

Mundo Siglo XXI

Revista del Centro de Investigaciones Económicas,
Administrativas y Sociales del Instituto Politécnico Nacional

**LA CRÍTICA DE LA AUTONOMÍA
ESTÉTICA DE BENJAMÍN
GYÖRGY MARKUS**

**ERNST BLOCH Y
EL RECLAMO DEL FUTURO
RUTH LEVITAS**

**EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ENFOQUE
DE CAPABILIDADES DE AMARTYA SEN
(PRIMERA PARTE)
JULIO BOLTVINIK**

**POSTMODERNIDAD Y NIHILISMO
LUIS ARIZMENDI**

**LA INMIGRACIÓN Y SU CRIMINALIZACIÓN
MIGUEL ÁNGEL VITE**

**INFORME 2005-2008
DIRECCIÓN CIECAS
MARIO SANCHEZ SILVA**

**RASGOS DEL FEDERALISMO MEXICANO
MIJAEAL ALTAMIRANO/HECTOR RÍOS**



No. 12, Primavera 2008

"La Técnica al Servicio de la Patria"





INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL

DIRECTORIO

José Enrique Villa Rivera
Director General

Efrén Parada Arias
Secretario General

Yoloxóchitl Bustamante Díez
Secretaria Académica

Luis Antonio Ríos Cárdenas
Secretario Técnico

Luis Humberto Fabila Castillo
Secretario de Investigación y Posgrado

José Madrid Flores
Secretario de Extensión e Integración Social

Héctor Martínez Castuera
Secretario de Servicios Educativos

Mario Alberto Rodríguez Casas
Secretario de Administración

Luis Eduardo Zedillo Ponce de León
Secretario Ejecutivo de la Comisión de Operación y Fomento de Actividades Académicas

Jesús Ortiz Gutiérrez
Secretario Ejecutivo del Patronato de Obras e Instalaciones

Luis Alberto Cortés Ortiz
Abogado General

Fernando Fuentes Muñiz
Coordinador de Comunicación Social

Arturo Salcido Beltrán
Director de Publicaciones

Mario Sánchez Silva
Director del Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



Índice

Editorial 1

Fundamentos y Debate

 **György Markus**
La crítica de la autonomía estética de Benjamin 5

 **Ruth Levitas**
Ernst Bloch y el reclamo del futuro 15

 **Luis Arizmendi**
Postmodernidad y Nihilismo 31

 **Julio Boltvinik**
Evaluación crítica del enfoque de capabilities de Amartya Sen (Primera parte) 43

Artículos y Miscelánea

 **Miguel Ángel Vite**
La inmigración y su criminalización 57

Mundo Siglo XXI es una publicación del Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales del Instituto Politécnico Nacional. Año 2008, número 12, revista trimestral, marzo 2008. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título Número 04-2005-062012204200-102, Certificado de Licitud de Título Número 13222, Certificado de Licitud de Contenido Número 10795, ISSN 1870 - 2872. *Impresión:* Estampa artes gráficas, privada de Dr. Márquez No. 53. Tiraje: 2,000 ejemplares. *Establecimiento de la publicación, suscripción y distribución:* Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales, IPN, Lauro Aguirre No. 120, Col. Agricultura, C.P. 11360, México D.F., Tel: 5729-60-00 Ext. 63117; Fax: 5396-95-07. e-mail: ciecas@ipn.mx. Precio del ejemplar en la República mexicana: \$40.00. Las ideas expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores. Se autoriza la reproducción total o parcial de los materiales, siempre y cuando se mencione la fuente. No se responde por textos no solicitados.

Mundo Siglo XXI



Mundo Siglo XXI

Luis Arizmendi
Director

CONSEJO EDITORIAL

Jaime Aboites, Víctor Antonio Acevedo, Carlos Aguirre, Francisco Almagro (Cuba), Guillermo Almeyra (Argentina), Elmar Altvater (Alemania), Jesús Arroyo, Guillermo Aullet, Alicia Bazarte, Sergio Berumen, Julio Boltvinik, Joel Bonales, Atilio Borón (Argentina), Roberto Castañeda, Filiberto Castillo, Michel Chossudovsky (Canadá), Axel Didriksson, Bolívar Echeverría (Ecuador), Carlos Fazio, Víctor Flores Oléa, Magdalena Galindo, Alejandro Gálvez, Juan González García, Jorge Gasca, Diódoro Guerra, Héctor Guillén (Francia), John Holloway (Irlanda), Michel Husson (Francia), Ramón Jiménez, Argelia Juárez, María del Pilar Longar, Luis Lozano, Irma Manrique, Ramón Martínez, Francis Mestries, Humberto Monteón, Alberto Montoya, David Moreno, Alejandro Mungaray, Abel Ogaz, Enrique Rajchenberg, Federico Reina, Humberto Ríos, Gabriela Riquelme, Luis Arturo Rivas, Blanca Rubio, Américo Saldívar, José Augusto Sánchez, John Saxe-Fernández (Costa Rica), Horacio Sobarzo, José Sobrevilla, Abelino Torres Montes de Oca, Carlos Valdés, Guillermo Velázquez

David Márquez
Diseño Gráfico

Xóchitl Morales
Corrección de Estilo
y Formación

**Octavio Aguilar
Griselda Guzmán**
Corrección de Estilo

Alicia Rivera
Comercialización

 **Mijael Altamirano/Héctor Ríos**
Rasgos del federalismo mexicano 65

 **Marcela Ávila/Gustavo Mazcorro/Rogelio Hernández**
Métodos alternativos de votación en México: votación aprobatoria, conceptos y elementos de discusión 77

Proyección CIECAS

 **Mario Sánchez Silva**
Informe 2005-2008, Dirección CIECAS 85

Galería

 **Víctor Guadalajara**
El viaje soberano de una obra transfronteriza 95

Mundo Siglo XXI agradece ampliamente a Víctor Guadalajara –uno de los pintores con mayor reconocimiento internacional de nuestro país–, por facilitarnos el acceso a su pintura titulada *Líneas Negras* para ilustrar nuestra portada, así como a varias de sus obras que a modo de galería ubicamos en nuestras páginas interiores.

Además, extendemos un reconocimiento a Marco Vinicio Barrera por brindarnos la oportunidad de acceder a su rica colección de pinturas, que a partir de este número servirá de soporte para nuestras portadas.

La Crítica a la Autonomía Estética de Benjamin^a

G Y Ö R G Y M Á R K U S *

RESUMEN: Partiendo de precisar coincidencias y divergencias esenciales entre Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, este ensayo explora el rotundo rechazo de este último a la autonomía estética, que se expresa paradigmáticamente en sus profundas reflexiones en torno a Proust, Kafka y Baudelaire. Sin embargo, la concepción benjaminiana de la autonomía estética es compleja, ya que además de caracterizarla como una ilusión, la concibe como una realidad histórica transitoria. Descifrar esta complejidad lleva este estudio a abordar con un pormenor ejemplar la relación entre el aura, la decadencia, la estetización de la política, el mesianismo y el despertar para dar cuenta de las encrucijadas de la modernidad en la prolífica obra de Walter Benjamin, ante todo en el célebre *Libro de los Pasajes*.

