

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



**LA ÉPOCA DE WALTER BENJAMIN Y UNA
APROXIMACIÓN A SU CRÍTICA A LA
MODERNIDAD**

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestra en Historia

P r e s e n t a

Susana Fleisher Kosanoff

Director de tesis
Dr. Luis Vergara Anderson

Lectores
Dr. Jesús Alfonso Mendiola Mejía
Dra. María Teresa de la Garza Camino

RESUMEN

Este trabajo se ha situado en Francia y Alemania en la época que transcurrió entre 1889, año de la celebración del centenario de la Revolución Francesa, y el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Desarrolla una historia cultural en la medida en que refleja el espíritu de una época y de sus protagonistas. Esta sirve de marco para situar la personalidad y los intereses intelectuales de Walter Benjamin, pensador, filósofo, historiador y crítico literario.

Para una primera aproximación a la crítica que él hace a la *modernidad* desde la estética, se han seleccionado dos de sus trabajos más importantes: *París, capital del siglo XIX* y sus tesis *Sobre el concepto de la historia*. El primero, porque en éste, a través de su estudio de París, presenta una crítica a la ideología del progreso, su significado y repercusiones en la sociedad. La pérdida de valores ha llevado al hombre a convertirse en objeto de uso, al grado de haberse “cosificado”. La segunda obra constituye uno de los textos filosóficos y políticos más importantes del siglo XX, en el que el autor se coloca en el lugar de los vencidos, de las víctimas del progreso. Ella le permite cuestionar no sólo la interpretación de la historia, sino también el debate acerca del modelo de progreso seguido por la civilización europea occidental.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	3
EL CONTEXTO	13
BENJAMIN, LA ESTÉTICA Y LA MODERNIDAD	63
PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX	72
LAS TESIS “SOBRE EL CONCEPTO DE HISTORIA”	88
CONCLUSIÓN / ANTICIPACIÓN	103
BIBLIOGRAFÍA	111

INTRODUCCIÓN

Cuando acuden a mi mente los recuerdos de infancia, hay uno que siempre está presente. Es el de mi abuelo materno avanzando por un campo de batalla, vestido con uniforme militar y combatiendo por los rusos en el frente austriaco. El sonido de una letanía conocida le detiene y levanta del suelo a un soldado austriaco herido que recitaba la plegaria *Shemá Israel*. Aunque por su uniforme parecía ser un enemigo, era un judío al igual que él. Luchaban hermanos contra hermanos.

En realidad mis dos abuelos fueron soldados en la misma conflagración, pero mi abuelo paterno pasó la guerra en la cocina, pelando papas, porque ya era un poco viejo para ir al frente. No tengo muchos recuerdos de su historia porque no resultaba tan glamorosa para una niña escuchar sobre un pelador de papas, mientras que la del otro abuelo estaba rodeada de heroísmo porque no sólo me narraba sus hazañas sino que me mostraba las cicatrices de una bala que le había rozado una pierna, y la de otras dos que tenía alojadas en un pie y que lo acompañaron hasta el fin de sus días.

No se cuantas personas pueden incluir en su historia de familia el haber tenido ambos abuelos combatiendo en la Primera Guerra Mundial, sin embargo, todos somos deudores de esa época, y el mundo que hemos heredado es producto y consecuencia de aquellos acontecimientos.

Mi interés por realizar esta investigación, independientemente de la relación que pueda tener con mi historia personal, es analizar las primeras décadas del siglo XX, época privilegiada porque en ella tres elementos se conjugaron: los ecos de la razón ilustrada, la voz de las preguntas que se alzaron en su contra, y destacadas voces críticas que desde distintos horizontes se atrevieron a reconocer y a advertir los peligros del mundo moderno, y sus posibles y desastrosas consecuencias. El estudio lo centraré principalmente en dos grandes metrópolis, París y Berlín, porque debido a su atmósfera, fueron los principales centros de atracción de intelectuales, pensadores y artistas durante aquellos años, quienes a través de su experiencia, hicieron centro de su reflexión al mundo urbano moderno y lograron una fuerza y una originalidad que hoy puede ayudarnos a entender el presente y lanzar una mirada hacia el futuro.

En ese medio siglo que transcurrió entre 1889, año de la celebración del centenario de la Revolución Francesa, y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, se sucedieron un sinnúmero de acontecimientos en todas las áreas del quehacer humano y cada uno de ellos afectó e impactó de manera determinante. Tan sólo para hacer un somero recuento, aparte del cataclismo que las dos guerras mundiales significaron para la cultura y la conciencia europea, tenemos el desplome de los grandes imperios, la Revolución Rusa, la pérdida de la hegemonía europea sobre el mundo occidental, los primeros intentos de construir sociedades alternativas, la quiebra del sistema financiero mundial, el ascenso del fascismo, del franquismo y del nazismo. En otro plano, el progreso tecnológico y económico de las ultramodernas economías industrializadas, y en el ámbito intelectual, el descubrimiento y la difusión de la teoría de la relatividad o del psicoanálisis, o las vitaminas, o la música dodecafónica, o la aviación para mencionar sólo algunos.

La primera parte de este estudio comprende una historia cultural, porque ésta revela el espíritu de una época y de sus protagonistas. Es desde esa perspectiva que se tratará de observar e identificar las características más significativas del periodo comentado. Escojo como punto de partida la celebración del centenario de la Revolución Francesa. Pretendo recrear el ambiente que se vivía en esos años, festivo, de esperanza, de plenitud, en el que hubo lugar para novedosas expresiones estéticas. La Primera Guerra Mundial terminará de tajo con ese júbilo y constituirá un parteaguas en la historia de la humanidad; en ella desapareció una tercera parte de la juventud europea, se introdujeron y se sofisticaron gran variedad de armamentos, los combates se realizaron también en las ciudades aniquilando a un número muy alto de civiles, y se pasó de la euforia más completa a la fatalidad más absoluta. La “Gran Guerra” acabó con las expectativas y las ilusiones que se habían forjado en el Siglo XIX, y que para los europeos poseían una gran carga de emoción. Como explica Eric Hobsbawm:

