidad que aspire a volverse algo tangible, efectivo, material, objetivo, en otras palabras, que se instale en cada presente y la vida misma. «La religión no puede captar mejor a la comunidad que en la juventud, y el impulso hacia ella no puede darse en ningún otro lugar de un modo más concreto, tampoco más interior, más penetrante. Porque el camino formativo propio de la generación carecerá sin ella de sentido».⁷⁷

La necesidad expresa e insoslayable de que el movimiento —insuflado por el espíritu, esto es, por la creación y transformación y renovación de las cosas que constituyen el presente, como una inclinación constante hacia lo futuro— que es la juventud sea captado objetivamente por la concreción comunitaria que implica toda actitud religiosa, no es para nada un capricho juvenil ni el producto de un falso romanticismo, mucho menos una idea brillante que consume rápidamente su luz mientras dura el discurso público. Esa necesidad religioso-comunitaria que exige Benjamin para el movimiento juvenil-estudiantil, surge de los fondos mismos de la precaria situación formativa y por tanto del presente que el mismo Benjamin está viviendo desde el inicio del siglo.

Esa situación precaria de la formación escolar tiene sus tristes pero claras expresiones o manifestaciones, por ejemplo, en la falta de compromiso de la ciencia con lo que le es más próximo y así esencial, el conocimiento mismo. La ciencia, se queja Benjamin, se ha pervertido en tanto se ha convertido en una *f fuente de empleo*. Pero los demás saberes también encuentran en las universidades su cuota de perversión en aquellos doctores y profesores que ya no son movidos por la búsqueda de la verdad sino por el mantenimiento de sus puestos estatales, lo cual, según Benjamin, constituye una penosa desconexión con la vida misma, pues la verdad y el conocimiento así como el ser cualquiera de aquellos *títulos* que las buscan, no se justifican y ennoblecen en función de una posición de privilegio con el empleador o en función de una remuneración sino de la vida misma y la comunidad que se manifiesta

77. Walter Benjamin. *La posición religiosa de la juventud*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 75.

y comunica en ella. Así pues, la crisis del presente de la cultura y de la formación escolar tiene nombre propio: «la falsificación del espíritu creador en aras del espíritu profesional». ⁷⁸ Espíritu profesional que se ha apoderado de las universidades, a tal punto que para el momento en el que Benjamin denuncia el problema, entre 1911 y 1915, ya hay toda una nueva fauna de profesionales que Kracauer llamará *Los empleados* y Walser, *Los oficinistas*.

«Al conducir hacia la profesión, la universidad tiene que fracasar necesariamente en la creación inmediata en tanto que forma de la comunidad». ⁷⁹ En otras palabras, la comunidad expresa y comunica en la universidad todos sus valores espirituales. Esa creación inmediata como forma de la comunidad dada en la universidad no es otra cosa que la creación misma de la comunidad. En otras palabras, no puede existir comunidad espiritual si su medio de creación no es ella misma sino el ámbito profesional. Quiere decir pues que el espíritu, por tanto la experiencia, no se puede dar, no se puede manifestar allí donde no hay creación y esta, en relación al espíritu, no es otra cosa que traducir a nuestro lenguaje, el de palabras, aquello que el espíritu, en este caso del presente, comunica en el lenguaje. Problema de la creación que en *La enseñanza de la moral* ⁸⁰ se expresa en otros términos:

Hoy no son peligrosas las contraposiciones cristianas ‘bueno-malo’, ‘espiritual-sensible’, sino lo ‘sensible-bueno’ y lo ‘espiritual-malo’, las dos formas que adopta el esnobismo. En este sentido, se puede poner el Dorian Gray de Oscar Wilde a la base de una enseñanza de la moral... Aunque, por tanto, la enseñanza de la moral esté muy lejos de satisfacer a una exigencia pedagógica absoluta, podrá tener y tendrá su significado en calidad de estadio de transición. No porque sea, tal como hemos visto, miembro muy imperfecto en el desarrollo de la enseñanza de la religión, sino porque pone de manifiesto la diferencia de la formación actual. La enseñanza de la moral combate lo periférico, lo descreído de nuestro saber, el aislamiento intelectual de la formación escolar. El objetivo no ha de ser domeñar el material formativo desde fuera, con la tendencia de la enseñanza de la moral, sino captar la historia del material formativo, y con ello, del espíritu objetivo. En este sentido, hay que tener la esperanza de que la ense-

78. Walter Benjamin. *La vida de los estudiantes*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.

Pág. 83.

79. *Ibid.*, Pág. 83.

80. Publicado en 1913, usando su nombre propio en la revista *Die Freie Schulgemeinde*.

ñanza de la moral represente la transición a una nueva enseñanza de la historia en la que también el presente encuentre su lugar dentro de la historia de la cultura...⁸¹

Es fascinante ver cómo ensayo tras ensayo el uso de las categorías «juventud», «espíritu», «presente» van encajando y traslapando unas con otras, como si se tratara de la confección de un tapiz muy fino, en el que una vista de conjunto va dejando ver una imagen de lo que es el rostro de la experiencia en los escritos de *juventud*.

Hay tres hechos fundamentales sobre los que la mirada, por más fulminante y deslumbrante que sea el texto, no puede pasar de largo; al menos hay que detenerse frente a ellos para quitarse el sombrero, pues merecen cierto respeto, no sólo en relación al espíritu de una investigación, sino también en relación a lo que es nuestra forma de vida y enseñanza en nuestro propio presente.

En primer lugar, está el hecho con el que termina el ensayo, como si se tratara del remate de un finísimo mueble, a saber, que «el presente encuentre su lugar dentro de la historia de la cultura». El clamor o inclinación, incluso necesidad por, pese a estar —sería lo más obvio— inmersos en el presente, una mirada y vuelco sobre él, resulta ya sintomático y tremendamente dicente. La juventud en relación al presente es el objeto de buena parte del legajo K del *Passagenwerk*, aunque de eso se hablará en otro momento.

El presente es una necesidad histórica. Cualquiera pensaría que la necesidad histórica sea el pasado. En la educación media, como en la superior, decir «historia» o «historiador» equivale al disparo inmediato de las imágenes de algo pasado. El objeto de la historia es el pasado. Incluso la formación de nuestros historiadores ahora mismo carece peligrosamente de una relación con nuestro presente más seria y compleja, pues basta mirar nuestras tesis en pregrado para sentir la frialdad inerte de todo aquello que no devuelve la mirada, y sabemos muy bien que no necesitan ojo los objetos para mirarnos fijamente hasta el suspenso, así como se suspende el mundo en lo que dura la mirada de aquel desconocido que nos cruza por la calle, o incluso en un ascensor.

81. Walter Benjamin. *La enseñanza de la moral*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 53-54.

El presente es entonces el objeto primordial de la historia, y por tanto del historiador; esa es la premisa que se desprende de ese clamor presente en este y otros ensayos de Benjamin. Pero si el presente es objeto de la historia lo es sólo en tanto estancia que acoge en su interior aquellos objetos —en algunos textos se trata de valores espirituales— ya sidos que a su vez serán los que lo determinen, para generaciones futuras, como objeto de un pasado. Esto nos lleva al segundo hecho destacable en este ensayo, el que para la formación escolar «el objetivo no ha de ser domeñar el material formativo desde fuera... sino captar la historia del material formativo y con ello, del espíritu objetivo».

Ese captar la historia del material se dice en el breve texto sobre el falso romanticismo como un «conocer el devenir». Pero aquí lo más interesante es ese «domeñar el material formativo desde afuera», pues expresa, en relación a ese «captar la historia del material» los mismos términos del famoso giro copernicano del historiador dialéctico. Esencialmente, en ese giro el historiador ya no se acerca a los objetos del pasado con sus herramientas cognitivas desde su presente, ni mucho menos con una empatía por los hechos pasados, sino que se deja alcanzar por ellos; deja que sean ellos, desde su pasado, el cual nunca ha *pasado*, quienes se dirijan a él, a su presente, interrumpiéndolo al irrumpirlo. De esta manera el historiador, como sujeto de conocimiento, no acude al pasado para domeñarlo, regresando a su presente con meras piezas de erudición, propicias para su inerte almacenaje. Semejante maniobra sólo sirve para saber mucho del pasado, pero sin estar provisto del presente, pues este es, según lo que insinúa Benjamin en sus textos, aquello que la juventud en cada generación construye en tanto cambio. Siempre nos ha parecido que las sociedades del futuro son las que cambian y que el presente es como una especie de transcurso indiferente, indolente, de sucesos, de segundos, de horas, de cosas, algo en últimas vacío.

Así mismo tendemos a asumir los objetos del pasado como cosas efectivamente *pasadas*, viejas, inoperantes en nuestras vidas *actuales*, en el sentido de «superadas» y por tanto enterradas en sus épocas correspondientes, inmóviles allí como cada punto del plano cartesiano, tanto así, como insectos disecados en la mesa del entomólogo.

Pero lo cierto es que las abstracciones que llamamos «pasado», «presente» y «futuro» son tan móviles, dinámicas y llenas de vida como todos los objetos que para nosotros las constituyen y que ponemos

según las costumbres y el sentido común que seguimos, tranquilamente en cada compartimento, como cuando ponemos calcetines lavados en el cajón de las prendas de uso diario, presente; o como cuando ponemos en el cuarto de los trebejos aquellos objetos que *ya* no son de uso cotidiano; de igual manera tenemos un espacio para las cosas que aún no usamos porque apenas soñamos con ellas y lo felices que nos harán, por un tiempo. Esos objetos, pues, los guardamos en vitrinas, los podemos ver, pero a través de un cristal y una cantidad de trabajo aún no invertido nos impiden que sean actuales, que entren a nuestra vida presente.

Pero esas cosas con las que soñamos y por las cuales aguardamos por un futuro, sin nosotros saberlo, pues nadie quiere apartarse del brillo deslumbrante de las cosas para ver lo que detrás de ellas las hace brillar, ya han sido soñadas, imaginadas por otras personas, en otras épocas que para nosotros siempre serán difíciles de situar. «La revolución francesa se entendía en tanto que una Roma retornada. Citaba a la antigua Roma exactamente como la moda cita un traje ya pasado».⁸² Quizá en esa dificultad se haya la dignidad y la belleza de los objetos que consideramos pasados, pues ellos son como partes sueltas de un gran sistema infinitamente complejo; partes que no se pueden situar porque justamente pueden encajar en cualquier parte. Por eso nuestros cuartos del trebejo, y no nos habíamos dado cuenta, tienen también su dignidad y belleza, pues los trebejos que allí guardamos esperamos volverlos a usar, les tenemos reservado también un futuro. Maravillosamente eso es lo que entraña la palabra «trebejo». No existe una etimología suya de manera que la podamos situar en un horizonte comprensivo y semántico claro y distinto. De hecho, la RAE dice que su origen es indeterminado, tal como cabría esperar de aquellos objetos que, como buenos trebejos, atraviesan épocas, dan formidables saltos desde épocas arcaicas, remotas o también recientes, para instalarse en un presente de nuevo, constituyendo nuevamente los sueños de un futuro. Los objetos del pasado son verdaderos supervivientes. Naturalmente no atraviesan épocas todos a la vez, sólo las atraviesan aquellos que son convocados por cada juventud, por cada generación.

El problema que en este ensayo parece interesarle a Benjamin, es la

82. Walter Benjamin. *Sobre el concepto de historia*. En: Obras. L. I, Vol. II. Abada, Madrid, 2008. Pág. 315.

relación, con un leve giro, pero que es el mismo que se viene presentando desde el principio, entre el presente, propio de cada generación, y la juventud que necesita convocar los objetos ya-sidos, pues de no hacerlo corren peligro no los objetos, sino la misma juventud y la que le sigue. ¿Qué peligro es ese? El mismo que enfrentan todas las culturas moribundas y que, como comentaba Benjamin, expresaban los dramas de Spitteler: la indolencia e indiferencia del hombre de la calle. Una suerte de hombre gris y acomodaticio para el que el desierto crece y su aridez no le agobia porque no la percibe.

Es precisamente esta figura la que nos lleva al tercer hecho llamativo en este texto de Benjamin. «la enseñanza de la moral combate lo periférico, lo descreído de nuestro saber, el aislamiento intelectual de la formación escolar». Indolencia e indiferencia del hombre moderno parecen funcionar bastante bien como correlatos de lo periférico, aislado y descreído del saber en relación a la formación escolar. Una figura, sin duda, en la que se personifican esos rasgos de lo periférico y descreído, de lo indolente e indiferente respecto al presente propio, una figura pues de la pobreza de experiencia en relación a la enseñanza entumecida, nos la ofrece de manera irónica Robert Walser en el *oficinista*:

Un oficinista es una persona entre los dieciocho y los veinticuatro años. Los hay mayores, aunque no los tomamos en cuenta aquí. Un oficinista es formal, tanto en su indumentaria como en su estilo de vida... Por lo general el oficinista no manifiesta el menor gracejo; si lo hiciera, sería un oficinista mediocre... Tanto en la política como en los asuntos públicos la formidable voz de tenor del oficinista resuena menos que nada. ¡Sí, que nada! ...Su talento para la escritura convierte fácilmente a un oficinista en escritor. Conozco a dos o tres cuyo sueño de convertirse en escritores ya se ha cumplido o está en vías de cumplirse... Un oficinista es recomendable desde todos los puntos de vista. Apenas hay criatura de corazón tan puro bajo el sol. ¿Acaso un oficinista asiste complacido a reuniones subversivas? ¿Es por ventura tan desordenado y altanero como un artista, tan avaricioso como un campesino, tan arrogante como un director? ...No, el espíritu de un oficinista de comercio es tan blanco y pulcro como el cuello alto que lleva, y ¿quién ha visto a un oficinista con otro atuendo que no sea un impecable cuello alto? ...De ordinario un oficinista jamás está descontento con su suerte. Sobrelleva complacido su tranquila existencia de escritorio, olvidado del mundo y de las querellas, es prudente y sabio,

y parece resignado a su suerte. En su ocupación monótona y monocroma siente a menudo lo que significa ser Filósofo. Él, gracias a su natural sereno, tiene el don de enlazar pensamientos con pensamientos, ocurrencia con ocurrencia... El oficinista, por tanto, es capaz de hablar durante horas con abundante tacto y circunspección sobre arte, literatura, teatro y otros temas no precisamente muy serios... El oficinista se preocupa, ¡y de qué manera!, por su formación. Dedicó una gran parte de su vida a las ciencias, a las exigentes ciencias, y se sentiría ofendido si se quisiera negar que también en ese ámbito brilla tanto como en su propia profesión. A pesar de ser un maestro en su oficio, le avergüenza manifestarlo. A veces esta hermosa cumbre le hace incluso preferir parecer tonto a los ojos de un superior...⁸³

Imagen del oficinista que calza perfectamente con lo que desde el principio Benjamin ha llamado «el adulto», «el filisteo», «el burgués», «el maestro», todos en mayor o menor grado, tienen algo de oficinistas, siempre complacidos en su tranquila existencia de escritorio, olvidado del mundo y de las querellas. Y curiosamente a esa «tranquila existencia» de hombre gris y apagado, responde Benjamin rotundamente:

Nuestra escuela está llena de falso romanticismo. Lo que nos da de los dramas, de los héroes históricos, de las victorias de la técnica y de la ciencia, todo eso es falso, ya que nos lo da por fuera de su propio contexto espiritual... No queremos volver a oír hablar de los griegos y los germanos, de Moisés y Jesucristo, de Arminio y Napoleón, de Newton y de Euler, hasta que nos muestren el espíritu en ellos, la realidad activa y fanática en la cual esas épocas y personas vivieron y llevaron sus ideas a la práctica.⁸⁴

Este fragmento dialoga bastante bien con la imagen del oficinista; parece como si no soportara oírlo hablar, en el marco de su esmerada formación científica y de sus pensamientos sobre arte y filosofía, de «las victorias de la técnica y la ciencia», y de Euler y Newton, Napoleón, Moisés y los germanos por no mostrar el espíritu que en ellos se comunica.

El problema es pues, insistentemente, en este sentido, una constante

83. Robert Wälsler. *Desde la oficina*. Siruela. Madrid, 2019. Pág. 10-13.

84. Walter Benjamin. *Romanticismo*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 44.

carencia de espíritu en la enseñanza escolar, que se extiende a la vida cotidiana y se manifiesta en la pobreza de lenguaje para comunicar e intercambiar experiencias, es decir, comunicar el espíritu que se nos comunica en esas cosas que se hayan, silenciosamente, insertas en cada momento del presente.

Espíritu y Lenguaje

Ahora bien, es costumbre de Benjamin usar las palabras como si fueran diáfanas, prescindiendo de un mínimo de orientación en su uso. Lo cierto es que ha acostumbrado formidablemente a sus lectores a atravesar laberínticamente todo texto suyo, como lo hace el caminante hechizado por las calles de una ciudad en la que inexorablemente se perderá. Pese a la falta de orientación, al menos directa, su escritura no es totalmente oscura. Las palabras clave, que siempre son las que más usa en tanto más las pliega sobre sí mismas como una hoja de papel muy fino que al cabo de varios dobleces reduce su tamaño pero aumenta su densidad, dejan pues, un rastro de pliegues que las hace, al parecer, accesibles. Esos pliegues intensivos los hemos visto hasta el momento, una y otra vez, en la terminología de los textos abordados aquí. Incluso se puede pensar que lo que hemos hecho hasta el momento ha sido dar rodeos en torno a los mismos puntos, «juventud», «presente», «experiencia», «espíritu». Cabe aclarar que la figura del rodeo no es nada despreciable. Ya había sido usada por Benjamin como método de exposición filosófica en su trabajo de habilitación doctoral, fallido, por cierto, y conocido como *El origen del drama barroco alemán*. En el *prólogo epistemo-crítico* a ese trabajo dice lo siguiente:

La exposición en cuanto rodeo: ése es el carácter metódico del tratado. La renuncia al curso inamovible de la intención es su primer signo distintivo. Tenazmente comienza el pensamiento siempre una vez más, minuciosamente regresa a la cosa misma. Esta incansable toma de aliento es la forma más propia de existencia de la contemplación. Pues, al seguir los diferentes niveles de sentido en la consideración de uno y el mismo objeto, recibe el impulso para aplicarse siempre de nuevo tanto como la justificación de lo intermitente de su ritmo... la relación del trabajo microscópico con la magnitud del todo plástico

y del intelectual expresa cómo el contenido de verdad sólo se puede aprehender con la inmersión más precisa en los detalles de un contenido objetivo. En su suprema configuración occidental, mosaico y tratado pertenecen a la edad media; así lo que posibilita su comparación es una auténtica afinidad.⁸⁵

En el presente trabajo el rodeo ha transcurrido como por saltos, yendo de la juventud al presente, del presente al espíritu y del espíritu a la experiencia, para volver a saltar sobre la juventud, si se quiere, empezando de nuevo el ciclo, o como se ha dicho varias veces, volviendo a plegarse sobre sí misma. Y es que no consiste en otra cosa que ese plegarse sobre sí mismo, ese volver una y otra vez, ese rodeo que poco a poco va ganando más aliento, se va intensificando con cada vuelta y con cada retorno se *consuman* las vueltas anteriores. Juventud, presente y espíritu, como categorías principales de la experiencia, están contenidas cada una en ella, pero a su vez la experiencia también se halla contenida en cada una de ellas, y ¡por qué no!, si esa parece ser la misma naturaleza del lenguaje: en cada palabra se encuentran, «como reunidas en un centro» todas las demás palabras, y a su vez en cada lengua se encuentran todas las lenguas: lo mismo se cumple respecto al lenguaje, en cada uno se encuentran todos los lenguajes, es el principio fundamental de la traducción según Benjamin.

Siendo así, podríamos decir que el espíritu de la juventud se comunica a sí mismo *en* cada presente; a la comunicación de dicho espíritu juvenil que se halla en cada momento, en los acontecimientos, en los objetos, en las cosas de cada presente, le llamamos experiencia, concretamente intercambiar o comunicar experiencias, algo que en términos de una *vida vivida*, Benjamin elevará a la dignidad de arte de la narración, el arte de intercambiar experiencias. Pero a la vez podemos decir tranquilamente que, siguiendo a Didi-Huberman, la experiencia es indestructible, puesto que ella se haya en todo presente, por más pobre y desértico que parezca, ya sea como aquel movimiento vivo o como rastro suyo enterrado en los objetos, las cosas, los acontecimientos. Además, es indestructible porque esos periodos pobres y desérticos, que son, retornando a una expresión de Benjamin, la eterna crisis de

85. Walter Benjamin. *El origen del Trauerspiel alemán*. En: Obras. L. I, Vol. I. Abada, Madrid, 2006. Pág. 224-225.

la cultura, no hacen más que constituir nuevos puntos de partida para el movimiento cíclico de la experiencia, una nueva vuelta sobre sí del espíritu, un nuevo estado superior en tanto intensificación o perfección, o incluso consumación, pero en todo caso nunca intensificación, perfección o consumación.

En ese sentido la experiencia es un movimiento eterno e infinito, bellamente indestructible. Por otra parte, no puede ser de otra forma, pues la misma teoría del lenguaje de Benjamin, pone a la base de todo al espíritu; nada de lo que existe está exento de lenguaje, y en esa medida todos los seres habidos y por haber están destinados a comunicarse unos a otros. Por ejemplo, en el lenguaje de la música, se puede comunicar, como mostraba Paul Tortelier a propósito de la suite para cello N° 1 en G mayor de J. S. Bach, el oleaje del mar y este a su vez no es otra cosa que el canto de la gloria divina, es decir, lo divino se expresa en el sublime oleaje del mar, y este a su vez se comunica a los hombres en la música de Bach como uno de tantos medios en los que expresarse, pues lo divino también se comunica, ya lo ha mostrado Fray Angélico en asombrosa y maravillosa sintonía —o experiencia— con Rothko, en la exuberancia del color. En los mismos términos podríamos hablar también de la técnica, de la poesía, de la política, el arte... y en algún punto volveríamos al principio. Pero no es necesario hablar de *todo* de manera explícita, pues ya sabemos que en el fragmento... se haya la totalidad. Y esto sin duda es un pliegue de Benjamin a Leibniz, o la idea de la mónada volviendo sobre sí misma, silenciosamente, en la escritura fragmentaria de Benjamin.⁸⁶

Llevados por el ánimo propio de lo que es el *rodeo*, volvemos aquí sobre la cuestión del espíritu, y nos preguntamos ¿qué significa aquí el espíritu?, ¿quién o qué es? En este momento, cuando Benjamin ha repetido tanto la palabra «espíritu» en sus textos, lo más normal sería explicarlo con una acusación de Hegelianismo. Pero quien viene a liberarlo de tremenda culpa es justamente su condición judía. Para nadie es un secreto que Benjamin, pese a no ser practicante y nunca haber aprendido hebreo, por más que su amigo G. Scholem le hubiera instado a ello con miras a una cátedra en la universidad de Jerusalén, sí supo sacar partido a categorías que descansaban cómodamente en la teología judía. Tal es el caso de categorías como «salvación», «redención», «mesías» y «mesianismo»; «iluminación profana» o «revelación profana»,

86. La apelación a la monadología en conjunto con la filología fue el argumento de defensa de

entre muchas otras.

Espíritu, en el caso de Benjamín y en relación al concepto de experiencia, tiene el mismo sentido que *pneuma*, esto es, sople, aliento. Para los judíos las palabras recobran su fuerza viva en tanto son pronunciadas y así, animadas por el sople y aliento que es la voz, como si las reviviera o salvara —y con ellas todo lo que entrañan— de su muerte en el papel. Un episodio particular de la historia judía así lo indica.

Después de la destrucción del templo de Jerusalén, durante el segundo asedio de Nabucodonosor II en 587 a.c., y después del retorno de los judíos de su exilio en Babilonia, el templo es construido una segunda vez con auspicio del rey Ciro en el 515 a.c. Poco después de terminada la construcción, Nehemías, sobreviviente de la aristocracia judía a la deportación a Babilonia, y ahora funcionario del rey Ciro, y responsable de movilizar a los judíos hacia la reconstrucción del templo, cuenta que «el propio pueblo se reunió como un solo hombre, tomó la iniciativa y pidió a Esdras⁸⁷ que sacase el libro de la ley de Moisés».⁸⁸ A continuación y en voz alta, ante la puerta de la fuente, Esdras realizó el ritual de lectura pública del libro. Ritual único entre los pueblos antiguos, pues para restaurar una alianza con la divinidad no se inmolan animales o en general seres vivos, sólo se lee a viva voz un texto sagrado, las palabras de Dios. Este hecho resulta trascendental por dos motivos, «el protagonismo típicamente judaico del pueblo» y «la alianza directa, inseparable, con su único Dios, cuya presencia se encarna en las palabras sagradas».⁸⁹

Ese protagonismo del pueblo resalta un hecho fundamental que tie-

Benjamín de su trabajo sobre Baudelaire y el vino ante las críticas de Adorno por su falta de *mediación*. Incluso en el mismo *Passagenwerk* Benjamín afirma que el método de construcción de esa obra, es monadológico.

87. Sacerdote y escribano. Como Nehemías, sobreviviente de la catástrofe y deportación de los judíos a Babilonia. El hecho de que sea sacerdote y a la vez escribano, tal vez no sea un hecho casual, sino antes bien, uno que refuerza la relación de los judíos con su dios. Como sacerdote es el puente entre su pueblo y su dios, pero como escribano también media entre dios y el pueblo judío en tanto en las palabras, no sólo recoge los mandatos y palabras divinas, sino que acoge a la misma divinidad en las palabras, pues en tanto aliento y sople, son ellas la morada de YHWH.

88. Simon Schama. *La historia de los judíos. En busca de las palabras*. Vol. I. Debate ediciones. Pág. 38.

89. *Ibid.* Pág. 39.

ne una clara resonancia en el reclamo de Benjamin por un compromiso espiritual vitalmente asumido por cada generación con su futuro presente:

Tanto cuando anda descarriado como cuando se muestra obediente, tanto si hace penitencia como si actúa con despreocupación, el pueblo es el actor de su propia historia, no sólo un coro carente de rostro que es convocado o rechazado por sus sacerdotes, sus príncipes o sus escribas. Desde el primer momento, el judaísmo...es concebido como una religión del pueblo.⁹⁰

El hecho de que sea el pueblo el actor de su propia historia implica, a la luz de los textos de juventud de Benjamin que aquí nos interesa, que el pasado colectivo no es un objeto desconectado del presente y que además está en función de lo futuro, de las siguientes generaciones, pues cada generación vuelve y se pliega sobre la anterior como si al hurgar entre sus palabras, literalmente consagradas en el libro, encontrara los designios que le comunican, mudamente, su futuro. En otras palabras, ser actor de la propia historia implica aquí tener y comunicar experiencias.

En cuanto a la alianza con Dios y su presencia en las palabras, tenemos lo siguiente:

La lectura pública ante la puerta de la fuente era la repetición de viejas costumbres de recitación oral. La palabra hebrea para designar la lectura presupone la vocalización de un texto ante un público; el término *qra* significa literalmente exclamar, y *miqra*, que deriva de él, es la forma nominal que designa a una reunión de oyentes y lectores... la lectura era una experiencia intrínsecamente común, compartida, y el efecto de su ejecución en voz alta ni siquiera dependía del conocimiento de la lectura y la escritura. Lo que se decía se convertía en una literatura escrita, pero eso significa que la forma escrita exaltaba paradójicamente una larga y venerada historia de dictados que se remontaban, al propio Moisés, que tomó al dictado directamente las palabras del Todopoderoso...la elevación de Esdras por encima de la multitud embelesada no sólo es una reiteración de aquella primera transcripción Mosaica, sino también una reconstrucción consciente

90. *Ibid.* Pág. 39.

de ella. Nehemías la describe como si viniera a familiarizar de nuevo al pueblo que había perdido aquellas palabras con la sustancia de su contenido; la ley y la historia reveladas como si acabaran de ser entregadas al pueblo⁹¹, traídas a la vida por el fulgor de la voz pública. El propio libro también tuvo que ser significativo: el volumen compacto de una memoria portátil, algo que tenía la oportunidad de ser transportado a través de las llamas del desastre.⁹²

Los reclamos, la insistente necesidad de Benjamin sobre un carácter comunitario de la juventud, es decir, la exigencia de asumir la reforma escolar y todo lo que ella implica, como se ha tratado de mostrar hasta el momento, en la propia vida en su totalidad, cobra un nuevo sentido a la luz de este episodio *bíblico*. En las palabras, para los judíos se recoge una compleja comunidad: de dios con su pueblo y su pueblo con él en el libro sagrado, pero a su vez en el libro sagrado se da la comunidad de un judío con otro, ya que en él está la historia de su pueblo, historia que lo sitúa en tanto individuo, le dice quién es, como si le diera su imagen, le comunica entonces, qué significa ser judío. Historia que no sólo, literalmente, *consagra* la historia del pueblo judío, sino también los innumerables comentarios hechos por cada generación a su propia historia, en otras palabras, en su historia los judíos se encuentran con incontables *experiencias*. En cada lectura del libro sagrado, los judíos asisten a la *consumación* de su propia historia, les es comunicado su espíritu. No extraña pues que Benjamin apelara a la religión, como se ha mostrado, a la enseñanza de la moral, no como *revivals* de alguna religión o moral en particular, sino como *medios* en los que fuera posible una verdadera comunidad para la juventud y la enseñanza, donde esperaba que para los jóvenes, los héroes de la literatura y el arte, los personajes históricos y sus acciones, así como sus pueblos, tuvieran el mismo peso en sus propias vidas, en su propio presente, como lo tuvieron alguna vez los héroes míticos, los dioses, los santos. Comunidad significa pues, en relación al espíritu, que este se comunica en la totalidad de la acción de los individuos y esa acción, como ya se ha dicho, no es otra que el

91. También hay una increíble resonancia de este hecho aparentemente anodino en lo que es el *despertar* de cada generación tanto en los textos de juventud como en los de madurez que forman parte del *Passagenwerk*.

92. Simon Schama. *La historia de los judíos. En busca de las palabras*. Vol. I. Debate ediciones. Pág. 39.

despliegue de la experiencia, en relación a la juventud, el presente, y el espíritu.

La determinación más nítida y completa de lo que es el espíritu en los escritos de Walter Benjamin tal vez se encuentre en el trabajo enteramente dedicado al lenguaje, a saber, *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje de los hombres*. Trabajo de no poca dificultad en su comprensión, quizá por el carácter *mágico* que el mismo Benjamin reconoce estar atribuyendo al lenguaje o tal vez por, como también muestra él, nuestra concepción burguesa del lenguaje, lo que entendemos como una explicación instrumental del lenguaje o también como pura convención. Pero Benjamin se pronuncia tajantemente en contra de una concepción instrumental o convencional del lenguaje por cuanto estas lo subordinan en un doble sentido, ser algo útil, una simple herramienta, y además, ser algo útil para el hombre. Ambas derivas de un lenguaje utilitariamente concebido le niegan la posibilidad de lenguaje y a la vez de comunicación a objetos que innegablemente se expresan por sí mismos.

De hecho, nadie podría negar que el sol se expresa por sí mismo y no necesita de ningún humano para que lo *diga*. Incluso objetos como las partículas subatómicas tienen expresión propia, aquello que los físicos han llamado el *spin* de la partícula, que rápidamente podríamos decir es su cantidad de rotación sobre su propio eje, y cada partícula tiene una cantidad particular y única que la distingue de las demás; en este caso no se podría negar que un electrón con una cantidad x de *spin* algo nos comunica, mínimamente su identidad. Y si un electrón puede así expresarse, entonces todo lo que existe como él, también tiene algo que comunicarnos. Esta es la premisa fundamental de la que se parte aquí: no se puede pensar, no es posible imaginar algún objeto, animado o inanimado que no demuestre lenguaje, así sea en un grado mínimo. Se tiene así entonces que

en este contexto, lenguaje significa el principio dirigido a la comunicación de contenidos espirituales en los correspondientes objetos: en la técnica o el arte, la religión o la justicia. En pocas palabras: toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, y la comunicación por la palabra no es sino un caso particular, el caso de la comu-

nicación humana y el de la comunicación que está a su base o que se basa en ella (por ejemplo, la justicia o la poesía).⁹³

Veamos. Se nos dice aquí que la comunicación humana difiere en algo del resto de *seres* que algo pueden comunicar. Difiere en que la comunicación humana es un «caso particular» y que está determinado por la palabra. Eso es claro dado que, para retomar el ejemplo de la física usado antes, un electrón nunca ha pronunciado las palabras *mi spin es x*, sólo ha expresado su *spin* al girar sobre sí mismo y en esa medida nos lo comunica; igualmente nunca hemos escuchado al mar decirnos, con palabras, *soy profundo cuando nada me rodea y en las playas espumoso*. Nunca hemos escuchado algo así porque «a las cosas les está negado el principio formal lingüístico puro, a saber: el sonido y sólo pueden comunicarse mutuamente mediante una comunidad más o menos material; comunidad inmediata e infinita, como la de toda comunicación lingüística»,⁹⁴ pero alguien diría, *cómo que al mar, por ejemplo, le está negado el sonido*, basta con responder que el sonido del que habla Benjamín en todo el texto es el articulado, las palabras.

Muy bien, pero ¿cómo entender esa *comunicación* o *comunicar*? No ha de entenderse aquí como la entiende Debray, sino con todos los matices y movimientos que se comentaron en la *Apertura*. No obstante, digamos que muy rápidamente podríamos decir que en este contexto consiste en acercar, hacer común, unir, compartir un contenido espiritual entre objetos. Así pues, la religión, el arte, la técnica, el derecho, la poesía, la historia, el presente, poseen un lenguaje y en él nos comunican su ser espiritual.

Ahora, ¿qué es lo que el ser espiritual comunica? Responde Benjamín, su ser lingüístico. En resumen, «el ser lingüístico de las cosas es su lenguaje». ⁹⁵ Algo que a simple vista parece una tautología, pero, aclara Benjamín, no es para nada una afirmación tautológica, porque lo que ella significa es que «lo que es comunicable en un ser espiritual *es* su lenguaje». ⁹⁶ La clave de la comprensión está en el «*es*», el cual explica Ben-

93. Walter Benjamin. *Sobre el lenguaje en cuanto tal*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 144-145.

94. *Ibid.* Pág. 151.