En 1928, en su *Currículum Vitae* Benjamin describió la tendencia programática de sus escritos como la aspiración a “abrir un sendero al trabajo artístico mediante la demolición de la doctrina del carácter territorial del arte”. *Gebietscharacter* (carácter territorial) es el carácter de un campo bien delimitado, por lo menos relativamente independiente, con sus propias leyes o normas. Un año después definió la labor de la crítica como dirigida a “despojar la máscara del ‘arte puro’”. Como siempre, Benjamin extrajo las consecuencias más radicales de su enfoque: “la tentativa por fijar las principales fronteras entre arte y publicidad es una de las más improproductivas”, señala en *El libro de los Pasajes*.

^a Traducción realizada por Luis Arizmendi y Víctor Corona. Este ensayo resultó de una conferencia impartida por el autor en un Seminario Internacional realizado en la Universidad de Sydney en el año 2006.

* Profesor emérito de la Universidad de Sydney, Australia. Miembro de la Escuela de Budapest integrada por discípulos de György Lukács. Fue profesor de la Universidad Eotvos e investigador del Instituto de Filosofía de la Academia Húngara de Ciencias. Actualmente es integrante honorario de la Academia Húngara de Ciencias y de la Academia Australiana de Humanidades. Cuenta con varios libros publicados en inglés, francés, alemán, español, italiano, portugués y húngaro. Entre ellos se encuentran *¿Es posible una teoría económica crítica?*, *Cultura y modernidad*, *Dictadura y cuestiones sociales* y *Language and Production*.

Este rechazo a la idea de la autonomía del arte, incluso en el sentido relativo que la mayoría de los escritos marxistas concedían, es una de las diferencias significativas entre la perspectiva del último Benjamin y Adorno, dos pensadores cuyo legado determina ampliamente la tradición de la teoría crítica. Ciertamente, su relación se caracterizó por una afinidad electiva, que se movía entre profundos acuerdos fundamentales y no menos significativos desacuerdos. Compartieron un principio primordial y completamente peculiar: una particular concepción del futuro anhelado que los proveía a ambos de un formidable modelo crítico para juzgar los fenómenos del pasado y del presente. Donde se combinaban elementos esenciales de la idea marxista del socialismo con la concepción romántica de la reconciliación final entre el hombre y la naturaleza más allá de toda práctica utilitaria. No existe un hogar colectivo para la humanidad si su mundo es tratado como una mera colección de objetos manipulables; no existe liquidación de la explotación del hombre por el hombre sin la superación de la explotación de la naturaleza por el hombre. Esta convicción compartida generó un fuerte lazo entre ambos, a pesar de la mutua exasperación que a veces caracterizaba su relación personal.

Diferían fundamentalmente entre sí, no obstante, respecto a las causas que peligrosamente bloqueaban la construcción de esta utopía en el presente, a pesar de que ambos creían que las condiciones materiales para lograrlo estaban a la mano. Esta era una interrogante que ningún pensador radical en los treinta podía soslayar: ¿de qué forma las condiciones de vida en el capitalismo tardío producen ese efecto de “drenado” de las energías radicales? En este punto sus perspectivas no sólo son diferentes, se oponen una a la otra.

Para Adorno, el peligro fundamental del mundo contemporáneo consiste en la liquidación del grado alcanzado de *autonomía individual* que tiende a minar el centro de la subjetividad humana. Los individuos socialmente “infantilizados” del mundo contemporáneo han perdido la habilidad de actuar y pensar por sí mismos, por eso, en principio no pueden formar comunidades auténticas. Con su inseguridad, ansiedad e impotencia, son conducidos a identificarse con los mecanismos impersonales del intercambio y la dominación que les otorga el carácter de comunidades ficticias y reificadas. Ante esta situación, el pensamiento crítico debe apuntar hacia “la fortificación del sujeto”, valiéndose de aquellos residuos del ego que ninguna manipulación y reificación puede destruir. Una sociedad de individuos genuinamente autónomos es únicamente posible, por supuesto, como una sociedad de solidaridad colectiva. Sin embargo, en el mundo contemporáneo de heteronomía universal, la solidaridad sólo puede tomar

formas anamnéticas: como memoria de todas las víctimas pasadas y presentes del “progreso” civilizatorio.

Benjamin, por su parte, ubica el peligro fundamental que trae consigo la modernidad capitalista en la disolución progresiva de todas las formas de *comunidad*. Esto constituyó la base de su alianza con Brecht, aunque para Benjamin este proceso no debía ser reducido al ostensible fenómeno social de la competencia antagónica y su atomización resultante. Para él, el aspecto más destructivo consistía precisamente en la disolución del marco comunal de las experiencias mismas, generando la regresión de sus condiciones al nivel de la inconciencia. *Erfahrung*, la experiencia organizada por el marco social de la memoria, por la interpenetración de lo público y lo privado que dota al curso de la vida de un sentido transmisible, está desapareciendo. Se desintegra, por un lado, en *Erlebnis*, una serie desarticulada de eventos introspectivos e incommunicables, que se considera que se vivieron como portadores de significados privados y enigmáticos, y, por otro, en *información* “objetiva”, intersubjetivamente comprensible y verificable, pero sin ninguna conexión directa con los intereses de los individuos. Como Freud señalaba, bajo estas condiciones, los acontecimientos decisivos –y usualmente traumáticos– de la vida son reprimidos replegándose al reino de la memoria involuntaria, volviéndose irrecuperables por el esfuerzo de la conciencia y expresables únicamente mediante sueños. De modo similar, Benjamin sostuvo que el contenido crucial directamente vinculado con el futuro de la conciencia colectiva también se oculta en el inconciente, apareciendo sólo como sueños. Sin embargo, los sueños de una colectividad no existen simplemente en la forma de eventos mentales. “El estado de la conciencia (...) tiene que ser transferido desde lo individual hacia lo colectivo. Al final, por supuesto, muchas condiciones internas son externas al individuo: la arquitectura, la costumbre, incluso el ambiente, están en el interior de lo colectivo, así como los órganos de las sensaciones o los sentimientos de enfermedad y salud se encuentran al interior de lo individual”. Los símbolos de los sueños colectivos, que expresan los anhelos de las masas de una vida de genuina colectividad, existen en forma objetivada. Son principalmente expresados en aquellos afuncionales y aparentemente sólo “ornamentales” rasgos que aún se confieren –como trivialidad y de modo fragmentario– a los objetos del mundo utilitario. Ciertamente, mientras esos símbolos permanecen inconcientes, no pueden ser recobrados por los individuos para sus intereses y son manipulados por quienes detentan el poder. Sirven únicamente al propósito de un falso re-encantamiento apaciguador. Si estos recuerdos del carácter colectivo de la experiencia desaparecieran, significaría el catastrófico fin de la historia:

la pérdida completa del entendimiento intersubjetivo y de la capacidad de vivir en el mundo como un solo habitante nuestro. En esta situación, las intenciones críticas de los intelectuales únicamente pueden ser efectivas si contribuyen a un fin: el *despertar*. Es decir, a volver concientes los sueños latentes e interpretar las expresiones en los símbolos de otro futuro en el presente y su pasado. Solamente de esta forma pueden ellos promover el proceso en el cual las masas “toman posesión de su propio sueño”, para actualizarlo a través de la acción política convirtiéndose en una clase colectivamente conciente.