“En ninguna otra centuria han tenido los hombres y las mujeres tan elevadas y utópicas expectativas de vida en esta Tierra: la paz universal, la cultura universal a través de una sola lengua, una ciencia que no sólo probaría sino que respondería a las cuestiones más fundamentales del universo, la emancipación de la mujer de su historia pasada, la emancipación de toda la humanidad mediante la emancipación de los trabajadores, la liberación sexual, una sociedad de abundancia, un mundo en el que cada uno contribuiría según sus capacidades y obtendría lo que necesitara. Estos no eran sólo sueños revolucionarios. El principio de la utopía a través del progreso estaba inserto en el siglo de una

forma fundamental (...). Pero la novedad sobre la historia de las utopías más características del Siglo XIX era que en ellas *la historia no se detendría.*”¹

La “Gran Guerra” constituiría el paso más vertiginoso entre el *eros* y el *tánatos*. En los años posteriores el aire que se respiraba era de tristeza y duelo. Los jóvenes daban la espalda a la generación de sus padres y maestros porque se sentían engañados. Una muestra representativa es la *Carta al padre* de Kafka, que refleja el desprecio y la ira que siente el autor contra su progenitor, y que es compartido por toda esa generación.

Mi investigación también comprende un estudio sobre la República de Weimar, porque de ella salieron una gran cantidad de exiliados que exportaron su cultura a todo el mundo, y de la cual también nosotros somos herederos.

El mundo de esas dos capitales, París y Berlín, fue como el escenario de un gran banquete en el que se preparó la mesa para un acontecimiento que resultó ser terriblemente luctuoso y voraz, iconoclasta de los ideales de la Ilustración, y que no quedaría sólo ahí, ya que el ciudadano hipercivilizado de Europa moderna y culta se convertiría en el carnicero más atroz.

Al observar con cuidado el conjunto de movimientos y de expresiones culturales que se desarrollaron en esos años, resulta claro que algunos trazos comunes compartidos por esas manifestaciones intelectuales, tanto en las letras, la pintura, el teatro, la música, el psicoanálisis, la historiografía y en todo el tejido de las ciencias sociales, las artes y las

¹ Hobsbawm, Eric: *La era del Imperio*, 1875-1914. Colección Crítica, Grupo Editorial Planeta. Buenos Aires, segunda edición, 2001, p. 347.

humanidades, apuntaban con signo crítico a cuestionar los fundamentos del proyecto de la modernidad. Una de las personalidades de la época que con más fuerza levantaron la voz fue Walter Benjamin, y será a través del estudio de algunos de sus escritos que pretendemos entender y señalar en qué se basó su crítica y de qué forma la presentó.

La vida de Benjamin resulta tan enigmática como su propia obra, la cual fue rescatada y difundida después de su muerte por Theodor y Gretel Adorno, Gershom Scholem y Hannah Arendt. Benjamin nació en Berlín en el seno de una familia judía burguesa, pero parte de su crítica estuvo dirigida precisamente contra la concepción y estilo de vida y de mundo de esa clase social. Escribió varios ensayos por encargo de la Escuela Crítica de Frankfurt, pero no perteneció directamente al grupo. Era marxista pero su visión era *sui generis*. Compartió los ideales sionistas de Gershom Scholem pero no emigró a Palestina. Pareciera que su vida refleja la fragmentación de sus escritos o quizá, así como no pueden ser separados forma y contenido en su obra porque constituyen un todo integral, Benjamin y su creación son inseparables. Benjamin el hijo, el esposo, el amante, el padre, el amigo, el colega, el pensador, el crítico, el historiador, el filósofo, el periodista, todos son las facetas de un diamante que se puede observar desde distinto ángulo, pero dependiendo de la luz o del lado que deseemos observar, reflejará un brillo y hasta un color distinto.

Debo confesar que en un inicio estas características tan peculiares no fueron lo que me atrajeron y despertaron mi interés para acercarme a él. Lo que lo hizo sugerente fue que a pesar de haber sido un personaje tan multifacético, desde su nacimiento hasta su muerte fue judío y siempre se declaró como tal. En medio de un mundo en el que existía una gran asimilación y en donde la conversión constituía la forma más sencilla para

escalar peldaños en la esfera social, económica o pública, él reconocía su judaísmo. Después de la emancipación de los judíos alemanes la decisión de asimilarse o convertirse al cristianismo resultaba muy atractiva, no sólo por lo que implicaba en cuanto a una mejora en el grado de aceptación del pueblo alemán, que los veía como extraños y de todas formas los repudiaba. Muchos de los judíos de aquella región geográfica y de aquel momento abrazaron una religión distinta a la suya con el deseo vehemente de pertenecer a la cultura de Hegel, Goethe, Schiller, Lessing o Wagner, e integrarse a una sociedad intelectualmente muy atractiva². Benjamin fue deudor de la herencia cultural de sus antepasados y las lecturas judaicas cargadas de la visión simbólica de Dios y del mundo, que se amalgamó con la huella que dejaron en él la tradición romántica, el marxismo, la Escuela de Marburgo y Hermann Cohen, que lo condujeron a la disyuntiva que se le presentó a él -y a muchos de sus contemporáneos- entre ser judío y ser moderno y en medio de esa corriente que empujaba con gran fuerza, Benjamin jamás renegó de su condición de judío, ni ocultó su origen, y murió huyendo de los nazis que lo perseguían por el simple hecho de haber nacido judío.

Poco a poco he ido penetrando e interiorizándome en la obra de este pensador. Fui conociendo sus múltiples facetas y descubriendo su particular percepción del mundo y de su realidad. Me han confundido algunas de sus metáforas y asombrado sus alegorías. He viajado por sus *constelaciones*, pero más que todo me ha servido como medio para entender, a través de sus ojos, aquel complicado mundo en el que se modificaron de tajo todas las reglas de juego, se derrumbaron los valores y se desvanecieron las promesas que durante tanto tiempo se habían venido ofreciendo.