95. *Ibid.* Pág. 146.

96. Walter Benjamin. *Sobre el lenguaje en cuanto tal*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid,

jamin, equivale a «*es inmediatamente*». Aquí lo importante es la distinción entre «mediante» y «en», o lo que es lo mismo, una inmediatez mediata. Pero ¿no es esto una contradicción? No lo es si se tiene en cuenta que el *medio* de comunicación del lenguaje es él mismo, por tanto, el lenguaje se comunica *en* sí mismo. Esto lleva directamente a que, si el ser espiritual se comunica *en* su lenguaje, y si el lenguaje se comunica a sí mismo, inmediatamente en tanto su medio de comunicación es él mismo, entonces en todo lenguaje, inmediatamente, se comunica el espíritu y a su vez lo que comunica el espíritu *es*, inmediatamente, su lenguaje.

Por tanto, el medio de comunicación del espíritu es inmediatamente, el lenguaje. «lo medial, que es la *inmediatez* de toda comunicación espiritual, es pues el problema fundamental de la teoría del lenguaje; y si se considera mágica a esta peculiar inmediatez, el problema primigenio del lenguaje es su magia». ⁹⁷ Dicho de otra forma «...a todo es esencial comunicar su ser espiritual» ⁹⁸ y dado que toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, cabe suponer que todo lo que existe es lenguaje o participa del lenguaje y «El ser espiritual del hombre es el lenguaje». ⁹⁹

Lo que esto implica para la experiencia que en este trabajo nos interesa es que si la *Erfahrung* consiste en un vuelco del espíritu sobre sí mismo, cabe decir que ese espíritu, como ya vimos, en tanto lenguaje, es pues un vuelco del lenguaje sobre sí mismo, su retorno a sí mismo, o si se prefiere, un comunicarse a sí mismo, es más, haciendo eco de la terminología romántica que Benjamin había analizado en torno al concepto de crítica de arte, un autoconocimiento, pues para los románticos el *pensar* que se *piensa* a sí mismo y sólo así se autoconoce *inmediatamente* —pues el medio de su conocimiento es *él* mismo—, es precisamente el *espíritu*. No extraña para nada que en *Excavar y recordar* se nos diga que aquel que excava en su memoria, como un arqueólogo en el suelo para rescatar las ruinas, al final extraiga imágenes no sólo de lo recordado, lo sido, sino a la vez de quien recuerda, y qué es ese *excavar-recordar* si no un vuelco sobre sí mismo, pero todo dado en el lenguaje, en el espíritu.

Perfecto, pero y las cosas, ¿dónde quedan? Pues se ha mencionado

2007. Pág. 146.

97. *Ibid.* Pág. 147.

98. *Ibid.* Pág. 145.

99. *Ibid.* Pág. 153.

antes al espíritu de la juventud, el espíritu del presente... ¿cómo operan estos aquí? «Mediante la palabra, el ser humano se encuentra conectado con lo que es el lenguaje de las cosas. Dado que la palabra humana es el nombre mismo de las cosas»¹⁰⁰ En la teoría del lenguaje de Benjamin, recordemos, las cosas no tienen sonido, no disponen de palabras, sin embargo, fueron creadas a partir de la palabra pura, Dios en la medida en que en cuanto habla inmediatamente crea la cosa, por eso es que todas las cosas tienen lenguaje, porque *en* ellas está el soplo divino del que fueron creadas, el espíritu. Pero el hombre, dada su caída del paraíso, perdió la capacidad de recibir el nombre de las cosas, directamente, que Dios les había otorgado, es decir, Adán podía denominar las cosas en tanto escuchaba de ellas el lenguaje divino, su espíritu. Una vez expulsado del paraíso sólo se quedó con la capacidad de nombrar, pero ahora de las cosas sólo recibiría un *mudo murmullo* y así:

El nombre que el hombre da a la cosa se basa en cómo ella se comunica al hombre...el lenguaje tiene su propia palabra, y esta misma palabra también vale para la concepción de lo innominado en el nombre. Se trata por tanto de la traducción del lenguaje de las cosas al lenguaje propio del hombre...la traducción consiste por lo tanto en el llevar una lengua a otra a través de un continuo de transformaciones. La traducción recorre pues continuos, pero continuos de transformación, no ámbitos abstractos de mera igualdad y semejanza.¹⁰¹

Cuando el hombre entonces, nombra las cosas —nominar lo innominado— no hace otra cosa más que traducir el lenguaje propio de ellas al lenguaje propio del hombre, a palabras. Para lo que es la relación entre espíritu, presente y juventud, podría decirse que la juventud construye su propio presente, o tal vez deba decirse *crea* en lugar de *construye*, siempre que nombre su espíritu. Nombrar, y en esa medida *traducir*, el espíritu del presente es la tarea de la juventud y en eso consiste también la experiencia ya que traducir no equivale a *transmitir* contenidos espirituales, de un lenguaje a otro, sino más bien a *llevar* —como se decía del viaje implícito en *Fabr*— un lenguaje a otro en «un continuo de transformaciones». El presente, en virtud de la experiencia que de él

100. *Ibid.* Pág. 154.

101. *Ibid.* Pág. 155.

hace la juventud, que hace cada generación, se mantiene así en *continua* transformación; no sería de otro modo si el *espíritu* de cada presente no se comunicara, al nombrarlo y traducirlo la juventud, en cada presente *por-venir* o lo que es lo mismo, en lo futuro.

Capítulo II

Del despertar en el ocaso

Pero nosotros hemos despertado de este romanticismo estrictamente escolar que reduce el espíritu a placeres. Hiperión puede decir lo que muchos piensan, pero todos esos se encuentran dormidos. Héroe y poeta sólo son para ellos multitud de bellísimas figuras oníricas a las que se aferran para no despertar.¹⁰²

Walter Benjamin

Un acontecimiento recordado es, en sí mismo, algo ilimitado, porque es una clave de todo lo sucedido antes y después de él.

Walter Benjamin

Ensamble, recuerdo y olvido

«El doctor de la ley ya no concibe la revelación como algo singular, claramente perfilado, sino como algo infinitamente feraz que necesita ser cavado y excavado permanentemente».¹⁰³ Este movimiento de cavar y excavar, permanente, lo revelado, calza a la perfección, con lo que se ha tratado de mostrar desde el principio que es la *Erfahrung* en Benjamin; quizá no haya otro camino que recorrer cuando se trata de las revelaciones. Estas no pueden ser nunca atravesadas y así contempladas en su interior y total pureza, pues a la revelación, tal vez, le podemos atribuir las mismas propiedades que atribuyó Baudelaire a la moda: lo transitorio, lo fugitivo, lo efímero. La misma palabra re-revelación indica

102. Walter Benjamin. *Romanticismo, la respuesta del profano*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 47.

103. Gershom Scholem. *Conceptos básicos del judaísmo*. Trotta, Madrid. 2008. Pág. 80.

una infinita sucesión de velaciones y vueltas a velar, porque ese instante en el que el velo que cubre lo divino se corre, es fugitivo —escapa a cualquier captura—, es transitorio —no es estático, siempre presto a transformarse— y efímero —en tanto viene a la *vista* se va. Esto mismo es lo que podríamos decir, trata de imaginar Benjamin con conceptos como la *imagen dialéctica*, para hablar de la imagen de lo ya-sido en el preciso instante del despertar-recordar, ese tiempo-ahora que es preciso tener-presente y con los que el concepto de *experiencia* tiene una estrecha relación. Pero también es lo que podríamos decir del proceso del despertar que Benjamin analiza con minucia en *Hacia la imagen de Proust* de 1929.

Allí nos dice Benjamin que «es sabido que Proust no describe en su obra una vida según ella fue, sino una vida como la recuerda el que la ha vivido...lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en que su recuerdo se teje».¹⁰⁴ Resulta muy difícil no ver en ese «una vida según ella fue» un eco de aquel otro «la historia tal como sucedió». Pero tampoco demora el recuerdo de Nietzsche en pedir aquí su derecho a resonar con su muy conocido «no hay hechos sino interpretaciones». Por último, no se podría negar un reconocimiento como pertinente a ese refrán alemán que dice «*Einmal ist Keinmal*», pues el que «una vez no es ninguna vez», es lo que parece estar diciendo aquí Benjamin sobre el recordar a propósito de una imagen de Proust.

Y es que resulta del todo imposible pensar en una vida, la historia y los hechos bajo ese «tal como fue» porque, por un lado, en tanto cosas que ya han sido, tienen la potencia de irrumpir en cualquier presente una y otra vez; por el otro, son más pensables como revelaciones, profanas, en tanto fugitivas, transitorias y efímeras. No se puede entonces tener frente a sí toda una vida, sino sólo su recuerdo, volviéndose sobre ella, como tejiéndola no una sino muchas veces. Tal vez no puede ser de otra manera. Toda vida sólo parece tener algo importante o en todo caso, algo qué decir, cuando se la mira como recordándola. No se podría negar que para los vivos la vida vivida de aquel que ha muerto, de pronto, gana una relevancia que quizá no tenía en vida, ni siquiera para quien la vivió. De la vida, mientras se la está viviendo, muy poco

104. Walter Benjamin. *Hacia la imagen de Proust*. En: Obras. L. II. Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 317.

se puede decir, pues nuestro porvenir nos es incierto, mientras que de lo vivido, esto es, de la vida hecha en el recuerdo, sí es posible decir algo, no una o dos veces sino cuantas veces sea posible a aquel que recuerda. Lo importante es que siempre será necesario decir algo, es decir, recordar lo vivido una y otra vez, como si una vez no fuera suficiente ni definitiva, como si un «otra vez» fuera inevitable.

Inevitable o incluso involuntario. Hacer memoria o recordar es algo involuntario. Pero lo más interesante de esta «memoria involuntaria» que Benjamin encuentra en Proust es que sea, paradójicamente, más una figura del olvidar que del recordar, pues «...aquí el día deshace lo que tejó la noche...al despertar cada mañana, tan sólo conservamos, como debilitados y disueltos, unos escasos flecos del tapiz de lo que hemos vivido, y que el olvido ha tejido en nosotros».¹⁰⁵

Claramente Benjamin nos conduce hacia Proust como en una vía de doble dirección, es decir, de manera dialéctica. Y su figura, ya que la tensión entre recuerdo y olvido se entiende como un tapiz con una cara reconocible y un reverso brumoso, es Penélope. Tal vez no hay mejor figura; una vez Penélope termina su trabajo, su tejido, lo deshace, sólo para volverlo a empezar. Una vez conseguido el recuerdo de lo vivido, nada se gana, nada se acumula ni permanece, nada trasciende, sólo se puede empezar de nuevo, «aquí el día deshace lo que la noche tejó».

En el día, cuando estamos despiertos, dice Benjamin, hay algo que nos ocupa, «la semejanza de lo uno con lo otro».¹⁰⁶ Sin embargo, esa semejanza de lo diurno no se agota precisamente en el día, sino más bien en la noche, en aquella semejanza más profunda, la del mundo de los sueños; en éste, todo lo que ocurre siempre «emerge impenetrablemente semejante a sí mismo».¹⁰⁷ ¿Qué quiere decir esto? Veamos:

Los niños conocen un signo de este mundo, a saber, la media, que tiene la estructura... de los sueños cuando, enrollada sobre sí en la cesta de la ropa sucia, es una «bolsa» y es su «contenido» ...los niños no se cansan de transformar de golpe estas dos cosas (aquella bolsa y

105. Walter Benjamin. *Hacia la imagen de Proust*. En: Obras. L. II. Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 318.

106. *Ibid.* Pág. 320.

107. *Ibid.* Pág. 320.

lo que hay en ella) aún en una tercera, que es la media.¹⁰⁸

Así pues, en ese mundo de la semejanza nocturna, la del mundo onírico, todo, con un toque, puede transformarse en otra cosa, en algo distinto, siempre, a tal punto que la hora más concreta de la vida de Proust, la hora más suya, llega a ser también la de cualquier lector, es decir, que el lector pueda reencontrar en aquello vivido por Proust, que él recuerda en el tejido de la escritura, como enrollada, la suya propia, que haya una semejanza. Es así como también «la totalidad de las vidas, junto a la de las obras y los actos que cuentan, nunca han sido otra cosa que el imperturbable despliegue de la hora más banal y más fugaz... la hora más... débil de una persona»,¹⁰⁹ en otras palabras, en el momento más precedero, se encuentra como enrollada, la totalidad de una vida o de una obra. Y justamente por ser esa hora o momento, inevitablemente fugaz, sobre muchos como él siempre ha de volver el recuerdo. Al cabo de repetir muchas veces el proceso, se obtiene, digamos, una imagen consumada, o lo que Benjamin llama ese *tapis*, de la vida vivida tejida entre recuerdo y olvido, entre sueño y despertar.

Esta dialéctica entre recuerdo y olvido, sueño y despertar, parece ser el aparato con el que Benjamin intenta comprender la manera en que Proust escribe, llegando a que en él la escritura es una manera onírica de producir imágenes. Proust produce imágenes oníricas. Son imágenes que tienen la propiedad de transformar todo lo que ocurre. Cualquier hecho diurno, en el trabajo del sueño, será transformado en otra cosa. Pero, ¿qué quiere decir que un hecho se transforme en otra cosa? Quiere decir que en su lugar aparezca una imagen otra, aquella que sea capaz de aplacar una nostalgia. Veamos de nuevo una cita de Benjamin:

Desgarrado por ella [la nostalgia] se quedaba tumbado en su cama: nostalgia por el mundo desfigurado en el estado de la semejanza, donde sale a la luz el verdadero rostro surrealista de la vida. A él pertenece cuando se da en Proust, y la extrema prudencia y distinción con que se hace presente: esa forma que nunca es patética ni, menos, visionaria, pero que sustenta una realidad preciosa y fragilísima: la imagen. Esa imagen que siempre se desprende del complejo ensam-

108. *Ibid.* Pág. 320.

109. *Ibid.* Pág. 318-319.

blarse de las frases de Proust... el dilatado día de verano, viejo, inmemorial, momificado, se desprende el tul de las cortinas.¹¹⁰

Nostalgia, añoranza por el mundo desfigurado de la semejanza. La semejanza basta para construir un mundo, desfigurarlo es empezar a construirlo; recordemos que esa semejanza es aquella que opera en el mundo de los sueños. Pero Benjamin ha dicho que Proust se rehúsa a dormir. ¿Cómo es posible eso si ahora está diciendo que a ese mundo de los sueños —de semejanza nocturna— pertenece lo que sucede en Proust y el modo cuidadoso y distinguido en que todo emerge?

Anteriormente Benjamin muestra cómo Proust hace de su habitación una especie de cámara oscura o más bien de cámara nocturna, pues evita de cualquier forma que el día irrumpa en ella. Así pues, Proust parece entrar en la noche y no salir de ella, como quien se entrega a la corriente del sueño. Pero Proust, que no duerme y aunque no sale de la noche, parece entonces, tener la habilidad de escribir como si soñara, de producir y proceder como procede el sueño: produciendo ensambles de imágenes o, más bien, ensamblando imágenes. Una imagen que emerge de manera particular, «nunca es patética ni, menos, visionaria, pero que sustenta una realidad preciosa y frágilísima».¹¹¹

Y es una imagen de la realidad efectivamente frágil y preciosa. Tan preciosa y frágil como aquellas pinturas surrealistas en las que todo es confuso y parece estar desfigurándose o desmoronándose o apenas dándose, construyéndose; momento en el que justamente algo es transformado en otra cosa, es el momento de la semejanza, el instante de la imagen. No ha sido en vano que Benjamin mencione ese mundo de la semejanza como aquel en el que irrumpe «el verdadero rostro surrealista de la vida». Lo que le da el carácter de surrealista es pues, ese momento frágil, en que la semejanza, es decir, la forma en que opera el sueño, transforma algo, el instante de la imagen. La existencia, tirada por el ciclo de noche y día, recuerdo y olvido, es así de frágil en tanto cambiante, y por ende preciosa. El mérito de Proust parece entonces radicar en que muestra la vida en sus momentos de más fragilidad.

Esa hora, ese momento, es aquel en que las fuerzas oníricas se ponen

110. *Ibid.* Pág. 320.

111. *Ibid.* Pág. 321.

en movimiento para transformar la existencia vivida en experiencia; producir aquellas imágenes inmateriales y eternas, siempre cambiantes. Lo mismo que hace que esas imágenes sean inmateriales es lo que permite que la hora que más es de Proust, «cada uno vuelva a encontrarla en su propia existencia». Si vamos al narrador no resulta difícil encontrar que esto es lo que justamente logra el que narra, en los corazones de quienes lo escuchan.

Las construcciones oníricas tienen entonces una unidad. Quien da una unidad es el recuerdo, mejor, el acto de recordar. Y ese acto parece más bien un performance que algo indeleble. Parece que en eso piensa Benjamin cuando centra todo el peso de la cuestión en el acto puro del recordar. En tanto uno recuerda, algo aparece y vuelve a desaparecer. En otras palabras, se da la experiencia como una luz de luciérnaga: brilla brevemente y vuelve a fundirse con la oscuridad de donde vino, una y otra vez, en un eterno ciclo, en un proceso que no concluye, sino que sólo se consume.

El despertar de las generaciones

Pues bien, lo que en el texto de Benjamin sobre Proust se presentaba como una manera de comprender el modo de recordar lo vivido en su escritura, a modo de tejido, de ensamble de imágenes, en la *Obra de los pasajes*, aparecerá como cierto método del despertar, sin duda, basado en Proust, aprendido de él, retomado como si fuera su legado, pero encausado ahora hacia una tarea que trasciende al mero individuo y que se le exige a cada generación, muy similar a la que se le exigiera a la juventud en los primeros textos sobre reforma cultural.

Por lo menos han pasado de 15 a 20 años entre los dos textos propios del movimiento estudiantil de reforma escolar y la famosísima obra de los pasajes, de la que el mismo Benjamin revela algo sobre el «Método de realización de este trabajo: el de un montaje literario. Nada que decir. Sólo mostrar».¹¹² Comunicando así la naturaleza fragmentaria de la obra de los pasajes.

112. Walter Benjamin. *Obra de los pasajes*. En: Obras. L. V. Vol. I. Abada, Madrid, 2013. Pág. 739. [K, 1,1].

Y pese a la distancia, medida en años, entre el Benjamin movido hacia el exilio parisino y el Benjamin del movimiento de reforma escolar, parece no haber ni una grieta entre ambos Benjamin, por lo menos en un rasgo fundamental: el ardor y el brío del espíritu juvenil, pues «nunca carecerá de espíritu si es que nosotros permanecemos jóvenes».¹¹³ El Benjamin del *Passagenwerk* es, diríamos, un adulto maduro, pero por lo que se ve en este «montaje literario», no ha dejado de ser un joven. En el exilio, sigue usando un seudónimo para publicar, con un nombre que no delate su condición judía, en las revistas alemanas que todavía reciben sus artículos. Usa el seudónimo *Detlef Holz*, nombre que traduce perfectamente el espíritu de su antiguo y más usado seudónimo *Ardor*, pues *Holz*, ha de entenderse como *madera*. Quizá aquí, en un texto producido en algún momento del exilio parisino, esa *madera* siga en *ardor*, seguro signo de que su espíritu juvenil todavía no se apaga, sigue encendido en su obra; quizá también, como *Mozart*, quien no murió, sino que se transformó en música, Benjamin no ha muerto nunca, se volvió palabra.

La juventud, de cierta manera, sigue ocupando sus reflexiones y su compromiso insoslayable con el presente; éste se mantiene como cuestión central. En el *legajo K* del *Passagenwerk*, construido o mejor, ensamblado, como todos los demás legajos, a golpe de citas, se hallan fragmentos en los que la *juventud*, el *despertar*, el *presente* y la *educación* persisten. Como ya hemos visto, son los tópicos que constituyen aquel mundo que a una *Erfahrung* le es más próximo. Y precisamente como una auténtica *Erfahrung* vuelven aquí los mismos temas sobre sí mismos, encontrándose en un nuevo ciclo de actualización. Veamos:

El despertar como proceso escalonado, tanto en la vida de los individuos como en la vida de las generaciones. Del dormir como primer estadio. La experiencia juvenil de una generación tiene mucho en común con lo que es la experiencia onírica, pues su figura histórica es figura del sueño... Pero mientras la educación que recibían en el seno de la tradición y las enseñanzas religiosas las generaciones anteriores interpretó para ellas dichos sueños, la educación actual sólo conduce a la distracción y entretenimiento de los niños. Un fenómeno sin precedentes como Proust solamente podía aparecer en una generación

113. Walter Benjamin. *Experiencia*. En: Obras. L. II. Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 56.

que había perdido toda clase de apoyo natural y corpóreo para la práctica de la rememoración y que, más pobre que las anteriores, sólo contaba con sus propias fuerzas... Lo que aquí pretendemos presentar constituye un ensayo sobre la técnica del despertar. Un ensayo que trata de dar cuenta de ese cambio dialéctico —que es copernicano en su amplitud— en el terreno de un tener-presente.¹¹⁴

«La educación actual sólo conduce a la distracción». En otras palabras, la juventud actual sigue desconectada de aquella tarea que época tras época le ha sido propia por excelencia, pues es ella ciertamente un futuro factor cultural. Dicha «distracción» se conecta directamente con la «experiencia juvenil» que «tiene mucho en común con la experiencia onírica», justamente porque como «bella durmiente» la juventud requiere despertar a la conciencia de su tarea para con el presente y qué mejor que la enseñanza, la educación para provocar su despertar.

Sin embargo, ahora Benjamin, alejado desde hace mucho del ámbito académico, al punto de ser para ese mundillo, un marginal,¹¹⁵ ya no parece abogar por una reforma de la educación, del ámbito escolar y universitario, porque es en Proust¹¹⁶ en donde ha encontrado la mejor escuela posible para aprender la técnica de ese «despertar escalonado». La generación juvenil ha de encontrar en Proust la «práctica de la rememoración» que consiste en un «reordenar mentalmente el mobiliario»¹¹⁷ justo en los momentos en que el cuerpo acaba de salir del estado onírico, pero no ingresa todavía en una completa consciencia de las cosas. En este estado no del todo consciente, no del todo dormido, en el mero instante del salto hacia el despertar, las cosas parecen venir hacia el *durmiente* que está despertando, como por sí mismas, independientes de

114. Walter Benjamin. *Obra de los pasajes*. En: Obras. L. V. Vol. I. Abada, Madrid, 2013. Pág. 628. [K, 1,1].

115. Incluso hoy, pese a la popularidad que ha tenido después de los años 80s, sigue siendo, para la *plana mayor* de la filosofía un desconocido apenas mencionado a la sombra de Theodor Adorno y la escuela crítica.

116. En la memoria involuntaria de Proust, Benjamin encuentra el modelo para su técnica del despertar. Pero a su vez, encuentra complementos, matices, variaciones de ese modelo para su técnica del giro dialéctico copernicano, en Jung, en Freud, en Giedion. No en vano el rótulo para el legajo K que nos interesa aquí es “Ciudad soñada, Arquitectura onírica, Las ensoñaciones del futuro, Nihilismo antropológico, Jung.”

117. Walter Benjamin. *Obra de los pasajes*. En: Obras. L. V. Vol. I. Abada, Madrid, 2013. Pág. 628. [K, 1,2].

su voluntad consciente para traerlas hacia sí. Esas mismas cosas, dice Benjamin, «a nivel colectivo e histórico» son el conocimiento que «debe resultar asegurado. Saber-aún-no-consciente de lo sido: su extracción posee justamente la estructura que tiene el despertar».¹¹⁸

Pues bien, esa misma estructura que tiene el despertar es la que Benjamin llama el giro dialéctico «que es copernicano en su amplitud».¹¹⁹ Y ese tener-presente, *Eingedenken*, es la piedra angular del giro copernicano, pues ese giro, con lo que implica el despertar-recordar, rebasa los límites de lo que para nosotros como posible traducción de *Eingedenken* es el recuerdo, la memoria o la rememoración. Incluso su más acertada traducción como un *tener-presente* puede no llegar a comunicar el especial movimiento que entraña el concepto.

De nuevo, aquí una disección de la palabra tal vez ayude a captar lo particular y específico del movimiento propio de *Eingedenken*, movimiento que como ya hemos visto antes, anima siempre la terminología de Benjamin, hecho que no sorprende en alguien que no podía vivir y pensar estancado en un punto fijo, sino al contrario, desde el viaje, la caminata, el paseo, el devaneo imparable de pies a cabeza.

«*ein*», como prefijo en *Eingedenken*, indica o bien un «movimiento hacia adentro» o bien un «habituarse». Ambos movimientos son bastante similares pues un habituarse a algo implica efectivamente un llevar ese algo hacia adentro, interiorizarlo o incorporarlo, pero a la vez puede implicar un ser incorporado o interiorizado por ese algo. Por otra parte, *gedenken* se encuentra normalmente como «memoria», «recuerdo de» o como «recordar (a alguien)», o «pensar (en alguien)», o simplemente «acordarse de alguien». Ahora bien, ese acordarse de alguien o de algo, se torna singular en tanto ese «movimiento hacia adentro» que aporta *ein* nos da la idea de una irrupción en el interior del individuo que así se acuerda, o en el presente de la generación o colectivo que así recuerda.

Se trata pues de una imagen que asalta al individuo o al colectivo desde los remotos fondos del pasado, o si se quiere, del sueño, justo en el momento preciso del despertar. Más precisamente se trata de varias imágenes, que irrumpen en ese despertar, pues según Benjamin no es un despertar simple y a secas sino un «despertar como proceso escalo-

118. *Ibid.*, Pág. 628. [K, 1,2].

119. *Ibid.* Pág. 628. [K, 1,2].

nado», y uno además de gran dificultad en lo que toca a la captación o fijación de esas imágenes: «de este modo los hechos se convierten en lo que nos acaba de alcanzar, y fijarlas es cosa del recuerdo».¹²⁰ Este recuerdo, que en los textos en alemán ya no es *Eingedenken* o *gedenken* sino *erinnerung* viene a reforzar la especificidad del movimiento, momentáneo —instantáneo—, a modo de revelación —profana— propio del *Eingedenken*, pues las imágenes que así llegan al soñador, de la misma manera se esfuman; de esto ya se había percatado un par de años antes Benjamin, en su también célebre *Einbahnstrasse* cuando nos dice que

Una tradición popular desaconseja relatar los sueños en ayunas a la mañana siguiente. La persona que acaba de despertar aún está cautivada por sus sueños. Al asearse, va sacando a la luz escasamente la superficie del cuerpo y sus funciones motoras visibles, mientras en las capas más profundas persiste el gris crepúsculo del sueño, que incluso se va consolidando en la soledad que corresponde a la primera hora de vigilia. Quien no quiere entrar en contacto con el día, ya sea por miedo a los seres humanos o en beneficio del recogimiento en su interior, no come nada y desprecia el desayuno.¹²¹

Así pues, *erinnerung* indica un tipo de recordar distinto, orientado a la fijación de las imágenes, más cercano incluso al recordar del que nos habla Benjamin en *Excavar y recordar*. Pasado el efecto del sueño, y después del instante preciso del despertar —escalonado—, «lo que Bloch reconoce en calidad de la oscuridad característica del instante vivido»¹²² viene lo que Benjamin ha llamado «Atravesar lo sido en el recuerdo del sueño»¹²³. Lo sido, *das Gewesene*, es aquella imagen que se remonta desde un pasado, desde los fondos del sueño y ahora el recuerdo del que está ya despierto y consciente, necesita fijarla, estrictamente, recordarla al escarbar en ella una imagen precisa no sólo de quien recuerda sino del suelo que así ha removido, esto es, su propio presente. «Lo sido debe ahora transformarse en su vuelco dialéctico, en la irrupción de lo que

120. *Ibid.* Pág. 628. [K, 1,2].

121. Walter Benjamin. *Calle de dirección única*. En: Obras. L. IV, Vol. I. Abada, Madrid, 2010. Pág. 25.

122. Walter Benjamin. *Obra de los pasajes* En: Obras. L. V. Vol. I. Abada, Madrid, 2013. Pág. 628. [K, 1,2].

123. *Ibid.* Pág. 629. [K, 1,2].

es la consciencia despierta estrictamente. La política obtiene en consecuencia primacía respecto de la historia». ¹²⁴

En otras palabras, Benjamin busca aquí para la historia lo mismo que reclamaba en aquellos escritos de juventud para el arte: que «el sufrimiento se vuelva objeto». Porque tanto arte como historia, todavía hoy, no dejan de edulcorar, narcotizar un presente doloroso. Todavía creemos que el arte salva o mejora; se nos sigue repitiendo como un catecismo dominical que quien no conoce su historia está condenado a repetirla, esparciendo así la idea de que el conocimiento histórico es como una suerte de vacuna para los acontecimientos. ¹²⁵

El arte, quizá más que nunca, sigue siendo para una mayoría formidable un objeto de contemplación, placentero, hasta un fetiche multimillonario, y en todo caso desconectado de la realidad material del presente en el que se instala, ajeno a su espíritu. La historia, por su parte, también irradia cierto idilio en muchos de sus hechos bélicos, ¹²⁶ políticos, militares e incluso personajes y colectivos con los que el historiador, según la ya muy conocida denuncia de Benjamin, ha terminado siempre por empatizar. Arte e historia se han romantizado, más precisamente, han sido objetos inertes acariciados por un falso romanticismo, pues si algo entraña el romanticismo es un espíritu poético en tanto creación, crítica y reflexión. Ese falso romanticismo, esa empatía del historiador, esa asepsia del arte, parece, es lo que ha Buscado romper Benjamin desde sus trabajos tempranos hasta los más tardíos, desde el programa para la reforma escolar hasta el programa —tácito— por desbaratar la prehistoria de la modernidad, justamente en el *Passagenwerk*.

Muy bien, y todo esto ¿en qué medida o de qué manera goza de una relación con la *Erfahrung*? Hemos visto que los conceptos en Benjamin, pese a no hacer gala y despliegue explícito y sistemático de sus contenidos fundamentales, no dejan de reflejar, de proyectar movimientos y gestos sutiles que al fin y al cabo aguardan silenciosamente en los objetos, las palabras, los hechos, las obras de arte. Movimiento que, habíamos dicho, no es propio de ningún sujeto sino exclusivo del espí-

124. *Ibid.* Pág. 628. [K, 1,2].

125. Walter Benjamin. *Romanticismo, la respuesta del profano*. En: Obras. L. II. Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 47.

126. Lo vemos fácilmente en aquellas glorificaciones de la guerra o la violencia del cine principalmente norteamericano.

ritu, o más precisamente, del ser espiritual que se nos comunica en los lenguajes.

Dicho movimiento, propio de la experiencia, consistía como se ha mostrado al principio, en un vuelco del espíritu sobre sí mismo, cíclico, que se ha de dar una y otra vez, así como el despertar, en un «proceso escalonado» que tiene como meta no el desarrollo último del espíritu sino su infinita comunicación y consumación.

El llamado o la consciencia a la que siempre ha de responder y despertar la juventud, parece ser, para Benjamin, el de la renovación del hombre y la cultura¹²⁷ en el terreno exclusivo del lenguaje. Pero ¿por qué el Benjamin de los primeros escritos, antes, durante y después de la gran guerra decide como terreno fértil para el advenimiento de un nuevo hombre y una nueva cultura precisamente el lenguaje, cuando todos se disputaban dicho advenimiento en el terreno de la política,¹²⁸ de la técnica, de la ciencia, o incluso en el de la guerra embellecida¹²⁹?

Benjamin no parece haber dejado de lado nunca el problema del lenguaje en sus escritos, antes bien, este parece ser el medio por excelencia para sus reflexiones, por ejemplo, el ensayo *Sobre el lenguaje en cuanto tal y el lenguaje de los hombres*, que no se puede desligar de aquel que trata sobre la *Doctrina de lo semejante*, en tanto el lenguaje es la *semejanza inmaterial* por excelencia; también se ocupa del lenguaje en *La tarea del traductor*. A Kant, por otra parte, le objeta el olvidar el carácter fundamentalmente lingüístico de todo conocimiento en el *Programa para una filosofía venidera*. Pero también en numerosas recensiones literarias aparece un interés por los lenguajes, recensiones que no son otra cosa que un despliegue del concepto de crítica de arte elaborado en su estudio sobre *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* y refinado en la introducción a la crítica que hará sobre *Las afinidades electivas de Goethe*. También caben en la lista, como no, las reflexiones sobre *El Narrador*, pero también sus intentos por ser narrador durante su periodo ibicenco; reflexiones y producciones que parecen tener una confluencia profética en uno

127. A esa renovación corresponde el ideal juvenil de corrección de los males del mundo presente en los textos que tienen como marco de reflexión la reforma escolar.

128. El pangermanismo, notablemente fuerte a principios de siglo XX, desemboca con fuerza considerable en el nacional socialismo.

129. Recordemos los manifiestos futuristas, el de Marinetti, por ejemplo, que enaltece la guerra como aquello que renovará espiritualmente al hombre del nuevo siglo.

de los ensayos más conocidos y taladrados de Benjamin después de su muerte: *Experiencia y Pobreza*. Un ensayo que bien puede tenerse como una formidable evaluación del estado de la juventud en el S. XX y a la vez, como un importante legado para ella, algo con lo que empezar a hacer presente.

De entrada, Benjamin manifiesta el carácter lingüístico de la experiencia como legado para cada generación, enterrado, como lo están los restos de las ciudades antiguas en la tierra, en las palabras a modo de narraciones orales, proverbios, máximas, refranes, historias.