Este desacuerdo encontró una brillante expresión en su concepción y en su posición en torno a la peculiaridad fundamental de la modernidad artística: la *autonomía del arte*. Para Adorno, era esta afuncionalidad radical de la obra de arte como una mónada la que le confería la capacidad de articular una resistencia contra el mundo contemporáneo del intercambio universal, en donde nada vale por sí mismo: la autonomía es el “signo de libertad” del arte. Por supuesto, se dio cuenta completamente de la conexión histórica entre la autonomización del arte y el proceso de mercantificación. Pero, con una correcta forma hegeliana, consideraba la autonomía como realización del *telos* del desarrollo artístico, como la transformación de lo que el arte siempre fue y que apuntaba desde el “en sí mismo” hacia el “para sí mismo”. De este modo, consideraba la autonomía como “irrevocable” y asumió todos los intentos de “re-funcionalización” del arte, independientemente de sus motivaciones políticas, como socavamiento de su potencial crítico.

Benjamin, por su parte, tenía una nada ambigua actitud negativa hacia la idea de la autonomía, a la que veía como un hecho que sólo podría resultar en la pérdida de toda trascendencia del arte. En cambio tenía un positivo interés en aquellos movimientos de vanguardia que apuntan a su desmantelamiento: el Constructivismo Ruso, el Dadaísmo, el Surrealismo y, por supuesto, el Teatro Épico de Brecht. El anverso de esta actitud es su pronunciada relación negativa con el Expresionismo y la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), que, a pesar del compromiso de izquierda de algunos de sus representantes, intentaban conservar el ilusorio reclamo del status “extraterritorial” de autonomía del arte. Sin embargo, el peso completo de su rechazo a la autonomía puede ser mejor aprehendido, paradójicamente, en sus grandes ensayos sobre figuras relevantes del modernismo artístico, especialmente del “*high art*” de la literatura: Baudelaire, Proust y Kafka. En todos estos casos, Benjamin postula una íntima relación entre sus logros y el vínculo de sus obras con la autonomía del arte.

Baudelaire representa el desafío exitoso a esta autonomía dentro del arte autónomo mismo. Como figura

fundadora del modernismo, fue también el primero en darse cuenta completamente de las desastrosas consecuencias de tener que crear poesía lírica en una sociedad que no tiene misión o encomienda alguna para los poetas: en un mundo donde las obras de arte no son sino mercancías. Baudelaire reaccionó a esta situación con la destrucción del aura de su propia poesía. La rabia destructiva que subyace en la totalidad de las *Flores del mal* está dirigida en contra de un arte que ofrece la ilusión de autopoicionarse en una totalidad armónica. Su imaginación alegórica encuentra expresión en la brutal transposición de íntimas experiencias subjetivas dentro de los no meramente prosaicos pero frecuentemente sórdidos objetos y acontecimientos anorgánicos de la vida diaria. Su poesía no apunta a manifestar la riqueza escondida de la subjetividad creativa, da expresión al “vacío de la vida íntima”. Este es uno de sus logros fundamentales: confrontar al individuo con su propia alineación y acorazarlo contra el mundo reificado.

El significado de la obra de Kafka está cimentado en el necesario fracaso de sus más profundas intenciones, en lo irrealizable de esas formas que el arte de la modernidad ofrece a un escritor. Las novelas e historias de Kafka se despliegan como parábolas, pero este “despliegue” no significa que impliquen en sí una lección práctica: sólo la despliegan en el sentido de un proceso de maduración dentro de una concreción que se vuelve incluso más impenetrable. “Falló en su impresionante intento de convertir la poesía en enseñanza, de convertirla en parábola...”. Este fracaso, sin embargo, no sobrevino simplemente, fue intencional: “él tomó todas las precauciones concebibles contra la interpretación de sus escritos”. Escribió parábolas que no ofrecen consuelo porque se trata de novelas cuyos héroes son individuos “problemáticos” y perplejos (*ratlos*). Esta “*ratlosigkeit*” (impotencia para ayudarse a sí mismo), sin embargo, no es presentada como resultado del carácter y las circunstancias de su vida. Es (como una parábola) el estado de “toda persona”, la situación del mundo y, en consecuencia, también del arte. Las principales raíces de la frustración en la herencia de Kafka no son estéticas. Su fundamento es la sobrevivencia del “encenogado mundo” prehistórico bajo la fachada de una modernidad que nunca venció y que ciertamente lo reprimió. Un mundo incluso más arcaico que el del mito. En el que tampoco hubo normas que orientaran la conducta, ni comunicación que lograra un propio y mutuo entendimiento. En nuestro mundo parece haber una plétora de ambos. Tenemos leyes –aunque sean “secretas”– desconocidas e inescrutables para los sujetos. Lo que es tan desconocido es, por supuesto, el significado inquebrantable que les daría validez. Y este significado no puede ser revelado en cualquier forma de comunicación, incluyendo el arte. Así, si éste no es cómplice de tal esta-

do de cosas, sólo puede revelar esta imposibilidad y, por consiguiente, derrumba el ideal estético del arte.

Pero lo que difícilmente puede ser descrito de otra manera más que como una aversión profundamente arraigada del ideal de la obra de arte autónoma, encuentra su expresión más contundente en la discusión de Benjamin sobre Proust. Proust era su autor favorito. Consideraba como aleccionadora para la situación del escritor en la modernidad la lucha de Proust por recordar lo que fue olvidado cuando sucedió, puesto que nunca habría sido verdaderamente experimentado. En *Recherche (En busca del tiempo perdido)*, de “modo sintético”, Proust restaura la extinguida capacidad de la experiencia como *Erfahrung*. Su significado, en cierta medida, descansa en dar “alguna idea del esfuerzo que toma restaurar la figura del narrador a la generación actual”. Con todo, cuando llega al triunfo estético de este esfuerzo, Benjamin lo encuentra “desconcertante”. El trabajo de Proust parece desafiar todas las normas estéticas del género: constituye una novela amorfa y desarticulada en episodios, que constantemente alternan entre modos heterogéneos de representación. Sin embargo, al final Proust logra dotarla de un cierre, sintetizando sus imágenes en una autonomía de sentido radical: auto-posicional y auto-referencial. *Le Temps retrouvé (El Tiempo Recobrado)* finaliza con la decisión del narrador de escribir la novela que el lector justo está terminando de leer. El final hace de la obra, en palabras de Proust, “un todo dogmático”. Se convierte, así, para él, en la encarnación del poder que exclusivamente posee el arte: aporta una felicidad de “tipo no egoísta” a aquellos lectores que se han vuelto completamente capaces de “leer” por ellos mismos. Ahora, la actitud de Benjamin ante estas aseveraciones, que no únicamente constituyen el principio estructural del conjunto, sino que además proporcionan la clave de algunos de sus episodios más significativos (como la muerte de Bergotte), es irónicamente desafiante. Son para él reflexiones locuaces centradas en el supuesto aspecto hermético del arte: “él [Proust] escribe sobre el origen y las intenciones de su obra con una desenvoltura y urbanidad que correspondería a un amateur refinado”.