² Véase los ejemplos de Mahler, Heine, Mendelssohn, entre otros.

El tema me ha involucrado y atrapado en forma tan completa y absoluta, que mi intención es continuar analizando la obra de este autor de manera más profunda en lo que será mi tesis doctoral. El objetivo en ambos emprendimientos consiste en estudiar a fondo y mostrar como Walter Benjamin, a través del ojo crítico con el que analizó las expresiones estéticas del mundo que lo rodeaba, producto de una racionalidad económica que había subordinado las manifestaciones artísticas, al grado de *cosificarlas*, reflejó el desencanto que acosó a su generación en relación con el proyecto de la modernidad, su oferta de progreso y la racionalidad de la especie humana.

Valga este primer acercamiento al mundo de Benjamin y a la crítica que él le hace para despertar el interés por vetas aún no exploradas. El presente estudio consta de cuatro capítulos. En el primero, realizo una contextualización de la época que le tocó vivir, y de la cual fue observador y crítico. Con el amanecer del siglo XX empezaron a aflorar conflictos fundamentales en casi todas las áreas del emprendimiento humano y de la conducta individual y social, ya sea en la moda, en la sexualidad y en las artes y en las técnicas, sin dejar de lado ámbitos que ya eran debatibles desde el siglo anterior, tales como las ideologías y la política. La historia de ese periodo debe ser vista no sólo como el acaecer de hechos trascendentes, sino también como el abanico de respuestas a los nuevos retos. En el campo de las artes surgió el concepto *avant-garde*, que se refería básicamente a los intelectuales, artistas y escritores que se rebelaron contra las normas establecidas. Pero es más bien la sociedad misma, los lectores de novelas, los espectadores de cine o de teatro, los que reaccionaron a los nuevos retos, y la vida y el arte se entremezclaron de tal forma que la existencia misma se estetizó.

En los capítulos dos y tres, he realizado una primera aproximación a la crítica a la modernidad que desde la estética realizó Walter Benjamin a través de una lectura comentada de dos de sus obras: “París, capital del siglo XIX” y “Las tesis sobre el concepto de la historia”. Benjamin ejerció una crítica contundente al modo de vida de aquella sociedad que había creado un marco dentro del cual el valor de uso pasó a segundo término y el hombre se dejó atrapar para ser destrozado. Benjamin fue testigo de cómo el hombre –en su afán de estar a la moda- se había convertido en suprema mercancía. El paisaje y los objetos se volvieron prisioneros del lente de la cámara fotográfica, así como el público en la sala del cinematógrafo. La gran mayoría, fascinada por todo aquello, no cayó en cuenta de que los cambios que se producían en el ámbito de lo estético no eran sino vibraciones y síntomas de otros, de un alcance mucho mayor, que habían de conmocionar al mundo.

En el cuarto capítulo, se presentan algunas conclusiones de este primer acercamiento al pensamiento de Walter Benjamin, quien como observador reflexivo del mundo, fue un testigo crítico de su época.

Como consideración adicional me gustaría señalar que esbozar la visión de este pensador alemán sobre la estética y la transformación cualitativa de la obra de arte no será únicamente un ejercicio de reconstrucción histórica, sino una lectura que el hombre de hoy en día y el de los tiempos venideros podrá hacer de la estetización de la política y la vida cotidiana en las sociedades modernas. Será una explicación de a donde llegó el arte y a donde puede llegar. Benjamin estuvo presente en esa Europa de principios del Siglo XX y de las entreguerras, y vivió junto con otros intelectuales de su generación la

decepción por las grandes promesas no cumplidas. Entendió que el arte se puso al servicio de la técnica y que para alimentar al gran aparato del consumismo, el hombre lo redujo a mero objeto utilitario. Fue una época en la que se descubrió que la nueva religión, la impuesta por la moda, era el consumismo, y la mercancía se convirtió en su fetiche.

Las reflexiones benjaminianas abarcan temas concernientes a la filosofía, la teoría social, la estética y la filosofía de la historia, y han adquirido una importancia fundamental desde la perspectiva contemporánea. Sus ensayos sobre cultura, filosofía, historia y política destacan entre los más importantes que se escribieron en el siglo XX, pero ¿qué ha sido exactamente lo que lo ha hecho convertirse en una figura tan preponderante en estas áreas y en algunas otras? ¿Por qué se escucha con tanta frecuencia su nombre en conferencias y se le cita en tan diversas publicaciones? ¿En qué consiste su crítica a la modernidad y cuáles son sus herramientas? ¿Por qué se puede afirmar que su crítica a ese periodo histórico es desde la estética? Estas son algunas de las interrogantes que me mueven a través de ésta investigación y sobre las cuales profundizaré en lo que será la tesis doctoral.

Cuando descubrí a este pensador y comencé mi investigación yo buscaba al judío orgulloso de su origen y, además de ello, encontré al hombre universal. Junto con él apareció un abanico de posibilidades de acercamiento. Sin embargo, no es un autor fácil ni amigable, y no porque no hubiera sabido administrar su vida ni sus escritos, los cuales no seguían las reglas de la academia o del mercado editorial, sino porque la lectura resulta difícil y complicada, ya que como un *collage* va entretejiendo sus ideas

en una especie de rompecabezas que implica un fuerte desafío para su lector, avezado o no. En relación con esto, Ricardo Forster escribe: Benjamin “es un personaje destinado a construir una escritura de la dispersión, del fragmento, de lo inconcluso; una marginalidad que le permite purgar su pensamiento laberíntico, que lo salva de las concesiones espurias (las que surgen de las necesidades impuestas por el reconocimiento académico, y no las que nacen del hambre y del imperativo de sobrevivir)”³.

Es necesario pues, seguir sus reglas de cerca, y el lector de sus escritos tendrá que saber de antemano, que para comprenderlo mejor será menester conocer un poco sobre el mundo convulsionado y caótico que le tocó vivir y al que aprendió a escudriñar, a mirar de otro modo, desde una óptica diferente pero permanentemente templando su espíritu crítico. En pocas palabras, Benjamin descubrió el carácter mítico del progreso y develó la utopía de la modernidad.