...estaba muy claro qué representaba la experiencia: los mayores se la daban a los jóvenes. De manera concisa: con la autoridad de la edad, con refranes; de modo más prolijo: con su locuacidad y con historias; contando a veces cuentos de otros países, junto a la chimenea, delante de los hijos y nietos.¹³⁰

Pero, adicionalmente, constata ese carácter fundamentalmente lingüístico a través de la desconexión entre lenguaje y experiencia en el hombre moderno y de postguerra, al mostrar que el amplio despliegue de la técnica en la vida cotidiana y ahora en la guerra, cortó aparentemente toda posible experiencia al dejar a toda una generación en un mutismo del que nadie podía salir. Mutismo aplicable a los que participaron directamente en la guerra y a los que indirectamente la vivieron, ya sea porque sufrieron sus estragos o porque no les pudo ser comunicada. En general ya nadie fue capaz de hablar, contar, narrar la guerra; nadie pudo hacer del lenguaje oral el medio de la reflexión y comunicación de la guerra misma. Pero la misma afasia general se encontraría en las experiencias relativas a la política, la economía, la moral, «una miseria completamente nueva cayó sobre los hombres con el despliegue formidable de la técnica».¹³¹

Queda claro entonces el diagnóstico que hace Benjamin de su propio presente, ahora en 1933 y que no dista mucho del que hace en 1913 en tanto pobreza de la experiencia: la nueva miseria que acosa al hombre

130. Walter Benjamin. *Experiencia y Pobreza*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 217.

131. *Ibid.* Pág. 217.

moderno se identifica con una crisis del lenguaje¹³² y a la vez de la experiencia. Pero como sucede con toda crisis, las nuevas oportunidades vienen detrás. Nuevos lenguajes han de surgir en medio de la crisis misma del lenguaje, lo que llama Benjamin como «barbarie positiva» o según vimos ya «juventud». Los escombros han de ser aprovechados y así parir nuevas creaciones desde la escasez. Esos nuevos lenguajes que parten de la pobreza y ocaso del lenguaje, los encuentra Benjamin, en las obras de arte de Alfred Loos, Paul Klee y Paul Scheerbart, como lenguajes arquitectónicos, pictóricos y poéticos respectivamente, en los que, remata al final del ensayo Benjamin, las nuevas generaciones tendrán que resistir.

El payaso sabio

*Heiter sein mein Abendessen
Wenn's zur Nacht auch traurig geht
Und der Spott sei nie vergessen
Wenn auch alles untergeht¹³³*

Paul Scheerbart

*¡Scheerbart acaba de morir!
El hombre era otro Dios:
También pudo haber creado
un cosmos en seis días.*

Gershon Scholem

Para el momento en el que Benjamin encaminaba sus primeras reflexiones hacia uno de los conceptos más importantes en su extensa

132. Crisis de lenguaje que, para el cambio de siglo, ya había pasado por Viena, también con sus positivas florituras, según lo que muestra Karl Schorske en *Viena, fin de siglo*.

133. Sé alegre cena mía/porque en la noche triste voy/las burlas nunca se olvidan/cuando más miserable soy. [la traducción es propia]

y polifacética obra, en su texto *Experiencia*, esto es, entre 1911 y 1917, Paul Scheerbart había fallecido en 1915 y dos años antes, en 1913 se publicaba su, según la crítica —hasta hoy—, obra maestra *Lesabéndio, ein Asteroidenroman* (*Lesabéndio, una novela de Asteroides*). Pero ya en 1910 había publicado una obra única e irrepetible *Das Perpetuum Mobile* (*El móvil perpetuo*) y en 1914 había logrado publicar *Glasarchitektur* (*Arquitectura de cristal*), obra considerablemente influyente en la que unos años después será la famosa escuela *Baubaus*.

En estas tres obras, por mencionar las únicas que se encuentran traducidas al español, pero también en varias de sus novelas, se encuentran claramente los mismos elementos que en los escritos de juventud de Benjamin constituyen de manera fragmentaria el problema de la experiencia, a saber, la juventud y su inclinación y compromiso vital por lo futuro, al poner al hombre en el pliegue sobre sí mismo al retornar la mirada hacia los astros; astros que no dejan de comunicarse espiritualmente con otros astros y seres vivos, como lo comentamos en la Apertura, a propósito de *Lesabéndio*.

Pero ese compromiso vital con lo futuro, y por tanto con lo que es legado a las nuevas generaciones, no se da en otro momento que en el presente. Scheerbart supo movilizar las fuerzas *técnicas* de su presente, si se quiere, el *espíritu* de su presente, hacia la *ensoñación* de lo futuro —como ya lo habían hecho los utopistas de principios del s XIX— proveyendo en su formidable producción literaria, aquellas imágenes, entre muchas otras, de las que nuevas generaciones tendrían *experiencia*, o si se quiere, de las que tendrían un *despertar*. Experiencia que el mismo Benjamin reconoció en 1933 al decir de Scheerbart que «se interesa por la cuestión de en qué criaturas completamente nuevas, dignas sin duda alguna de estudio y de amor, han convertido nuestros telescopios, nuestros aviones y nuestros cohetes a los seres humanos anteriores».¹³⁴ Imposible es entonces no reconocer, así sea de manera parcial o brumosa, una experiencia, *legada* por Scheerbart, en Benjamin y parte de sus escritos.

Seguía siendo la peor y la mejor de las épocas. Seguía siendo el siglo de la razón y de la locura. También, por supuesto, no dejaba de ser

134. Walter Benjamin. *Experiencia y Pobreza*. En: Obras. Libro II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. pág. 219.

una época de fe e incredulidad. Y, cómo no, seguía siendo una época de luz y tinieblas. En épocas así —que pueden ser cualquiera, según la vara con que se las mida— nacen figuras cuya marca fatídica está en producir pensamientos e imágenes totalmente atípicas pero a su vez indispensables para su época, y aun así, no ser escuchados, no ser leídos, no ser incluso entendidos por ella; en otras palabras, ser esperados por otra época que no es la suya, edificar un *presente* futuro, y como bien sabemos pasa con los que no tienen esperanza, ser de otros la esperanza.¹³⁵

La época, los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, una época marcada por incontables avances técnicos y científicos que reactivan fuertemente el deseo de producir un hombre nuevo, una nueva cultura, una nueva ciudad, en una palabra, el más prometedor de los futuros posibles, pero que a su vez se precipita hacia su propia destrucción de cuenta de la creciente industrialización de la guerra.

La figura, Paul Scheerbart. Un utopista atípico y atópico, casi un mendigo además. Uno que, en aquella época fascinada con la guerra tecnificada, en su propia vida y obra, no se cansó de mostrar a sus contemporáneos y compatriotas, pese a no ser escuchado, que el nuevo hombre y la nueva cultura no nacen de la destrucción y la sangre, que bello no es el campo de batalla —ni la dominación técnica de todo lo que existe—, sino los astros mismos que como nosotros, también son seres vivos y como vivos, también *espirituales*.

Paul Scheerbart, que nace en Danzig en 1863 y muere en Berlín en plena Gran Guerra en 1915, fue un «utopista y absoluto desconocido tanto en la literatura como en la ciencia ficción alemanas».¹³⁶ Pero aun no siendo nadie en el mundo de las letras, ofreció al mundo y nos legó a nosotros, entre 1889 y 1915, una veintena de novelas, extensa cantidad de artículos de revista y un nutrido cuerpo de poemas. En resumen, una obra tan abundante y significativa como el olvido de sus contemporáneos hacia ella, y en la cual una cosa está perfectamente clara, «la arquitectura de cristal, el antimilitarismo y el *amor por el cosmos*, según

135. «Nur um der Hoffnungslosen pillen ist uns die Hoffnungsgegeben» / «Sólo por aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza». Aforismo de Walter Benjamin citado por Marcuse al final de *El Hombre Unidimensional*.

136. Cornelius Partsch. *Paul Scheerbart and the Art of Science Fiction*, pág. 204. En: *Science Fiction Studies*, vol. 29, No. 2 (Jul. 2002), pp.202-220. [La traducción de la cita es propia]

Scheerbart *el amor del poeta del futuro*, son las tres ideas que determinan sus libros antes que nada». ¹³⁷

En la idea del amor al cosmos, se encuentra, por una parte, una de sus últimas y contundentes respuestas —o más bien, reacciones— a lo que a principios del siglo XX, y a escasos años del inicio de la Gran Guerra, parecía ser para buena parte de los artistas e intelectuales europeos, una oportunidad de renovación espiritual para el hombre, esto es, la guerra. Por ese entonces «filósofos, artistas, políticos, científicos, oportunistas de distinta calaña, utopistas y revolucionarios, se disputan el estrellato y se entrelazan en feroces discusiones que prometen bombardear las conciencias adormiladas de sus conciudadanos». ¹³⁸ Y la forma de despertar la conciencia colectiva era, precisamente, movilizarla hacia una generalizada connivencia con el «espíritu fáustico de la destrucción y la creación». ¹³⁹ No obstante Scheerbart, como hemos dicho, jamás sintió fervor o simpatía alguna por la guerra; su fervor y simpatía estaban puestos en el mencionado *amor al cosmos*.

Irónicamente y no sin ganarse pronto la censura de sus pares, Scheerbart publicó en 1914 un relato, *In einem Privatziirkel* (*En un círculo privado*) en la revista *Zeitecho*, fundada apresuradamente por artistas e intelectuales que, según Benjamin, simpatizaban profundamente con la guerra. ¹⁴⁰ En su relato, Scheerbart protestaba, en boca del imaginario profesor de astronomía, el señor Grobleben, en contra de la primera guerra mundial con las siguientes palabras:

Ante todo, tengo que protestar con energía contra la expresión *guerra mundial*. Estando acostumbrado, como astrónomo, a proporciones cósmicas, las dimensiones de lo que sucede en la superficie de la tierra en verdad me resultan muy pequeñas... En cuanto al hecho de que, en nuestro planeta, los periodos oscuros suelen manifestarse por las guerras sólo muestra que sus habitantes no podemos ser valorados

137. Anne Gabrisch. *Nachwort* [*Münchhausens Wiederkehr* (1966)]. En: Berni Lörwald / Michael M. Schardt (Hg). *Über Paul Scheerbart. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden*. Igel Verlag, Paderborn, 1992. Pág. 65. [La traducción de la cita es propia]

138. Ricardo Forster; Nicolás Casullo; Alejandro Kaufman. *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires; Eudeba, 2009. Pág. 50-51.

139. Ricardo Forster; Nicolás Casullo; Alejandro Kaufman. *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires; Eudeba, 2009. Pág. 44.

140. Walter Benjamin. *Sobre Scheerbart*. En: *Obras*. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 240.

muy alto en lo que son los asuntos culturales. Puede que todo cambie en poco tiempo, que llegue una nueva época de paz.¹⁴¹

Como se ve, el pensamiento de Scheerbart en todo momento fue universal. Quizá el sentido de su queja no se entiende del todo en español, dado que la expresión *guerra mundial*, la podemos encontrar en alemán como *Weltall krieg*, que en español se traduciría como *guerra universal*. Se entiende entonces por qué el señor Grobleben, el personaje del cuento, que como astrónomo puede pensar toda vida y acontecimiento en un sentido y escala *universal*, disiente razonablemente de involucrar a los astros en las penosas y oscuras carnicerías humanas.

Resalta en este pasaje la altura, literal, del pensamiento cósmico de Scheerbart y su denuncia de la nula conciencia que sus contemporáneos tienen de aquellos seres vivos que son los astros, hecho que se explica al observar que los periodos de oscuridad de los humanos son el reflejo de su ensimismamiento bélico, signo a su vez de la más lamentable *pobreza* cultural. Este último hecho persiste en prácticamente toda la producción de Scheerbart y con más notoriedad en sus novelas lunares, astrales o asteroidales, en las que los personajes son siempre extraterrestres con una cultura altamente desarrollada y un abierto desdén por las armas y la guerra. De nuevo, una actitud así, demanda una forma de vida distinta; demanda asumir una idea, incluso utópica, en la propia vida. Scheerbart, con los pies en el presente, siempre se ve impulsado hacia lo futuro y por eso no se le puede desconocer su profundo *espíritu juvenil*.

Pero su posición antimilitarista y partidaria de una técnica que sirva para reconciliar al hombre con los suyos y con las fuerzas universales de las que proviene y a las que en consecuencia se debe, ya se había manifestado mucho antes de la primera guerra mundial. En su novela, *Die grosse Revolution, eine Mondroman* [*La gran revolución, una novela lunar*] Scheerbart muestra, entre otras cosas, un marcado antimilitarismo, o por lo menos una posición que sin dudas, desdeña cualquier empeño bélico. Los selenitas, pueblo que habita la luna, deciden que tras siglos de observar a los terrícolas, y notar que nunca cambiarán su vil costumbre de matarse y destruirse entre sí, ya no vale la pena apuntar más sus telescopios —cientos de miles— hacia su triste planeta. En su lugar, los selenitas planean construir un mega-telescopio, cuya construcción

141. Paul Scheerbart. *In einem Privatzirkel*. En: *Zeitecho*, agosto de 1914, págs. 44-45.

dura 1300 años, en el lado oscuro de la luna, aquel que no mira hacia la tierra, para otear el desconocido y misterioso universo que tienen ante sí y de paso, en su observación, fundirse con él.¹⁴²

En otro texto, *Glasarchitektur (Arquitectura de cristal)*, Scheerbart imagina cómo ha de ser el hombre nuevo, el hombre del futuro, y por tanto su cultura, una nueva, y en esa medida, la nueva arquitectura que haga todo lo anterior posible, pues hasta el momento, dice Scheerbart

vivimos la mayor parte de nuestras vidas en espacios cerrados. Y estos forman parte, en buena medida, del medio en el cual nuestra cultura se desarrolla. Nuestra cultura es, por decirlo de alguna manera, un producto de nuestra arquitectura. Si deseáramos llevarla a un nivel más elevado, estaríamos entonces obligados, para bien o para mal, a transformar nuestra arquitectura. Sólo tendremos éxito en esta tarea cuando despojemos las habitaciones en las que vivimos, del elemento del encierro. Es algo que sólo podemos lograr con la arquitectura de cristal, pues es ella la que permite que la luz del sol, la luna y las estrellas entre no sólo a través de unas cuantas ventanas puestas en la pared, sino a través de cuantas paredes sea posible —paredes de vidrio coloreado—. Así el nuevo medio creado, debería darnos una nueva cultura.¹⁴³

En este caso, las fuerzas cósmicas, representadas por la luz del sol, la luna y las estrellas, atraviesan todos los espacios en los que se da una cultura, espacios de descanso, de trabajo, de estudio, de esparcimiento, de contemplación, etc., determinando en últimas una forma de vida colectiva en la que se asume vitalmente esa conexión olvidada con el universo. En este sentido —algo que advertirá Benjamin años después sobre Scheerbart— la técnica constructiva, y en general toda técnica, no puede seguirse pensando como una herramienta para hacer de esas fuerzas cósmicas un objeto inferior y de servicio para el hombre, sino antes bien, el medio a través del cual el hombre es libre para reconciliarse con ellas. A una vida así es preciso darle forma desde el espacio que habita.

Pues bien, a estas ideas Scheerbart dedicó todos sus recursos, energía

142. Paul Scheerbart, La gran revolución. Extraído de: <https://enlalistanegra.wordpress.com/2013/05/18/paul-scheerbart-la-gran-revolucion/>

143. Ian Boyd White. *The Expressionist Sublime*, pág. 127. En: *Expressionist Utopias. Paradise, Metrópolis, Architectural Fantasy*. Los Angeles County Museum of Art. California, 1994.

y tiempo, no teniendo así ninguna preocupación por la posesión material de bienes o por llevar una forma de vida acorde al dictado burgués; con las ideas que entrañan lo futuro estaba profundamente comprometida su vida, algo que como vimos antes, exigía el joven Benjamin a la *juventud*. Más bien se la pasaba deambulando entre los bares y cafés de Berlín —véase una actitud similar en Benjamin— en donde un público bohemio y reducido, el mismo que lo terminó por apodarar el *payaso sabio*, esperaba empalagarse con sus relatos cargados de fantasía y humor, mientras éste recibía a cambio cigarrillos, bebida y comida. Tanto fue su compromiso con sus ideas utopistas que, movido por el fervor de la idea de haber inventado la máquina de movimiento perpetuo,¹⁴⁴ se dice que para pagar el registro de patente, se llevó a sí mismo al borde de la inanición, exprimiendo cada centavo ganado en las revistas para las cuales escribió algún tiempo a modo de supervivencia —otra coincidencia con la figura de Benjamin—.¹⁴⁵ De esta situación, cercana a la miseria, y no sin sacar provecho de ella, en aras de alimentar la utopía de sus intempestivas ideas, huellas encontramos en el diario, de su propia mano, de la invención del móvil perpetuo:

Sin duda, aquella fue una de las épocas más hermosas de mi vida; me había olvidado casi por completo de la Tierra. Pecuniariamente me iba bastante mal aunque no era algo que notase. Sólo que discutía sin cesar con mi esposa. Yo le aseguraba que esa mala vida era precisamente un indicio de que algo mejor estaba por venir. Por supuesto no siempre lograba ser muy convincente. Pero era tan dichoso como sólo puede serlo alguien que construye e imagina mundos nuevos.¹⁴⁶

Siempre me ha resultado vergonzoso que en la tierra nos tengamos que *alimentar* de un modo tan ridículo. No ha de ser más que escarnio de la humanidad. Y creo que algún día se podrían fabricar obleas que nos proporcionasen todos los nutrientes de la forma más concentrada posible. Ya disponemos de proteína pura. No deja de ser una lástima que no podamos vivir sencillamente del aire. Y pese a todo...

144. Paul Scheerbart. El móvil perpetuo. Historial de un invento. Gallo Nero, España, 2014.

145. Cornelius Partsch. *Paul Scheerbart and the Art of Science Fiction*. En: *Science Fiction Studies*, vol. 29, No. 2 (Jul. 2002), pp.202-220.

146. Paul Scheerbart. El móvil perpetuo. Historial de un invento. Gallo Nero, España, 2014. Pág. 58

esta incomodidad tiene un buen motivo: no nos puede ir tan bien sobre la superficie de la Tierra como para que nos olvidemos de la existencia de las demás estrellas. Es algo que he dicho ya cientos de veces a lo largo de mi vida.¹⁴⁷

Aparte de unas condiciones precarias de existencia del mismo Scheerbart, que serían muy distintas, es decir, para nada precarias, si los humanos —como muchos de los extraterrestres que aparecen en sus novelas— se alimentaran de aire, se puede constatar que su inagotable *Liebe zum Kosmischen*, no le permite estar demasiado cómodo o entretenido, como si en esa comodidad de la que pueden disfrutar los humanos en la superficie terrestre estuviera encubierto un *alejarse* de lo verdaderamente esencial, el cosmos y sus fuerzas eternas. Y no es que el hombre deba vivir incomodidades y penurias a propósito para lograr una *comunicación* —de la naturaleza que sea— con el cosmos, sino que, evidentemente las facilidades que consigo trae el progreso, junto a todo avance técnico, incluso para la época de Scheerbart, ya establecía unas condiciones materiales de existencia tales, que la forma de vida resultante, pese a disponer de cada vez más información sobre astros y galaxias lejanos y así en cierta medida, acercarlos a nosotros, no puede, por mucho que quiera, verlos a simple vista;¹⁴⁸ aunque por medio fotografías tomadas en observatorios astronómicos —hoy accesibles mil veces más fácil que en la época de Scheerbart— basta para ver más lejos de lo que alzar la mirada en la noche permite. Sin embargo, pese a poder *llegar* a las estrellas a través de aparatos técnicos, no parece haber mucha conexión cósmica. Semejante indiferencia frente a ese cosmos y sus magníficas y misteriosas fuerzas es lo que parece rechazar tajantemente Scheerbart; esas fuerzas, parece decirnos secretamente, han de asumirse vitalmente, también en la propia vida.

Arquitectura de cristal, antimilitarismo y amor por el cosmos son tres ideas que se implican simultáneamente. El amor por el cosmos no es algo que se practique en ocasiones especiales, como alguna celebración anual, o algo que se haga en los ratos libres o las horas muertas,

147. *Ibid.* Pág. 83.

148. Es bien conocido el fenómeno que producen las grandes ciudades sobre el firmamento nocturno, ocultándolo con sus propias luces, impidiendo así cualquier lectura o goce de los astros.

como un *hobby*. Es algo que se debe vivir cotidianamente, que debe formar parte de la propia vida y por tanto es algo que debe integrarse en el *presente propio* y la cultura misma y en los espacios que ésta habita; en sus construcciones y arquitecturas. Pero a su vez el amor al cosmos no se integra en una cultura si no es posible entenderlo como un ser vivo y *espiritual* más del que ningún otro está exento de relación. Precisamente la relación que con el cosmos y todo lo que en él está —incluido todo lo terrestre— construye la idea del militarismo no es sólo una relación bélica, destructiva, sino también de dominación y explotación.

La idea del *Liebe zum Kosmischen* apuesta pues por una relación distinta y *nueva*, a una forma de vida nueva en la que el individuo se asuma como participante del universo y a su vez al universo como participante del individuo. En este sentido Scheerbart es un pensador cargado de *futuro*, de lo nuevo, cargado de *espíritu* y *experiencia*. Pero también es uno que piensa con poco, desde la carencia, la propia y la ajena; vive con poco. Su pobreza, y la del hombre y la de su cultura, son el portal, siempre en tránsito, a una nueva riqueza. Por tanto, su obra es un valioso ensayo de *experiencia*, cuyo legado Benjamin rescata para nosotros, y al que *nosotros* como la juventud del *presente* estamos en más necesidad que cualquiera, de volver sobre él.

Parte II

La experiencia en los escritos de madurez y exilio

Capítulo I
Vibrante labor de encaje

J.P. Hebel y N.S. Léskov, dos presentadores incomparables

El Narrador es uno de los textos icónicos de Benjamin. *Orient und Occident*, una revista de teología y sociología, le encargó un artículo sobre la figura de Nikolai Léskov; en 1936 el ensayo alcanza al público. Si bien *El narrador* cumple con el encargo patronal de hablar del escritor ruso, Benjamin nos recuerda, en todo lo que merece decirse sobre Léskov, las reflexiones que ya traía a propósito de la narración desde la época de su estancia en Ibiza, en 1932 e incluso antes, pero aún más, nos recuerda sus reflexiones sobre el problema de la experiencia, expuestas en 1933 y que como hemos visto antes, son rastreables hasta sus escritos más tempranos. No obstante, en *El narrador* la figura de Léskov no es la única protagonista; a su lado se halla la de Johann Peter Hebel. De Hebel, a propósito de la narración y la figura del narrador, esencial para entender buena parte de la comunicabilidad de la experiencia, Benjamin ya tenía bien situada su figura en tres textos: *Johann Peter Hebel, con ocasión del primer centenario de su muerte*, de 1926; *Johann Peter Hebel*, conferencia dictada en Berlín en 1929 y *J.P. Hebel: Cofrecito de joyas de la casa del amigo renano*, de 1933. Trataremos aquí de acercarnos a la figura de Hebel¹⁴⁹ y Léskov en tanto narradores.

Hebel fue un «presentador de historias de ladrones, dramas familiares y naufragios o aventuras en el salvaje oeste, sino ya de las fuerzas y tensiones supremas de su tierra y de su época».¹⁵⁰ Benjamin lo llama presentador, todavía mejor, «presentador incomparable»¹⁵¹ por una razón

149. Obtener información confiable sobre Hebel ha sido imposible, por eso nos basamos únicamente en los datos que aporta el mismo Benjamin en los textos mencionados para hacernos a una imagen aproximada de su figura como narrador.

150. Walter Benjamin. *Johan Peter Hebel*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 247-248.

151. Walter Benjamin. *Johan Peter Hebel*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 247.

especial. En sus historias lo pasado tiene un *ahora* «históricamente significativo» y un *aquí* «pleno y floreciente», es decir, que en sus narraciones Hebel no sólo cuenta algo, sino que ese algo lo inserta en el presente de sus narraciones como *algo* que viene desde otro presente ajeno y lejano, que viene desde un *aquí y ahora* otro. Sus narraciones se convierten así en historias por las que *lo sido* alcanza a penetrar en el presente como quien se cuelga por una puerta entreabierta. Por esa puerta entreabierta, dice Benjamin, se colaron las *fuerzas espirituales* de la revolución francesa y la ilustración. En ese sentido, Hebel es también un presentador, pues hace presentes, en su *aquí y ahora*, las «fuerzas y tensiones» de otra época y de otra tierra.

Hebel nació en 1760 en Basilea; su familia fue humilde, su padre tejedor y su madre una doncella. Pero ese origen no le impidió hacerse maestro de escuela en Larrach y ministro luterano en Baden, pequeña ciudad del sur de Alemania. Hacia 1801 se dio a conocer como poeta con sus *Alemannische Gedichte (Poesía Alemana)*, una colección de poemas escritos en dialecto alemán¹⁵² y poco después, entre 1803 y 1819, ganó más reconocimiento por sus *Kalendergeschichten (Historias de calendario)*; dos años antes de su muerte se publican en 1824 sus *Biblische Geschichten. Für die Jugend bearbeitet (Historias bíblicas. Adaptadas para la juventud)*.¹⁵³

Después de su muerte Hebel no parece haber tenido mayor reconocimiento entre un público profano o iniciado. La crítica literaria de finales de siglo XIX y principios del XX no lo considera relevante entre los grandes clásicos de la literatura alemana, o por lo menos así lo indica su total ausencia en una monumental obra como es *The German Classics of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, traducida del alemán al inglés y publicada en 20 tomos entre 1913 y 1914 en Estados Unidos por la Universidad de Harvard¹⁵⁴. Esta

152. Llamado así por derivarse del dialecto de las antiguas tribus germánicas conocidas por los romanos como los *Alamanni*. Contra esta tribu luchó el mismísimo Julio Cesar al inicio de la guerra de las Galias.

153. Tomado de: <http://www.albaeditorial.es/php/sl.php?shop.searchFldrs&nt=7455&tcry=1&ord=0&sen=0&ccry=125&pagout=0#.X0CpbehKi00>

154. Kuno Francke (Ed.). *The German Classics of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Master Pieces of the German Literature Translated into English, in Twenty Volumes Illustrated*. Harvard University. The German Publication Society. New York, Albany. 1913-1914.

exclusión de Hebel de las letras alemanas la confirma Benjamin cuando nos dice en su conferencia de 1929, que todavía, es decir, casi veinte años después de dicha publicación de clásicos alemanes, los críticos, estudiosos y filólogos que conocen a Hebel «tan sólo ven una literatura de pobres».¹⁵⁵

La falta de apreciación de Hebel o mejor dicho, el desprecio con que ha sido recibida su prosa como «arte popular», para gentes bajas, comenta Benjamin en su conferencia en Berlín de 1929, se debe a que Hebel sólo pudo «decir y pensar todo lo que es grande, lo importante, de manera oblicua, metafórica, ese punto fuerte de sus historias constituye en su vida el punto débil».¹⁵⁶ Su propia vida tenía que ser forzosamente un punto débil porque en calidad de maestro de escuela y de ministro luterano de Baden, «no sólo tenía que vivir en un entorno más que limitado, sino que, además, se veía obligado a defenderlo».¹⁵⁷ Siendo así, sus historias, en tanto «oblicuas» o «metafóricas» no parecieron para su entorno limitado, historias peligrosas o que tuvieran ideas sospechosas.

En otras palabras, para sus señores, Hebel no se hizo notar, no notaron lo que estaba a la base de sus historias: la ilustración y la revolución. No las notaron porque, dice Benjamin, no se expresaban, en las historias de Hebel, como ideas, sino en las «situaciones y tipos» propios del «cosmopolita y el abad ilustrado... el pícaro y el filántropo».¹⁵⁸ Pero además la obra de Hebel pasa desapercibida porque, antes que nada, era un cronista «pues, al escribir su crónica, el cronista auténtico está escribiendo al tiempo al curso del mundo su alegoría. Se trata de la vieja relación entre microcosmos y macrocosmos».¹⁵⁹ Es decir, que el presente de los personajes de las historias de Hebel, su *aquí y ahora* no era el mismo tiempo en el que vivió él —1760-1826—; de hecho, el tiempo en Hebel, explica Benjamin, no se mide en años sino en generaciones. Así «Hebel ve en las acciones de sus personajes a las generaciones revol-

155. Walter Benjamin. *Johan Peter Hebel*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 248.

156. *Ibid.* Pág. 248.

157. *Ibid.* Pág. 248.

158. *Ibid.* Pág. 248.

159. *Ibid.* Pág. 249.

viéndose en todas las crisis que estallaron con la revolución de 1789».¹⁶⁰

Por otra parte, en las travesuras, crímenes y bribonadas de sus personajes Hebel hace que vivan, como parte de ese macrocosmos en el microcosmos, a los grandes de la ilustración: Voltaire, Condorcet, Diderot; pero también en sus pícaros están las historias de los pícaros que tuvo la antigüedad; hasta la propia vida de Hebel se ha incorporado a la de sus personajes, «ya de joven, Hebel era muy célebre por sus travesuras...de adulto...le presentaron al frenólogo Gall... murmurando algo incomprensible, este médico, mientras lo palpaba, no pronunció otras palabras que: *extraordinariamente desarrollado*. Hebel le preguntó entonces: *se refiere al órgano de robar*».¹⁶¹

Pero sin duda lo que confiere a Hebel la más alta dignidad como narrador es, según Benjamin, hacer que «la moraleja...se convierta en un modo de prosecución de la épica, aunque por otros medios».¹⁶² Las acciones de esos personajes, siempre bribones y truhanes, en los que se ve proyectada o reflejada la vida del campesino, el burgués, el comerciante, el ladrón, más concretamente en el *trapicheo* típico de la actividad comercial inherente al burgués, y que Hebel equipara con la trampa y el robo del ladrón, o con la astucia del campesino, por más que se den en medio de la «abyección y desesperación», no dejan de manifestar, en su reverso, cierta virtud.

Así, dichas acciones alcanzan su lado épico, son exaltadas, aunque soterradamente. Un ejemplo de esa virtud, como la «moraleja oculta» en el aspecto *demoníaco* —criminal— de los personajes de Hebel, nos lo ofrece Benjamin en la historia del barbero de Segringen, una de las más reconocidas de Hebel en su momento; en ella el aprendiz del barbero

afeita al militar que está de paso porque nadie más se atreve a hacerlo. “Si me cortáis, os mato a puñaladas”; y el aprendiz le dice cuando acaba: “No me habríais matado a puñaladas, sino que, si al moveros yo os hubiera hecho un corte en plena cara, sin duda que me habría anticipado, os rebanaría la garganta y saldría corriendo a toda prisa.” Así es como son las historias de Hebel. Todas tienen como un doble suelo. Mientras arriba hay asesinatos, maldiciones y robos, por debajo

160. *Ibid.* Pág. 249.

161. *Ibid.* Pág. 251.

162. *Ibid.* Pág. 252.

hay paciencia, y mucha sensatez y humanidad.¹⁶³

En un brevísimo artículo que no llega a más de media página sobre el «Cofrecito de joyas del amigo de la casa renano», Benjamin en 1933 se pronuncia nuevamente sobre Hebel. Para él «Hebel es uno de los mayores moralistas de todos los tiempos, cuya moral es la prosecución de la narración con otros medios».¹⁶⁴ Por otro lado, en el texto de 1926 a propósito de la conmemoración de los cien años de su muerte, resalta a Hebel principalmente como cronista pero por otros medios, sin decir directamente que es un cronista cuando comenta una pasaje del relato *Un encuentro inesperado*, «Al exponer de este modo el paso de un periodo de cincuenta años de luto, Hebel hace hablar a una metafísica que posee experiencia, y que cuenta más que toda metafísica vivida».¹⁶⁵

Esta metafísica que posee experiencia parece enunciarse, en la conferencia del 1929, como la expresión del macrocosmos en el microcosmos, o lo que es lo mismo, de la totalidad en el fragmento, y que se refleja en el hacer del cronista como ese estar «escribiendo al tiempo al curso del mundo su alegoría».¹⁶⁶ Pero también ese macrocosmos plegado infinitamente sobre un microcosmos aparece, en el texto del 1926, como una tensión constante de la lengua consigo misma en tanto habla y escritura:

la disciplina protestante también vino a influir sobre Hebel. En general tal vez sea una afirmación reduccionista, pero es posible afirmar de Hebel, sin que nos queden dudas al respecto, que la prosa alemana moderna es una confrontación sumamente tensa cuya dialéctica gira entre dos polos, uno constante y otro variable: el primero es el alemán de la traducción de la biblia de Lutero y, el segundo, el habla popular. La compenetración de ambos en Hebel será la clave de su maestría artística, que sin duda no es de naturaleza lingüística solamente.¹⁶⁷

163. *Ibid.* Pág. 251-252.

164. Walter Benjamin. *J. P. Hebel: Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 238.

165. *Ibid.* Pág. 284.

166. Walter Benjamin. *Johan Peter Hebel*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 249.

167. *Ibid.* Pág. 283.

No hay que olvidar que tanto Léskov como Hebel son escritores, así es su narración, escrita, lo que indica que están situados justo en el momento en el que el narrador oral, del mundo material del artesano, empieza a desaparecer y en su lugar va siendo reemplazado por otro mundo material, ahora industrial y burgués —figura importantísima en Hebel, así como lo es el funcionario en Léskov e incluso en Gogol¹⁶⁸—. Pero también, lingüísticamente, ese momento de transición es uno de tensión y transformación, pues el alemán de Lutero se confronta, en el terreno ahora del libro, con el alemán del dialecto del narrador oral, pero sin anularlo, pues en las historias de Hebel confluyen tanto los pillos y campesinos, mayormente iletrados y así insertos en un mundo básicamente *sonoro*, como los burgueses y los abates ilustrados cuyo mundo no deja de ser el de la fonación, pero que ahora tiene a la escritura —y con ella el libro— como la artesanía desde la que cada vez más se hace la vida.