Aunque Benjamin rechaza la afirmación de la autonomía del arte, dirige todo su enfoque a la cultura. Los fundamentos de esta actitud no son evidentes, ya que las consideraciones invocadas por él no parecen ser fácilmente reconciliables.

Por una parte, caracteriza la autonomía del arte como una simple apariencia, como una ilusión ideológica. Que lo mistifica porque se abstrae de la construcción social del arte. Vela el hecho de que el arte necesariamente sostiene una “íntima conexión con elementos políticos, didácticos e informativos”, de suerte que, la eliminación de estos ele-

mentos sería sinónimo de la “más horrible decadencia” del arte. En forma paralela, recubre la más elemental realidad propia del arte del mundo moderno: que las obras de arte contemporáneas son *mercancías* y que esto define su forma de existencia. La idea de la autonomía no solo suprime, además provee una justificación espuria a esta realidad. Transfigura la actitud esencialmente pasiva del consumidor como una contemplación receptiva “de mucha altura”. Con esta función justificadora sirve como “una escuela del comportamiento asocial” para la burguesía.

Al mismo tiempo, por otra parte, Benjamin trata frecuentemente la autonomía del arte como algo real, como una *realidad histórica transitoria*, definiendo la situación social del arte moderno, que es actualmente socavada por los procesos objetivos de cambio. Esta realidad es esencialmente la de una *pérdida*: la pérdida de toda función social establecida. Pero, esta pérdida no constituye simplemente una ausencia, es reforzada con medios culturales e institucionales, que le permiten adquirir la apariencia de un progreso (el de la “libertad” del arte). La cual se estabilizó ante todo mediante aquellos procesos que destruyeron las tradiciones efectivas construidas por la comunidad, para reemplazarlas por la noción fetichista de “cultura” como una cámara del tesoro de “bienes culturales” eternamente valiosos. Esta transformación fue acompañada por la simultánea elaboración de un complejo de ideas (creatividad, novedad, belleza, empatía, etc) sistematizado y justificado por la “estética” como nueva disciplina. Ellas afirmaron ofrecer normas de pureza inmanente para la evaluación de las obras de arte, que además les confiriera un “elevado” significado espiritual extraído de la vida práctica. A fin de cuentas, bajo la presión de acelerados cambios técnicos y sociales, las obras de arte se convirtieron en objetos de un culto secular, la religión del arte, para la cual la doctrina de *l'art pour l'art* proveyó una teología “defensiva”.

Estos procesos de cambio, pese a todo, son irresistibles. Aunque el desarrollo de técnicas de reproducción juegan un papel directo en la profundización de la crisis del arte “estético”, estos procesos constituyen por sí mismos transformaciones fundamentales en la relación práctica del ser humano con el mundo. La crisis producida llegó a tal grado que alcanzó un punto sin retorno: “el tiempo para la estética en cualquier sentido (...) se ha ido para siempre”, escribe Benjamin en 1930. Esta muerte del arte autónomo es entendida por él –al menos en sus escritos de fines de los veinte e inicios de los treinta– en una forma radical. Implica no sólo cambios en la función de la obra de arte y las correspondientes alteraciones en su estructura interna. Va más lejos de la noción implícita de “refuncionalización”. Los ensayos de este período frecuentemente aluden a la desaparición progresiva o, al

menos, a la pérdida de significado, de todos los campos de la práctica artística. En este sentido, escribe no sólo sobre la crisis de la novela, sino también sobre la del libro que “en su forma tradicional se va acercando a su fin”. Esta forma fundamental de objetivación literaria al combinarse los modos actuales de dirigirse al lector solitario con su exigencia universal, no satisface más las demandas planteadas por la “literalización” de las condiciones de vida. Estas se encuentran de forma más adecuada en los verdaderos recursos masivos que conducen a la combinación de la escritura y la imagen: como los folletos, las pancartas y los carteles.

Desde 1934, este radicalismo, seguro de sí mismo, relegando el enfoque estético del arte al pasado, cede paso a su percepción como un gran *peligro* actual. Las causas histórico-políticas de este cambio son evidentes. Sin embargo, hay que conectarlas con el fenómeno de la estetización en un amplio contexto. Es ahora que la estetización puede ser vista como una tendencia general observable en varias áreas de la vida bajo la producción mercantil. Benjamin se encuentra entre sus primeros teóricos, ya que, desarrolló un análisis de la *estetización de la vida cotidiana* en la modernidad. De acuerdo con su principio dirigido a descubrir “lo positivo en lo negativo”, destaca el potencial utópico escondido de este falso resplandor estético, la imagen onírica de un otro futuro oculto bajo formas fetichistas. Este “débil poder mesiánico”, con todo, únicamente podrá hacerse efectivo si y cuando los individuos en masa “despierten” de esta forma secular de re-encantamiento mítico. Como las “imágenes de los deseos” simplemente son proyectadas sobre los objetos del mundo mercantil en la experiencia subjetiva, esta estetización canaliza únicamente las energías utópicas al servicio de la perpetuación del infierno contemporáneo. Es aquí donde la promoción progresiva de la estetización aparece como un peligro.

Bajo las condiciones contemporáneas, el único modo efectivo de “despertar” es la *acción política* revolucionaria que “coloca las masas en movimiento”. Esto no sólo en el sentido de que exclusivamente dicha acción puede en realidad romper con la catastrófica continuidad de la historia, sino también por cuanto sólo con esa medida puede alcanzarse una adecuada conciencia colectiva. De este modo, la “política” es concebida como el único espacio donde la acción crea su propia auto-comprensión, produciendo simultáneamente la solidaridad de clase como cuerpo colectivo, una nueva *physis* y la autoconciencia. Constituye la única forma de transformar la masa amorfa, de emociones manejadas, y reactivarla desde la auto-organización de clase, a partir de impulsar activamente tareas determinadas por la razón colectiva. El peligro mortal del fascismo consiste en bloquear este camino único del “despertar”.

Tempranamente Benjamin pone atención a la estetización progresiva de varias esferas de la vida dentro del área de la política misma como la peculiaridad específica y particularmente peligrosa del fascismo. Ya en 1930 caracterizaba la glorificación fascista de la guerra como la “desinhibida translación de los principios de *l'art pour l'art* a la guerra en sí misma”. En la medida en que la mercantificación restringe el empleo pacífico de la tecnología, la guerra ofrece el único espacio para la completa utilización de su potencial. La dinámica de las fuerzas productivas bajo el capitalismo las convierte en fuerzas destructivas, por eso, la guerra se vuelve la principal salida de su auto-afirmación colectiva, un fin-en-sí-mismo, la consagración del propio principio de la autonomía.