Los textos de Benjamín, al ser fragmentarios e inconclusos, han quedado abiertos, invitando así al lector a leerlos, retomarlos, comentarlos, o bien a criticarlos. Han sobrevivido al tiempo y a los acontecimientos históricos, y muchos de ellos siguen tan vigentes como cuando los escribió. Han pasado más de sesenta años, y la humanidad no ha cambiado. Los hombres continúan destruyéndose unos a los otros y aún no han aprendido a *pasarle a la historia el cepillo a contrapelo* para ver el mundo con los ojos de los caídos, para cuestionar nuestra humanidad mediante preguntas no respondidas, reclamar derechos insatisfechos, o resarcir a las víctimas de las injusticias sufridas.

³ Forster, Ricardo: W. Benjamin, Th.. W. Adorno. *El ensayo como filosofía*. Ediciones Nueva Visión,. Buenos Aires, 1991, p. 49.

EL CONTEXTO

I

El siglo XX nació con una promesa de progreso y bienestar para convertirse en el más doloroso y sangriento de la humanidad. Al mismo tiempo que la ciencia y la tecnología impulsaron al mundo moderno, la civilización occidental desarrolló una tradición crítica depositada en la filosofía, la literatura y en el arte, cuyas manifestaciones han sido el grito de alerta contra la homogeneización del mundo y su empobrecimiento ético.

La cultura puede ser considerada como un fenómeno social que, al ser analizada, revela el espíritu de una época y de sus protagonistas. Con el amanecer del siglo XX empezaron a aflorar conflictos fundamentales en casi todas las áreas del emprendimiento humano y de la conducta individual y social, ya sea en la moda, en la sexualidad, en las artes y en las técnicas, sin dejar de lado los ámbitos que ya eran debatibles desde el siglo anterior, tales como las ideologías y la política. La historia de ese periodo debe ser vista no sólo como el acaecer de hechos trascendentes, sino también como el abanico de respuestas a los nuevos retos.

El espíritu de una época se puede encontrar en el sentido de las prioridades de una sociedad; en el cine, la literatura, el ballet, la arquitectura, pero también en las armas, los automóviles, la industria. En el año 1889 se llevaron a cabo en París los festejos por la conmemoración de los 100 años de la Revolución Francesa. “Los centenarios son una invención de finales del siglo XIX. En algún momento entre el centenario de la

Revolución Norteamericana (1876) y de la Revolución francesa (1889) –celebrados ambos con las habituales exposiciones internacionales- los ciudadanos educados del mundo occidental adquirieron conciencia del hecho de que este mundo, nacido entre la Declaración de Independencia, la construcción del primer puente de hierro del mundo y el asalto a la Bastilla tenía ya un siglo de antigüedad.”¹ Para el centenario de la Revolución Francesa se erigió la Torre Eiffel como atracción de la Exposición Universal que, con sus 333 metros de altura, se edificó utilizando uno de los nuevos materiales arquitectónicos, el hierro. 1889 fue también el año en que se fundó la Segunda Internacional Socialista, el año en que Chejov escribió *La Gaviota*, el año en que nació Hitler y en el que se suicidó Rudolf, príncipe heredero de la corona austrohúngara.

En la Europa de ese amanecer, las calles se volvieron más anchas, los edificios más imponentes, los comercios más elegantes y lujosos. Surgieron teatros, bibliotecas y museos y nuevas comodidades y servicios, como el cuarto de baño, el teléfono y el telégrafo. La bicicleta, los trenes eléctricos y el automóvil acortaron las distancias dando al mundo una nueva sensación de espacio. “El progreso se respiraba por doquier. Una prodigiosa despreocupación había descendido al mundo. Nunca fue Europa más fuerte, rica y hermosa; nunca creyó en un futuro todavía mejor.”²

París, por su asociación mítica con las ideas revolucionarias, se convirtió en el refugio de muchos trasterrados, incluyendo a Joyce, Picasso, Stravinsky, Modigliani, y Soutine, entre otros, y con ellos se inició un importante impulso hacia la experimentación en las artes. “El arte buscaba una liberación, un rompimiento, en términos estéticos y morales,

¹ *Ibid.*, p.21.

² Zweig, Stephan: *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. El Acantilado. Barcelona, 2001, p. 249.

de la autoridad central, del patriarcado, de la conformidad burguesa, de la tradición europea que había sido dictada en alto grado desde París, y por ello, no fue tan sorprendente que mucho del ímpetu psicológico y espiritual que surgiera con este quiebre, viniera de la periferia geográfica, social, generacional y sexual.”³

Aquel París “sólo conocía la coexistencia de contrastes, no había Arriba ni Abajo; no existía una frontera visible entre las calles de lujo y los sucios pasajes de al lado y por doquier reinaban la misma animación y alegría.”⁴ Era la ciudad por donde aún corría vivo por las venas el legado de la Revolución, pero también la ciudad que había juzgado y condenado a Dreyfus por un crimen que no cometió.

En aquellos años la generación entera cambió, dando mayor énfasis a la juventud, la sensualidad, la homosexualidad y el inconsciente. El mundo se volvió más libre y las mujeres tiraron a la basura sus corsés, sus sombrillas y velos y subieron sus faldas. Empezaron a jugar tenis y a montar en bicicleta y a caballo como los hombres, y el ambiente se relajó de manera sorprendente.

El arte se volvió más libre y en el terreno de la arquitectura se sustituyó al ladrillo y a la piedra por el concreto y el acero. Surgió también la preocupación por crear un estilo mucho más simple y sencillo que contrastaba fuertemente con los diseños del *art nouveau*, tan ornamentados y recargados. “En 1902-1903, Perret construyó en la Calle Franklin número 25bis, un conjunto departamental que fue revolucionario por el uso de material y sus efectos especiales. Dos columnatas con prominentes ventanales que sobresalían parecían colgar sin soporte alguno, y se dio un enfoque especial a la

³ Eksteins, Modris: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. Houghton Mifflin Co. New York, 2000, p. 48.