De Nikolai Léskov podemos saber, gracias a Gorki¹⁶⁹, que su abuelo fue un hombre eclesiástico, su abuela provenía de una familia de comerciantes, su padre fue funcionario y su madre perteneció a la nobleza. Con estos cuatro parientes ve Gorki la conjunción de cuatro estamentos sociales de la Rusia del siglo XIX, en la vida de Léskov. Sin embargo, quien tal vez tuvo mayor peso en él, en su vida, fue un quinto estamento social, en la persona de la sierva de la familia. Siendo niño, ella le contaba historias de las que ya de adulto, comentaba que eran «unas veces, como el dulce almíbar añadido a la jalea ácida de la vida; otras, como la imprescindible mostaza con que se aderezan sus partes más groseras».¹⁷⁰ Por lo que deja ver su vida adulta, las luchas y acciones que mueven su obra y en ella los personajes de sus historias, esos estamentos sociales que amalgamados constituyen la «sagrada Rusia», seguirán confluyendo en Léskov. Ya porque se resista a unos estamen-

168. Véase narraciones como *El capote* o *La nariz*, o la famosa novela *Almas muertas*, en todas el funcionario o el burócrata es una figura dignificada como ridiculizada.

169. De Léskov tampoco disponemos de textos que nos ayuden a situar su obra, al menos en un grado mínimo, en su vida. Nos atenemos a los pocos datos que aporta Gorki en un texto que en la edición en español de *El peregrino encantado* se ha usado como prólogo.

170. Maksim Gorki. *N.S. Léskov*. En: Nikolai Léskov. *El peregrino encantado*. Alba editorial. Barcelona, 2003. Pág. 6.

tos, ya porque se congregate con otros; aunque pertenecía a la iglesia ortodoxa griega, «era enemigo...de las burocracias eclesiales...tampoco se entendía con los funcionarios seculares».¹⁷¹

Con todos los estamentos y grupos sociales se enemistó pese a su empeño en buscar, entre ellos, hombres justos y virtuosos. «Los mayores no encontraban en él ideas cívicas...Los revolucionarios no podían olvidarse tan fácilmente de sus novelas *Nékuda* y *Na nazhaj*...no era del agrado de nadie, y se quedó apartado en un rincón...conservadores, liberales y radicales, todos a una, lo consideraron políticamente sospechoso».¹⁷²

No podía ser para menos cuando en sus dos primeras novelas no guardó reservas de severidad para todos los rusos. En su primera novela, *Nékuda (Sin salida)*, los personajes son malvados o ridículos, ajenos a la realidad, impotentes unas veces, charlatanes otras y en algunas más presuntuosos: «sus vidas son callejones sin salida».¹⁷³ Le sigue a *Nékuda* la novela *Na nozhaj (Enemigos mortales)*. Los personajes, todos nihilistas, principalmente la juventud revolucionaria, cuenta Gorki, son miserables y mezquinos encarnados en las figuras del ladrón, el chantajista y el asesino.

Sin embargo, por más deplorables y nefastos que fueran sus personajes entre ellos hay un héroe. En *Nékuda*, nos muestra Gorki, hay un idealista y excéntrico llamado Rainer quien, en medio del altruismo y la búsqueda de la libertad, se hace socialista y muere en un levantamiento armado de los polacos en 1863. Léskov lo rodea con un aura de santidad. En *Na nozhaj* hay una heroína, Anna Sokokova; incansable y abnegada a la vez que ciegamente obediente, siempre dispuesta a matar y morir por los demás. Implacable y cruel con sus enemigos, a la vez que generosa con ellos, es capaz de curar sus heridas cuando minutos antes buscaba su muerte. También la reviste Léskov con un hálito de santidad.

Después de estas dos novelas, pero sobre todo en la década de 1870, relato tras relato la figura principal en sus historias es la del aldeano,

171. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 43.

172. Maksim Gorki. *N.S. Léskov*. En: Nikolai Léskov. *El peregrino encantado*. Alba editorial. Barcelona, 2003. Pág. 11.

173. Maksim Gorki. *N.S. Léskov*. En: Nikolai Léskov. *El peregrino encantado*. Alba editorial. Barcelona, 2003. Pág. 7.

rudo y sencillo. En el campesino Léskov ofrecerá así la estampa del santo y el justo. Ambas figuras parecen ser el reverso de una Rusia «extenuada por la servidumbre, que había empezado a vivir con retraso, piojoso y sucio, pícaro y beodo, estúpido y cruel, donde las personas de toda clase y condición sabían ser igualmente infelices».¹⁷⁴ Pero esta santidad de los personajes de Léskov es ambigua. Les preocupa a profundidad la salvación, pero no la suya, sino la de los demás. No renuncian al mundo, no se retiran a desiertos, bosques o ermitas buscando a dios, pues «el arrebató místico no es lo propio de Léskov, aunque en ocasiones le atrajera más bien lo prodigioso».¹⁷⁵ Prefieren arrastrarse «por el barro de la vida terrenal en la que se encuentra enfangado el hombre, ahogado en sangre, oprimido por la avaricia y la envidia, compitiendo con el diablo en crueldad y malicia».¹⁷⁶ Por otra parte, comenta Benjamin a propósito de la ambigüedad del santo, que también esta se halla en la misma vida y personalidad de Léskov: «sus pasiones suelen actuar de forma tan violenta y destructiva como la ira de Aquiles... las naturalezas elementales de sus *Relatos de los viejos tiempos*, en su pasión despiadada, van derechamente hasta el final... ese punto en que la depravación se transforma de pronto en santidad».¹⁷⁷ Partiendo de aquí no resulta impreciso pensar que en los personajes de sus historias se halla el mismo Léskov, como si aquello que los animara fuera su propia vida, dejando una pequeña huella de sí en cada uno de sus relatos.

Pero volvamos un poco al principio. Si la cercanía con aquella sierva en su infancia fue su primer contacto con el espíritu popular, sus muchos viajes por toda Rusia como funcionario secular, o como «representante de una gran empresa de Inglaterra»¹⁷⁸ o por fuera de Rusia a modo de autoexilio momentáneo, le mantendrán unido, por afecto, al pueblo ruso, a sus campesinos y su sencillez distintiva, pues le proveyeron «de un conocimiento genuino, no libresco, de la vida del pueblo»¹⁷⁹

174. Maksim Gorki. *N.S. Léskov*. En: Nikolai Léskov. *El peregrino encantado*. Alba editorial. Barcelona, 2003. Pág. 9.

175. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 44.

176. Maksim Gorki. *N.S. Léskov*. En: Nikolai Léskov. *El peregrino encantado*. Alba editorial. Barcelona, 2003. Pág. 9.

177. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 65.

178. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 43.

179. Maksim Gorki. *N.S. Léskov*. En: Nikolai Léskov. *El peregrino encantado*. Alba editorial. Barcelona, 2003. Pág. 6.

y así obtuvo tanto un «conocimiento del mundo como de la situación en su país». ¹⁸⁰ Pero también esos viajes le mantendrán en estrecha comunión con la lengua rusa, de sus campesinos.

El dominio excepcional de la lengua rusa que tenía Léskov, a decir de muchos, explica la calidad incomparable de sus historias. «Como artista de la palabra Nikolai Léskov... tiene poco que envidiar a cualquiera de los autores de las sagradas escrituras de la literatura rusa... por su conocimiento previo de la lengua rusa, a menudo supera a sus predecesores y contemporáneos». ¹⁸¹

Según Gorki, el uso que daba Léskov a las palabras marcaba, digamos, un punto aparte en relación a los grandes referentes de la literatura rusa, pues estos «escribían de forma plástica», es decir, usando las palabras con el fin de moldear unas figuras con las que el lector, en todo su espectro emocional, pudiera empatizar. Léskov en cambio, era un mago de la palabra; no la usaba como un pintor usaría su pincel, porque su fin era narrar; Léskov no pinta ni adorna, él narra. «Su narración es como un cántico inspirado: una tras otra van cayendo las puras y simples palabras rusas, enlazándose en líneas complejas, con un timbre que a veces resulta serio y otras veces invita a la risa». ¹⁸² Semejante uso simplista del lenguaje, dirá Benjamin, se debe a que Léskov, al igual que Hebel, y en general los narradores auténticos, no explica lo que cuenta, pero tampoco necesita esforzarse, como indica Gorki que hacen todos menos Léskov, por hacer que el lector empatice con sus personajes, pues el narrador siempre ha de sumergir lo que narra en su propia vida, a diferencia de escritores como Tolstoi o Turguénev, que les gustaba, pero también se debía a una necesidad propia de sus novelas, «insertar a sus personajes en un fondo reconocible que resaltara su viveza; estos autores hacen un extenso uso de los paisajes, de las descripciones del curso del pensamiento, del juego de las sensaciones; Léskov casi siempre evitó estos recursos, obteniendo resultados análogos a través del virtuoso trenzado del habla coloquial, con la que ejecutaba vibrantes

180. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 43.

181. Maksim Gorki. N.S. *Léskov*. En: Nikolai Léskov. *El peregrino encantado*. Alba editorial. Barcelona, 2003. Pág. 12.

182. Maksim Gorki. N.S. *Léskov*. En: Nikolai Léskov. *El peregrino encantado*. Alba editorial. Barcelona, 2003. Pág. 12.

labores de encaje». ¹⁸³

Como se puede ver Léskov y Hebel fueron bastante similares. Los dos tuvieron acercamientos con el mundo secular y eclesiástico equiparables, ya fuese como funcionario público o privado, como periodista, maestro o ministro. Ambos se interesaron de igual manera por los campesinos, sus vidas sencillas, sus bondades y defectos, pero también su dialecto y encontraron así, en todas las *capas* de la sociedad las figuras y tipos que darían vida a los personajes de sus historias. Esos personajes, en Léskov y Hebel, también fueron en la misma medida abiertamente ambiguos, con la misma mano que rozan alguna maldad señalan alguna virtud.

No resulta difícil pensar en Léskov y Hebel, así como en el narrador en general, en aquella figura, hoy legendaria, de Diógenes el perro, un personaje marginal en extremo, buscando con su lámpara entre todos los ciudadanos de Atenas, un hombre honesto. A estos dos narradores lo que más los acerca y estrecha es pues, la búsqueda del justo y del santo allí donde menos se lo espera, a saber, allí donde más escasea la virtud, la justicia y la santidad, pero todavía mejor, en ellos mismos como narradores.

Experiencia y narración: una sombra breve

What we do in life echoes in eternity

Máximo Décimo Meridio, Gladiador

Hasta el momento hemos procurado, hasta donde las fuentes disponibles lo permiten, una aproximación a la figura de Hebel y Léskov en tanto narradores. Ahora trataremos de aproximarnos a lo que según Benjamin, determina inconfundiblemente el rostro, antiquísimo,

183. Maksim Gorki. N.S. *Léskov*. En: Nikolai Léskov. *El peregrino encantado*. Alba editorial. Barcelona, 2003. Pág.13.

del narrador. Lo primero que nos dice sobre él es que, en el mundo del hombre moderno, pero también ahora mismo, en el *nuestro*, «El narrador...no nos está presente en absoluto como tal en su viva actuación»¹⁸⁴ y sólo nos es posible reconocer levemente algunos de sus rasgos, así como en una roca o en una nube, vistas desde la distancia correcta, puede vislumbrarse pálidamente un rostro humano.

Pues bien, en *El narrador*, Benjamin parece como si intentara asomarse al reverso de la silueta del narrador, indicando en los escasos rastros de su supervivencia, reconocibles en el siglo XIX y XX —recordemos que los autores que analiza en el texto son en su mayoría del siglo XIX y que el ensayo es escrito y publicado en 1936—, todo lo que para el hombre actual ya no es reconocible en lo que conoce, todavía, con la palabra *narración*. Pues el hombre no ha dejado de narrar, de hecho, la narración es, indica Benjamin, una de sus «facultades inalienables». La narración es una forma de comunicación, nos dice. A su lado se encuentra la novela y la información —hoy añadiríamos la televisión, el cine, la radio y la internet.

Pero lo que distingue a la novela y la información de la narración propiamente dicha, es su carácter épico; en otras palabras, novela e información no gozan de *epicidad*.¹⁸⁵ Lo que se ha perdido precisamente de la narración y que también se ausenta de la novela y la información, con la pérdida de lo épico, es la *comunicabilidad de la experiencia*. Así pues, en *El narrador*, la premisa fundamental que debe considerarse aquí es que el acabamiento de la épica en la narración implica el socavamiento de la experiencia. Es por eso que la figura del narrador, épicamente, ya no la tenemos presente, «en absoluto en su viva actuación». Pero antes de continuar, ¿qué quiere decir con esto?

Naturalmente contamos ahora, así como en el *ahora* de Benjamin, con la palabra *narración* y a su lado con *narrador*, y nos son tan familiares como las palabras *narrativa* o *contar* al mismo tiempo que *cuento* o *relato*. Todas ellas nos son familiares de varios modos, aunque no se salen nunca de los límites que lo cotidiano de nuestras vidas les impone, pudiendo estar así más cerca de la fantasía o de lo ficcional que de lo activamente instalado en el presente que vivimos.

184. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 41.

185. Atributo que estaría pendiente por discutir en torno a la televisión, el cine y la radio.

Esto quiere decir que nos es muy normal y habitual hablar de *narrar* algo o *contar* algo, pero sin saber narrar ese algo o contarlo. «Es cada vez más raro encontrar a personas que sean capaces de contar algo bien»¹⁸⁶, pues eso que contamos, dentro de los límites de nuestra cotidianidad, difícilmente volverá a ser contado o narrado por otros, esto es, no alcanza, no llega a ser memorable por cuanto nuestras propias vidas no tienen un peso en ese algo ni él en ellas.

Aquello que nos narramos y nuestras propias vidas y el presente que vivimos, están tan desconectados entre sí como el vaso de vidrio que contiene un poco de agua; pero de ninguna manera ésta penetra el vaso, no lo impregna. Así pues, contar algo a otro es para nosotros una operación tan sencilla y anodina como transportar el agua de un vaso a otro. Y por más que la operación se repita, ni el vaso ni el agua cambian; estrictamente, no se *inter-cambian*.

Los *acontecimientos* que nos *narramos* o *contamos* no se impregnan de nuestras vidas como tampoco nuestras vidas se impregnan de ellos; así, decimos que ambos están vacíos; no tienen singularidades sobre las que sea imperativo volver, retornar, volcarse o plegarse y así intensificar el acontecimiento mismo —o la cosa— a la vez que la vida y el presente. No es posible, en una palabra, una *experiencia*, pues en eso cotidiano que nos *contamos* y nos *narramos* no hay nada comunicable, ningún ser espiritual nos es comunicado porque el lenguaje en el que nos *contamos*, nos *narramos* algo es tremendamente pobre, insuficiente para traducir el lenguaje propio de lo acontecido al lenguaje humano de palabras.

Este problema, que es uno estrictamente de la traducción, entraña una dificultad suprema, aquella que confiere al arte su máxima dignidad. Una dignidad que rozan pocos artistas, dificultad con la que se estrellan todos. De esa dificultad y dignidad el lenguaje del cine, en una producción indudablemente digna, alguna experiencia nos comunica.

En un film de 2018 denominado *Werk ohne Autor (Obra sin autor)* se nos *narra* la búsqueda del joven pintor Kurt Bartnert (personaje inspirado en el pintor Gerhard Richter y su vida artística) de lo que él llama a lo largo del film, la *idea* o la *verdad*, y que trataba de explicar diciendo que «si dices en voz alta varios números al azar estos no dicen nada, parecen vacíos, incluso tontos. Pero si esos números fueran los ganadores

186. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 41.

de la lotería, de golpe tendrían algo extraordinario, tendrían una verdad que antes no habías visto».

Kurt escapa de la RDA hacia Alemania del oeste y se matricula en una escuela de arte en Düsseldorf. Allí conoce a muchos jóvenes artistas que como él, están en la búsqueda de su propia verdad; con esa búsqueda, el director de la escuela, un excéntrico Joseph Beuys, trata siempre de comprometer a sus estudiantes; nunca mira sus obras porque «sólo tú sabes si lo que haces es bueno», les dice, o sea, la verdad de la obra no está en el *competente* que la juzga sino pendiente por ser *revelada* en la vida del artista, algo que a veces se da y otras veces no se da.

La escena más importante por cuanto puede tener de reveladora para el espectador y para el personaje Kurt como punto decisivo en su carrera, llega cuando el profesor Beuys, que nunca se quita el sombrero — hecho que, junto con sus obras, todas hechas sólo con grasa y fieltro, es el gran misterio que todos quieren resolver—, se presenta en el taller de Kurt para ver sus trabajos. Apenas las ve se decepciona; parece como si las encontrara vacías de vida. Movidio por esa decepción, el profesor Beuys, de repente, se transforma en un narrador por unos momentos y le cuenta una historia al joven Kurt:

En la guerra fui operador de radio de la Lufwaffe. Era tan mal operador de radio como mi compañero mal piloto, sólo tuvimos cuatro semanas de entrenamiento. En nuestra segunda misión, un sobrevuelo en Crimea, fuimos derribados. El piloto murió, y yo quedé mal herido entre el avión. Habría muerto, pero esos nómadas tártaros me encontraron entre los restos; eso campesinos, a los que se supone teníamos que bombardear me salvaron. En su tienda me cuidaron envolviendo mi cuerpo en fieltro y mi cabeza en grasa. Pasé un año con ellos, después me entregué como prisionero de guerra a los norteamericanos. Antes de la guerra mi vida era aburrida; tuve una infancia normal, podría decir que fui feliz, aunque no tenía ningún talento artístico. Iba a ser un hombre de negocios como mi padre. Cuando me liberaron las cosas cambiaron y me empezó a ir mejor, poco después terminé aquí como director. Si me preguntan qué he experimentado realmente en mi vida, diría que la grasa y el fieltro. Cuando la gente habla del amor, de lo que siente por su pareja o incluso del sexo, los entiendo muy bien porque la grasa y el fieltro...de ellos me impregné, los entendí muy a fondo, tanto como entendió Descartes que si pienso luego existo. Él lo cuestionó todo, dudó de todo lo que existía, hasta dudó

de sus pensamientos. Pero entendió que había algo que pensaba esos pensamientos y a eso lo llamó YO. ¿Qué eres tú? ¿Esto? [señala con un bastón las obras decepcionantes de Kurt] Esto no eres tú.

Apenas termina su historia se retira y justo en la puerta se vuelve hacia Kurt, se quita el sombrero y le hace una venia, dejando ver una cabeza medio calva y desfigurada con horribles cicatrices. En la escena siguiente Kurt quema todas sus obras, ninguna contiene la verdad que aún busca. Entonces, cuando Benjamin nos dice que el narrador «no nos está presente en absoluto como tal en su viva actuación» nos está mostrando que eso en lo que por un momento breve y mágico el profesor Beuys se transforma en frente del joven Kurt, no es lo que comúnmente llamamos *contar* algo o *narrar*, porque narrar, nos dirá más adelante Benjamin, consiste en intercambiar experiencias, justamente lo que hace el profesor Beuys con el joven Kurt.



*Joseph Beuys. The pack*¹⁸⁷

Pero eso no quiere decir que en ese intercambio de experiencia el joven Kurt ahora sepa tan bien como podría saber Beuys con su piel, qué

187. Tomado de: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments>

es el fieltro y la grasa, porque en ese sentido se cumple estrictamente aquel dictado según el cual las experiencias son intransferibles, además en ese tipo de transacción no consiste de ninguna manera la experiencia que aquí nos interesa. La experiencia que comunica así Beuys al joven Kurt, y que en nuestro ahora se nos ha legado en las obras de arte de Beuys es la revelación o si se quiere iluminación de que hay algo *sido* enterrado en el pasado individual o colectivo que nos aguarda, que espera silenciosamente por nosotros y que, en el momento preciso, que como ya hemos visto es ese momento del *despertar*, se apresta sobre nuestro propio presente para ser redimido.

Efectivamente, el joven Kurt encuentra en el recuerdo, más precisamente en la *rememoración* aquellos acontecimientos de su infancia que a su vez son acontecimientos de la humanidad, que en el ahora de sus obras de arte pero también en un lenguaje único —un efecto de distorsión o borrosidad de la imagen que coincide con el desenfoco que se da en la visión del Kurt niño cuando su madre intenta taponarle los ojos para evitarle ver y guardar en su memoria el momento traumático en que vería por última vez a su tía— vendrá a rememorar, o como ya vimos antes, *tener-presente* (*Eingedenken*). En sus pinturas Kurt superpone o tal vez impregna, el recuerdo personal de su tía, esterilizada y asesinada en un psiquiátrico nazi —pero irredenta, ya que nadie nunca supo qué fue de ella— con las imágenes que son el recuerdo colectivo de los nazis responsables del programa de limpieza genética del Reich y que ahora, en el momento presente del Kurt adulto y artista, han sido encontrados y enjuiciados.¹⁸⁸

188. Una experiencia similar se nos ha de comunicar en las fotografías del conflicto armado en Colombia que por años registró Jesús Abad.



Gerhard Richter. *Tante Marianne (Tía Marianne)*.¹⁸⁹

Pero nos quiere decir Benjamin algo más cuando menciona ese «no estar presente en su viva actuación», no ya en cuanto a la narración como arte de intercambiar experiencias sino ahora en cuanto a lo absoluto del narrador. Ese *absoluto* ha de entenderse aquí como el *medio* del narrador, aquello *en* lo que el narrador se comunica, que no es la narración porque recordemos que esta es el arte, o incluso la artesanía de comunicar experiencias.

Aquello *en* lo que el narrador se comunica es justamente su lenguaje, esto es, en su moraleja, en el consejo, en la lección práctica; pero sabemos que todo lenguaje comunica el ser espiritual que le es comunicable, así que todo el texto sobre *El narrador* no es otra cosa que, no un exponer o un describir, tampoco un mostrar o reconstruir sino un traer hacia nosotros, un instalar en nuestro presente, estrictamente un *tener-presente* el espíritu del narrador, que alguna vez ardió vivamente en su propio presente, en nuestro propio presente, o más precisamente, en nuestro *tiempo-ahora*, nuestro *aquí y ahora*. En una palabra, nos ha legado Benjamin una *experiencia* en su ensayo sobre *El narrador*.

El aquí y ahora del cronista-narrador

Uno de tantos rasgos importantes por los que se reconoce el narrador es su habilidad de «presentador incomparable». Ya habíamos visto que Benjamin llamaba a Hebel así en tanto este hacía cercano en sus narraciones un *aquí y ahora* lejano, y ese *aquí y ahora* podía manifestarse como ese contar al tiempo al curso del mundo los acontecimientos co-

189. Tomada de: <https://www.gerhard-richter.com/>

tidianos, de modo que un *macrocosmos* se expresa en un *microcosmos*. Que esta expresión se dé es cosa del cronista.

Este pliegue del curso del mundo sobre el curso de los acontecimientos cotidianos —que son los que nos dan la idea de vida— aparece de nuevo en *El narrador* expresado de otra manera: «la narración sumerge la cosa en la vida del narrador para sacarla de ahí a continuación. Con ello, lleva la huella del narrador, como una vasija la del alfarero»,¹⁹⁰ es decir, que el curso del mundo también puede plegarse sobre el curso de una vida, la del narrador. Y así lo hace una y otra vez por muchas generaciones, dejando capa sobre capa de narraciones superpuestas, esto es, «la imagen certera del modo en que la narración bien consumada va saliendo a la luz a partir de la estratificación de varias y abundantes narraciones».¹⁹¹ De nuevo aparece aquí el movimiento pendular de la experiencia, esta vez enunciado como narración consumada, pero lo que se consume en la narración es cada *aquí y ahora* superpuesto uno sobre otro en la narración.

El narrador también es un cronista cuando, en el seno de sus historias y de lo que las alimenta, su vida y la de otros, hace que el curso de su vida se impregne del que es propio del mundo; y en ese *impregnarse* se nos viene a dar una *experiencia*. El ser cronista es pues uno de los rasgos por los que ha de distinguirse el narrador. Pues bien, no resulta para nada fortuito que varios acontecimientos, aparentemente insignificantes e inconexos se tejan, como por sí solos, en la vida misma de Benjamín, como son la escritura de *Experiencia y pobreza*, su breve exilio, o si se quiere, refugio en Ibiza y a su vez el desvanecimiento del último refugio del mundo oral esencial para la narración y la experiencia.

Mundo oral en el que los narradores siempre fueron anónimos, aunque se les pudo situar de alguna manera. Benjamín los agrupa en dos linajes: el campesino sedentario y el marinero dedicado al comercio. De la compenetración de ambos, nos viene la figura más nítida del narrador, «la extensión real del reino de las narraciones en todo su alcance histórico no se puede pensar sin la interpenetración de ambos tipos arcaicos. Esa interpenetración la realizó en especial la Edad media en el seno mismo de los gremios»,¹⁹² y dadas las condiciones especialmente

190. Walter Benjamín. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 50.

191. *Ibid.* Pág. 51.

192. *Ibid.* Pág. 43.

aisladas de Ibiza, cabe pensar que aunque no hayan sobrevivido allí gremios, por lo menos sí sobrevivieron las figuras del campesino sedentario y el comerciante marinero o viajero.

En 1932 Walter Benjamin se instala en un rincón de Ibiza, en principio, como medida provisional para sortear las precarias condiciones económicas en que se encuentra. Situación apremiante que se hará constante hasta el momento de su muerte. Pero si sus condiciones materiales de existencia fueron tan nefastas, lo fueron aún más las condiciones culturales —en principio de Alemania, pero extrapolables a occidente todavía hoy— que lo empujaron a una existencia casi pedigrüña e incluso a mediados de ese mismo año, a contemplar seriamente el suicidio.

Aislado de los círculos intelectuales, esenciales para un escritor, privado de su biblioteca y materiales más fundamentales para escribir, atrapado en un lugar mágicamente *arcaico* que empezaba a sucumbir a la irrupción de ritmos «civilizados» de vida y que incluso al final se tornó para él hostil, Walter Benjamin vivió y atravesó tres ocasos que en un punto se hacen uno. El ocaso de Ibiza como *último* lugar en el mediterráneo que resistió a la civilización; el ocaso de su propia vida como escritor y pensador; el ocaso de Alemania (Berlín) como un lugar que por su complejidad cultural fue alguna vez amigable a un escritor como él. En un lugar moribundo se aloja un escritor moribundo que huye de una cultura moribunda. Esta es la imagen que a modo de tríptico veladamente se alcanza a conjurar, tal vez, como una crónica pendiente por contar y que aguarda entre los restos de su vida entremezclados con los de su obra.

El tiempo que vivió Benjamin en Ibiza como refugiado de la cultura —la oficial para los nazis— rindieron sus frutos, tanto a él como a la posteridad, a nuestro *ahora*, al acoger al hombre que nos *descubrió* una cultura refugiada en un lugar. Es este lugar en conjunción *casi matemática* con sus propias circunstancias, el que suscita sus reflexiones sobre la pobreza de experiencia del hombre moderno en relación a la narración y al arte de intercambiar experiencias que, aún viva entre los lugareños de la isla, se escondía en aquel momento, y que se expresará primero en el texto ahora célebre *Experiencia y Pobreza* y posteriormente en *El narrador*.

En una carta del 25 de junio de 1933, dirigida a Max Rychner re-

dactor en jefe del suplemento literario *Kölnischer Zeitung*, aparece la primera referencia indirecta al texto que nos ocupa, *El narrador*, con un nombre que, aunque no porta un signo directo del problema de la experiencia perdida del hombre moderno, sí insinúa, en su título, las condiciones propias de cierta transición que anuncia su primer «deterioro»:

Pocos días después de que le hubiera escrito [a Max Rychner], me vi obligado a realizar un viaje corto a Génova. Esta es la razón por la que aún no he acabado el ensayo previsto titulado como *Romancier und Erzähler*.¹⁹³

Como sabemos bien, este texto no será publicado hasta 1936 con el título de *El narrador*. Sin embargo, sí será publicado otro, *Experiencia y Pobreza*, en diciembre de 1933 en la revista *Die Welt im Wort*. Texto que o bien fue la base para las reflexiones ampliadas y maduradas en su estancia en París y que conoceremos como *El narrador* o un fragmento extraído de éste que conocemos como *Experiencia y Pobreza*, pues ambos textos indiscutiblemente, en su primera página, inician de la misma manera y anuncian el mismo problema respecto a la experiencia, aunque lo tratan desde dos posturas ligeramente diferentes. Y es justamente en esa primera página donde aparece una referencia directa a los *moribundos* —uno de esos es el mismo Benjamin¹⁹⁴— cuando pregunta «¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación en generación?»¹⁹⁵, y una referencia velada, a la experiencia y la cultura, moribunda, enterrada en las tradiciones orales de los lugareños de Ibiza:

En nuestros libros de cuentos está la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tienen que cavar. Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo, cuando llega el otoño, la viña aporta como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó

193. Walter Benjamin. *Cartas de la época de Ibiza*. Pretextos, Madrid, 2008, Pág. 15.

194. Benjamin en la gran mayoría de sus críticas y reseñas sobre otros autores, no deja de hablar de sí mismo subrepticamente. Sobre este asunto en profundidad ver: Bruno Tackels. *Walter Benjamin*. Universitat de Valencia, 2012.

195. Walter Benjamin. *Experiencia y Pobreza*, en: *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, 1989, Pág. 167.

una experiencia: la bendición no está en el oro sino en la laboriosidad...Sabíamos muy bien lo que era la experiencia: los mayores se la habían pasado siempre a los más jóvenes. En términos breves, con la autoridad de la edad, en proverbios; prolijamente, con locuacidad, en historias; a veces como una narración de países extraños, junto a la chimenea, ante hijos y nietos. ¿Pero dónde ha quedado todo eso? ¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido?... Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano.¹⁹⁶

Este paisaje moribundo en medio de un campo de fueras destructoras también aparece en una carta que recién llegado a la isla escribe a su amigo Gershom Scholem, donde se describe su forma de economía, arquitectura y estilo de vida, igualmente amenazados por la llegada de la civilización:

La isla se encuentra al margen de los movimientos del mundo, incluso de la civilización...la disposición de ánimo que le proporciona a uno su paisaje, el más virgen que jamás he encontrado. Como la agricultura y la cría de ganado aún se practican aquí bajo una forma arcaica, no cabe encontrar más de cuatro vacas en toda la isla, ya que los campesinos siguen apegados a una economía a base de cabras; tampoco es posible ver algún tipo de maquinaria agrícola, y los campos se riegan como hace cien años por ruedas de labranza arrastradas por mulas; de igual modo también son arcaicos sus interiores: tres sillas junto al muro de la habitación se ofrecen al extraño con la confianza y seguridad que tendrían tres «Cranachs» o «Gauguins» colgados en la pared; un sombrero sobre el respaldo de la silla es más importante que la más costosa tapicería. Queda decir finalmente que existe una serenidad, una belleza en los hombres —no solo en los niños— y, además de eso, una casi total libertad de los extraños, que debe conservarse mediante la parquedad de informaciones sobre la isla...Desgraciadamente, todas estas cosas quedan amenazadas por un hotel que se está construyendo en el puerto de Ibiza.¹⁹⁷

196. *Ibidem.* pág. 167-168.

197. Walter Benjamin. *Cartas de la época de Ibiza.* Pretextos, Madrid, 2008, pág. 38.



*Casa Maison paysanne (Can Rafal), 1934*¹⁹⁸



*Vieja cocina, Can Palerm, Sant Josep, 1936*¹⁹⁹

En estas imágenes de Raoul Hausmann, resuenan las palabras de Benjamin —quien lo conoció en la isla en 1933— sobre el carácter arcaico de Ibiza y lo que está por perderse, la vida que se aproxima a su final, una experiencia enterrada en objetos, gestos, palabras y voces

198. tomado de: https://elpais.com/elpais/2017/10/19/album/1508423669_310220.html#foto_gal_7

199. Tomado De: https://Elpais.Com/Elpais/2017/10/19/Album/1508423669_310220.Html#Foto_Gal_7

que se acercan a su declive. Ese mundo es precisamente el que, según Vicente Valero, suscitó las reflexiones sobre el carácter artesanal y arcaico del narrador, pues en la isla Benjamin en el contacto con los lugareños —que lo terminaron apodando *es miserable*, en el dialecto balear, lo que significa *el miserable* porque su pobreza se notaba tanto en su soledad como en habitar el pequeño cuarto de los *trebejos* en un edificio a medio construir— conoció sus historias y tradiciones por medio de narraciones orales, hecho que además lo impulsó a intentar aprender español²⁰⁰. El mismo Benjamin en varias ocasiones, salpicadas en sus cartas a Adorno y Scholem, aporta quejas sobre ese mundo arcaico que se aproxima a su final, al decir que los turistas que en verano caen de los árboles como hojas muertas, a tal punto que un año después de su llegada a la isla, el afluente de viajeros se había multiplicado considerablemente, es decir, que el punto de entrada de la «civilización» y de ritmos propios del «progreso» a la arcaica isla de Ibiza fue la construcción de hoteles. Hoteles que en la actualidad abundan, junto con sus turistas, como hojas secas y apiñadas que nadie ha podido recoger para hacerle espacio a las nuevas.