Pero la única colectividad que puede apreciar la posibilidad de una mutua aniquilación como fuente de un placer estético supremo sólo puede ser una colectividad irracional. La movilización total para la guerra como objetivo de la política fascista no puede alcanzarse únicamente mediante propaganda. El fascismo no sólo emplea todos los medios de comunicación modernos para transmitir un mensaje *para* las masas. Convierte a las *masas mismas* en el ejecutor de ese mensaje. Este es el segundo aspecto de la estetización de la política: “la monumentalización de la masa”. “Monumentalización” significa tanto falso engrandecimiento de la masa como su unidad ficticia, y su solidificación *como masa* a través de prácticas ritualistas de auto-presentación. Manifestaciones completamente controladas de la masa en concentraciones, marchas, eventos deportivos, sirven para su transformación en un espectáculo, en el que sus miembros experimentan pasivamente su presunta grandeza. Esta consolidación de la masa como masa que sólo puede ser “puesta en marcha” externamente, bloquea su “desuntemecimiento” que es condición para la formación de la clase activa “en su vientre”. La política se vuelve la esfera en la que las categorías de la estética idealista encuentran su consumación: el Führer es el genio creativo capaz de moldear el material humano inerte y amorfo como una totalidad armónica. La mimesis, entendida como imitación, como el estricto ajuste a los otros anónimos, se vuelve la forma para trascender la particularidad propia y elevarse uno mismo hacia el reino de la *Volksgemeinschaft*.¹

¹ (*Volksgemeinschaft* es un término del discurso nazi forjado para aludir a la “comunidad nacional”. Una comunidad presuntamente unificada en su pensamiento, voluntad y espíritu, que podía forjarse sólo mediante el control de la vida social y cultural. De ahí que el teatro, la literatura, la prensa y hasta las actividades infantiles fueran controladas por los nazis. La comunidad nacional fue la visión de los nazis de una Alemania pura: una supuesta comunidad nacional sin clases sociales entregada al Estado y la guerra. Nota de Luis Arizmendi).

Esta extraña afinidad entre el despotismo político en su forma más extrema pero “modernizada” y las ideas de la autonomía estética no es accidental. Aunque la “monumentalización” como principio estilístico es extraño al arte modernista y el fascismo no tolera ninguna manifestación de libertad artística, el esteticismo mismo constituye una forma peculiar de monumentalización, en consecuencia, brinda un modelo para la ampliación de este principio. Transforma cada “gran” obra de arte en un monumento auto-erigido, presuntamente capaz de resistir todos los estragos del tiempo e imponer la sumisión contemplativa a su poder del individuo.

La autonomía del arte como ilusión ideológica, como una realidad histórica transitoria cuyo tiempo ya ha fallecido y como modelo del proceso de reencantamiento mítico que representa un peligro mortal en nuestra época, constituyen las justificaciones diversas, quizás incluso desarticuladas, que Benjamin esgrime para sustentar su rechazo a esta idea en general. No obstante, se encuentran unificadas, aunque no sin tensiones, por uno de los conceptos centrales de su obra tardía: el concepto de *aura*.

Este término aparece por primera vez a principios de 1930, en los informes de sus experimentos con hachís. Ya aquí polemizaba con la interpretación “teosófica” de dicho fenómeno, concibiéndolo como la extraordinaria magia espiritual irradiada por ciertos objetos. El aura es un fenómeno de la vida cotidiana en el que una cosa es percibida circundada por un “halo ornamental”, de modo que, sobre estas condiciones cualquier objeto puede presentarse como aurático. Sin embargo, sólo hasta fines de 1931, en su *Breve Historia de la Fotografía*, donde trata por primera vez sistemáticamente el problema de la “reproductibilidad técnica”, Benjamin ofrece una explicación de este término y el sentido de su significado. Una formulación que será esencialmente repetida en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. “¿Qué es el aura en realidad? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: el apareamiento único de una lejanía, por más cerca que se pueda estar”.

Esta concepción del aura siempre es adjudicada a algún objeto, pero no constituye una cualidad que le sea inmanente, sino una peculiar relación experiencial del sujeto con el objeto, una forma de percepción. En la experiencia aurática el objeto es paradójicamente dotado de características espacio-temporales. La formulación de Benjamin principalmente integra como un todo la forma espacial implicada: la sensación de inaccesibilidad del ser auratizado a pesar de su cercanía. Sin embargo, esto igualmente alude al carácter antinómico de la temporalidad de tal experiencia. Semejante aprehensión tiene la característica singular del instante fugaz, la exclusividad del

Ahora, pero esta exclusividad consiste en la comprensión del objeto como perdurable más allá del paso del tiempo. En la experiencia aurática el tiempo en sí mismo se detiene en un momento, es la experiencia del presente satisfecho, la unidad de algo momentáneo con la eternidad.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* esta concepción del aura recibe una elaboración integral, pero únicamente en lo que concierne a la obra de arte tradicional. Su inaccesibilidad encuentra su expresión elemental en lo que es considerado como el sitio apropiado para su exhibición: el museo le ordena al visitante “No tocar”. Esta normatividad que fija distancia ante la obra, sin embargo, no le es externa. Se basa en la supuesta singularidad radical de la obra de arte genuina, en su inextinguible originalidad que se revela sólo en la rendición contemplativa ante ella. Es esta “autenticidad” de la obra de arte la que le confiere tanto un encanto aurático como su autoridad. Esta autenticidad, la comprensión del carácter de lo que está restringido al “aquí y ahora” de la contemplación directa, es al mismo tiempo la comprensión del sentido y el significado atemporal de la obra. La autenticidad de la obra de arte “es idéntica a su integración en el contexto de la tradición”, concebida como un depósito de valores eternos. El aura de la obra de arte confiere a la experiencia estética, a través de la misma obra de arte, la paradójica unidad entre la singularidad irremplazable y la permanencia atemporal.

La aprehensión aurática de la obra de arte como sello distintivo de la experiencia estética constituye en sí misma un régimen de percepción de gran amplitud pero históricamente específico. La envoltura aurática que cubre la obra de arte tradicional es el sedimento del origen del arte en las prácticas *culto-rituales*. Lo que hoy apreciamos como obras de arte de eras ancestrales u otras culturas arcaicas fueron originalmente objetos de culto, cuya autoridad sagrada les confería inaccesibilidad a los no iniciados. Su aura tenía poco que ver con sus cualidades estéticas. Dependía de su función práctica en el ritual. La “estetización” de la obra de arte es el resultado de un largo proceso de cambios básicos en el modo de vida de los colectivos humanos, con el que los procesos de secularización, racionalización y desencantamiento impactaron las prácticas rituales haciéndolas perder su habilidad para definir identidades sociales. Simultáneamente, los objetos del mundo circundante perdieron su significado anteriormente inalterable al volverse cosas funcionales y desechables. Las obras de arte, envueltas en el halo de una hermosa apariencia, se volvieron ahora objetos auráticos *sui generis*, el último refugio de significados que no están a nuestra disposición. Lo sagrado de los objetos de culto ha sido reemplazado por la autenticidad de las obras de arte. El arte se volvió el vicario