⁴ Zweig, Stephan, *op. cit.*, p. 173.

aplicación radical de vidrio y concreto en diseños rectangulares. En la fachada se colocó un discreto relieve, pero de forma contraria al estilo *art nouveau*, no se imponía a la vista.”⁵ Para los graduados de la Escuela de Bellas Artes esta nueva composición era más bien una pieza de ingeniería que de arte, misma opinión que se tenía del Teatro de Champs-Élysées que era considerado como toda una afrenta al buen gusto francés.

El Teatro de Champs-Élysées fue inaugurado el 30 de marzo de 1913. Gabriel Astruc, su propietario, comenzó a desarrollar los planes para su construcción desde 1906. De origen sefaradí y nieto de un rabino, Astruc había traído a los escenarios franceses a un gran número de artistas internacionales tales como Wanda Landowsky y Arthur Rubinstein de Polonia. En 1905 abrió la “temporada italiana” con Enrico Caruso, Lina Cavalieri y Tita Ruffo. En 1910 invitó al elenco completo del Metropolitan Opera House de Nueva York acompañados por Arturo Toscanini. Invitó también de los Estados Unidos a una compañía de músicos de origen negro para introducir a los franceses a la música espiritual negra (*Negro Spirituals*).⁶

La arquitectura del Teatro de Champs-Élysées presentaba líneas limpias, frías y austeras que contrastaban con la mayoría de los edificios públicos. Construido de concreto y hierro, curiosamente despertó el interés de José Vasconcelos durante su viaje a París en 1913: “Nos tocó la fortuna de presenciar el estreno de *Sacre du Printemps*, de Stravinsky, en el Nouveau Theatre des Champs-Élysées, recién abierto con su decoración modernista que traía en revuelo a la crítica, y era, por lo menos, un alivio del

⁵ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 17.

⁶ *Ibid*, p. 19.

recargo pesado y feo de salas como la de la Ópera y también otros sitios de la época, verdadera plaga mundial: el barroco francés.”⁷

La clase media victoriana interpretaba el placer en términos de la espiritualidad y la moral, mas que en un sentido físico o sensual⁸ y la gratificación de los sentidos era considerada como pecado. Los nuevos movimientos artísticos que empezaron a surgir se convirtieron en una forma de rebelión contra los valores burgueses. En las obras de Gustav Klimt, en las primeras óperas de Richard Strauss, en la literatura de Oscar Wilde, en las esculturas de August Rodin, un cierto erotismo dominaba en la búsqueda de la novedad y del cambio.

Esto se dio también, de manera muy clara, en la iniciativa de Diaghilev de traer el Ballet Ruso a los escenarios parisinos. Desde su perspectiva, el público era tan importante a la experiencia del arte como los artistas mismos. El arte no constituía una experiencia educativa sino más bien tenía como propósito excitar, provocar o inspirar. Su presentación de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky en el Teatro de Champs-Élysées creó gran revuelo entre los espectadores y la crítica, tal vez, porque el nervio más sensible que tocó fue el de la moralidad sexual, que era un símbolo central en el orden establecido, especialmente en el corazón del poder político, económico e imperial. Vasconcelos, que tuvo la suerte de vivir esa experiencia, la retrató con gran color:

“La obra de Stravinsky silbada por unos cuantos, fue recibida por la mayoría como el mensaje de los tiempos nuevos. Todo arte inseguro de su contenido y de su intención adopta desde entonces

⁷ Vasconcelos, José: *Memorias I*. Fondo de Cultura Económica. México, 1982, p. 494.

⁸ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 34.

la etiqueta de novedad. Se trataba de un pseudopaganismo de estepa rusa, que es cristiana. Las pisadas de los bailarines sobre la tierra matriz evocan el ritmo de los elementos que colaboran en la faena de la primavera. Las disonancias, fruición de los nuevos, simbolizan las resistencias al caos. A la postre triunfa el orden; pero en el intervalo confuso arreciaron los silbidos de la parte no sugestionada del público. Se impusieron, sin embargo, los bravos, y una burguesa, al lado nuestro, justificaba su aprobación recordando en voz alta: Ces sont nos halléis...(sic)”⁹

El haber sido un espectador esa noche, significaba participar en la creación misma del arte moderno, y la respuesta del público fue tan importante al significado de este nuevo arte como la intención de los ejecutantes, porque el arte se había convertido en provocación y en evento.

Diaghilev despreciaba los absolutos sociales y morales, pero el sentido estético cobraba para él una importancia preponderante porque conducía a la libertad. No era el único. Existía toda una corriente intelectual y cultural -que se había iniciado desde el Romanticismo pero que había cobrado fuerza desde la última década del siglo XIX- que se oponía al racionalismo y que desconfiaba de los enfoques mecanicistas. Esta corriente coincidía, justamente, a finales del siglo, con el desmoronamiento científico del universo *newtoniano* debido a los descubrimientos de Einstein, Planck y de muchos otros. A ello se agrega en la primera década del siglo XX, los descubrimientos de Freud sobre el subconsciente y la psicología que contribuyen al desmoronamiento del modelo de la racionalidad humana, y consecuentemente convierten al racionalismo y al

⁹ Vasconcelos, José, *op. cit.*, p. 494.

positivismo en colosos de pies de barro. La ciencia parecía confirmar tendencias importantes en la filosofía y en el arte.

Contrastando con la bulliciosa, bella, bohemia y enigmática París, y siendo también una de las pocas ciudades europeas que rebasaba el millón de habitantes, Berlín era considerada como una capital improvisada y un símbolo de mecanicismo, pero al mismo tiempo, se le veía, con los ojos puestos en el futuro, como una expresión de energía y dinamismo. “Berlín era una capital creada por voluntad e imaginación, más que por impulso histórico. Parecía representar la victoria del espíritu sobre la conformidad y la tradición.”¹⁰ En su crecimiento y desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX se asemejaba más a Nueva York o a Chicago que a cualquier otra ciudad europea. Por las calles se percibía un tráfico constante de trenes, tranvías, elevadores, edificios, acero, ruido. Los berlineses estaban encantados con la idea del urbanismo, de la tecnología y el desarrollo, y esa energía fue la que atrajo de otras ciudades alemanas, de Viena y de diversas capitales europeas a muchos artistas e intelectuales.