Escribe Benjamin en *Alemanes, Colección de cartas*, como si hiciera cábala —con su propia vida— lo siguiente:

Una y otra vez el mismo giro: Hölderlin cuando escribe a Böhlendorf: «Quiero y debo seguir siendo alemán, aunque las necesidades del corazón y también del mantenimiento me empujen a Japón». Kleist escribe a Federico Guillermo III que al tener que buscar el éxito en el extranjero, «mis pensamientos se han vuelto más tristes que nunca». Ludwig Wolfram a Varnhagen von Ense: «Sé que usted no dejaría en la miseria a un escritor alemán de carrera ciertamente intachable». Gregorovius a Hayse: «Estos alemanes realmente dejarían morir de hambre a uno». Y ahora Büchner a Gutzkow: «Tendría usted que ver de qué es capaz un alemán que tiene hambre». Una luz muy llamativa proveniente de estas cartas cae sobre el cortejo de poetas y pensadores alemanes que, forjados en la cadena de una necesidad común, se arrastran hasta el pie de aquel parnaso weimariano alrededor del cual crecen incesantemente profesores como plantas.²⁰¹

200. Vicente Valero. *Experiencia y Pobreza*. Walter Benjamin en Ibiza. Periférica. Madrid. 2017.

201. Walter Benjamin. *Alemanes, colección de cartas*. En: *Obras*, L.IV, Vol. I. Abada, 2010. Págs.

Resulta claro que también Benjamín está forjado, junto a estos poetas y pensadores alemanes, en la cadena de la necesidad. En sus cartas de la época de Ibiza, la gran constante en casi la totalidad de estas, es su precaria y estrecha situación, digamos, material; una situación que al parecer le llevó al borde del suicidio, en absoluto por la falta de comodidades y la abundancia de privaciones sino, infinitamente más grave, por el aislamiento de su círculo intelectual, por la marginación como escritor y pensador al ver cómo sus propios trabajos, así como las reseñas de las que apenas pudo sobrevivir, se iban desvaneciendo entre un mar de obstáculos editoriales y, tiempo después en pleno vigor «cultural» nazi, institucionales. En resumen, su trabajo y de paso él mismo, poco a poco, adquirió el aspecto de un moribundo, tal como aquel al que ya nadie presta atención a sus palabras como si fueran un legado que se transmita entre generaciones. Es así como en una carta a su amigo Franz Hessel —de quien años atrás aprendería en París a caminar y a perderse en una ciudad, y de donde nacería la idea de escribir un artículo dedicado a *Los Pasajes de París*— se declara como un moribundo, al borde del suicidio:

Ein impasse mit vue sur le parc*... ¿Qué podría describir con más encanto el emplacement de la habitación de un moribundo? Un amable señor me ha hecho en alguna ocasión el cumplido de que era un artista de la vida; espero haber hecho honores con la elección de este cuarto de despedida.²⁰²

También en carta a sus amigos Egon y Gert Wissing:

Este hotel en Niza en el que se me ha instalado mi camita de moribundo es un descubrimiento mío del que estoy orgulloso... Esta habitación es el modesto cuarto de espera en el que puedo confiar, me imagino, para que el gran médico me permita entrar en el parloir de la nada... ¿Cómo debería actuar cuando las posibilidades de sobrevivir para un escritor de su actitud y formación están a punto de desvanecerse radicalmente en Alemania?²⁰³

156.

* *Un callejón sin salida con vista al parque.*

202. Walter Benjamin. *Cartas de la época de Ibiza*. Pretextos, 2008. Pág. 72.

203. *Ibid.* Pág. 75.

Pero pese a la crisis, la catástrofe, la ruina que se avecina, para él y para la humanidad, Benjamin no se suicidó. Vivió ocho años más en la pobreza, en un sentido amplio, porque como sucede con la otra cara de la pobreza de experiencia del hombre moderno, en ella se esconde el germen de una riqueza aún no pensada, precisamente, pendiente por pensar, por hacer, por construir. En medio de esa pobreza Benjamin fue tremendamente activo, y aunque tanta actividad apenas se retribuyera de cualquier manera, produjo textos como *Infancia en Berlín hacia 1900*, *Sombras breves I y II*, *Excavar y recordar*, *Sobre la doctrina de lo semejante*, *La situación social del escritor en Francia* entre muchos otros. Tal parece que Benjamin por voluntad o por destino, no podía pensar por fuera de la crisis, de la pobreza, de la carencia, de lo que florece entre los escombros. Hay entonces un secreto arco que se tensa entre dos puntos y que el mismo título *Experiencia y Pobreza* insinúa: toda vida que se aproxima a su fin, porta los signos que indican el inicio de otra.

Claramente este es el movimiento que en dicho texto –y en su propia vida– Benjamin captura en unas cuantas imágenes al conectar el declive de la experiencia que sigue a la primera guerra mundial –y que se acerca en la segunda– con la nueva experiencia que se esconde en los *pobres* con los que inicia la primera mitad del siglo XX, es decir, con personajes como Loos, Klee y Scheerbart.

A la luz de las palabras del último párrafo de *Experiencia y Pobreza*, donde Benjamin juega a lanzar los dados con estas palabras «en sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara para sobrevivir, si es preciso, a la cultura»,²⁰⁴ se alcanza no sólo a retener algunas imágenes breves pero claras de la crisis cultural con la que inicia Europa el siglo XX sino también de nuestra propia crisis y pobreza de experiencia, ya existente desde comienzos del siglo XIX y agravada considerablemente en la segunda mitad del siglo XX. De nuevo, y desde Ibiza, en una carta de diciembre de 1932 escribe a su amigo Scholem lo siguiente:

Son los intelectuales los primeros entre nuestros colegas en ofrendar víctimas de su propio círculo a los opresores para así no ponerse en peligro ellos mismos: que esto te valga para imaginar cómo puede

204. Walter Benjamin. *Experiencia y Pobreza*. En: Discursos Interrumpidos I. Taurus, 1989. Pág. 173.

irle a alguien que tenga que tratar con estos intelectuales, ya sea únicamente en su calidad de redactores o de propietarios de órganos de prensa.²⁰⁵

Y en otra también dirigida a Scholem, pero esta vez desde su exilio último y definitivo en París, del 20 de marzo de 1933, poco después de llegar de Ibiza, le explica no sólo la situación general sino también la suya en relación a esta:

La idea de cómo está la situación la da menos la sensación individual de terror que la situación cultural en general...la simultaneidad casi matemática con la que, desde todos los sitios donde tenía relaciones, me han devuelto manuscritos, se han roto tratos que estaban aún en marcha o ya cerrados o se han dejado peticiones mías sin contestar. El terror frente a toda conducta o forma de expresión que no se ajuste totalmente a la oficial ha llegado a límites casi insuperables... al menos —y a pesar de la insoportable atmósfera alemana, en la que, primero, es mejor ver a las personas de espaldas y, luego, no mirarlas en absoluto a la cara— puedo estar seguro de no haber cedido a ningún impulso de pánico.²⁰⁶

Muy bien, pero ¿qué quiere decir que se tenga que sobrevivir a la cultura?, ¿acaso la cultura, de todo pueblo, de toda nación, de toda persona no es aquello sin lo cual no se puede vivir, no es aquello que incluso está más allá de toda voluntad puesto que nadie decide en qué lengua insertarse y por tanto a qué grupo humano pertenecer?, ¿cómo es posible entonces que alguien tenga que huir de la cultura, que refugiarse de ella, que sobrevivir a ella? Las cartas de Benjamin son tremendamente claras, lo peor no es una guerra, no es la violencia, lo peor es aquella pobreza que las permite.

La pobreza de experiencia del hombre moderno empieza por los intelectuales, por un despojamiento del lenguaje y de sus artesanos. Empieza por llevar a la extinción todas aquellas imágenes y formas de hacer mundo y estar en él, de poner a prueba lo vivido que aparecen en la palabra, en la voz, en toda expresión plástica y visual. Por ello

205. Walter Benjamin. Cartas de la época de Ibiza. Pretextos, 2008. Pág. 111.

206. *Ibid.* Pág. 135-136.

mismo explicaba Benjamin a Scholem las condiciones reaccionarias de la radio de Berlín que le hacían imposible a él, continuar con sus *modelos de audición*, historias y narraciones para jóvenes en las que estaba siempre en juego, y siempre en una posición muy débil, la comunicación de experiencias al transformar lo vivido por otros hombres –alemanes o no, y este sería el problema para los nazis: que en la «cultura» alemana no irrumpiera por ningún rincón lo no alemán– en piedra de toque para el propio presente, es decir, en hacer que las imágenes del pasado irrumpían e interrumpían el presente.

El curso del mundo, que para finales de 1932 estaba llevando a la cultura alemana a una crisis de la que alguien como Benjamin sólo podría ser un refugiado, era el mismo curso del mundo en el que el mundo arcaico oral y artesanal, propio del narrador, refugiado también en un pequeño rincón del mediterráneo, estaba desapareciendo con la llegada de la industria turística a Ibiza y allí entre ambos mundos, como vimos por las cartas de Benjamin, estaba el curso mismo de su propia vida. La silenciosa y desapercibida aproximación a su fin, de ese mundo arcaico del narrador guardado por siglos en Ibiza, como acontecimiento de algo moribundo se impregna en la vida de Benjamin tanto como la cultura moribunda de la que tiene que refugiarse hasta el fin de sus días. Si en todo esto nos aguarda una crónica, pendiente en su narración, de la vida de Benjamin entremezclada en su presente con el curso del mundo, también se nos indica otro rasgo propio del narrador: la *sabiduría* que emana de toda vida vivida, justamente en el *moribundo*.

Esa *sabiduría* y *vida vivida* adoptan una forma transmisible en el moribundo, en sus gestos y últimas palabras; en estas «surge lo en verdad inolvidable, comunicando a todo cuanto estuvo relacionado con ella la autoridad que hasta el último bribón tiene al morir para los vivos que lo rodean. Así también en el origen de lo narrado encontramos esta autoridad». ²⁰⁷ Pero ¿en qué consiste esta autoridad del moribundo? Los gestos de moribundo, así como sus últimas palabras, son el reflejo de las imágenes internas «entre las cuales la persona se encuentra a sí misma como sin darse cuenta». ²⁰⁸ Esas imágenes o visiones del moribundo han de ser a su vez, aquellos acontecimientos de los que otrora, en otro *aquí y ahora* se habrá impregnado; son así sus experiencias; y en el lecho

207. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 52.

208. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 52.

de su muerte se comunican, en el lenguaje de unos gestos y palabras inolvidables, a los vivos a su alrededor o a los vivos *in illo tempore*. Así a ellos también les es comunicada una experiencia; también ellos se impregnan de un *aquí y ahora* lejano.

Lo que parece una aproximación, personal y privada, a la muerte en la intención de suicidio expresada en unas cartas se vuelca sobre *Experiencia y pobreza* ahora como la aproximación a la catástrofe de la cultura y la humanidad.²⁰⁹ Así pues, el curso de la vida del moribundo Benjamin, comunicado en esos gestos y palabras últimas a los que asistimos en sus cartas, se impregnan a la vez de los gestos y palabras últimas de la humanidad moribunda, en *Experiencia y pobreza*. El declive de una época se manifiesta pues en el declive de una vida y de la misma manera se manifiesta su *nuevo día después del ocaso* pues, si esa pobreza de experiencia de la que nos advierte Benjamin en 1933, tiene un reverso *positivo* en tanto dicha pobreza es también una oportunidad para una nueva experiencia, hay también un reverso positivo en la precariedad de la propia vida de Benjamin ya que así como Scheerbart, nunca estuvo cómodo en medio de demasiada *comodidad*, hecho que no se deja de constatar en la condición de peligro y fragilidad con que se destacan todos los objetos que eligió estudiar, por ejemplo, la experiencia misma y que entre los textos que en este trabajo hemos escudriñado bien o mal, sin duda Benjamin nos dejó señalado, a modo de legado oculto, el o los lugares en donde podríamos tener de nuevo nuestras experiencias, pues lo que parece estar diciendo en *El narrador* es que la narración no se ha muerto del todo, sólo hace falta encontrar entre nuestro mundo material actual y sus formas propias de producción, un lugar para su lado épico, es decir, la sabiduría que todo maestro emanaba en todo

209. «El concepto de *humanidad* (Humanität) que aquí aparece no es cuantitativo, no se refiere al conjunto de los seres humanos, sino que es, antes bien, cualitativo: se refiere al más digno comportamiento de los seres humanos, tal y como Herder lo definió, en racionalidad, religiosidad y libertad». Usamos aquí esta nota aclaratoria sobre el concepto de humanidad, de Jorge Navarro Pérez, traductor al español del L.IV, Vol. I de las obras de Benjamin, ya que en *Experiencia y pobreza* no parece que se esté usando dicho concepto cuantitativamente sino en la senda que marca esa máxima dignidad humana; la nota aparece a propósito de los comentarios de Benjamin a una carta de Kant, como parte la *Alemanes, colección de cartas*, un proyecto que pese a las dificultades que supuso para él publicar en Alemania después de 1933, al final logró convertirse en libro, publicado en 1936 en Suiza bajo el seudónimo de Detlev Holz, sin embargo, entre 1931 y 1932, consiguió publicar todas las cartas en el *Frankfurter Zeitung*. Walter Benjamin. *Alemanes, colección de cartas*. En: Obras, L.IV, Vol. I. Abada, 2010. Págs. 99.

consejo. Siendo así, el hombre moderno, en todo lo que cuenta, ha de aprender de nuevo a dejarse a sí mismo ocultas moralejas.

El narrador, el sabio, el justo.

Walter Benjamin no sólo tuvo una fuerte inclinación, incluso fascinación por la narración. De hecho, como le comentó alguna vez a su amigo Gershom Scholem, la narración siempre fue como una *obsesión* para él²¹⁰. Esa fascinación se vertió no sólo en *El narrador*, y en narraciones suyas de la época de Ibiza, también la vimos en la manera en que, quizá espontáneamente, su vida personal y los eventos cada vez más catastróficos de la Europa nazi se impregnaron mutuamente en sus cartas y en *Experiencia y pobreza*. Hechos todos que exhalan por sus poros el rasgo de cronista y moribundo propio del narrador, y que lo empiezan a determinar de paso, bajo la figura del sabio. Así, el narrador pertenece

al grupo que forman los maestros y los sabios. Conoce el consejo, pero no limitado a algunos casos (como lo hace el refrán), sino para muchos (como el sabio). Pues el narrador puede apoyarse en toda una vida. (Una por lo demás, que no sólo incluye la propia experiencia, sino también la ajena. El narrador asimila lo que ha oído decir junto a lo propio). Su talento es poder narrar su vida; su dignidad es poder narrarla toda. El narrador es el hombre al que la larga mecha de su vida se le podría consumir completamente en la llama suave de su narración.²¹¹

La vida, lo vivido, la vida vivida. Es uno de los temas reiterados que se encuentra a la base de la experiencia y de la narración. La narración como la artesanía que hará de una vida una experiencia. Pero ¿qué es aquí la vida? ¿cómo entender eso que mientras se consume lentamente en la llama de la narración por un lado, se va transformando en experiencia por el otro? No sería suficiente aquí pensar que la vida, en los linderos que le marca la narración y la experiencia, sea la vida en

210. Gershom Scholem. *Walter Benjamin, Historia de una Amistad*. De bolsillo. Barcelona, 2014.

211. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 67.

sentido lato, ese llano *estar vivo* que nos dicta cualquier cuerpo en funcionamiento biológico, cualquier planta que crece, cualquier animal que sangra y respira.

Como se ha visto en todos los textos tratados hasta el momento, la vida, lo vivo, lo vivido ciertamente tienen una relación directa con la naturaleza en tanto todo aquello que, incluido el hombre mismo, lo rodea. Ya en un texto de 1923 Benjamin, a propósito de *La tarea del traductor*, escribía lo siguiente:

Que no se puede atribuir la vida a la corporalidad orgánica tan sólo, se ha aceptado hasta en tiempos de máxima confusión del pensamiento. Pero la cuestión no es ampliar lo que es el dominio de la vida bajo ese débil cetro que aparece empuñado por el alma, tal como Gustav Fechner lo intentó; ni tampoco definir la vida haciéndolo a partir de los momentos (menos determinantes todavía) de lo animal, como la sensación, que sólo puede caracterizar a dicha vida de modo meramente incidental. Al concepto de vida sólo se le puede hacer justicia reconociendo vida a todo aquello de lo que hay historia, y una que no es sólo su escenario. Pues, al fin y al cabo, el perímetro de la vida hay que trazarlo a partir de la historia, no a partir de la naturaleza, y aún sin duda mucho menos de una naturaleza vacilante, como lo son la sensación y el alma. Surge así para el filósofo la tarea de comprender la vida natural desde la vida (más amplia) de la historia.²¹²

Vida es entonces para Benjamin aquello de lo que hay historia. Con toda seguridad, y por lo que se ve en la cita, no debemos pensar en la historia de los historiadores, pues ellos frente al acontecimiento sólo pueden explicarlo, dando razones y causas. Aquí se tendría que decir que esa dimensión histórica de la vida es tal vez inexplicable; y que lo que le es verdaderamente esencial es su comprensión, más precisamente su consumación.

Vista así, la vida que la narración vuelve experiencia para otros — esto es, vida consumada— al contarla, no se compone de *todas* las horas del día, de los días de alguien sino tan sólo de las horas que por ser las más tuyas, son las más frágiles. Aquellas horas que no son nuestras,

212. Walter Benjamin. *La tarea del traductor*. En: Obras. L. IV, Vol. I. Abada, Madrid, 2010. Pág. 11.

pero que tampoco son de nadie, y que se van desvaneciendo en el movimiento del minuterio, como lágrimas bajo la lluvia, es lo que llamamos presente. Pero aquellas horas más *nuestras*, en las que somos más frágiles,²¹³ son las propias de un *tener-presente*, de un recordar.

Esas horas o momentos frágiles son además aquellos momentos del despertar-recordar; son el momento en el que aquellas imágenes *oníricas* de un aquí y ahora lejano, de pronto se revelan cercanas y vienen así a colmar, por un instante ese presente que no deja de esfumarse. Dicho de otra manera, eso que imaginamos como presente no tiene ninguna extensión temporal, es atemporal. Es más, los conceptos de pasado y futuro tampoco la tienen. Así, rigurosamente, lo único que existe realmente es *lo ya-sido*; se objetiva en todos y cada uno de los objetos animados e inanimados, materiales e inmateriales que conforman, determinan y pueblan todo lo que llamamos *nuestro mundo*, nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro.

Que la vida sea aquello de lo que hay historia quiere decir que lo que llamamos *nuestra vida* individual y colectiva, es una capa sobre capa de cosas que *ya han sido*, pliegues sobre pliegues de imágenes de variados *aquí y ahora* removidos, excavados por el recuerdo. Cuando se dice, entonces, que el narrador consume su vida, «la mecha de su vida en el fuego de su narración», se está diciendo que son los estratos superpuestos de múltiples cosas *ya sidas* en distintos *aquí y ahora* de generaciones anteriores —o *pasadas*— los que se insertan en el *aquí y ahora* de cada narrador. En esa medida en cada historia, cada narrador, al volver sobre su vida, está volviendo sobre la vida de otros narradores, o mejor aún, esas vidas vuelven, se vuelcan sobre aquel que narra, pero también sobre el que escucha y al escuchar recibe así una experiencia.

Pero con cada vuelco sobre sí de la vida, ella misma se transforma, pues cada narrador deja su propia huella en sus historias, de modo que estas van variando de generación en generación, pero además porque no todos y no cualquier *aquí y ahora* de lo *ya sido*, lo que antes llamábamos *el espíritu del presente* o *el espíritu de la juventud* o *el espíritu de la revolución* o *del pueblo*, se deja venir sobre el narrador, o sobre el que *excava y recuerda* como el que despierta del sueño.

En un relato de Léskov llamado *Chertogón* se nos muestra ese *espíritu*

213. O si se quiere, débiles, insignificantes, que no desatan.

popular —ruso, del *pueblo* ruso— a la vez que el *espíritu* de la narración y su experiencia: «Yo presencié una vez esta especie de rito, desde el comienzo hasta el final... y quiero describirlo para los verdaderos entendidos y amantes de todo lo serio y grandioso que tiene sabor popular».²¹⁴ Empieza así Léskov sumergiéndolo que se va a contar en su propia vida al decir que, «Aunque por una rama pertenezco a la nobleza, por la otra estoy cerca del *pueblo*: mi madre descende de una familia de comerciantes».²¹⁵ Incluso el nombre del protagonista, es decir, quien narra en primera persona nunca es dado; pero es que tampoco se necesita, y ciertamente aunque no se sepa su nombre, al narrar así, Léskov puede hacernos sentir que el narrador está a nuestro lado mientras le vamos prestando nuestra voz a sus palabras.

El narrador llevaba un año de estar en Moscú, era estudiante. Allí, le había dicho su madre, vive el tío Ilyá Fedoséievich. Pero el narrador nunca lo había visitado. Repentinamente decide ir a casa del tío «y ver si efectivamente me da buenos consejos». El tío lo recibe, pero no le habla y le ordena acompañarlo. Lo que luego nos muestra Léskov, es la preparación cuidadosa, paulatina y misteriosa de un evento en el que, presente el narrador, será mejor no estar. Pero nunca encuentra cómo zafarse de su tío. Este durante todo el camino sólo se limita a decir al aire y entre murmullos «qué fastidio de vida».

Al final el narrador termina formando parte de una ordalía de cantos, licor en abundancia, desenfreno con unas gitanas, destrucción dentro de una taberna a las afueras de la ciudad, «Se trata de algo que sólo puede presenciarse en Moscú, y eso, teniendo mucha suerte y buenas aldabas», pues pese a los desastres causados, todo se hizo con una discreción y secreto impecables. A la mañana siguiente al ritual destructivo, cuando «la noche de Walpurgis»²¹⁶ hubo terminado, el narrador puede entender, y el lector con él, los desmanes de la noche; ese ritual

214. Tomado de <https://ciudadseva.com/texto/chertogon/>

215. *Ibidem*.

216. Ritual que nace en el sur de Alemania hacia el siglo IX en el que entre el 31 de mayo y el 1 de junio se enciende un fuego enorme, se baila y canta en torno a él y se pide a santa Walpurgis que ahuyente a las brujas, pues en torno a la santa se construyó la leyenda según la cual ella ayudaba a las personas a liberarse de los demonios y las brujas que las atormentaban. Con el tiempo el ritual se extendió por toda Europa del este, produciendo innumerables variaciones, una de ellas el ritual de *La reina de mayo* que, dicho sea de paso, Ari Aster trae a nuestro ahora, en el lenguaje cinematográfico con la película llamada *Midsommar*.

de excesos en el que él también participó,²¹⁷ se le torna de golpe, claro. Su tío, después de pasar por su tienda, y estar allí un rato, se dirige a un convento. En él entra en penitencia y oración. Tumbado en el suelo y en silencio por largo rato, sus pies empiezan, de repente, a moverse como por una voluntad ajena al propio Ilyá y todos creen que el demonio lo está poseyendo; el narrador y las monjas temen lo peor mientras lloran y se santiguan; poco después

Y antes de que pudiéramos recobrnarnos estaba ya a nuestro lado, diciéndome en voz baja, con unción:

–Vamos. Tenemos que hacer.

Las monjas preguntaron:

–¿Ha tenido la ventura de ver el divino resplandor, bátiushka?

–No. El resplandor no lo he visto –contestó–. Pero esto... sí lo he notado...

Apretó el puño y lo levantó, como se levanta a los chiquillos por el pelo. –¿Lo ha levantado?

–Sí.

Las monjas empezaron a santiguarse, y yo las imité, mientras mi tío explicaba:

–¡Ahora tengo su perdón! Desde lo más alto, desde la misma cúpula, ha descendido su diestra abierta, me ha agarrado de todos los pelos juntos y me ha puesto de pie...

Después de esa *elevación*, cuenta el narrador, su tío se sintió distinto, ya no le pesaba la vida ni se le hacía fastidiosa. «Desde entonces conocí el gusto de lo popular en la caída y en la exaltación... Esto es lo que se llama Chertogón, lo que hace salir a los demonios del cuerpo. Pero, repito, Moscú es el único sitio donde puede presenciarse».

El tío Ilyá no habló casi nada en todo el cuento; *en* él estuvo, digámoslo así, hablando la naturaleza misma. Por eso no deja que su sobrino, a quien recién conoce, se le despegue, él tiene que ver por sí

217. Y que recuerda una escena similar en la versión cinematográfica de *Guerra y Paz*, de Sergei Bondarchuk en la que Pierre Bezújov se ve envuelto en el infierno que desatan los soldados cuando después de la batalla de Borodino, se entregan al pillaje, la violación, el saqueo y toda clase de excesos en una pequeña ciudad.

mismo. En efecto le dará «buenos consejos» pero su manera de darlos es mediante acciones, así se quedarán en la memoria del sobrino, el narrador, incluso operando cierta conversión, cierta transformación, lo que es ese «gusto de lo popular en la caída y la exaltación» —revelación del espíritu popular— que al final termina revelándose de golpe: los ungidos se elevan desde el fondo fangoso del *pecado* —revelación del espíritu del cuento, el consejo o incluso la moraleja. En este relato de Léskov obtenemos así una clara indicación del consejo como lo que constituye otro atributo fundamental del narrador, pues «Pocos narradores han mostrado afinidad tan profunda con el espíritu del cuento como Léskov».²¹⁸

¿Cómo entender, en relación a la narración y al narrador, el *consejo* que según Benjamin, convierte en sabio y maestro a todo narrador? ¿Cuál podría ser ese espíritu propio del cuento? En un primer lugar, el consejo tiene relación con un interés práctico reconocible en todos los narradores auténticos. De estos, nos dice Benjamin, alguien como Gøttthelf daba consejos agrícolas a los campesinos en sus historias; Nodier por otra parte, advertía a la gente de los peligros del alumbrado a gas; Hebel, que ya lo conocimos principalmente como un gran moralista, también gustaba de impartir lecciones prácticas de ciencias naturales en algunos de sus cuentos²¹⁹ y Léskov por supuesto, aunque en él, según Benjamin, no fue tan cercano el consejo a la lección práctica sino más bien a lo prodigioso, como vimos con el tío Ilyá. Esta utilidad a veces aparece como indicación para la vida práctica, otras veces como refrán; en una palabra, el consejo. Pero esta utilidad, en relación a la narración es hoy, dice Benjamin, en tanto consejo, algo «pasado de moda...esto se debe al decrecimiento de la comunicabilidad de la experiencia»²²⁰

Por otra parte, ese decrecimiento de la comunicabilidad de la experiencia, recordemos, se equipara a ese «no poder contar algo bien»²²¹, es decir, no lograr una prosecución épica de la narración, como ya hemos visto que sí lo logra Hebel y ahora Léskov, o como lo llamará aquí Benjamin «el lado épico de la verdad, es decir, la sabiduría».²²² Sabiduría que

218. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 61.

219. *Ibid.* Pág. 44.

220. *Ibid.* Pág. 44.

221. *Ibid.* Pág. 42.

222. *Ibid.* Pág. 45.

aparece en toda narración cuando esta es capaz de aconsejar, ya sea en la moraleja, en la lección práctica o en el refrán. Pero ¿qué es a fin de cuentas aconsejar o dar un consejo? ¿Cómo reconocerlo en la narración o en una historia? Al respecto dice Benjamin, «el consejo es menos respuesta a una pregunta formulada que una propuesta para conseguir continuar una historia, esa que se está desarrollando... un consejo bien entretelado en la estofa de la vida vivida es sabiduría»,²²³ y ese *entretelado* es justamente lo que hallamos en la historia que cuenta Beuys al joven Kurt, pero también en la historia del *Chertogón*, y por supuesto, en la confluencia de las cartas de Benjamin en *Experiencia y Pobreza*.

Pero además, el cuento siempre ha sido consejero en otro sentido, el mismo que se revela al niño y a la humanidad como su más antiguo consejero, a saber, la liberación del peso del mito al retornar al hombre a su participación en la naturaleza, «pues el cuento nos habla de las instituciones más antiguas que antaño creó la humanidad para sacudir la pesadilla que el mito había descargado sobre su pecho... lo que el cuento enseñó hace ya siglos a la humanidad, y aún sigue enseñando hoy a los niños, es hacer frente con astucia y altivez a las fuerzas de que se nutre el mundo mítico».²²⁴ Y las figuras en las que el cuento aconseja a la humanidad a ser astuto y altivo, en su retorno a la naturaleza, son variadas y diversas, tanto de animales como de personas, pero un mismo atributo las cobija siempre: el justo.

Por último, se nos dice que todo este empobrecimiento de la experiencia, que es un entretelar lo acontecido —o si se quiere, lo ya-sido— en la propia vida vivida, no es ningún síntoma de decadencia de la narración sino el proceso natural de «fuerzas productivas seculares que han sacado poco a poco a la narración del ámbito del habla, y al mismo tiempo hacen perceptible una nueva belleza en aquello que así desaparece».²²⁵

Narración vs sentido-explicación

La relación entre el oyente y el narrador está determinada por «el interés de conservar lo narrado».²²⁶ Pero también puede esperarse que

223. *Ibid.* Pág. 45.

224. *Ibid.* Pág. 61.

225. *Ibid.* Pág. 45.

226. *Ibid.* Pág. 57.

exista el mismo interés de conservación con las narraciones escritas, pues «la narración jamás se entrega, sino que concentra sus fuerzas, y mucho tiempo después aún sigue siendo capaz de desplegarse».²²⁷ Efectivamente en el libro, considerado aquí como un instrumento, podemos hacer que esas fuerzas arcaicas concentradas ahora en las narraciones escritas, se desplieguen en nuestro *aquí y ahora* al prestarle nuestra voz a las palabras que sobre el papel están como dormidas.

Nuestro problema sería volver eso narrado en experiencia, es decir, impregnar nuestra vida y nuestro presente con ellas y así volverlas a narrar a otros y que esos otros hagan lo mismo. Esto es lo esencial de la narración y la experiencia que la acompaña, dicho de otra manera, «narrar historias ha sido en todo tiempo el arte de narrarlas otra vez, y ese arte se pierde cuando las historias no se guardan en el interior de la memoria».²²⁸ Hay que aclarar que ese «guardar en la memoria» no consiste en el llano *memorizar* que conocemos tan bien hoy como *aprender* de memoria, o, ayudados por dispositivos de memoria externa, *guardar* en una memoria. En una palabra, no es un problema de *Hardware* o de *medio*; por eso cuando hablamos de comunicabilidad de la experiencia no estamos hablando del medio o instrumento *por* el que ella se comunica sino del medio *en* que se comunica a sí misma, esto es, el lenguaje.

La memoria es como el lenguaje, dice Benjamin en *Excavar y recordar*. En ella se entierra lo vivido, así como unas ruinas de una ciudad antigua están enterradas en el suelo. Aquellos acontecimientos, aquellas cosas *ya-sidas* que en la memoria se guardan, no se guardan como se guardan objetos en una bodega, pues también advierte Benjamin que la memoria, como el lenguaje, no es un instrumento, sino como algo que se deja venir sobre nosotros, nuestras vidas y nuestro presente, en lugar de nosotros ir hacia ella, ya que no tiene un lugar específico en donde se la encuentre, pero tampoco tiene un dueño, así como nadie es dueño de las palabras.

La memoria, en relación a la narración, es como un fondo anónimo del que todo aquello que sea rescatado, exige ser traducido en palabras, en habla o en escritura. Si alguien escribiera una carta a un amigo, de *forma* similar a como le escribe Lukács a Leo Popper, pero en la que le

227. *Ibid.* Pág. 48.

228. *Ibid.* Pág. 49.

dijera:

Querido amigo

...dejando de lado los asuntos sin importancia que hasta ahora, como has podido ver, consumen casi todas mis horas, esas que inevitablemente, te lo he dicho muchas veces, no son mías, debo decirte entonces, que hace poco me percaté de que mis calcetines, todos, se han roto en el talón, dejándolo expuesto en una pequeña porción...

Y si alguien, años después, muchos, leyera esa carta, de unas veinte páginas, ¿cuántas más, incontables diríamos, se gastarían los estudiosos para interpretar esa *media rota* y esa porción de talón descubierto? Lo cierto es que todas las imágenes del mundo, tan lejanas como se las requiera, saldrían disparadas por la pluma de los escritores, para hacerse cercanas a esa *media rota* y a la vez hacérsela cercana, a nuestras propias vidas, a sus posibles lectores. Pues viéndolo bien, una *media rota* le pasa a todo el mundo, es algo tremendamente anodino, pero cuando esa *media* se rompe ya no en la cotidianidad de cualquiera sino sobre el papel, en la escritura, en la narración en todo caso, algo distinto pasa; digámoslo así: el hecho cotidiano traducido en hecho literario, vuelto escritura y narración, adquiere cierta lejanía, así nazca de lo que en esencia nos es más cercano, a saber, nuestro día a día.

La *media rota* vista, leída mejor, sobre el papel y transformada en experiencia al ser estudiada, criticada y narrada una y otra vez, ya no es tan sólo la *media rota*, ahora ya es todo un problema, ahora se ha desdoblado en no se sabe cuántas tesis y libros y generaciones. Alguien podría decir, *y a mí qué me importa un calcetín roto*. Cualquiera de nosotros estaría más que de acuerdo en decir lo mismo, como si descansara así el pecho al no sabernos solos en la resistencia inmediata frente a la dudosa importancia que se da a un hecho tan banal como una *media rota*.