de los mitos religiosos. Es esta concepción histórica del aura la que explica el sentido con el cual Benjamin mira la autonomía del arte como una ilusión y también como una realidad social (transitoria). La autonomía, comúnmente entendida como la libertad de la creatividad artística, como esencialmente independiente de toda condición “externa”, es una ilusión engañosa. Las actividades artísticas en la modernidad son productoras de algún tipo de mercancía. El artista puede someterse él mismo o resistir en cierta medida las demandas del mercado, pero siempre tiene que considerarlas como condiciones limitantes. Pero la autonomía, paradójicamente, adquiere realidad efectiva cuando la obra de arte es considerada no en relación a su creación, sino a su *recepción*. En este sentido, la efectividad de las normas sociales define la posición del receptor de la obra de arte situándola como un tipo de objeto privilegiado único: una mercancía que no está a disposición del “consumidor”. El arte es en realidad autónomo, ya que, institucionalmente se exige tratar las obras de arte como singulares encarnaciones de valores, que son definidos mediante las normas atemporales de la estética.

Sin embargo, el mismo proceso que resulta en la auratización estética de la obra de arte, con su desarrollo conduce inevitablemente a su destrucción. Las tendencias anteriormente descritas como socavación de la autonomía del arte, aparecen concretamente como un proceso de *desauratización*. Entre estas tendencias la más decisiva consiste en la transformación histórico-mundial de la relación práctica de los seres humanos con su ambiente material: la transición de la “primera” a la “segunda” técnica“. “La primera técnica involucra al ser humano lo más posible, la segunda lo menos posible. El acto culminante de la primera técnica es el sacrificio humano, el de la segunda está en los aviones teledirigidos, que no requieren tripulación alguna... El origen de la segunda técnica se encuentra ahí donde el ser humano por primera vez y con una astucia inconsciente logra tomar distancia ante la naturaleza. En otras palabras, reside en el juego”.

La realización del potencial positivo de la primera técnica es personificada por Benjamin en la figura del artesano, que caracteriza con una palpable nostalgia en “El Narrador”. El artesano tradicional estaba aún integrado en la comunidad, cuyas necesidades satisfacía con sus bienes. Su actividad fluida y continua estaba dirigida a la realización de algún fin útil y significativo. En cambio, el individuo de la segunda técnica representa la figura de la alineación deshumanizante, es un miembro de la masa anónima de la ciudad, sin lazos comunales. Su labor ante la máquina consiste en la repetición interminable de los mismos movimientos traumáticos, determinada por el sistema objetivo de la organización fabril y la máquina-

ria. El producto terminado de su trabajo está más allá de su control.

A pesar de todo, Benjamin atribuye un potencial emancipatorio a esta segunda técnica. No es una adición inorgánica, cuando, en el centro de lo que parece ser un lamento por el declive del arte del narrador y de los oficios artesanales en general, inesperadamente subraya: “nada podría ser más absurdo que desear verlo meramente como un ‘síntoma de decadencia’, sin mencionar como uno ‘moderno’”. Es el predominio de la tradición incuestionablemente aceptada la que integraba al artesano dentro de su comunidad y determinaba su actividad. Su destreza manual pudo dejar la marca de su individualidad sobre el producto, pero únicamente porque aprendió en la práctica a variar imperceptiblemente las rutinas tradicionales de fabricación, adaptándolas a la singularidad de los materiales disponibles y del producto final requerido. Es el significado establecido y la particularidad determinada del objeto que todavía determinaba el sujeto, lo que lo mantenía bajo su “encanto”.

En cambio, la segunda técnica abre posibilidades revolucionarias. “Es muy discutible caracterizar la finalidad de la segunda técnica como el ‘dominio sobre la naturaleza’; este dominio sólo la caracteriza si se le describe desde el punto de vista de la primera técnica. La intención de la primera técnica sí era realmente el dominio la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción (*Zusammenspiel*) entre la naturaleza y la humanidad”. No es posible reconstruir aquí la utopía tecnológica de Benjamin. Pero tres puntos son cristalinos. Primero, que esta tecnología crea un nuevo sujeto: una colectividad que está racionalmente organizada, cuya actividad no se restringe a la mera coordinación de las acciones habituales de los individuos integrados. El capitalismo puede realizar su pleno potencial únicamente con la destrucción, lo que lleva a una verdad: una colectividad racional sólo puede ser organizada por la razón colectiva. La perspectiva del “despertar” corresponde a la *auto*-organización racional de nuevos cuerpos colectivos, constituye una teleología post-orgánica de la existencia humana.

Segundo, esta tecnología impone nuevas demandas también a los individuos que constituyen el cuerpo colectivo. Exige de ellos un nuevo tipo de “inervación motora” y “la refuncionalización decisiva del aparato humano de percepción”. En lugar de dirigirse a la aprehensión de la singularidad de lo que es familiar, la conciencia perceptiva es ahora caracterizada por una atención aumentada (“presencia de espíritu”) a lo nuevo y lo inesperado, comprendido en sus cualidades repetibles y generalizables.

Por último, el carácter dinámico de esta tecnología demanda no solamente nuevos hábitos, sino habituarse a la formación constante de nuevos hábitos. Esto implica una

actitud experimental hacia los objetos que destroza el significado estable que regulaba las formas de su utilización. Benjamin no considera esto como una relación explotadora de la naturaleza. Desprender los objetos naturales fuera del contexto establecido por su uso deja al objeto “libre” para reaccionar a condiciones siempre nuevas y, en consecuencia, le permite revelar más plenamente su “naturaleza”. Esto en realidad crea un espacio para la “inter-acción” sujeto-objeto como promesa de la segunda técnica.

Es desde esta perspectiva que el fenómeno del aura es abordado en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. La segunda técnica, incluso bajo condiciones capitalistas, despoja a todos los objetos de significados preconcebidos. Lo que destruye de este modo es el poder de la tradición, considerado fetichistamente como natural: desencanta el mundo. Cambiando también las formas de percepción humana, crea una irresistible tendencia a la desaturación. El arte había sido el único campo de la práctica social que había resistido esta tendencia. Las obras de arte auráticas representaban y, en cierta medida, aún representan el último refugio de culto. La conexión entre los cultos con sus rituales y las prácticas artísticas no es una simplemente genealógico. El culto constituye una forma paradigmática en la cual una tradición inatacable puede inmovilizar el significado de un objeto y, por tanto, además la forma en que es manejado. El arte aurático de la modernidad temprana, que coexiste con la emergencia de la segunda técnica, es el último heredero del culto. Proporciono

na un *modelo* de cómo las consecuencias radicales de este cambio fundamental en la práctica pueden ser mantenidas dentro de límites, volviéndolas inofensivas para el sistema de dominio existente: un modelo de reencantamiento del mundo mediante su “estetización”. Publicidad, moda, exhibición, son el culto de la novedad entregado al mundo de las mercancías con un brillo estetizado. Esto reconcilia al individuo como consumidor con este mundo, ofreciendo una aparente reafirmación de la personalidad propia como única al hacer de la elección entre diversas mercancías producidas masivamente la afirmación del “gusto” propio. A la par, la estetización de la política hace de los individuos como miembros de la masa “monumentalizada” disfrutar su propia sumisión a través de la exhibición de la masa como la más importante obra de arte. Aunque dentro de la esfera del arte mismo el aura se desmorona bajo el impacto de procesos espontáneos de desaturación, la extensión de su manipulación en la vida cotidiana y la política representa un peligro capaz de bloquear la realización de los efectos radicales de la segunda técnica.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* la decadencia del aura es, a fin de cuentas, presentada con una luz positiva: como una contribución a la tarea de los intelectuales críticos. En otros ensayos, Benjamin formula una más compleja relación de la experiencia aurática, indicando que la desaturación no debiera significar la desaparición al por mayor de ese tipo de relaciones con los objetos. Estas ideas son presentadas de manera más completa en sus notas posteriores sobre Baudelaire que derivan de *The Arcades Project*.²