La fisonomía de Berlín atravesó por cambios radicales y constantes a medida que se levantaban fábricas y estaciones de tren en sintonía con otras nuevas construcciones. Entre 1800 y 1900, la población de la ciudad había aumentado de 170 mil a casi dos millones de habitantes debido al éxodo continuo de inmigrantes provenientes principalmente de Prusia Oriental.¹¹ El paisaje urbano se modificaba y se comenzaron a construir conjuntos de edificios de varios pisos en sitios en donde antes se encontraban jardines. La capital burocrática y militar dio paso a una gran metrópoli, incorporando con ello todas las tensiones y experiencias contradictorias de la modernidad.

¹⁰ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 76.

¹¹ Behr, Shulamith: *Expressionismo*. Cosac & Naify Edições. Sao Paulo, 2a. edición, 2000, p. 47.

De diversas maneras, Berlín era reflejo de la transformación que había sufrido Alemania en su totalidad. En el amanecer del nuevo siglo la economía germana era expansionista. El hierro y el acero se convirtieron en los materiales de construcción utilizados en la nueva era industrial. Para 1914 su producción de acero igualaba a la Inglaterra, Francia y Rusia juntas, y la Gran Bretaña, principal exportadora del mundo de hierro y acero durante más de un siglo, empezó a importar acero del Ruhr.¹² Sin embargo, fueron las industrias química y eléctrica las que dieron el mayor impulso al desarrollo alemán.

Una gran revolución educativa se dio también en Alemania a finales de siglo, sobre todo en el nivel básico, y fue en gran medida el resultado del énfasis en la técnica, la ciencia, la eficiencia y la organización, que lanzó a Alemania a convertirse en el país más avanzado y progresista del mundo. En el terreno de la arquitectura, Alemania se convirtió en líder mediante el desarrollo de un estilo arquitectónico nuevo basado en la aceptación de la industria y del inevitable crecimiento urbano. Se abrieron importantes academias de arte en Dusseldorf, en Breslau y en Weimar, todas con una constante y enfática preocupación por amalgamar cualidad, unidad y belleza.

Por todo el país se respiraba un aire de libertad, un culto al cuerpo humano y una nostalgia por estar en contacto con la naturaleza. Se promovía el ejercicio, las dietas macrobióticas y la medicina naturista. Los temas con contenido sexual empezaron a florecer en la literatura y en el arte, aunados a una fascinación por la violencia, la destrucción, y la enfermedad pero de manera más intensa en Alemania que en otras partes de Europa. La Lulú de Wedekind muere asesinada, la Salomé de Strauss mata, el

¹² Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 68.

Aschenbach de Mann fallece en un ambiente de enfermedad y deseo sexual. “En el expresionismo alemán temprano había una más intensa manifestación de la violencia – en tema, forma y color – que la que presentaban el cubismo o el futurismo.”¹³ Por otra parte, Alemania estaba abierta a recibir manifestaciones artísticas del extranjero. Strindberg, Ibsen y Munch tuvieron una aceptación más cálida ahí que en sus respectivos países, e Isadora Duncan y Émile Jacques-Dalcroze fundan sus primeras academias de danza moderna en Alemania.

Como observador y testigo de los cambios que se sucedían vertiginosamente, Stephan Zweig explica: “Tal vez resulte difícil describir a la generación de hoy¹⁴, que se ha criado en medio de catástrofes, ruinas y crisis, el optimismo y la confianza en el mundo que nos animaba a los jóvenes desde el cambio de siglo. Cuarenta años de paz habían fortalecido el organismo económico de los países, la técnica había acelerado el ritmo de vida y los descubrimientos científicos habían enorgullecido el espíritu de esa generación...”¹⁵, pero los logros alcanzados por Alemania ya se habían impuesto sobre la conciencia francesa en los círculos políticos, intelectuales, en el ámbito de los negocios y en la industria. La era del colonialismo francés perdió terreno en su vasto imperio, su comercio exterior disminuyó, y mientras otros países entraron a una nueva era industrial después de 1890, Francia se quedó rezagada y comenzó a declinar en estos campos. No sobra mencionar que un proceso análogo comenzó a ocurrir con la Gran Bretaña dentro de su propio imperio colonial.

II

¹³ *Ibid*, p. 83.

¹⁴ Stephan Zweig escribe su libro en 1940, y es a esa generación a la que hace referencia.

¹⁵ Zweig, Stephan, *op. cit.*, p. 248.

A pesar de que la Guerra de Crimea, la Guerra de Secesión (Civil Norteamericana) y la Guerra Boer habían demostrado ampliamente que un conflicto armado implicaba una amarga, prolongada y desgastante lucha, muy pocos fueron los que pudieron vislumbrar que la que se avecinaba sería una conflagración devastadora que aniquilaría física y moralmente a la juventud europea. “Nuestro idealismo colectivo, nuestro optimismo basado en la ilusión del progreso nos llevó a ignorar y despreciar el peligro”.¹⁶ La visión que se tenía, cargada de idealismo y nacionalismo, era que la guerra era sinónimo de heroísmo, y de resolución rápida y sencilla. Se pensaba que los ferrocarriles harían llegar con prontitud a los hombres al frente, que las ametralladoras servirían para el ataque rápido y que junto con los poderosos barcos y la artillería pesada hundirían al enemigo. “Si hoy, reflexionando con calma, nos preguntamos por qué Europa fue a la guerra en 1914, no hallamos ni un solo motivo. No era una cuestión de ideas y menos aún se trataba de los pequeños distritos fronterizos; no sabría explicarlo de otro modo, sino por el exceso de fuerza, por las trágicas consecuencias de ese dinamismo interior que durante cuarenta años había acumulado paz y quería descargarla violentamente. De repente, todos los estados se sintieron fuertes, olvidando que los demás se sentían de igual manera; todos querían más y todos querían algo de los demás.”¹⁷

Los alemanes entraron a la guerra *para cambiar al mundo*, y porque consideraban que éste era “el precio que tenían que pagar por *preservar la cultura*.”¹⁸ Para entender este concepto en su verdadera dimensión, es importante comprender el significado del término *cultura* en el ámbito germano-hablante. Norbert Elías explica que “la palabra con la que los alemanes se interpretan a sí mismos, la palabra con la expresan el orgullo

¹⁶ *Ibid*, p. 257.