Pero también habría que decir lo mismo de la relación de Lukács con Irma Seidler; otro tanto podríamos decirle a Nietzsche, *señor, me tiene sin cuidado que a usted se le haya olvidado su paraguas* o incluso le diríamos a Benjamin, *sus sueños, señor, quédeselos para usted, yo ya tengo suficiente con mi propia infancia en Medellín*. Es más, le diríamos a Derrida, *no nos interesa la vida sexual de Hegel, gaste su papel en otra cosa*. Pero es que incluso Woody Allen nos hizo volver la mirada hacia los calcetines almidonados de Metterling. Todo esto nos dice que cualquier hecho o acontecimiento

tiene un valor propio e inalienable apenas se consume ese *darse al mundo*, pues junto a él todos los demás acontecimientos no sólo se encuentran en igualdad de condiciones sino que cada uno es signo de todos los demás; si pudiéramos meternos en el interior de cada acontecimiento y desbaratarlo, pronto encontraríamos en él un universo de acontecimientos que lo llenan.²²⁹

No vayamos tan lejos. Hace un año o poco más, estuvo en el mercado *Hereditary* de Ari Aster. Allí Aster usaba en varias escenas el recurso de un hálito de luz que recorría, como una onda, todo el plano y luego se posaba sobre un punto fijo del plano, indicando así la presencia y llamada de Paimón a aquel que iba a poseer al final de la película. Pues bien, recientemente salió la nueva película de Aster, *Midsommar*; esta vez apareció el mismo aro de luz, pero ya no expandiéndose como una onda por todo el plano, sino que apareció en un punto fijo de la pantalla como a los cinco minutos de iniciada la película y ahí se quedó las tres horas que duró. Fue imposible no creer, mientras duraba, que Aster había vuelto a usar ese recurso para decirnos algo; comencé a creer que los hálitos de luz eran usados por él para señalarnos sutilmente, como parte de un lenguaje cinematográfico muy suyo, alguna postura espiritual o artística. Al día siguiente el tv se dañó y dos días después fue reparado. El hálito de luz seguía ahí, en cualquier película o canal de tv. No era así ningún recurso artístico sino un defecto del televisor; no era el signo de lo que podría ser alguna genialidad artística sino el signo de un evento que en esencia podría no remitir a otros signos: *el televisor se ha*

229. Un procedimiento además de filológico, monadológico. Así le responde Benjamin a su amigo Adorno cuando éste le objeta a aquel, que su trabajo sobre el *poema al vino* de Baudelaire, carece de mediación y que no basta con mostrar un *montón* de materiales inconexos como son los datos del entorno social y material de aquel nuevo París en el que Baudelaire escribe dicho poema sobre el vino. Benjamin apela a la figura de la mónada, según él mismo explica, porque el medio del poema no puede estar por fuera de sí sino antes bien, en sí mismo, pues como explicó Marx, el hombre cuando realiza un trabajo productivo de cualquier naturaleza no suspende todo lo que le viene dado cultural y espiritualmente, sino que en esa producción lo inserta, digamos, por defecto e incluso sin percatarse. Es lo que él llamó la *praxis*. Así pues, en los *materiales brutos* —mónadas— y desconectados entre sí —es decir, necesitados de una mediación— que aporta Benjamin como precisamente ese *espíritu del poema* de Baudelaire al vino, a saber, la bohemia, la conspiración, el alcoholismo, las barricadas, el flaneur, etc., se puede ver justamente la totalidad expresada en el fragmento. Lo mismo dirá Benjamin sobre el método que subyace al *Passagenwerk*, «un trabajo monadológico». Sobre la carta de Benjamin a Adorno: Theodor Adorno. *Sobre Walter Benjamin*. Catedra Teorema. Madrid, 1995. Pág. 150.

descompuesto. Un acontecimiento, anodino, que había empezado a llenar de significado, henchido de esperanzas por el cine de terror, todavía incipiente, de Ari Aster.

Algo le pasa entonces a los acontecimientos más comunes y triviales cuando los extraemos del mutismo de su breve, pero prolija existencia y los traducimos a nuestro lenguaje de palabras. Todo el mundo entiende lo que es una *media rota*, pero cuando un escritor, o un narrador en el medio de la escritura o del habla, dice que su media está rota o que olvidó su paraguas o que soñó con una prostituta y una marca de condones o cuando habla de la almidonada ropa interior de otro escritor, todos nos quedamos en shock; ya no se trata de la media rota que alguien tiene puesta sino de algo lejano que requiere un esfuerzo de nuestra parte, como el que se invierte, desde la antigüedad, en la solución de los enigmas que soltaba una esfinge sobre una ciudad, para de nuevo hacerlo cercano y familiar.

Le sucede así a los acontecimientos lo mismo que a las obras de arte en un museo. Cuando un objeto cualquiera se extrae de su medio *original*, y se lo pone en un ambiente enrarecido que llamamos *artístico*, algo le pasa a ese objeto. Todos entendemos muy bien qué es una vasija de barro, pero si esa vasija, que nació a una distancia de varios siglos de transformación cultural de nosotros y de las vasijas que usamos domésticamente, la vemos en un museo ya no nos parece más una simple vasija; sentimos que se nos resiste, que algo exige de nosotros, más que la mera contemplación ocular; nos interpela, nos confronta, digamos que nos *devuelve la mirada*. ¿Acaso eso no es lo que sucede con el orinal que se ha hecho famoso o con lo que podríamos llamar *el fenómeno Banksy*?

Pues eso mismo parece suceder cuando los acontecimientos devuelven la mirada y exigen que los dejemos irrumpir en nuestras horas, en nuestras vidas y presentes. Requieren que volvamos sobre ellos, una y otra vez como lo hace el arqueólogo sobre sus ruinas, convencido siempre de encontrar algo más con cada ejercicio de excavación. Todo esto es quizás lo que acontece cuando tenemos o recibimos una experiencia y cuando a otros más la comunicamos.

Por eso mismo, advierte Benjamin, que «entre los narradores que han escrito historias, los grandes son aquellos cuyo texto casi apenas se

aleja de lo que es el habla de los numerosos narradores anónimos»,²³⁰ porque ese *habla* es lo que asegura que lo narrado sea narrado otra vez, sea memorable, ese *habla* que es lo mismo que aquel *contar bien algo*. La manera en que lo acontecido, lo *ya-sido* se comunica a otros, la manera en que es contado, determina esa prosecución de la *épica*.

¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que los narradores, desde hace siglos, cuando han elevado hasta santos y justos a sus personajes por medio de la moraleja y el consejo han conseguido que lo acontecido, que lo *ya-sido* vuelva a *ser* narrado, en otro presente, en otro *aquí y ahora*; y eso acontecido, como hemos visto en Léskov y Hebel, es el acto de virtud que es capaz de brotar entre la miseria y en general todo aquello que hace desgraciados e infelices a los hombres. Por eso los santos y los justos en las narraciones no son nunca personajes intachables moralmente sino todo lo contrario: campesinos, burgueses, abates, pillos y ladrones reprochables de cualquier manera, son todos ellos el pueblo mismo; pero siempre al final son capaces de algo de virtud. En ese sentido, los santos y los justos son bárbaros positivos: entre una humanidad que se desmorona, pueden rescatar algo de ella y hacerla florecer de nuevo; así, como Beuys con la grasa y el fieltro, sentimos que estamos siendo impregnados del espíritu de algo grandioso, sublime, virtuoso, inabarcable y eterno. Esa es la manera de dejar un legado inolvidable, esa es la manera de comunicar una experiencia en el medio de la narración.

Mencionábamos antes que el ocaso de la *épica* en la narración era también el ocaso de la comunicabilidad de la experiencia y que además consistía en un desplazamiento de la narración, del ámbito del habla hacia otro ámbito. Ese ocaso, se descubre en el examen breve de cualquier periódico; leer un periódico es descubrir «que la experiencia ha alcanzado un nuevo punto bajo, que no sólo la imagen del mundo exterior, sino también la imagen del mundo moral ha sufrido de la noche a la mañana cambios que no se habrían considerado posibles».²³¹

Dichos cambios tienen que ver con la imposibilidad moderna de la *épica*. La primera guerra mundial, por ejemplo, no pudo derivar en narración y simultáneamente intercambio de experiencias. Todos sus

230. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 42.

231. *Ibid.* Pág. 42.

libros de historia son el intento de historiadores por explicar la guerra, sus razones y causas, movimiento explicativo, similar al del periodismo, pero a mayor *profundidad*, es decir, a mayor distanciamiento de lo narrativo que da paso a la experiencia.

Movimiento pues, que busca las causas del cambio de ese «mundo exterior», ese en el que lo primero que se ve no son sólo las cosas reprochables moralmente a la burguesía, los ladrones, los comerciantes y campesinos, en la época de Hebel y Léskov, sino ahora el de las naciones, los partidos políticos, los gobernantes, los banqueros, etc. Y esos mismos libros de historia de la guerra, no pudieron a su vez, en lo que toca al «mundo moral», que aquí sería en relación al «mundo externo», su interior, hacer alumbrar un ápice de virtud en esos aspectos demoníacos de los *personajes* de la guerra, como sí lo hizo Hebel en sus narraciones con el aspecto *demoníaco* de sus personajes. Se entiende así que Benjamin mencione una serie de «experiencias desmentidas» corporales, militares, económicas, morales, tras la guerra.²³²

Tras la guerra nada pudo ser épico, no hubo consejos, no hubo moralejas, no hubo historias que contar al regresar del frente y que se entretajaran en la vida misma de los soldados y los oyentes y los lectores; sólo hubo *afasia* en los que se esperaba fueran héroes y narradores — exaltados increíblemente en los meses previos al inicio de la guerra—. No hubo pues entre la miseria humana de los campos de guerra, una pizca de virtud, de dignidad que legar. Sólo hubo libros de historia que explicaban la guerra. Pero es que tampoco era ya posible, incluso antes de la guerra, transformar los acontecimientos en experiencia, sólo se podían explicar y todavía se siguen explicando más allá de la prensa, en la televisión y el mundo digital.

De nuevo, un vistazo al periódico da la clave. Benjamin muestra que los narradores nunca explicaron sus historias, es decir, nunca explicaron lo esencial en ellas, su moraleja, el consejo implícito en ella. Eso, según él, es lo que permite que la historia que Heródoto cuenta del rey Psamenito siga siendo contada y asimilada en cualquier presente y en cualquier vida, por ejemplo, en la propia de Montaigne.

La información, en últimas, a diferencia de la narración, ha dicho Benjamin, requiere una explicación, «ya no nos alcanzan hechos que no

232. *Ibid.*, Pág. 42.

estén impregnados de explicaciones». ²³³ Los hechos que nos ofrece la información necesitan impregnarse de explicaciones para justificar así su presencia en nuestras vidas individuales y colectivas, pues en la medida en que se los explica, algo demuestran; son hechos, acontecimientos que no se pueden impregnar de la vida de quien los narra o cuenta; así mismo, se hallan desprovistos de un «aquí y ahora» lejano, y por eso mismo, ajeno a todo aquello que en nuestro presente es habitual y familiar, por tanto, cualquier acontecimiento contado así, sin su *lado épico*, le hace a nuestro presente lo mismo que a nosotros: lo deja todo intacto. Nunca pasa nada después de leer el diario o ver las noticias.

En resumen, dice Benjamin de la información, «queda claro que esta nueva forma de comunicación no es menos ajena a la narración que a la propia novela, siendo más peligrosa para la primera, al tiempo que provoca la crisis de la segunda». ²³⁴ La información, en su forma concreta que conocemos como la prensa, es una capa más, un estrato, similar a los geológicos, entre otros tantos, que tiene la «transformación de las formas épicas». ²³⁵ La narración oral y escrita sería uno de esos *largos* estratos; la novela es otro y la prensa, para el momento en el que escribe Benjamin, parece ser el que está por encima de las otras dos. Pero ya la radio estaba empezando a tomar el lugar principal entre las formas de la comunicación humana, y Benjamin no fue indiferente a ella en tanto en ella podría recuperar lo épico que la narración, en la novela y la información perdió. En la radio ¿vería Benjamin una nueva posibilidad para un retorno de esa comunicabilidad de la experiencia? Lo mismo podríamos preguntarnos respecto al cine y la tv. En todo caso, un «aquí y ahora» lejano, incorporado en un «aquí y ahora» cercano, entretendido en las fibras de la vida presente es lo que ya no puede proporcionar la prensa al hombre moderno.

Pero si la información no puede alcanzar la épica y así comunicar una experiencia, la novela menos. Recordemos que «el narrador extrae siempre de la experiencia aquello que narra; de su propia experiencia o bien de la que le han contado. Y a su vez lo convierte en experiencia de quienes escuchan sus historias». ²³⁶ Esto no lo puede lograr, en la

233. *Ibid.*, Pág. 47.

234. *Ibid.* Pág. 47.

235. *Ibid.* Pág. 46.

236. *Ibid.* Pág. 45.

modernidad, la novela ya que su lugar de nacimiento

es el individuo en soledad, el cual ya no es capaz en ningún caso de hablar ejemplarmente de sus necesidades esenciales; desorientado, no puede aconsejar...al integrar el proceso social de la vida en el desarrollo de una persona, la llamada novela de formación da la justificación más frágil posible a los órdenes que determinan tal proceso.²³⁷

En otras palabras, la novela al igual que la información, deja intacto lo que toca. Si el cuento en virtud del consejo, enseñaba a la humanidad cómo desprenderse del mito —como un orden de cosas inamovible, el único posible— y retornar así «directamente a la historia natural»,²³⁸ ese orden que determina dicho proceso termina en la novela siendo mitificado, y toda vida que en él se da, aparece bajo la premisa de la repetición de lo siempre igual.

Por otra parte, la novela se constituye en torno al sentido de la vida, algo que esencialmente le es inalcanzable, pero aun así lo busca, pues «la pregunta por el sentido de la vida no es otra cosa que la expresión más amplia de la desorientación con que el lector se ve ahí de pronto introducido en esta vida escrita».²³⁹ La narración viene a confrontar lo que es el sentido de la vida en la novela, con la moraleja en el relato. Moraleja y sentido diferencian novela y narración en un aspecto fundamental. El sentido de la vida, buscado en la novela, aparece de repente, o por lo menos una invitación al lector para que lo busque, justo en el momento en que se encuentra con ese «Fin» al pie de la última página. En ese punto, comenta Benjamin, «la novela no podría nunca abrigar la esperanza de dar el menor paso más allá de ese límite».²⁴⁰

La narración sí puede atravesar ese límite. Recordemos que lo que la constituye épicamente es el consejo, y el consejo es la invitación, lo mismo que la moraleja, a continuar la historia que se viene desarrollando. Pero además el consejo es posible porque quien lo recibe es capaz de hablar, ejemplarmente si se quiere, de su propia vida. Así lo que se tiene al término de la narración no es su fin en tanto culminación definitiva

237. *Ibid.* Pág. 46.

238. *Ibid.* Pág. 53.

239. *Ibid.* Pág. 57-58.

240. *Ibid.* Pág. 58.

de la historia sino una experiencia al «presentarnos instructivamente el destino propio de otra persona»²⁴¹ para ser intercambiada y comunicada a otros en el *contar de nuevo* que le sobreviene, o sea, su consumación. La novela en cambio, no puede consumir ese destino ajeno, sino tan sólo consumirlo a medida que el lector va buscando en su lectura aquel personaje en el que se *vea* el sentido de la vida, como buscando «ese calor que no obtendremos nunca de nuestro destino. Lo que lleva al lector a la novela es así la esperanza de calentar el frío de su vida mediante esa muerte que lee...la muerte figurada, es decir, el final de la novela»,²⁴² pues ese lector, desvinculado de todo consejo o moraleja, no puede hablar, decir o escribir su propia vida vivida.

241. *Ibid.* Pág. 59.

242. *Ibid.* Pág. 59.

Capítulo II

Experiencia y épica

La radio épica

Los *Modelos de audición* fueron un nuevo tipo de emisión radiofónica que elaboró Benjamin para la radio de Frankfurt entre 1929 y 1932. Fueron, esos *modelos*, pensados como una *didáctica* de la que se esperaba, resultara una enseñanza para el oyente al ofrecerle «situaciones típicas propias de la vida cotidiana».²⁴³

En estos *modelos* el narrador es interpretado a cuatro voces: la del locutor, la del protagonista y la de sus dos interlocutores. El locutor aparece tres veces. Al principio, presentando al oyente el tema de la audición; luego presenta al público los personajes que serán escuchados, al final aparece «para formular la moraleja».²⁴⁴ Luego está la voz del protagonista, que siempre es el mismo en toda la audición y en diálogo con él, en una primera parte, el interlocutor que siempre es torpe; en una segunda parte de la audición, ahora el interlocutor es hábil.

La moraleja, como habíamos visto antes, al igual que el consejo, no se explica en la narración, quedando más bien oculta, e invitando al oyente a descubrirla por sí mismo al reconocer el destino ejemplar del otro en el propio, pero también, todavía más importante, invitando de esta manera a ser narrado de nuevo cuantas veces sea posible. Esa invitación, que es lo épico propiamente dicho de la narración es lo que otorga su consumación de lo vivido y sólo así la transformación de lo acontecido, de lo vivido, por otros, en experiencia.

243. Walter Benjamin. *Modelos de audición*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág. 64.

244. *Ibid.* Pág. 64.

Si con estos *modelos* se espera «formular la moraleja», con ello se busca, en una época en la que la épica ha desaparecido junto con la narración propiamente dicha, sin duda alguna una recuperación y actualización de esa narración épica y a su lado, la experiencia; una para el hombre moderno, en otras palabras, una experiencia venidera, pero esta vez, en una interesante mezcla de habla y escritura, pues los *modelos* tienen cada uno su guion escrito, redactado a veces sólo por Benjamin, otras veces con ayuda de otros autores, aprovechando el instrumento técnico que es en sí la radio.

Positivamente para la narración, la radio podría restituir y actualizar, esa comunidad de oyentes, ahora tan anónimos como otrora lo fueron los narradores orales. Pero aún mejor, la radio podría haber permitido obrar sus efectos en esos momentos de aburrimiento que según Benjamin, es aquello que «incuba el huevo de nuestra experiencia»,²⁴⁵ es decir, las actividades manuales en donde se anida el talento para escuchar, y que tal vez no estén del todo alejadas de la nueva clase obrera y de empleados y oficinistas, pero también de amas de casa, niños, estudiantes y desempleados que encontramos en nuestras ciudades modernas.

Por otra parte, en lo que podría verse como un manifiesto sobre el papel de la radio en las sociedades modernas, Benjamin, a propósito de uno de sus modelos de audición titulado *Qué leían los alemanes mientras que sus clásicos escribían*, habla del aspecto revolucionario de la radio en tanto ella permite ahora un nuevo alcance a lo que es la exposición popular, ya que «antes de la radio apenas había modos de exposición que sirvieran para educar al pueblo».²⁴⁶ Se conocía, como es de esperar, el libro y a su lado la conferencia o la revista. Pero todas estas formas de comunicación, advierte Benjamin, tenían un problema fundamental: «no se distinguían de las formas en que la propia investigación científica comunica a los expertos sus progresos».²⁴⁷

Esto quiere decir que cuando la ciencia quiso llevar sus descubrimientos a un público masivo se veían en la necesidad de hacerlos accesibles a una masa no iniciada en el desarrollo propio del conocimiento científico, por lo que tenía que omitir las partes más difíciles. A partir

245. Walter Benjamin. *El Narrador*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009. Pág. 49.

246. Walter Benjamin. *Dos tipos de popularidad, reflexiones en torno al guion radiofónico*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág. 107.

247. *Ibid.* Pág. 107.

de aquí la popularización de la ciencia sólo podía tener un alcance muy pobre, pues se mantenía tan alejada del público que quería hacer cercano como este de ella.

Pero la radio, comenta Benjamin, «exige una total transformación y agrupación de su materia desde el punto de vista de lo que es la popularidad»,²⁴⁸ es decir, que ahora el público oyente es importante en tanto «lo esencial será comunicarle la certeza de que su interés por supuesto posee un valor objetivo para lo que es el material, y que sus preguntas (aunque él no las plantee ante los micrófonos) se refieren a nuevos descubrimientos científicos».²⁴⁹ El resultado que a la larga se alcanza así con la radio no parece estar muy lejos del que nos indica Benjamin en *El narrador*, toda vez que este incrusta su vida en lo que narra y le fue narrado y a su vez en la vida de los que son su comunidad de oyentes. Si el radioescucha puede incidir, así sea en un mínimo grado, en el conocimiento que le es comunicado, entonces también puede transformarlo a él e iniciar así un ciclo ascendente de intercambio, que no es otro que aquel que se halla a la base de la narración, en tanto épica, y que Benjamin ha llamado como el arte de intercambiar experiencias.

Sin duda uno de los *modelos* de audición más bellos que nos ha quedado es el que se llama, a secas, *Lichtenberg*. Lastimosamente nunca se alcanzó a emitir ni a publicar. Su valor empieza a brillar cuando desde el principio se nos ofrece una lista de los personajes, que por el papel que le es asignado a cada uno, deja ver al instante una transformación del modelo inicial con un locutor y dos personajes como interlocutores, cerrando el locutor la emisión con la consecución de la moraleja. Aquí, en *Lichtenberg*, como es de esperarse, la moraleja se mantiene, pero varía levemente la aparición del locutor, que es mínima y única al principio de la audición; la cantidad de personajes ha aumentado considerablemente:

Personajes:

Un locutor

Seres lunares:

Labu, presidente del Comité Lunar de Estudio de la Tierra

248. *Ibid.* Pág. 108.

249. *Ibid.* Pág. 108.

Quikko, director del parque de maquinaria

Sofanti

Peka

Las voces de los seres lunares suenan en eco, como si vinieran del fondo de un sótano.

Seres humanos:

Georg Christoph Lichtenberg

El mayordomo del rey de Inglaterra

El actor David Garrick

María Dorothea Stechardt, compañera de Lichtenberg

Eberhard, criado del profesor Pütter

Pütter, profesor de derecho

Un pregonero

Un vendedor de siluetas

Tres ciudadanos de Gotinga

Un pastor protestante²⁵⁰

En este *modelo* de audición Benjamin nos ofrece un despliegue, por medio de un aparato moderno como la radio, de todos los aspectos determinantes que ha expuesto en *El narrador*, que permiten considerar una historia como auténtica narración en tanto comunica una experiencia. Esto quiere decir que en *Lichtenberg*, encontramos fácilmente una épica.

Toda la narración discurre entre dos polos: episodios determinados de la vida de Lichtenberg y la observación de esos episodios por los miembros del Comité Lunar de Estudio de la Tierra. En este los habitantes de la luna llevan años observando y estudiando la tierra, y ahora, en la sesión número doscientos catorce, quieren realizar algunos experimentos con los terrícolas para reunir pruebas que confirmen la tesis según la cual los humanos nunca han conseguido algo, y la causa que lo explica es su desdicha.

Uno de los miembros del comité propone que se estudien los mapas de la luna que ha hecho el señor Lichtenberg. Pero otro miembro del

250. Walter Benjamin. *Lichtenberg*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág. 128.

comité los desestima por desconocer muchas partes de la luna, incluido el cráter C.Y. 2802, sitia actual en el que se reúne el comité. Ya que no se van a estudiar sus mapas, propone otro miembro, se podría estudiar al mismo señor Lichtenberg, a modo de reconocimiento honorífico por su interés en la luna. La propuesta se acepta unánimemente y se inicia la observación de Lichtenberg.

Los seres lunares tienen sofisticados aparatos que aunque no se nos dice cómo funcionan se entiende muy bien la proeza que cumplen: salvar las grandes distancias; por medio de un espectrofono, un oniroscopio y un parlamonio, hacen tan cercano como sea posible, en el interior de la lectura a los seres lunares, pero por fuera de ella, a su objetivo real: los oyentes, y nosotros, que hoy podemos leer la narración de Benjamin, y comprobar cómo esa fuerza de la narración, que se reúne como en un centro —en la figura de Lichtenberg y en el texto que se ha conservado hasta hoy de este *modelo* de audición— para desplegarse intacta todavía muchos años después.

Pues bien, en el primer uso del espectrofono, encuentran a Lichtenberg en Londres. Está hablando con el famoso actor David Garrick justo después de que interpreta a Hamlet en el Drurylane Theater. Pero también se enteran los seres lunares y con ellos nosotros, que ha sido huésped distinguido en la corte de la corona inglesa, se codeó con la rica aristocracia entre castillos y balnearios. Por si esto es poco, la reina le mostró su galería privada. En todo caso, conoció a los personajes de poder e intelecto más importantes de Inglaterra en el momento, pero el pobre Lichtenberg, profesor de física, tiene que bajarse de la nube inglesa y regresar a Gotinga, en donde por más elevado que sea su espíritu, tiene que atender a las limitaciones que le impone su propia vida y ganársela dando clases a muchachos acaudalados provenientes de importantes familias inglesas, a los que incluso debe gestionar el balance de sus gastos. Son estas circunstancias notoriamente estrechas, las que para uno de los miembros del comité lunar, hacen desdichado e infeliz a Lichtenberg. Es su triste vida en Gotinga la que lo limita e impide llegar a algo, alcanzar algún logro importante.

Pero alguien más en el Comité Lunar no está convencido, así que continúan las observaciones. Esta vez utilizan un oniroscopio. Sí, se meten en los sueños de Lichtenberg y se dan cuenta cómo en su sueño, un anciano que parece ser dios le entrega una pelota pequeña, extraña

pero bella e intrigante, pero no le dice qué hacer con ella, sólo le da acceso a un taller enorme en el que tiene a su disposición herramientas inimaginables que sólo pueden hacer pensar en el taller de un artesano o un alquimista. Allí Lichtenberg practica varios experimentos con la pelotita, hasta que aparece el anciano asombrado y lo interpela:

- Mortal, ¿sabes qué es esto que ahora mismo has examinado?
- No, inmortal, no lo sé.
- La Tierra entera a pequeña escala.
- ¿La Tierra? ¡Oh, Dios grande y eterno! ¿Y dónde está el océano con todos sus diversos habitantes?
- Están colgados en la servilleta, los has quitado con ella.
- ¿Y el aire y las cosas magníficas que hay en tierra firme?
- El aire se ha quedado en la taza del agua destilada. ¿Y cómo puedes hablar de las cosas magníficas que hay en tierra firme? No son más que polvo; en la manga de tu chaqueta queda un poco.
- No he encontrado rastro del oro y de la plata que gobiernan la Tierra.
- No tendré más remedio que ayudarte. Con el acero has eliminado Suiza, Saboya y la parte más hermosa de Sicilia, y has echado a perder un buen trozo de África. En ese cristal están las cordilleras; lo que saltó mientras que cortabas la bola con cristal fue el Chimborazo.²⁵¹

Luego se despierta y entabla una conversación con su esposa sobre una carta que le ha llegado proveniente de la compañía de seguros. Le avisan que, dados los resultados de los exámenes médicos, no podrán contratar con él un seguro de vida: es hipocondríaco. Y qué es eso, pregunta su mujer. Él responde: «es el miedo a quedarse ciego, a enloquecer, a morir, a soñar y, en fin, a despertar. Y, cuando te despiertas, miras si el primer cuervo que hayas visto ha pasado volando a la derecha o a la izquierda de la torre».²⁵² Entra entonces la voz de otro miembro del Comité Lunar, explicando que lo que hace desdichado a Lichtenberg

251. *Ibid.* Pág. 135.

252. *Ibid.* Pág. 139.

no son sus circunstancias externas a él sino todo lo contrario, su temperamento. Pero además se despacha el miembro del Comité contra la falta de logros de Lichtenberg, juzgando las cosas sobre las que escribe, verdaderas tonterías, teniendo en cuenta que es un hombre de ciencia:

Un hombre así no ha de llegar a nada. ¿Quieren tener ustedes pruebas de ello? Pues aquí las tienen. Es la fotografía del Almanaque de bolsillo de Gotinga, que debemos a un hábil operador en Neptuno. Miren qué artículos escribe el señor Lichtenberg. ¿Son dignos estos temas de un gran erudito? Observaciones sobre la utilidad del helado en la India; sobre las modas inglesas; sobre los nombres propios; sobre casos de apetito descomunal; sobre la utilidad de los bastonazos en diversos pueblos; sobre las campanas; sobre la docilidad de los animales, sobre el carnaval, o los menús...²⁵³

Vuelven a utilizar el espectrofono, y esta vez encuentran a Lichtenberg en una taberna hablando con su amigo Pütter. Los envuelve un griterío. Afuera la gente se agolpa, como en una procesión, en su camino hacia el espectáculo público en el que el verdugo dará muerte al asesino Heinrich Julius Rütgerodt. La conversación tenía a este último en el centro y Lichtenberg no coincidía con el fervor popular por la muerte que se le iba a dar a Rütgerodt, de hecho le pregunta a su amigo Pütter: «¿Al ejecutar a un asesino no estamos cometiendo el mismo error que un niño que golpea la silla en que se apoya?».²⁵⁴

La conversación avanza y nos enteramos de la existencia del famoso fisionomista Lavater, quien había emitido un perfil bastante negativo sobre el asesino, basando sus rasgos morales en sus rasgos físicos. Lichtenberg se ha burlado de Lavater al enviarle la silueta del asesino que van a ejecutar, pero Lavater no supo que era esa ni que la enviaba Lichtenberg, y lo que sorprende es que, partiendo de ese desconocimiento, Lavater emite un juicio muy distinto de la silueta del asesino diciendo que detecta en él «la tendencia a fundar o difundir una nueva secta religiosa».²⁵⁵

Con ello Lichtenberg prueba a su amigo Pütter que lo que Lava-

253. *Ibid.* Pág. 140.

254. *Ibid.* Pág. 145.

255. *Ibid.* Pág. 147.

ter proclama como ciencia fisionómica descansa por completo en los prejuicios del que se precia a sí mismo de ser un científico serio. Este hecho es suficiente para un examinador lunar de la conversación, para concluir que la desdicha de Lichtenberg no viene de la ciudad donde vive ni de su temperamento sino de su fealdad, es decir, si Lichtenberg se mofa de Lavater y así rechaza la fisionomía es porque él es un feo jorobado. Su propio aspecto físico es la fuente de su infelicidad y la causa de que nunca vaya a llegar a nada.

Poco después el Comité Lunar dirige el parlamiento hacia Lichtenberg porque les parece extraño que está declamando poesía. Eso que Lichtenberg declamaba eran sus últimas palabras, su legado de moribundo. Y ahora se nos presenta un cortejo fúnebre en donde al ritmo de la voz de tres ciudadanos de Gotinga se nos va rememorando el destino de Lichtenberg, como si en varias de sus circunstancias y acciones se anunciara su propia muerte:

Desde esa ventana contempló el entierro de Bürger con un anteojo... un criado lo escuchó sollozar... parece que creía en la transmigración de las almas... Desde su gabinete podía ver su propia tumba... coqueteó con la muerte toda su vida... Su alma llegará a la luna, siempre le gustó hacer viajes largos... no me puede creer que fuera profesor de física, en cierta ocasión dijo: '¿qué es la materia?' Tal vez no hay nada así en la naturaleza. Matamos la materia y después decimos que está muerta.²⁵⁶

Enterados los seres lunares de la muerte de Lichtenberg y de sus últimas palabras y hasta de lo que decían y pensaban los ciudadanos acerca de Lichtenberg, ahora pueden ver su figura con más nitidez, abandonando las explicaciones de su desdicha:

Señores, el ser humano no es feliz, eso está confirmado. Pero hemos sacado a partir de ello conclusiones bien precipitadas. Concluiremos pues que el ser humano no ha de llegar jamás a nada. El profesor parece confirmarlo, pues conocemos la amplia lista de obras que el difunto quería componer y que nunca escribió en realidad... Así, me atrevo a cuestionar la idea en que se basan nuestras investigaciones: que los seres humanos, como no son felices, nunca llegan a nada. Tal

256. *Ibid.* Pág. 150.

vez precisamente su desdicha es lo que los hace ir avanzando, y algunos al final llegan tan lejos como el profesor Lichtenberg, que merece sin duda nuestro aprecio no sólo por su mapa de la luna. Por lo tanto, propongo que el cráter C.Y. 2802...se sume a aquellos cráteres que hemos dedicado anteriormente a los distintos espíritus terrenales... deberán acoger ahora en su seno al denominado cráter Lichtenberg, que vemos reposar claro y pacífico gracias a esa luz mágica y pura que ilumina el milenio, una que es comparable a la luz que irradian los escritos de esa cumbre de luz²⁵⁷ de lo terreno. Y, en conclusión de las investigaciones del Comité, damos paso a la música de las esferas.²⁵⁸

La moraleja se nos entrega al final de la narración, como es de esperar; pero se van agregando en su favor, durante la narración, lentamente los acontecimientos y circunstancias que con cada párrafo leído se agregan y mezclan y se cuecen como si fueran una sustancia alquímica por largo tiempo meditada y preparada cuya destilación ha de ingerirse todavía estando tibia.

Todos esos ingredientes son los que hacen al narrador un maestro y un sabio. Su moraleja, que es de alcance universal y atemporal, ya que los humanos no dejarán de ser desdichados como Lichtenberg, es disparada como una imagen relámpago, por las palabras del moribundo Lichtenberg y por su cortejo fúnebre, quedando bien *puesto* el aspecto memorable, verdaderamente inolvidable de la narración.

Por otra parte la voz de quien recibimos la moraleja es la de los extraterrestres habitantes de la luna, cuyos nombres son exactamente los mismos que usó Paul Scheerbart en su *novela*²⁵⁹ *Lesabéndio, una novela de asteroides*. Pero dichos seres lunares son a su vez, los protagonistas de otra novela de Scheerbart llamada *La gran revolución, una novela lunar*. Allí se les llama, a los habitantes de la luna, *Selenitas*, y como en el *modelo* de audición, llevan mucho tiempo observando, no sin decepción, a los terrícolas. Esos seres lunares, en el cuento, vienen a ser la voz de la naturaleza de la que Benjamin nos comenta en *El narrador* a propósito de Léskov. En la obra de Scheerbart todos los seres siempre buscan una

257. Lichtenberg literalmente significa montaña de luz.

258. Walter Benjamin. *Lichtenberg*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág. 152.

259. Que pese a llamarse *Roman*, tiene más cercanías con una fábula y con la narración como la ha enseñado Benjamin en *El narrador*.

trascendencia espiritual desde la vida y circunstancias en las que se encuentran cuando inicia la historia, hacia la fusión con los astros y todos los seres que habitan las altas esferas del cosmos. Se podría decir que se elevan o que retornan a la naturaleza de la que vienen. Y si recordamos, según Benjamin, ese retornar del hombre a la naturaleza es la meta última que ha tenido siempre el cuento al aconsejar a la humanidad. Lichtenberg, como los personajes de las novelas de Scheerbart parece haber buscado siempre esa trascendencia desde su interés por los mapas de la luna hasta su interés, no meramente científico, por los misterios del mundo. Al final Lichtenberg, como lo dice su propio nombre, terminó siendo una montaña de luz en un cráter de la luna, el que siempre apunta a la tierra, es decir, Lichtenberg no murió, se volvió parte de la luna.