“Sobre algunos temas en Baudelaire” explícitamente se refiere a la definición del aura como “el apareamiento único de una lejanía”. La inaccesibilidad recibe ahora, en cierta medida, otra interpretación. Designa la incapacidad de la memoria discursiva, voluntaria, a acceder a la información de la memoria involuntaria. El aura es caracterizada, así, como “las representaciones que, desde la morada de la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible”, representaciones que tienen el carácter de símbolos de deseos reprimidos. Esto cambia el significado mismo de la lejanía aurática: “la lejanía (*die Ferne*) es la tierra de la realización del deseo”. Este deseo es interno al acto mismo de la percepción. “En la mirada se halla implícita la esperanza de que será recompensada por aquello hacia lo que se dirige. Si esta esperanza se ve satisfecha (...), existe la experiencia del aura en toda su plenitud”. La pérdida del aura en *este* sentido, una desaturación sin restricción alguna del mundo, significaría también su completa deshumanización. Un mundo en el que incluso los ojos humanos no fueran recíprocos a nuestra mirada, pero contestaran con el cristalino vacío que en Baudelaire

² (Nombre de la versión inglesa de la máxima obra, finalmente fragmentaria e inconclusa, de Walter Benjamin: *El Libro de los Pasajes*—que por primera vez editó en español Akal a fines del año 2005—. Paseando con Franz Hessel por París, cuando se encontraban colaborando en la traducción conjunta de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, nace en Benjamin su profundo interés por estudiar el significado histórico de las arcadas de las galerías—que antes había visto impresionado en Nápoles—. Descubriendo en los pasajes de la modernidad parisina, que explotaban las posibilidades arquitectónicas de las tecnologías de hierro combinadas con el vidrio y el seductor despliegue de artículos tras los cristales de los locales de moda, la concreción de una nueva época que redefine la estructura material de los valores de uso como un “cuento de hadas dialéctico”, Benjamin va a mirar los restos olvidados de las arcadas como precursores de la modernidad, como testigos del presente en el pasado. Por eso, para él, la modernidad europea del siglo XIX es el escenario del choque de tres dimensiones históricas: de una presencia premoderna embestida pero proyectada en el aura con el origen del fetichismo de la mercancía moderna y las posibilidades utópicas de una nueva civilización. En este sentido, desde una concepción radicalmente afín a Marx construirá una espléndida e innegablemente hermosa visión crítica de la civilización capitalista y su impacto en la sensibilidad estético-política humana y la cultura pasando la mirada a contrapelo de su modernidad en clave de valor de uso. Nota de Luis Arizmendi).

caracteriza los ojos femeninos de los sátiros y las ninfas, sería un mundo inhumano, incluso muerto. Que mantendría la atracción del *sexus*, pero no conocería *eros* en absoluto. Podría impulsar la satisfacción de las necesidades pero no conocería lo que significa el deseo. En *The Arcades Project* Benjamin formula las consecuencias de una desaturación sin restricción alguna con una particular fuerza: “la decadencia (*Verfall*) del aura y la desaparición –bajo las condiciones de una posición defensiva en la lucha de clases– de la ensoñación de una mejor naturaleza son lo mismo. La decadencia del aura y el deterioro de su potencialidad son, a fin de cuentas, lo mismo”.

En realidad, es este aspecto positivo del aura el que se transforma en un peligro. En un mundo en el que el progreso de la racionalización tecnológica ofrece no mejores perspectivas que su aprovechamiento en guerras de exterminio, las experiencias auráticas, producidas mediante re-encantamiento, por muy manipuladoras que puedan ser, satisfacen un deseo inextinguible: el deseo de un mundo que pueda ser nuestro hogar y de una vida que disfrute de un significado intrínseco. El aura en su función positiva es esencialmente la manifestación perceptual de esas *correspondencias*, la experiencia de que solamente se puede ofrecer el gozo de la felicidad más allá de la satisfacción de necesidades predeterminadas. Esta idea de correspondencias (en cierta medida proyectada bajo el nombre “similaridades no-sensibles”) es central en la temprana filosofía del lenguaje y la concepción de la mimesis de Benjamin. Hacer tales correspondencias genuinamente re-experimentables es la gran hazaña *positiva* de la poesía de Baudelaire y la novela de Proust.

En el ensayo sobre Baudelaire, Benjamin consigue plasmar los aspectos positivos y negativos del aura –la lejanía como inaccesibilidad en contraste con la mirada recíproca del objeto– bajo una formulación común que revela la estructura experimental subyacente a ambos fenómenos, evaluándolos por su significado en forma diametralmente opuesta. “La experiencia del aura reposa sobre la transposición de una forma de respuesta normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre”. Esta formulación, por un lado, se refiere directamente a la concepción de Marx del fetichismo como “personificación de las cosas”. Justo como para Marx el fetichismo de las mercancías expresa el dominio de las condiciones reificadas de producción sobre el sujeto trabajador, la lejanía aurática para Benjamin expresa el dominio de la tradición reificada sobre el sujeto sensible. Sin embargo, en Benjamin la misma formulación cubre también una posibilidad radicalmente diferente: dota al objeto experimentado de la capacidad de responder espontáneamente a los deseos. Esto mantiene viva la confianza

en la posibilidad utópica de una “mejor naturaleza”, una naturaleza en que las cosas serán liberadas del “consumo compulsivo”. Como rastro de un futuro posible en el presente, una experiencia así es la promesa palpable de que la “inter-acción” entre el hombre y la naturaleza puede a fin de cuentas ser transformada hacia una relación plena mimético-comunicativa sin una estricta división entre el sujeto indagador y el objeto reactivo.