¹⁷ *Ibid*, p. 254.

¹⁸ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 119.

por la contribución propia y por la propia esencia es *cultura*.”¹⁹ “El concepto alemán de *cultura* se remite substancialmente a productos espirituales, artísticos y religiosos, y muestra una tendencia natural a trazar una clara línea divisoria entre los fenómenos de este tipo y los de carácter político, económico y social.”²⁰ Herederos de una fe inherente al romanticismo, que concebía la dinámica de la época en el sentido de ser los representantes del *Espíritu Hegeliano*, de manera ideal, la vida debería copiar al arte y convertirse en una visión y un espectáculo y no una preocupación por códigos de conducta y de moralidad. La contribución de Richard Wagner a la percepción alemana de *cultura* en las últimas décadas del siglo XIX cobró particular importancia. Su visión de la ópera era que ésta iba mucho más allá de ser unificadora de todas las artes, sino que las elevaba convirtiéndolas en una síntesis suprema de expresión de cultura, una combinación de arte, de historia, y en el drama de la vida cotidiana en donde mito y símbolo se convertían en la esencia de la existencia. La vida cobraba trascendencia gracias a la promesa wagneriana, que la había impregnado de gran valor sentimental, y en donde todos los asuntos mundanos eran excedidos por una fuerza espiritual que, amalgamada a la tradición de experiencias específicamente nacionalistas, involucraba a todos.

Alemania consideraba que la historia estaba de su parte. Su clase política y su intelectualidad veían como destino manifiesto de la nación alemana convertirse en el líder hegemónico del sistema económico mundial, en sustitución del –a su juicio– decadente Imperio Británico. *Cambiar al mundo*, desde esta perspectiva era convertir a

¹⁹ Elias, Norbert: *El Proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica. México, segunda edición, 2001, p. 57.

²⁰ *Ibid.*, p. 58.

Alemania en el eje de una economía-mundo²¹ que giraba alrededor de la potencia industrial y tecnológica de esa nación.

Por otra parte, para los ingleses, entrar a esta guerra significaba *preservar el orden nacional e internacional* establecido por ellos, y atacado por lo que Alemania y su *cultura* representaban. A principios del siglo XX, los británicos consideraban a Alemania como la cuna de la irresponsabilidad mundial y ellos se contemplaban a sí mismos como representantes de la estabilidad y la responsabilidad. Alemania no era sólo una amenaza militar contra su integridad territorial, sino que atentaba contra la base moral de la *Pax Británica*, y la economía-mundo que giraba alrededor de esta nación.

El ambiente que se vivía en Europa antes del mes de agosto de 1914 era de fiesta y alegría. Incluso aquel verano resultó sumamente placentero y muchos recordarían el estado de ánimo de esos días veraniegos. Diez años más tarde Thomas Mann se refirió a ellos como “los que marcaron mucho de lo que aún estaba en proceso de comenzar.”²² Treinta años después, Friedrich Meinecke, “experimentaría escalofríos al recordar el ambiente de ese agosto, que como confesaría, a pesar del desastre que le seguiría, esos días fueron los más sublimes de su vida.”²³ Stephan Zweig reflexionó años más tarde: “Nunca he creído tanto en su futuro como en aquella época en la que nos parecía vislumbrar una nueva aurora. Pero en realidad era ya el resplandor del incendio mundial que se acercaba.”²⁴

²¹ Concepto de Fernand Braudel.

²² Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 64.

²³ *Idem.*

²⁴ Zweig, Stephan, *op. cit.*, p. 248.

Pero para los alemanes la guerra constituía más que un reto, era una necesidad de probar que la superioridad era la meta de la cultura. La guerra era sinónimo de *cultura genuina* y se oponía a la *falsa cultura*. Constituía pues, una necesidad espiritual, una búsqueda de autenticidad, de verdad, en contra de la banalidad, el materialismo, la hipocresía y la tiranía asociados principalmente a Inglaterra. Era un escape de la vulgaridad, que junto con el culto que se tenía por lo militar y la intensidad del sentir del pueblo condujeron al Kaiser Guillermo II, en los días que siguieron al 31 de julio de 1914, a las decisiones cruciales y a la declaración de guerra, primero contra Rusia, después contra Francia y finalmente contra la Gran Bretaña, la cual se convertiría en su enemigo más odiado.

La euforia era colectiva porque Alemania cumplía con su misión y el individuo ya no era sólo un corpúsculo dentro de la sociedad, sino que el verdadero individuo constituía la personificación de la nación. Esta necesidad espiritual permeó a la sociedad en su totalidad. Por ejemplo, la Asociación Judía en Berlín publicó una proclama el domingo 1º. de agosto, manifestando que “era deber de todo judío alemán estar presto para sacrificar todas sus pertenencias y su sangre.”²⁵ “Para Friedrich Naumann, Max Weber y otros de la izquierda moderada, el espíritu de aquel agosto tenía como significado la consumación del *Sozialen Volkstaat*, el estado popular, en el cual la derecha y la izquierda, el obrero y el burgués, cooperaban voluntaria y productivamente. Y no sólo se unieron los residentes de Alemania; se fusionaron inseparablemente con diversas minorías raciales dentro de las fronteras alemanas, y con sus hermanos en Austria”.²⁶

En agosto de 1914, la mayor parte de la juventud alemana que partió al frente y sus familiares que los despidieron como si fueran a una gran fiesta, no veían en esta guerra

²⁵ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 61.