En lo relativo al personaje santo o justo, *Lichtenberg* lo cumple, pues aquello que para los Selenitas era el motivo de desdicha de Lichtenberg en tanto limitaciones en su propia vida, no fueron nunca un impedimento para que entre ellas, encontrara un espacio para la virtud, y aunque la existencia le angustiara y causara desesperación, que en el cuento se nos manifiesta como su condición de hipocondríaco, no se apartó de ese ideal de humanidad que nos señala Benjamin en Hebel y Léskov, pero que también aparece al final de *Experiencia y Pobreza*, y que en el relato radial aparece en la defensa de la vida del asesino Rütgerodt y su burla de Lavater.

En cuanto al rasgo de cronista y presentador, propio del narrador, lo vemos en el hecho de que Benjamin no nos da nunca fechas, no sitúa precisamente, cronológicamente la vida de Lichtenberg, sino que nos va mostrando sus *momentos* en las relaciones que entabla con otros personajes; todos ellos existieron de verdad, el mismo Lichtenberg da cuenta de ellos, así como de todos lo sucedido en el cuento, en sus escritos póstumos y Benjamin los toma para dar vida a la narración, tomando así lo escuchado o contado por otros, para entretejer lo vivido por uno en la vida de otro.

Y es que cuando se trata de personajes que tuvieron una vida como la de Lichtenberg y como él, digamos, se elevaron muy por encima de sus propias miserias y estrecheces, no podía dejarse a Scheerbart por fuera. Él también tuvo en su vida aquellas desdichas que, a ojos de los Selenitas, dirían, le hicieron llegar a nada: una veintena de novelas de una ciencia ficción que no figura en los anales de ese género o en el

juicio implacable de algún crítico; un invento de una máquina de movimiento perpetuo que al día de hoy lleva ya más de cien años en reposo; innumerables poemas y escritos para la prensa que tampoco nadie ha leído en cien años; en fin, una obra literaria formidable pero desdichada que en algún momento encontrará un editor con aspiraciones de traductor, igualmente desdichado y en un lugar también desdichado, que tenga los alientos de publicarlo y así rememorarle.

Por lo menos en el Benjamin narrador, tanto Scheerbart como Lichtenberg, encontraron a un desdichado más que los rememorara. Y aquí es donde se entreteje aún con más belleza, lo contado por otros en la propia vida. Benjamin, en la *estofa de la vida vivida*, entreteje lo vivido por Lichtenberg en Scheerbart y en él mismo en tanto todos tres son igualmente desdichados y ha elevado unas obras literarias pese a los limitados contornos de sus vidas; en todo lo que él nos *presenta* de la vida de Lichtenberg, aparece como reflejada en aquella, la misma vida y circunstancias apremiantes de Benjamin²⁶⁰. No cabe duda entonces que en la radio Benjamin, al encontrar un lugar actual para la épica, pese a todo, pese a nosotros y nuestros aparatos, le ha dado su lugar legítimo a la experiencia, de modo que no nos estaría permitido pensar que todo discurso que pretenda hoy hablar de la experiencia, veinte años después de la contestación de Agamben a *Experiencia y pobreza*, tenga que hacerlo desde el lugar ya común, incluso en tiempos de pandemia, de una destrucción inexorable e inapelable. Si algo nos dice Benjamin, silenciosamente en su obra, es que la experiencia del hombre es indestructible tanto como su inextinguible facultad épica-narrativa.

*Ne jamais profiter de l'élan acquis*²⁶¹

A Benjamin le gusta asomarse por detrás de las cosas, hurgar y excavar en su reverso. Era un pensador dialéctico. Ya habíamos visto que aquello a lo que la burguesía de principios de siglo xx llamaba, pobremente, experiencia, él le da la vuelta, mostrando la riqueza, la experiencia que aguardaba en el esfuerzo de la juventud. Ahora recibimos la

260. De esto ya se ha hablado en el capítulo anterior.

261. No aprovecharse nunca del impulso adquirido.

misma invitación a asomarnos por detrás de una pobreza, ya no sólo de una burguesía, sino de la humanidad, para descubrir la riqueza que aguarda en ella a aquellos que son capaces de comenzar de nuevo, con muy poco, porque de eso se trata la *experiencia*, ser *experimentado*... de eso se trata *Experiencia y Pobreza*.

Al igual que en los escritos de juventud, este Benjamin maduro de 1933, y en el exilio, también intenta, aunque con mucha más sutileza, distinguir la paja del heno, pues no necesariamente todo llamado a la *tabula rasa*, que es una necesidad en todo el que quiere empezar de nuevo, ni todo aquel que construye con poco llega a una experiencia en tanto *Erfahrung*. El título *Experiencia y Pobreza* sugiere ese reverso, ese asomarse al respaldo de las cosas. La experiencia y su reverso de pobreza, de barbarie positiva, son las dos caras de una misma moneda que es la humanidad.

En el texto, la tensión que resulta de los puntos altos y bajos que inevitablemente alcanza esa moneda, es la constante. Esos puntos altos y bajos se muestran desde el principio hasta el final. Había experiencia en las fábulas, los cuentos, los refranes; en lo que contaban los mayores y los moribundos en sus últimos momentos, pero ahora «...¿quién intentará despachar a la juventud apelando así a su experiencia?»,²⁶² es decir, apelando a la narración. De ello sólo ahora hay libros, no narradores.

De los hechos militares, económicos y morales se extraían experiencias comunicables, pero después de 1918 toda una generación estaba enmudecida por no poder, esencialmente, contar los hechos épicamente; en su lugar nos habituamos a explicarlos. Desde que existe la prensa cada vez fue más fácil, en ese entonces y todavía más en nuestro *ahora*, acumularlos que convertirlos en yesca para el porvenir. De la reanimación de saberes extintos se esperaba así una reanimación de la experiencia, pero la reaparición del espiritismo, la astrología o la quiromancia no podía ser reanimación auténtica, es decir, *experiencia*, sino más bien simulación, pues «¿qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?... La horrible mezcla de varios estilos y cosmovisiones del siglo pasado»²⁶³ lo indica con suficiencia.

262. Walter Benjamin. *Experiencia y pobreza*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007. Pág. 217.

263. *Ibid.* Pág. 218.

Cuando las ciencias físicas se han encontrado a sí mismas agotadas, hacen *tabula rasa* y se quedan con lo indispensable para reanimarse, es decir, reconstruyen con poco; la hemos visto fertilizar sobremanera los terrenos de la mecánica cuántica y erigir el vasto mundo de lo subatómico partiendo de una precariedad, del principio de incertidumbre y unas matemáticas probabilísticas. Pero también los frondosos campos de la astrofísica, entre otros, se han visto nutridos con una noción *relativa* de un espacio y tiempo que se pueden curvar, dilatar o contraer. En ambos casos algo se ha tenido que desechar: la vieja noción de átomo y la vieja noción de tiempo y espacio.

Otro tanto ha hecho Loos, muestra Benjamin, con la arquitectura al desprenderse del *delito* del ornamento, o Klee al volver la pintura misma sobre lo que parecen ser los planos del ingeniero. También menciona Benjamin a Scheerbart, quien refresca a su vez la arquitectura y la construcción con su *Arquitectura de cristal* al tiempo que renueva la humanidad y la novela mientras reflexiona en ésta el porvenir de los humanos en virtud de un uso utópico de la técnica.

En todo caso esos puntos altos y bajos, son, antes que periodos o ciclos de progreso y decadencia, momentos en que hay experiencias comunicables y momentos en que no las puede haber; sus condiciones cambian, es la dinámica propia de la idea de humanidad en la que parece estar interesado Benjamín. No se trata de una idea caprichosa o peor, ingenua. Por una parte, aparece reiteradamente, junto a lo que es la *experiencia*, en el texto. Se menciona la carencia de experiencias privadas, pero también la carencia de experiencias de la humanidad. Se comenta el rechazo a la semejanza con los hombres, en los personajes de Scheerbart, como «el principio de todo humanismo».²⁶⁴ Se señala la pérdida paulatina de la herencia de la humanidad así como se dice que «la humanidad se prepara para sobrevivir a la cultura, si le fuera necesario»²⁶⁵ en sus construcciones, sus pinturas y sus historias.²⁶⁶ También

264. *Ibid.* Pág. 219.

265. *Ibid.* Pág. 222.

266. Y también en sus películas. En unos apuntes breves de 1931 ya anunciaba Benjamin, a propósito de Mickey Mouse, que «mediante esta clase de películas se prepara hoy la humanidad para sobrevivir a lo que es civilización, estrictamente», así mismo dice que «todas estas películas desmienten —y con mayor radicalidad de lo que nunca antes se haya hecho—, cualquier clase posible de experiencia. En ese mundo no vale la pena tener una experiencia realmente», justamente porque allí, en esas películas, los «sucesos centrales de la vida» nunca antes habían

se advierte al final del texto que el individuo a veces cede algo de su humanidad a una masa que a futuro se la devolverá con intereses.

Por otra parte, es la idea que la misma historia, vista ahora en lontananza, arroja generación tras generación y que se configura precisa y nítidamente en la imagen del *Angelus Novus* y que se resume perfectamente en la escueta sentencia *Una vez no es ninguna vez* pero que también se asoma en algunos fragmentos del *Legajo N* de la *Obra de los pasajes*. En este tríptico textual puede decirse que la humanidad es lo que se hace con escombros consumados siempre sólo una vez, en ello consiste su experiencia.

El *Angelus Novus* es quizá una de las imágenes más reconocidas en relación a la obra de Benjamin, concretamente, por la descripción que nos ofrece de él en la tesis IX²⁶⁷ sobre la historia. De esta imagen como de otras tantas, no cuesta extraer otra de las premisas que se reconocen Benjaminianas tanto de *facto* como de *iure*, a saber, que todo documento de historia es un documento de barbarie, o, en otras palabras, que toda civilización está parapetada sobre escombros, destrucción. No obstante, lo que tal vez no es tan visible o extraíble fácilmente en la tesis IX, porque está, para nosotros occidentales, incrustado a muchos metros bajo la cultura judía es justamente la figura del ángel, y como si fuera poco, del ángel nuevo. ¿Por qué Benjamin usa la figura de un ángel, y además, la de un ángel nuevo para mostrar ese movimiento, propio de la *Erfahrung*, que es a su vez el movimiento en el que mejor se entiende su idea de *humanidad*?

En *Experiencia y Pobreza* sin duda está insinuado ese movimiento en los puntos altos y bajos de la experiencia de la humanidad, pero será en *Agesilaus Santander* donde se pueda hallar la piedra clave que complete el arco. Allí se dice que «la Cábala cuenta que Dios, a cada momento, crea todo un sinnúmero de ángeles, nuevos todos y sólo destinados a cantar un instante las alabanzas de Dios ante su trono, antes de disolverse por

aparecido «de una forma más privada de atmósfera», sin embargo, «lo que hace populares estas películas no es por lo tanto la “mecanización”, ni lo “formal” ni un “malentendido”, sino que el público reconoce en ellas realmente, hoy, su propia vida». Walter Benjamin. *Sobre el ratón Mickey*. En: Obras. L. VI. Abada, Madrid, 2017. Pág. 191-192.

267. Walter Benjamin. *Sobre el concepto de historia*. En: Obras. L. I, Vol. II. Abada, Madrid, 2012. Pág. 310.

completo, nuevamente, en la nada».²⁶⁸ ¿Qué sentido *nuevo* puede tener ahora la imagen del *Angelus Novus* en relación al problema de la experiencia y la humanidad que en el texto no deja de aparecer en sus contornos? Cada generación es como un nuevo ángel, existe brevemente para cantar el himno de sí misma, para desaparecer entre sus ruinas, pero ha de hacerlo con las notas que deja aquel que yace detrás, como esa pila de escombros que se amontona hasta el cielo en la tesis IX, de eso se trata el empezar de nuevo con poco.

Pero además, no sólo se habla en *Experiencia y Pobreza* de un empezar de nuevo con poco, sino empezar nuevamente, una y otra vez, en tanto humanidad, en eso consiste su experiencia. El lugar en donde con más nitidez se puede obtener una imagen de esto es en un texto publicado un año después de *Experiencia y Pobreza*, en 1934. En *Una vez no es ninguna vez* se pregunta, a propósito de las situaciones en las que alguien cree haber conseguido algo excelso, por cómo ha de comportarse, siempre, aquel que alguna vez ha conseguido algún éxito o ha completado alguna tarea con algún éxito, por ejemplo, el padre de Trotsky que, según este, siempre que siega los campos parece como si fuera la primera vez que lo hace y aunque no posea «la seguridad de movimientos del segador, el corte lo hace siempre igualado y ceñido».

Benjamin cita este recuerdo que tiene Trotsky de su padre, y al hacerlo encuentra la figura propia del hombre *experimentado*, es decir, aquel «que ha aprendido a empezar de nuevo cada día, de nuevo a cada golpe de guadaña. El experimentado no se para en aquello que ha hecho, que se va disipando entre sus manos y no le deja huella. Sólo estas manos saben hacer frente, jugando, a lo que se hace más difícil, porque son cuidadosas con lo fácil. *Ne jamais profiter de l'élan acquis*, nos dice Guide...»²⁶⁹. No aprovechar nunca el impulso adquirido, en otras palabras, una vez no es ninguna vez. En términos de la humanidad que se ha despojado de su experiencia y que tiene que empezar de cero con poco, esto implica que ha de hacerlo una sola vez, siempre cada vez; que lo que una generación *logra* o *alcanza* y que siempre es visto, por ella misma, como *un gran salto para el hombre y un pequeño paso para la humanidad*, nunca es un salto hacia la mejoría o la perfección de cualquier tipo. Es

268. Walter Benjamin. *Agésilas Santander*. En: Obras. L. VI. Abada, Madrid, 2017. Pág. 688.

269. Walter Benjamin. *Una vez no es ninguna vez*. En: Obras. L. IV, Vol. I. Abada, Madrid, 2010. Pág. 384.

más bien un salto al vacío, pues esos logros u avances de una generación no son transmisibles a la siguiente, no se acumulan, no pueden ser tradición, sólo pueden ser herencia, una huella dejada en las superficies de una caverna que alguien va a encontrar en cualquier presente y algo tendrá que hacer con ellas. *La experiencia de la humanidad* consiste pues, según se ve en la constelación que hace *Experiencia y Pobreza* con otros textos, en empezarse a sí misma de nuevo, con poco, siempre un intento a la vez, de manera que lo que llamamos cultura es justamente la pila de escombros que el *Angelus Novus* no puede dejar de ver a sus espaldas.

«En los terrenos de que nos ocupamos, conocemos al modo del relámpago. El texto es ese trueno que después retumba largamente».²⁷⁰ Conocer de este modo, reconocer así el conocimiento humano es un gesto que instala a lo humano ni por encima ni por debajo de lo natural sino justamente en su reverso, pues si bien es innegable que en lo que el conocimiento tiene de búsqueda y racionalidad hay un empeño humano por atravesar lo natural y regresar con el botín que nos hace creer sus señores por haber «descubierto» sus secretos, también es inquebrantable aquella ley oculta por la cual no nos es posible disponer de una manera de conocer en la que la naturaleza misma se abstenga de determinarnos.

Así como de la naturaleza sólo podemos captar limitadas franjas o espectros de estímulos o información y luego con nuestros instrumentos replicar y hacer retumbar lo captado, ocurre lo mismo con la historia; sólo podemos captarla a tramos, es decir, lidiar con los instantes, tan breves pero intensos como un relámpago. Luego será problema de las generaciones cuál instante conviene más hacer retumbar.

Será problema de toda generación también el *cómo* hacerlos resonar; de ello depende la relación de cada generación con las demás, dicho en otros términos, de ello depende la empatía o apatía con las épocas, ya sean vistas como decadentes o de progreso, actitud esta que se encuentra de frente con el rechazo de Benjamín cuando declara rotundamente que «las épocas de supuesta decadencia simplemente no existen», lo mismo que «todo discurso sobre el distinto valor de los lenguajes se me hace sin más inaceptable».²⁷¹

270. Walter Benjamin. *Obra de los pasajes*. En: Obras. L. V, Vol. I. Abada, Madrid, 2013. Pág. 733. [N 1,1].

271. *Ibid.* Pág. 734. [N 1,6].

No hay épocas ni lenguas decadentes, así como no las puede haber doradas o de gloria absoluta, de progreso puro. Lo que esta postura permite es el desprendimiento de una visión antinómica de la historia para instalarse en una en la que lo sido no se clasifica como decadente o progresado forzosamente, sino que, positivamente, prescinde de cualquier clasificación que obligue a lo sido en tanto *pasado* a perder su fundamental condición de ser vivo, es decir, de cosa presente, de ya-sido en cualquier presente.

Se trata de una condición fundamental ya que lo sido en efecto entraña un ocaso y en esa medida también un nuevo amanecer. Esto quiere decir que lo sido no es, no puede ser decadente porque con sus restos se edifica la vida de todos los presentes. Por lo menos eso es lo que se puede entender del fragmento N1, 11 del *Legajo N* de la *Obra de los Pasajes*, en el que Benjamin comenta una cita de Giedion en la que este se queja de lo «irrespirables» que se han vuelto —hacia la década del 1930— «los artificiosos drapeados que envuelven todo el siglo XIX». El comentario de Benjamin apunta a restituir la importancia vital que tienen para el presente esos drapeados que para Giedion ya no tienen valor, y que por el contrario estorban, o sobran, como ocurre precisamente con todo lo decadente. Así pues, dice Benjamin de esos elementos decimonónicos que Giedion rechaza, lo siguiente:

Justo el modo en que Giedion nos enseña a leer en las construcciones realizadas en los años 1850 los que ahora son rasgos esenciales de la actual edificación, pretendemos leer por nuestra parte en la vida y las formas hoy perdidas y aparentemente secundarias que pertenecieron a aquel tiempo las que hoy son las formas y la vida propias de esta época.²⁷²

Pues bien, con estos mismos pensamientos es posible volcarse sobre la manera en que en *Experiencia y Pobreza* aparece figurada la humanidad. Las circunstancias siempre difíciles, frágiles y precarias en las que aparece la humanidad ante Benjamin y de paso ante nosotros, vistas desde lejos y en conjunto, permiten obtener una imagen de humanidad contraria a la que nos ha legado el historicismo, el idealismo y el renacimiento, incluso el romanticismo temprano, a saber, la de humanidad

272. *Ibid.* Pág. 736. [N 1,11].

como aquel estado más elevado y distinguido al que pueda llegar todo mamífero que sea capaz de volar sobre la razón. Pero esa humanidad, parece insinuar Benjamin, siempre cojea, siempre tropieza, siempre es frágil y pobre, nunca completa ni plena, a medio construir, obligada pues a levantarse de nuevo una y otra vez, y siempre con poco, diríamos que, casi, de la nada, como ese cómico personaje de *Münchhausen und Clarissa*²⁷³ que afirma haber salido de una ciénaga jalándose a sí mismo de los cabellos.

Siendo así es preciso pensar que la cualidad de humanidad no es nada acumulativo de manera que si se mira detrás de ella se encuentre menos humanidad y si se la mira por delante se encuentre más humanidad, en otras palabras, la condición de humanidad no es condición de mejoría, así como la experiencia no es un *aprender* de la humanidad a ser *mejor*. La humanidad es esa tierra prometida que se busca en el desierto pero que ninguna generación encuentra a plenitud, y su experiencia —*Er-fahrung*— es, literalmente, el viaje incierto en el que se encuentra apenas lo suficiente para seguir en movimiento. Tal vez ese sea el sentido de ese *sobrevivir a la civilización*, de ese resistir de la *humanidad* en sus obras, pues no hay civilización que no se arruine ni obras que no se agoten. Esta ha de ser la herencia que deja Benjamin a las futuras generaciones que han de perderse en los laberintos de su prolífica obra, hecha en todo caso con poco y desde los rincones.

Experiencias de alemanes

Del honor sin gloria

De la grandeza sin brillo

De la dignidad sin recompensa

El mismo problema que se encuentra en *Experiencia y Pobreza* aparece en otros textos, como si fueran una *experiencia* que hereda Benjamin,

273. Paul Scheerbart. *Münchhausen und Clarissa, Ein Berliner Roman*. Oesterheld und co., Berlin. 1906.

y a su vez nos la hereda a nosotros, lectores instalados en otro aquí y ahora. Con *Alamanes del 89*, publicado en 1939 un año antes de morir, quería mostrarle al lector de la actualidad, asediado y perturbado con la propaganda nazi y empezando apenas las primeras contiendas de la guerra, una o unas imágenes de algunos personajes alemanes en los que el espíritu de la revolución francesa no sólo resonó una vez en 1789 sino otras dos en 1830 y 1848 y que se comunica en las ideas de la libertad y dignidad humana.

Un año antes de que Hitler se hiciera con la cancillería, sin duda con el apoyo, entre otros, de una burguesía ahora industrial y financiera, Walter Benjamin, en conjunción con Willy Haas, preparaba un número especial para la revista *Die Literarische Welt*. En este número especial se quería mostrar a los lectores, «como en una imagen misteriosa, muchos rasgos veraces y dramáticos del presente que ahora lo rodea».²⁷⁴ Esa imagen misteriosa no es otra que la imagen cultural de la burguesía alemana en un texto llamado *Del burgués cosmopolita al gran burgués*. El lugar donde se hallan ocultas esas imágenes es justamente, los «textos de grandes escritores alemanes»,²⁷⁵ pues en ellos la burguesía durante su lucha y ascenso social, siempre encontró una «sala de armas espirituales».²⁷⁶

Para 1932, momento en el que Benjamin prepara este texto, el espíritu de los grandes escritores alemanes y de la burguesía que en ellos tiene su «sala de armas», se encuentra *crystalizado* en libros de texto viejos; no pasan de ser, como ya vimos en el primer capítulo respecto de la reforma escolar, simple material educativo y además inconexo con el presente. No obstante, a esos «extractos de viejos textos alemanes», Benjamin pretende darles un asiento en su propio aquí y ahora manteniéndolos en tanto sea posible, muy alejados, por un lado, del carácter de «cosa vieja» y por otro, de material «bello y edificante de costumbre»,²⁷⁷ pues esos textos viejos todavía son *utilizables* en tanto en ellos el lector, como antaño lo hiciera el oyente, puede confirmar, clarificar o

274. Walter Benjamin. *Del Burgués cosmopolita al gran Burgués*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág. 240.

275. *Ibid.* Pág. 240.

276. *Ibid.* Pág. 240.

277. *Ibid.* Pág.240.

cuestionar «nuestras opiniones y experiencias».²⁷⁸

En cuatro secciones de textos se muestra a la burguesía en actitudes y posturas respecto al aparato estatal, al militarismo y su inherente estado de guerra perpetua en favor de una supuesta paz perpetua; respecto a sus «primeros momentos» en los que, siendo todavía una pequeña burguesía, tenía, no obstante, la suficiente fuerza para llamar las cosas por su nombre, a saber, el sufrimiento de los más pobres y sus condiciones deplorables de existencia. Por último, las últimas etapas de la burguesía, ahora una clase social fuerte, pero cuyas metas revolucionarias iniciales, para fines del siglo XIX, aún están por cumplir.

Compartiendo un objetivo similar al trazado en los dos textos anteriores, aparece *Alemanes, colección de cartas*. El contexto de estas cartas es los cien años en que la burguesía en Alemania, de 1783 a 1883, «ocupó sus grandes posiciones...y al final de esa época, cuando...solamente conservaba ya sus posiciones, y no el espíritu en que las conquistó».²⁷⁹ Una imagen de esa época y del peso de la burguesía nos la da Benjamin cuando comenta que «esa es la época en que la burguesía puso su palabra característica, una palabra fuerte y poderosa, sobre la balanza de la historia. Pero poco más que esa palabra, de ahí que esa época diera en acabarse tristemente con los años de las fundaciones».²⁸⁰

En estos tres textos nos encontramos con fragmentos de textos escritos por autores alemanes, burgueses principalmente, y comentados muy brevemente por Benjamin. Son interesantes aquí no sólo por los motivos que a su vez son interesantes para Benjamin, sino porque en sus primeros escritos de juventud, como ya vimos, la burguesía es el enemigo a combatir. Las palabras con las que Benjamin cubre desde el inicio la colección de cartas de alemanes, a saber, «del honor sin gloria, de la grandeza sin brillo, de la dignidad sin recompensa», indican que la burguesía contra la que el joven Benjamin lucha en su juventud es justo aquella que en la época de las *fundaciones*²⁸¹, se desprende de sus com-

278. *Ibid.* Pág.240.

279. Walter Benjamin. *Alemanes, Colección de cartas*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág. 93.

280. *Ibid.* Pág. 93.

281. Se trata de la época posterior a la guerra franco-prusiana. Como es sabido, los franceses la pierden y deben indemnizar a Prusia. Con esa indemnización, la burguesía dispone de los medios para la *fundación* de numerosas empresas y negocios, con lo que pudo ganar una posi-

promisos con el pueblo, con el ideal de libertad y dignidad humana, dejando sellado indeterminadamente ese cuarto de armas espirituales, buscando ahora, en los años previos a la primera guerra mundial — también en los previos a la segunda guerra—, sólo la gloria, el brillo y la recompensa.

Brillo, gloria y recompensa que no pueden dejar de ser para el joven Benjamin la pobreza y falta de espíritu de la burguesía que considera que puede darles a los jóvenes una experiencia. En estos tres textos de 1932, 1936 y 1939, encontramos el reverso rico y *revolucionario* de principios del siglo XIX de esa burguesía pobre de finales del XIX y principios del XX. Aquella rica en experiencia, pues tenía que construir una idea nueva de humanidad con poco y en condiciones adversas, la otra pobre en experiencia, bárbara y sin nada positivo cuando al hablar de experiencia sólo estaba despojando a su presente y a la juventud en ella, de toda posibilidad de tenerla. Expondremos pues a continuación y a golpe de citas —pequeño homenaje a Benjamin y su método de montaje— fragmentos escogidos de los tres textos mencionados a modo de experiencias legadas por quienes han tenido que hacer mucho con poco, una y otra vez.

«...Un jurista culto anotaría así, en cierta ocasión, que una serie de imágenes dañinas se encuentra unida a la palabra “sangre”: “limpieza de sangre”, “justicia de sangre”, “sed de sangre” ... Palabras y signos que no tenían ningún significado han sido adoptados por partidos, y con la locura y su contagio han trastornado mentes, destruido amistades y familias, asesinado a personas y arrasado a países y naciones...».²⁸²

[Johan Gottfried Herder, Cartas para fomentar la humanidad, cuarta parte, carta 46, 1794]

«...no todo está perdido y, si lo está, yo ya no tengo nada que perder y a mí ya no me van a exigir nada, sino a quienes todavía tienen algo. ¿Y qué exigen?, ¿y a quién? En cuanto a mí, tal vez poseeré dentro de mí bastante más de lo que he perdido; claro que no podré dar nada más

ción importante económicamente y por tanto políticamente, olvidando las ideas de libertad y dignidad que animaron su participación en las revoluciones de 1848, 1830 y 1789.

282. Walter Benjamin. *Alemanes del 89*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág. 286.

de lo que alguien acepte en cada caso. Vosotros, buenas gentes, no os podéis ni siquiera imaginar lo que es un hombre en mi situación, un hombre que se ha visto desprovisto de su completa capacidad de acción y que debe pasar en consecuencia a vivir de manera diferente; una que se limita en adelante a ejercer resistencia permanente contra el poder del destino que lo asalta. Yo estoy en verdad tan asediado como lo está Maguncia...». ²⁸³

[Johan Georg Forster, carta a su esposa desde un exilio forzado hasta su muerte en París, 1792]

«¡Venid, cabezas huecas, los que tanto os reís de los dogos de Francia, los que habláis hasta hartaros de libertad alemana y os inclináis tan pronto como pasa el lebril de vuestro señor o, como esos esclavos que denominan *ciudadanos del imperio*, os quitáis el sombrero en la tienda de pelucas del alcalde! ¡ Venid y aprended en la escuela francesa el sentimiento de dignidad humana con el espíritu de la libertad». ²⁸⁴

[extracto de la Crónica de Christian Friedrich Daniel Schubart, 1789]

«La riqueza y la velocidad son hoy por cierto eso que el mundo admira y que todos desean. Los ferrocarriles, los vapores, el correo y todas las facilidades de la comunicación son lo que ahora busca el mundo culto para cultivarse todavía permaneciendo en la mediocridad ... Propiamente, este siglo corresponde a las cabezas capaces, a las personas prácticas que, provistas de cierta destreza, sientan su superioridad sobre los muchos, sin que tengan talento para cumplir lo máximo. Mantengámonos pues lo más posible en la mentalidad con que vinimos, y así tal vez, con unos pocos, podamos ser los últimos de una época que tardará bastante en regresar». ²⁸⁵

[Carta de Goethe a Zelter, 6 de junio de 1825]

«...existe un grado de miseria que hace olvidar toda deferencia y

283. *Ibid.* Pág. 288.

284. *Ibid.* Pág. 283.

285. Walter Benjamin. *Alemanes, Colección de cartas*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág. 94.

enmudecer al sentimiento. Hay quien afirma que, en ese caso, hay que salir al mundo a pasar hambre, pero yo he visto la refutación en la persona de cierto capitán que ha perdido la vista hace muy poco y que declara querer darse un tiro salvo por tener que sostener a toda su familia con su sueldo. Esto me parece terrorífico... y no le sorprenderá que abra su puerta, que entre decidido en su despacho, que le entregue después un manuscrito y le pida limosna. Le ruego pues que lea el manuscrito lo antes posible, y que, si su conciencia de crítico así se lo permite, lo recomiende al señor Sauerländer y que me conteste de inmediato... le repito mi súplica de que pueda contestar con rapidez; si el resultado es favorable, unas pocas líneas de su mano que lleguen aquí antes del próximo miércoles salvarán quizás a un desdichado de una más que triste situación. Si le extraña el tono de esta carta, tenga en cuenta que es mucho más fácil mendigar en andrajos que presentar una súplica vestido con un frac, y que casi también será más fácil empuñar una pistola y decir *o la bolsa o la vida* que susurrar con labios temblorosos un *Que Dios se lo pague*.²⁸⁶

[Carta de Georg Büchner a Karl Gutzkow, febrero de 1835]

«Durante los tres primeros meses de este año he estado enfermo casi siempre. Cuando un peligroso acceso de gripe parecía casi superado, aún le surgió un segundo acceso, peor todavía, que nos asustó y, al menos a mí, me deprimió hasta el punto de que me cuesta aún recuperarme. Pero, cuando estaba tumbado en la cama y sin poder conciliar el sueño, en verdad no dejaba de pensar en nuestro diccionario... En tres años he elaborado para las letras A, B y C 2464 columnas bien apretujadas, que corresponden en mi manuscrito a 4516 cuartillas. Escribo todo de mi propia mano sin aceptar la ayuda de los otros. Wilhelm elaborará en los próximos tres años la letra D en unas 750 columnas, aunque él jamás respeta mucho el plan... las letras A, B, C y D no representan ni la cuarta parte del total. Quedan así por escribir al menos todavía 13.000 columnas (25.000 páginas de mi manuscrito). Una perspectiva terrorífica...».²⁸⁷

[Jacob Grimm a Friedrich Christoph Dahlmann, Abril de 1858]

«...pocas cosas hay más contagiosas que lo es la locura. La verdad hay que investigarla laboriosamente mediante razones, pero la locura

286. *Ibid.*, Pág. 158.

287. *Ibid.* Pág. 163.

la adoptamos sin darnos cuenta con la imitación, por mero efecto de la sociabilidad, al convivir con un loco, al participar de buena fe en sus ideas sanas. La locura se comunica igual que el bostezo...la locura se recera en sociedad, dado que en sí misma carece de base como de certeza; y para ello le sirve hasta la peor de las sociedades...la locura nacional es todavía algo más terrible...El lenguaje, las leyes, la educación, la manera cotidiana de vivir, todo lo consolida y nos remite a ello; quien no comparte la locura es un idiota, un enemigo, un hereje, un extranjero. Si además...esa locura es cómoda o beneficiosa para grupos sociales bien concretos, muy especialmente los más distinguidos, o incluso beneficiosa para todos...si la han cantado los poetas y la han demostrado los filósofos y si, en fin la boca del rumor proclama que justamente la locura es la gloria total de la nación, ¿quién le llevaría la contraria?...».²⁸⁸

[Johann Gottfried Herder, Cartas para fomentar la humanidad, 1794]

«Con el incremento de los negocios, los industriales piensan lo siguiente: de una parte, el Estado sólo deberá ser la envoltura y el garante de sus intereses y de su tipo especial de inteligencia, que hoy se ha vuelto la meta principal del mundo; los industriales quieren que este tipo de inteligencia concreta logre apoderarse del timón del Estado al implantarse las instituciones de carácter constitucional; de otra parte, los mismos industriales desconfían sin duda de la praxis de la libertad constitucional, dado que podría ser al fin explotado por los que son las fuerzas negativas».²⁸⁹

[Jacob Burckhardt, Reflexiones sobre la historia universal]

«En un manual de geografía del futuro puede que podamos leer esto: “Austria es un país bien equipado por una naturaleza generosa cuya población apta al trabajo se encuentra toda acuartelada. El país tiene sólo una frontera natural hacia el Este: a saber, la frontera militar, mientras sus otras fronteras importantes en todo lo que afecta a lo estratégico son el Café Daum hacia el oeste, hacia el sur el ministerio de Marina y el campo de batalla de K oniggr atz hacia el norte. En Austria hay cuatro reinos naturales: animal, vegetal y mineral y,

288. Walter Benjamin. *Del Burgués cosmopolita al gran Burgués*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág. 248.