La fórmula de Benjamin, de este modo, revela la estructura común de toda experiencia aurática, ya sea de carácter fetichista-negativo o redentor-positivo. Además deja claro que su significado opuesto no depende fundamentalmente de sus cualidades intrínsecas como experiencias, sino, más bien, de la forma en que son integradas en los regímenes históricos de percepción e imaginación social. El segundo ensayo sobre Baudelaire, así, parece llevar su discurso del aura a una síntesis consumada. Con todo, genera interrogantes en torno a esta misma victoria. ¿Este intento por llevar los dos significados contrapuestos del aura a formar una unidad es realmente consistente? ¿Es posible interconectar genuinamente lo que Benjamin considera como los dos aspectos de la hazaña singular de Baudelaire? Por una parte, resalta el carácter negativo-destructivo de su obra, representado por la intención alegórica que permea las *Flores del Mal*, destruyendo toda intimidad con las cosas y liquidando no solo el aura del poeta, sino la de la poesía en general; por otra parte, pone énfasis en su aspecto positivo-“festivo”, recobrando aquellas correspondencias ocultas que sustentan la experiencia positiva del aura, al “recoger los días de recuerdo (*Eingedenken*) en un año espiritual”.

A esta pregunta Benjamin mismo proporciona una respuesta clara. No pueden ser propiamente conectados –*no en Baudelaire*–. “El campo crucial de la producción de Baudelaire está construido por esa relación de tensión, en la cual una sensibilidad extremadamente elevada asciende a una contemplación extremadamente concentrada. Esto se refleja teóricamente en la doctrina de las correspondencias y la doctrina de la alegoría. Baudelaire nunca hizo el más mínimo intento por establecer cualquier tipo de relación entre estas dos formas de especulación...”. El mismo Benjamin, sin embargo, no deja duda de que esta es una limitación de Baudelaire, ya que estas dos tendencias pueden y deben estar unidas. “Si es la imaginación (*Phantasie*) la que presenta correspondencias con la memoria (*Erinnerung*), entonces es el pensamiento (*Denken*) el que le ofrece alegorías. La memoria junta ambas”.

Esta formulación lacónica, no obstante, plantea de nuevo el problema de la coherencia. ¿Es esta “creencia” de Benjamin, que ciertamente caracteriza la última etapa de su obra, coherente en si misma? ¿La “memoria” figura en

esta formulación en el mismo sentido? Para contestar estas preguntas tenemos que poner especial atención a la idea práctica central de su filosofía, la del “despertar”.

Benjamin, por lo que parece, asume dos diferentes concepciones de lo que significa el “despertar” como condición práctica de realización de un futuro que pueda salvarnos de la catástrofe. Despertar, por un lado, significa actualización de todo el potencial de la “segunda técnica”, removiendo las barreras que el capitalismo impone a su utilización. Esto implica la creación de un nuevo tipo de comunidad: la comunidad racional de agentes humanos, auto-organizados, emancipados de la autoridad de la tradición muerta, que aceptan libremente y comparten fines, dictados por la razón colectiva y, de este modo, constituyen una nueva *physis*, un nuevo cuerpo colectivo. Significa, en consecuencia, la racionalización y desauratización coherente del mundo que transforma también la relación entre los seres humanos y la naturaleza, creando una “inter-acción” entre sujeto y objeto, en la cual ambos mantienen su libertad. El sujeto colectivo, a través de sus intervenciones y experimentos, plantea desde una posición libremente racional cuestionamientos a la naturaleza y el objeto reacciona libremente, “contestándolas” de acuerdo a su propia naturaleza.

Por otro lado, sin embargo, existe otra concepción del despertar, *prima facie* irreconciliable con la anterior. Tiene que ver con una transformación que difícilmente puede ser efectuada mediante las acciones voluntarias de una clase auto-conciente. Este proceso actualiza los contenidos del inconsciente colectivo que persisten solo en la memoria involuntaria de los individuos. El despertar, entonces, lleva estos contenidos ocultos compartidos del inconsciente hacia el campo de lo conciente, transformándolos dentro de la comunidad que edifica una nueva tradición. Una tradición que no domina pero redime, redime justo lo que nunca pudo ser parte de las tradiciones codificadas culturalmente. Redime los deseos y sueños colectivos, el “futuro olvidado” en el pasado, remontándose a tiempos arcaicos en donde los individuos estaban y son conscientes solo en la forma de la ansiedad y el sufrimiento mudo. Tal acto de “recuerdo” es únicamente posible porque existen correspondencias ocultas entre los seres humanos y la naturaleza, independientes de toda intervención humana. La naturaleza, cuyos procesos cósmicos produjeron nuestras características antropológicas, no puede sino “favorecernos”. “Debe haber un elemento humano en las cosas que *no* es producido por

el trabajo”,³ escribe Benjamin a Adorno en 1940. Esto se confirma en ocasiones en las experiencias positivas del aura, que hacen del despertar materia de experiencia colectiva. Cuando se reauratiza el mundo en un acto de re-encantamiento secular como emancipación final del miedo mítico.

Ciertamente, estas son concepciones notablemente diferentes. Si Benjamin a pesar de todo las describió juntas, esto no constituye un acto de confusión, puesto que era conciente de su “incompatibilidad”. Nada expresa esto más nítidamente que la otra idea fundamental de su filosofía que esta más íntimamente relacionada a la tarea del despertar, una idea que puede ser formulada únicamente como un oxímoron: la *iluminación profana*. Esto necesariamente genera la pregunta concerniente a su significado, el significado profano de su Mesianismo. La “pequeña joroba” de la teología esta siempre ahí para acompañar el “materialismo histórico” de Benjamin, ya sea para servir o dirigir sus movimientos “automáticos”—esto aún permanece sin resolverse—. Un futuro redimido no puede surgir sin nuestros esfuerzos concientes. Sin embargo, hay algo más allá de lo que podemos hacer, ya que, uno no puede “hacer” venir al Mesías. Incluso si esto no es posible sin la plena realización del potencial de la segunda técnica, la idea de una “mejor naturaleza” viniendo espontáneamente a satisfacer nuestros más profundos deseos está más allá de su alcance. Porque la transformación radical de la “segunda técnica”, que es de naturaleza social, a la cual la revolución aspira y que permite emerger la “inter-acción” entre el cuerpo colectivo y la naturaleza, aún no actualiza la verdadera naturaleza del *juego*. Todavía conserva la división de la iniciación, entre el sujeto cuestionador y la naturaleza que responde soberanamente, mientras que en el verdadero juego todos los participantes están dotados de capacidades y derechos iguales.

Un futuro redimido demanda además la transformación de la “primera” naturaleza, la relación entre el individuo físico y su ambiente directo. Únicamente esto puede crear la “correspondencia” entre las capacidades y los deseos del individuo y las condiciones objetivas de su vida, en las cuales ninguno de los dos lados puede ser concebido independientemente del otro, porque se están ajustando constantemente uno a otro en el curso de la vida. Únicamente bajo esas condiciones puede concebirse un futuro que no sólo satisfaga todas las necesidades, sino que también ofrezca la felicidad de una vida plenamente significativa. Con todo, esta es una transformación que la revolución como acto de una clase conciente no puede garantizar por sí misma, aunque constituye la condición previa de tal futuro. Esta transformación colosal únicamente puede “sucederse”—y esta parece ser la convicción final de Benjamin— como un obsequio de la naturaleza: como la realización mesiánica de un sueño colectivo inextinguible.

³ Walter Benjamin, Br: vol. II, p.849.