289. *Ibid.*, Pág. 254.

finalmente, el reino militar; los tres primeros son todos explotados siempre en beneficio de este último, al que proporcionan los caballos, como los cañones y patatas...El pueblo ejerce las profesiones más diversas: artillería, infantería, caballería, y así un largo etcétera...».²⁹⁰

[Daniel Spitzer, Paseos por Viena, 1868]

Conclusión

El Origen es la meta

Karl Krauss

En la Torá las palabras están escritas sin vocales, sólo hay consonantes. De esta manera, cada interprete, en cada generación, tiene varias posibilidades hermenéuticas, pues un texto, según Baiya ben Aser, cuando es vocalizado, sólo tiene un significado, pero si en cambio se lo encuentra sin vocalizar, es decir, sólo con consonantes, «el hombre puede interpretarlo y producir multitud de cosas maravillosas y sublimes».²⁹¹ Si tenemos en cuenta que Walter Benjamin antes que construir el concepto de experiencia, se limitó a usarlo en unos cuantos textos de manera explícita y en otros muchos de manera indirecta, tácita, casi que esotérica, se puede pensar que el concepto de experiencia, desde una vista de conjunto de los textos en los que se lo puede intuir —que son los que en este trabajo se han afrontado—, está escrito sin vocales, sólo con consonantes. El difícil y paciente ejercicio hermenéutico que aquí se ha intentado, como se ha dicho al principio, con muy poco, tal vez no sea maravilloso ni sublime, pero sí puede figurar como un pequeño punto entre una multitud, sin duda sublime y maravillosa, de intérpretes de Benjamin.

290. Walter Benjamin. *Del Burgués cosmopolita al gran Burgués*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág.263.

291. Amparo Alba. Los senderos de la sabiduría de la cábala. Recuperado de: <https://www.march.es/videos/?p0=11427&l=1>

Una vez no es una vez, el móvil perpetuo de la experiencia, es una de esas tantas interpretaciones posibles. Toda interpretación es un movimiento. No sólo de desplazamiento, sino también de cambio de posición, así como cambian de posición las piezas en un tablero de ajedrez; pero a su vez es un cambio, durante el desplazamiento, de aquello que está cambiando de posición: las piezas que se mueven, se transforman durante su movimiento. Esta tesis se ha querido mantener fiel a ese movimiento, o por lo menos ha sido ese su propósito, algo que se insinúa, de entrada, desde su título.

Una vez no es una vez, como ya se mencionó llegando al final de la segunda parte, es un texto de Benjamin. En relación al concepto de experiencia, no puede ser más oportuno, dado el contundente gesto que entraña: «no aprovecharse del impulso adquirido», porque lo que se ha logrado una vez no perdura, se disipa entre las manos y apenas deja huella. Así, el tener experiencia implica un aprender a «empezar de nuevo cada día». En este sentido otro texto, esta vez de Paul Scheerbart, *Diario de la invención del móvil perpetuo* no podía ser menos oportuno que el de Benjamin. En ese texto Scheerbart, tal vez sin saberlo, cumple con la premisa *una vez no es una vez*, porque parte de la idea utópica de demoler las leyes de la termodinámica al conseguir que una máquina se mueva a perpetuidad por sí misma y aún más, imagina cómo serán las sociedades del futuro cuando él logre construir la máquina, una que en efecto construye, no una sino varias veces, las mismas veces que en cada intento de construcción probó ser un fracaso, y con cada fracaso vuelve a imaginar la máquina de otra manera y con ella otra nueva sociedad utópica, así pues el móvil perpetuo no es tanto, en el caso Scheerbart, la máquina que inventa, sino los intentos por construirla y por pensar en relación a ella, la sociedad del futuro una y otra vez.

En el caso de la *Erfahrung* Benjaminiana sucede igual. Ella entraña un *movimiento perpetuo*, justamente el de *Una vez no es una vez* y que se ha llamado varias veces como «consumación», «consumar lo vivido», «consumar lo ya-sido», «consumar los restos» en tanto es sobre lo vivido y lo ya-sido, es decir, sobre los restos o vestigios de la cultura, del espíritu, de la humanidad si se quiere, que hay que volver, retornar a ellos, o quizá mejor, dejar que ellos se vuelquen y retornen sobre nosotros, y después, en nuestro presente, tenerlos presente, esto es, recordarlos, una y otra vez. Y dado que, en esos restos, sobreviven también otras generaciones, otros actos de rememoración, tenerlos presente (*Einge-*

denken) en un presente es también tener-presente a dichas generaciones —no en su totalidad, por supuesto, sino por fragmentos—, de manera que con cada acto de rememoración, con cada retorno sobre ellos, es como si se completara, poco a poco —en un proceso interminable— una totalidad, una culminación.

Esta idea, la que retoma Benjamin en el refrán *Einmal ist Keinmal* más la del *móvil perpetuo* que ponemos a su lado como determinación de la *Erfahrung*, se asemeja a la Nietzscheana del eterno retorno de lo mismo. Sin embargo, existen diferencias. Por un lado, la idea Nietzscheana más que plantarse sobre las cosas, lo hace sobre la relación con ellas, es decir, ese eterno retorno de lo mismo que anuncia furtivamente un demonio en una solitaria noche, funge como la piedra de toque de una vida indiscutiblemente elegida, querida, sin miedo a vivirla de nuevo con todos sus dolores y miserias, en lo más pequeño y en lo más grande. En el caso de la *Erfahrung*, como hemos visto a propósito de Proust, buena parte de ese retornar de las cosas vividas se da sin querer, involuntariamente, y además, no retornan exactamente todas, ni mucho menos idénticamente; en otras palabras, no retorna lo vivido en tanto vivencia, sino en tanto proceso de recuerdo y olvido, en tanto tejido. Lo mismo aplicaría para lo ya-sido.²⁹²

Por otra parte, el retorno que implica la *Erfahrung* no es el de lo idéntico, es decir, aquello que retorna no es siempre igual a sí mismo, hay una transformación involucrada, hay cambio, algo nuevo es aportado. Eso nuevo es justamente la huella que deja cada individuo, cada generación, sobre el objeto rememorado y comunicado, intercambiado con otros. Recordemos la figura del narrador, quien, como el alfarero, deja una huella propia en lo que narra. Incluso podemos evocar la figura del arqueólogo en *Excavar y recordar*, que tras varias excavaciones va obteniendo una imagen del sitio de excavación, pero también de quien ha recordado. Aunque en *Excavar y recordar* no se diga explícitamente, se entiende que ese acto de excavar y recordar cuantas veces sea necesario, no es un hecho propio del individuo aislado en su interioridad, sino un hecho de escritura, o en términos más generales, de la obra de arte. Como buenos ejemplos de ese ejercicio el mismo Benjamin nos ha dejado textos como *Infancia en Berlín hacia 1900*, *Calle de dirección única*, *Voy a desembalar mi biblioteca*, *Diario de Moscú*, entre otros, y como ejemplo ya no de un ejercicio de rememoración individual sino de montaje

292. Pues lo ya-sido (*Gevesene*) es todo aquello pasado que está presto a irrumpir en cualquier

y rememoración de cara a unas generaciones venideras, nos ha dejado nada más y nada menos que la *Obra de los pasajes*.

Pues bien, ese movimiento propio de la *Erfahrung* en Benjamin, en este trabajo, aparece en tres variaciones importantes que se configuran a partir de un ensamblaje de textos. Al primero de los tres le podríamos llamar un movimiento de la juventud o de las generaciones, o para reunir ambos, de toda generación juvenil. Lo vimos en la primera parte: toda generación juvenil está llamada a un despertar-recordar a algo ya-sido en su presente. En los textos de juventud, se daba bajo la figura de la bella durmiente, la cual necesita despertar a su tarea futura de reproducir ciertos valores espirituales, heredados en las obras de arte del pasado. En los textos de madurez, que trataban sobre Proust y la obra de los pasajes, ese despertar ya tenía un método, operaba bajo la figura de la memoria involuntaria y el tejido del recordar-olvidar. Así pues, tener y hacer una experiencia (*Erfahrung*) según los escritos de Benjamin allí tratados, no era otra cosa que consumir unos valores espirituales, en cada generación una y otra vez, dicho en otras palabras, como un perpetuo excavar y recordar.

En la segunda parte tuvimos otras dos figuras del movimiento de la *Erfahrung*. Uno de ellos es el que se daba en la narración y que podría entenderse como un movimiento épico, o como una determinación épica de la experiencia cuyo milenario asiento había sido la narración oral, luego la escrita y en pleno siglo XX, un retorno consumado de ambas en la radio. Aquí el perpetuo excavar y recordar se situaba en el complejo y rico tejido de vidas vividas que se va confeccionando en cada narración, una y otra vez, en cada generación de narradores, y a su vez en el consejo del sabio que se iba desgranando lentamente con cada relato contado. Lo vivido por las generaciones pasadas resultaba así rememorado por cada narrador, y transformado sutilmente en el consejo que pudiera dejar a otros en sus relatos.²⁹³

El tercer movimiento es aquel en el que la *Erfahrung* se determina en relación a una idea de humanidad que necesita hacerse siempre con poco, una y otra vez con cada generación. En este sentido, se habla de una experiencia de la humanidad, que aparece en *Experiencia y pobreza*

presente. Se lo puede entender, si se quiere, bajo la figura de la ceniza que no arde plenamente pero tampoco se ha apagado, o incluso como las luciérnagas a las que Didi-Huberman dedica todo un libro: pequeños destellos que irrumpen aquí o allá en la oscuridad.

293. Este movimiento es similar al anterior, pues también son las juventudes las que reciben

como esa ya célebre barbarie positiva, empezar de nuevo y con poco, y en los textos sobre escritores alemanes burgueses, bajo la figura de individuos que se encuentran de alguna manera al límite o margen de la sociedad o de la cultura, en tanto exiliados casi siempre, pero nunca al margen del espíritu de pueblo unas veces, de la revolución otras, de la lengua alemana en casi todas, lo que hace que se encuentren a su vez en el seno de una idea de humanidad que es la misma que comparte Benjamin, a saber, aquella que en tanto libre y digna, no se gana de una vez por todas, sino una y otra vez; se trata pues de una humanidad que en tanto se constituye se desmorona y a sí misma debe reconstituírse recogiendo sus propios escombros, que no son otra cosa que sus obras de arte, sus construcciones y sus historias, aquellos lugares en donde, como una premonición para las generaciones venideras, ha de resistir dicha humanidad. Resistir precisamente a una idea de humanidad totalmente contraria, una que, en los tiempos del nazismo y el fascismo, se pretendió construir *de una vez por todas*, esto es, definitiva y absolutamente, no en perpetua consumación, sino en una única y última gesta contra todo lo que no fuera *humano*, y ya sabemos en qué campos y destrucción terminó esa gesta.

Pues bien, después del largo periplo que se ha hecho aquí, sería perfectamente válido dejar, como humilde material de construcción para futuras investigaciones sobre Walter Benjamin, cuál es el sentido entonces de la pérdida de experiencia del hombre moderno. Actualmente hay una cantidad incontable de todo tipo de trabajos, académicos y literarios, orbitando la obra de Benjamin. Una cantidad igualmente considerable se esfuerzo se le ha dedicado al concepto de experiencia, sobre todo en artículos académicos. En cuanto a trabajos de largo aliento, tal vez el que más haya calado en un público numeroso entre los lectores académicos sea el que ya hemos mencionado de Giorgio Agamben. Y tal vez sea su lectura apocalíptica de Benjamin la que haya encaminado, quizás de manera involuntaria o inconsciente, o incluso como una idea que se inoculara entre un público de manera tan sutil y efectiva, que la figura de una *copia sin original* podría ser la que mejor se ajuste al curioso fenómeno de encontrar, en buena parte de esos trabajos académicos que proliferan en la web, una imagen del concepto de experiencia en algo de sus mayores, pero lo que estos le dejan no es algo completo, tal vez superior, pero no absoluto; lo que dejan a los jóvenes es los restos de lo vivido por otros, por generaciones anónimas, y aun así, como muestra Benjamin en la primera página de *El narrador*, con esos restos cada generación tenía acostumbrado hacer su presente.

Benjamin, que no coincide incluso con el propio lenguaje que él usa.

Es Agamben quien habla de destrucción de la experiencia, pues Benjamin usa palabras como «crisis», «estar a la baja», «punto bajo», y en torno a estas palabras se pueden hacer asociaciones que se acercan más a la imagen de un «ocaso», un «declive», un «declinar» tal vez, pero nunca a la imagen de algo radicalmente destruido. De hecho, en los escritos de juventud vimos que, cuando el concepto de experiencia estaba dominado por una visión de mundo burguesa, Benjamin no pensó —partimos de lo que dejan ver sus escritos— en demoler el concepto, sino en «desenmascararlo».

Tal vez lo que explique este malentendido pueda ser el hecho de que Benjamin al principio de *Experiencia y Pobreza* se expresa en términos contundentes respecto de la imposibilidad de encontrar narradores, alguien que sea capaz de contar algo bien e incluso capaz de contar su propia vida entrelazada en la de generaciones anteriores, hecho que, por asociación, puede llevar a pensar que ya no se puede tener experiencia, pues él mismo indica que el arte de narrar es el arte de intercambiar experiencias. Pero basta con asomarse a textos como *Modelos de audición* y *El narrador*, incluso a todos esos textos en los que él intenta ser un narrador, para intuir que allí está buscando un posible lugar, en el mundo repetitivamente nuevo del hombre moderno, para hacer y tener experiencias.

Es más, todo su trabajo de montaje, que en otros momentos de su obra se ha llamado tejido, y que es el mismo tejido que se haya a la base del método del historiador dialéctico para hacer saltar el presente, y que se consume en la *Obra de los pasajes*, puede pensarse sin problemas como un esfuerzo ingente por una *restitutio in integrum* de la experiencia, porque ¿acaso tomarse la tarea de leer, por ejemplo, el legajo que trata de la publicidad o de la moda en los pasajes parisinos del siglo XIX, no sería abrir una puerta que por pequeña que sea es suficiente para hacer saltar la pátina de normalidad que en nuestro presente tiene la publicidad y la moda? Y en esa medida, ¿no estaríamos teniendo y haciendo una experiencia, en la soledad de nuestros escritorios, de nuestras tesis y libros, al hacer que imágenes *instaladas* en un aquí y ahora lejano —y aparentemente ajeno o extraño a nosotros y el presente en el que se instalan nuestras vidas— se hagan de repente cercanas, aunque irrepetibles? Un ejercicio así sólo puede hacer que excavemos imágenes de noso-

tros mismos —como individuos y como colectivo— y del sitio mismo de excavación. Un ejercicio así ya lo ha hecho un Didi-Huberman en varios de sus trabajos sobre la imagen y el tiempo, un Aby Warburg en su famoso *Atlas Mnemosine*, un Walter Ruttmann con su filme sobre la vida cotidiana de Berlín en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y a su lado otro grande del cine cuyas imágenes son para escuchar y cuyos sonidos son para ver, Artavazd Pelechian con sus maravillosas obras, en especial *Nuestro Siglo*. Un ejercicio así está por hacerse con nuestra ciudad, con nuestras calles y numerosos pasajes comerciales que por más que estén contruidos *a la criolla*, no dejan de ser al fin y al cabo *arquitecturas oníricas*, en el sentido en que Benjamin habla de ellas justamente en la *Obra de los pasajes*.

La crisis de la experiencia del hombre moderno sería entonces, para tratar de responder a aquella pregunta inicial que hemos planteado desde la introducción, la crisis del *medio* en el que ella habitualmente se había comunicado e intercambiado entre generaciones, esto es, la narración. Pero a su lado, una crisis de lenguaje, pues es en las palabras en donde se entierran como ruinas antiguas, lo vivido por el que narra y por los que a él le narraron alguna vez; pero también es una crisis de rememoración, lo que, dicho en otras palabras, es una crisis profunda de nuestra actual relación con aquello que pierde rápidamente toda actualidad. Pero también es una crisis de la educación o como gusta llamarla Benjamin, una «reproducción de valores espirituales», pues lo que el hombre antiguo o medieval podría buscar en las narraciones orales y sus maestros y sabios para ordenar y hacer su mundo presente, es lo mismo que podría buscar el hombre burgués en sus grandes maestros de la literatura, aquellos en los que el Benjamin joven está seguro de encontrar esos valores espirituales que exigen y merecen una supervivencia en el presente e incluso en otras lenguas. En últimas, la crisis de experiencia del hombre moderno, será acaso, una crisis de arqueólogo, de aquel que ya no sabe cómo excavar entre las ruinas, que no tiene claro un lugar para lo que ha desenterrado o que, en otras palabras, le es imposible hacer algo consumado con esos restos, pero que, aun así, no puede hacer otra cosa más que volver a aprender a hacerlo. Qué son las crisis si no una nueva oportunidad para erigirse sobre algo que tarde o temprano se ha de desmoronar, siempre una vez más. De ahí la apelación a la pobreza y a sacarle brillo, a ser bárbaros positivos, a organizar el pesimismo. De ahí el movimiento perpetuo que se ha asomado en

este trabajo como lo propio de toda *Erfahrung*. De ahí que sea algo cuyo eterno lema será *una vez no es una vez*.

En cuanto a los linderos de formación en el que esta tesis ha tenido su hogar, un posible aporte a la teoría estética desde la obra de Benjamin, concretamente en torno al concepto de experiencia que aquí hemos confeccionado, estaría cercano a una aguda y prolífica reflexión, por una parte, sobre aquello que hemos llamado *estética expandida*, pero por otro, en torno a la que entendemos como vanguardias. Las vanguardias suelen, como lo indica su nombre, estar a la cabeza, al frente de las invenciones artísticas más frescas, tanto en lo técnico como en lo teórico, en lo político y en lo económico. Las vanguardias portan así, la antorcha de lo nuevo. Una aproximación a ellas, desde una postura cercana al concepto de experiencia, esto es, con el movimiento que tratamos de figurar con ese *una vez no es una vez*, podría aportar una reflexión importante en tanto se pregunte por cuáles cosas ya-sidas son las que irrumpen por entre la brecha que supone toda novedad artística en el tejido de nuestro presente, de cada presente.

En otras palabras, podríamos, afianzados en el concepto de *Erfahrung*, preguntar a las vanguardias por cuáles objetos han redimido del pasado y en esa medida, por una transformación del presente que ellos hacen posible. No en vano Benjamin siempre pareció interesado en pasar por el fino tamiz de su escritura, las novedades artísticas y técnicas más relevantes del siglo XIX y XX: los pasajes, la construcción en hierro y cristal, la fotografía, el surrealismo, el jugendstil, l'art pour l'art, el cine, la radio, pues en tanto cosas u objetos *nuevos*, el materialista dialéctico no podía dejar de ver, de asomarse al reverso de eso que aparece como nuevo, buscando justamente su otra cara *arcaica*. Ya bien lo decía en *Infancia en Berlín hacia 1900* «en todo lo más actual busco su reverso de eternidad». Siendo así, con los lentes de Benjamin puestos, podríamos preguntar a toda vanguardia artística por la experiencia que nos comunica y le deja a la siguiente generación vanguardista, es decir, con qué pocas cosas —viejas, arcaicas y olvidadas, ya-sidas— se intenta hacer mucho... una vez.

A modo de cierre provisional, queda por decir aquí algo sobre el porvenir de posibles trabajos adyacentes al ya realizado en relación a los escritos de Walter Benjamin. Las lecturas de Benjamin, en lo que duró esta tesis, terminaron actuando como los restos en una taza de

café en la que el mismo Benjamin decía que el filósofo estaba en la necesidad de saber leer el porvenir. Quiero decir con esto que ese *gasto* hecho a propósito de Benjamin, ha dejado también unos restos por consumir. Uno de esos, por lo menos el más interesante y necesario, es la obra de Paul Scheerbart.

El principal interés en él, aparte de tener una obra literaria tan monumental como la del mismo Benjamin, estaría afincado, en relación al concepto de experiencia, en aquello que él le atribuye: en tanto bárbaro positivo, Scheerbart es uno de tantos lugares en donde anida el huevo de la experiencia moderna, afirmación que resulta indiscutible cuando, en sus obras, hay un precursor del pensamiento de la Bauhaus, reflejado en las construcciones, tan normales para nosotros hoy, en hierro y vidrio, construcciones o arquitecturas transparentes, planas, lisas, perfectas para todo tipo de funciones menos para dejar huellas en ellas. Ello indica en principio una pobreza, pero a su vez, su rico reverso, en tanto lleva inevitablemente a hacer lugar —dejar huellas y excavarlas— en otros medios y espacios.

Las obras literarias de Scheerbart, por más que lleven el calificativo de novelas, no lo parecen. De él decía Benjamin que gozaba de una escritura propia de aquel que rehúye las formas tradicionales artísticas y más bien retorna hacia unas formas míticas o en todo caso ya olvidadas, superadas diría algún crítico, como lo son la fábula. Novelas como *Lesabéndio* y *Liwuna und Kaidoh*, entre otras muchas, parecen dar voz a la naturaleza, como lo haría alguna vez la fábula en con los animales, pero esta vez, en voz de astros, extraterrestres, planetas, asteroides. En este sentido, los trabajos de ciencia ficción de Scheerbart, publicados a finales del siglo XIX y principios del XX, y puestos al lado de la literatura de ciencia ficción y de la novela imperante en aquel entonces, estaban condenadas a fracasar.

Por un lado, no hay en esos trabajos grandes gestas humanas contra especies extraterrestres ni asombrosas hazañas de exploración. Por otro lado, sus historias las cuenta a manera de fábulas, algo que podría verse en su momento, como a mucha distancia de la plana mayor de la literatura. Pero justamente Scheerbart estaría más bien excavando entre los restos de la fábula, de la poesía antigua, de los relatos antiguos, de los románticos —Liwuna y Kaidoh, personajes parecidos a Gargantua y Pantagruel, parecen ser una referencia velada a estos elementos—,

haciendo algo grandioso y fuera de su tiempo, con poco, pues es ahora —en nuestro presente altamente tecnificado y prometedor de increíbles utopías, cuando las obras de Scheerbart, en virtud de su premisa fundamental del *amor al cosmos*, y de una posición irónica respecto a las utopías sociales y técnicas— cuando más posibilidad tienen de encontrar un lugar desde el cual desplegarse en tanto nueva experiencia. Como ya habíamos comentado sobre él en la primera y segunda parte de este trabajo, para Scheerbart la técnica, a diferencia de buena parte de los escritores de ciencia ficción que hicieron carrera, era más una oportunidad para liberar al hombre de todo lo que le impedía conciliarse con las fuerzas y potencias universales, que una herramienta de dominio universal. Y Benjamin, en su interés por los objetos técnicos, no parece estar muy lejos de Scheerbart, siempre que así como él, parece haberse interesado en la técnica desde la pregunta por aquello en lo que su despliegue convertiría a las futuras generaciones. En resumen, la traducción de las obras de Scheerbart al español parece un buen lugar por dónde empezar a tener y hacer una experiencia y de paso, diagnosticar nuestra propia crisis y abrirse camino entre ella.

Si la mejor manera de solventar una crisis de lenguaje, y por ende de experiencia, es traduciendo obras de otras lenguas, la traducción de Scheerbart está más que justificada. Pero también en su traducción, que no deja de ser una suerte de excavación en la lengua propia y ajena, encontraríamos la oportunidad de excavar y hacer algo con poco, de consumir los restos de lenguajes que al estar mucho tiempo *suspendidos* u olvidados y así, imperceptibles en nuestro pequeño país todavía muy *colonial*, no podrían menos que revelarnos cosas que estaban entre nosotros, pero que todavía no se habían escrito. Los trabajos de Benjamin indican entonces en los trabajos de Scheerbart, una posibilidad para hacer saltar nuestro presente, una vez más.

Bibliografía

Libros

- Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007.
- Didi-Huberman, George. *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores, Madrid, 2012.
- Benjamin, Walter. *Alemanes, colección de cartas*. En: *Obras*, L.IV, Vol. I. Abada, 2010.
- ----- *Alemanes del 89*. En: *Obras*. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010.
- ----- *Agesilaus Santander*. En: *Obras*. L. VI. Abada, Madrid, 2017.

- ----- Benjamin, Walter. *Cartas de la época de Ibiza*. Pretextos, Madrid, 2008.
- ----- *Calle de dirección única*. En: Obras. L. IV, Vol. I. Abada, Madrid, 2010.
- ----- *Dos tipos de popularidad, reflexiones en torno al guion radiofónico*. En: Obras. L. IV, Vol. II.
- ----- *Del Burgués cosmopolita al gran Burgués*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010.
- ----- *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. En: Obras. Libro I, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- ----- *El Narrador*. En: Obras. L.II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009.
- ----- *El origen del Trauerspiel alemán*. En: Obras. L. I, Vol. I. Abada, Madrid, 2006
- ----- *Experiencia y Pobreza*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- ----- *Experiencia*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- ----- *Enseñanza y valoración*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- ----- *Excavar y recordar*, En: Obras. L. IV, Vol. I. Abada, Madrid, 2010.
- ----- *Gesammelte Schriften*. Surkamp. Frankfurt am Main, 1991. L.II, Vol. II.
- ----- *Hacia la imagen de Proust*. En: Obras. L. II. Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- ----- *Johan Peter Hebel*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009.
- ----- *J. P. Hebel: Schatzkästlein des Rheinnischen Hausfreundes*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009.
- ----- *Johan Peter Hebel. Con ocasión del primer centenario de su muerte*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009.

- *Lichtenberg*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010. Pág.
- *La reforma escolar, un movimiento cultural*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- *La bella durmiente*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- *La vida de los estudiantes*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- *La posición religiosa de la juventud*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- *La enseñanza de la moral*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- *La tarea del traductor*. En: Obras. L. IV, Vol. I. Abada, Madrid, 2010.
- *Libros de enseñanza de la lectura de hace cien años*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010.
- *Modelos de audición*. En: Obras. L. IV, Vol. II. Abada, Madrid, 2010.
- *Obra de los pasajes*, En: Obras. L. V, Vol. I. Abada, Madrid, 2013.
- *Romanticismo, la respuesta del profano*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- *Sobre el concepto de historia*. En: Obras. L. I, Vol. II. Abada, Madrid, 2008.
- *Sobre el lenguaje en cuanto tal*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- *Sobre Scheerbart*. En: Obras. L. II, Vol. II. Abada, Madrid, 2009.
- *Una vez no es ninguna vez*. En: Obras. L. IV, Vol. I. Abada, Madrid, 2010.
- *Pensamientos sobre el festival de Gerhart Hauptmann*. En:

- Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
- ----- . *Romanticismo*. En: Obras. L. II, Vol. I. Abada, Madrid, 2007.
 - Buck-Mors, Susan. *Dialéctica de la mirada. La balsa de la medusa*, Madrid, 1995.
 - ----- . Walter Benjamin, escritor revolucionario. Interzona, Buenos Aires, 2005.
 - Caygill, Howard. *Walter Benjamin, The colour of experience*. Routledge, New York, 1998.
 - Debray, Régis. *Transmitir*. Manantial, Buenos Aires, 1997.
 - Forster, Ricardo; Casullo, Nicolás; Kaufman, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires; Eudeba, 2009.
 - Francke, Kuno (Ed.). *The German Classics of the Nineteenth and Twentieth Centuries. Master Pieces of the German Literature Translated into English, in Twenty Volumes Illustrated*. Harvard University. The German Publication Society. New York, Albany. 1913-1914.
 - Jay, Martin. *Cantos de Experiencia*. Paidós, Buenos Aires, 2009.
 - Lörwald, Berni; Schardt, Michael M. (Hg). *Über Paul Scheerbart. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden*. Igel Verlag, Paderborn, 1992.
 - Maksim, Gorki. *N.S. Léskov*. En: Nikolai Léskov. *El peregrino encantado*. Alba editorial. Barcelona, 2003
 - Oyarzun, Pablo. *El Narrador. Metales pesados*, Santiago de Chile, 2008.
 - Scheerbart, Paul. *El móvil perpetuo. Historial de un invento*. Gallo Nero, España, 2014.
 - ----- . *Lesabéndio*. Ediciones Traspíés, Madrid, 2014.
 - ----- . *Münchhausen und Clarissa, Ein Berliner Roman*. Oesterheld und co., Berlin. 1906.
 - Schorske, Karl. *Viena Fin de siglo. Política y Cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
 - Scholem, Gershom. *Conceptos básicos del judaísmo*. Trotta, Madrid, 2008.

- ----- . *Walter Benjamin, Historia de una Amistad*. De bolsillo. Barcelona, 2014.
- Steiner, George. *Hablar de Walter Benjamin*. En: Los Logócratas. Siruela, México D.F., 2007.
- Schama, Simon. *La historia de los judíos. En busca de las palabras*. Vol. I. Debate ediciones.
- Tackels, Bruno. *Walter Benjamin. Una vida en los textos*. Universidad de Valencia, 2009.
- Valero, Vicente. *Experiencia y Pobreza. Walter Benjamin en Ibiza*. Periférica. Madrid. 2017
- Walser, Robert. *Desde la oficina*. Siruela. Madrid, 2019.

Artículos Académicos

- Abeillé, Constanza. *Problemas de la traducción y de la crítica en Walter Benjamin*. En: III Seminario de Políticas de la memoria, Buenos Aires, Argentina.
- Abadi, Florencia. *El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin*. Revista latinoamericana de filosofía. Vol. XXXV, N°1, otoño 2009.
- Ballester, Lluís; Colom, Antoni J. *Una mirada en la biografía de Walter Benjamin*. En: Universitat de les Illes Balears, Educació i Cultura (2014-2015), 25, 7-28.
- BERON OSPINA, ALBERTO ANTONIO. *Walter Benjamin. Entre la información y la experiencia*. En: Colombia Revista De Ciencias Humanas. Ed: Editorial Universidad Tecnológica de Pereira v.28 fasc. p. - ,200.
- Cantó Molina, Eduardo. *Herman Cohen y la doctrina neokantiana del juicio y la experiencia*. En: Methodus N°3 (2008) pp. 69-90.
- Ciriza, Alejandra. *Walter Benjamin, a la búsqueda del tiempo perdido*. En: Revista Confluencia, año1, número 3, verano 2003, Mendoza, Argentina.
- Di Pego, Anabela. *La experiencia en Walter Benjamin. Entre el orden profano y*

- la intensidad mesiánica*. En: X jornadas de investigación en Filosofía 19 al 21 de agosto de 2015. Ensenada, Argentina.
- Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era post-subjetiva*. En: Prismas, Revista de historia intelectual, N°6, 2002, pp. 9-20.
 - ----- . *History, Experience and Politics, an Interview with Martin Jay*. En: Krisis, 2010, issue, 1, pp. 91-101.
 - Gandler, Stefan. *Mesianismo y Materialismo en Walter Benjamin*. En: RIFP, 24, 2004, pp. 127-157.
 - Jeanings, Michael. *On the Banks of a new lethe: Commodification and Experience in Benjamin's Baudelaire book*. En: Boundary 2, 30:1, Spring 2003.
 - Melamed, Analía. *Una experiencia sin sujeto: Proust entre Benjamin y Heidegger*. En: La plata 7, 8 y 9 de mayo de 2012.
 - Mendoza Solís, Emiliano. *Todo nace ahora, Walter Benjamin y la idea de arte en el primer romanticismo alemán*. En: Devenires, XVII , 33, 2016, pp. 163-182.
 - Molano, Mario Alejandro. *Walter Benjamin, historia, modernidad y experiencia*. En: Ideas y valores. Vol. XLIII, N° 154, Abril 2014.
 - Palerano, Ruth. *Capas, o el modo de atravesar experiencias, Walter Benjamin*. Límite, vol. 3, N° 18, 2008, pp. 5-19.
 - Rosas, Omar. *Walter Benjamin, Historia de la experiencia y experiencia de la historia*. En: Argumentos 35/36, 1999, pp. 169-185.
 - ----- . *Walter Benjamin: Sobre la percepción*. Tomado de: https://www.researchgate.net/publication/288835747_Walter_Benjamin_Sobre_la_percepcion
 - Rodriguez Liboreiro, Pablo. *Walter Benjamin y sus sombras*. En: Cuaderno de materiales 26, 2014, pp. 39-58.
 - Staroselsky, Tatiana. *Consideraciones en torno al concepto de experiencia*. En: X jornadas de investigación en Filosofía, 19 al 25 de agosto de 2015. Ensenada, Argentina.

- Tarnawiecki, Nicolás. *Walter Benjamin y su lectura de la experiencia en Kant*. En: *Estudios de filosofía* 6, 2007, pp. 51-60.
- Partsch, Cornelius. *Paul Scheerbarth and the Art of Science Fiction*, pág. 204. En: *Science Fiction Studies*, vol. 29, No. 2 (Jul. 2002), pp.202-220.
- Scheerbarth, Paul. *In einem Privatzirkel*. En: *Zeitecho*, agosto de 1914, págs. 44-45.
- Supelano Gross, Claudia. *Cómo hacen frente las cosas a las miradas, Walter Benjamin y la mirada de lo urbano*. En: *Universitas Philosophica*, 62, año 31, pp. 147-168.
- Vargas, Mariela. *El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin*. En: *Revista latinoamericana de filosofía*. Vol. XXXVIII, N°1, otoño 2012.
- White, Ian Boyd. *The Expressionist Sublime*, pág. 127. En: *Expressionist Utopias. Paradise, Metropolis, Arquitectural Fantasy*. Los Angeles County Museum of Art. California, 1994.

Cybergrafía

- Paul Scheerbarth, La gran revolución. Extraído de: <https://enlalistanegra.wordpress.com/2013/05/18/paul-scheerbarth-la-gran-revolucion/>
- Joseph Beuys. *The pack* <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments>
- Gerhard Richter. *Tante Marianne (Tía Marianne)*. <https://www.gerhard-richter.com/>
- *Casa Maison paysanne (Can Rafal)*, 1934. Tomado de: Raoul Hausmann / Musée Départemental D'art Contemporain De Rochechouart De Payeses (Can Rafal), 1934 tomado de: https://elpais.com/elpais/2017/10/19/album/1508423669_310220.html#foto_gal_7
- *Vieja cocina, Can Palerm, Sant Josep*, 1936. Tomado de: Raoul Hausmann / Musée Départemental D'art Contemporain De Rochechouart, Tomado De: https://elpais.com/elpais/2017/10/19/Album/1508423669_310220.html#Foto_Gal_7

- Léskov, Nikolai. Chertogón. Tomado de: <https://ciudadseva.com/texto/chertogon/>
- Amparo Alba. Los senderos de la sabiduría de la cábala. Recuperado de: <https://www.march.es/videos/?po=11427&l=1>