²⁶ *Ibid*, p. 193.

una necesidad estratégica de ganar más territorio. Iban a la guerra en términos espirituales. Para los ingleses, por otra parte, la misión era, tanto en el Imperio, como dentro de su propia casa y su población, extender el sentido de lo que consistía la virtud cívica, enseñar cuales eran las reglas de la conducta social civilizada. La *civilización* era sólo posible si uno jugaba el juego de acuerdo a las reglas establecidas por el tiempo y la historia. De acuerdo con Norbert Elías: “Con el término *civilización* trata la sociedad occidental de caracterizar aquello que expresa su peculiaridad y de lo que se siente orgullosa: el grado alcanzado por su técnica, sus modales, el desarrollo de sus conocimientos científicos, su concepción del mundo y muchas otras cosas.”²⁷ Se refiere a un proceso de creación, no a sus productos específicos, y por lo tanto incorpora la idea de una dinámica, o de un avance continuo y de un devenir.²⁸

Alemania se consideraba a si misma el poder revolucionario de Europa, y con la guerra iba derribar las viejas estructuras y a conseguir revolucionar el espíritu europeo. Ya Alemania se había encargado de apoyar fuerzas revolucionarias en diversos puntos. Había ayudado a Roger Casement y a los nacionalistas irlandeses en su lucha contra la Gran Bretaña, había también despachado a Lenin de regreso a Rusia desde Suiza para organizar la revolución en Petrogrado. Una vez que se alcanzara el triunfo, la dinámica revolucionaria se encargaría de construir estructuras válidas para esa nueva situación.

En métodos, tácticas e instrumentos de guerra, Alemania tomó la delantera. La estrategia alemana contemplaba un plan de ataque en dos frentes. Un ofensiva fulminante a través de Bélgica con un giro rápido al norte de Francia, la conquista de Paris, y de ahí todas las fuerzas podrían enfilarse hacia Rusia. El plan prometía una

²⁷ Elías, Norbert, *op. cit.*, p. 57.

²⁸ Contraste entre “kultur” y “zivilisation”.

victoria total basado en una gran batalla al norte de Francia, pero no habían previsto la contraofensiva francesa en el río Marne que obligaría a los alemanes a que se replugaran y que ocasionaría que el conflicto se estancara durante meses y años.

En un principio los alemanes consideraban la guerra como sinónimo de belleza, y a medida que se intensificaba el combate, aumentaba también su sentido estético. En la efervescencia de los primeros meses, el concepto del deber cobraba más un sentido de aventura y de gloria al convertirse en el defensor de la patria contra el agresor extranjero. El soldado se convirtió no sólo en el precursor de la estética moderna, el progenitor de la destrucción. También era la encarnación del futuro, el sino que residía en la imaginación individual. En 1915 Georges Bernanos escribió “Deseo que mi epitafio conste de dos líneas. Aquí yace un hombre que peleó y murió por su satisfacción personal y para encolerizar a todo aquel que no peleó y no murió.”²⁹ La guerra estimuló no sólo la imaginación del soldado, sino también la de artistas, poetas, escritores, historiadores, filósofos, que participaron de forma total en este drama que se vivía y que probablemente ningún otro evento en la historia haya producido tantos testimonios.

Para los alemanes la guerra era un gran proyecto, casi como una ópera wagneriana que elevaba una aventura bélica a una visión totalizadora, pero la orquesta no pudo tocar al son de esa música estridente de las ametralladoras, los obuses y los cañones, y los ejecutantes se vieron imposibilitados de seguir las partituras. Antes de la guerra Herman Hesse había escrito a un amigo: “Irónicamente, la guerra es un asunto de vida, no de muerte; es una afirmación de vitalidad, de energía, de virtud. La guerra es un asunto de

²⁹ Citado en Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 213.

arte.”³⁰ Cegados por el resplandor, muy pocos pudieron ver el fuego que ardería con tanta intensidad; las trincheras, el frío, la lluvia, el hambre, la sed, las ratas, los piojos, las letrinas, las fiebres, la desolación, las masacres, los heridos, los mutilados, los cadáveres, los cientos y miles de cadáveres. El paisaje se había vuelto surrealista mucho antes de que se acuñara el término *surrealismo*³¹.

Para la guerra se diseñaron nuevas formas de destrucción masiva y se sofisticaron otras. Se inventaron los lanzallamas, los morteros de trinchera y las granadas. Se utilizaron los gases, los aviones, los submarinos y los tanques. “Antes de 1914, prácticamente las únicas cantidades que se medían en millones, aparte de astronomía, eran las poblaciones de los países, los datos de producción, el comercio y las finanzas. Desde 1914 nos hemos acostumbrado a utilizar esas magnitudes para referirnos al número de víctimas; las bajas producidas”.³²

La gran promesa, la sagrada promesa no se cumplió, y los sobrevivientes y las madres que habían sacrificado a sus hijos, se dieron cuenta que habían sido engañados, que aquella gran gloria, que aquel nuevo y mejor mundo que les habían ofrecido, nunca llegó.

III

³⁰ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 94.

³¹ Movimiento vanguardista promovido esencialmente en 1924 con la aparición de la revista *Manifeste du surréalisme*, de André Breton.

³² Hobsbawm, Eric, *op. cit.*, p. 338.

En 1914, tanto en Francia, Gran Bretaña como en Alemania, fue la clase media la que marchó al frente convirtiendo a ésta en la primera guerra de la clase media. Las anteriores se habían librado por intereses feudales o aristocráticos, rivalidades entre reyes, príncipes o dinastías. Esto determinó, no sólo la conducta individual de los soldados, sino

toda la organización y las tácticas bélicas. Si bien antes de 1914 las actividades de los movimientos pangermanistas aspiraban a revitalizar a la sociedad alemana a través de principios y virtudes militares, resulta interesante señalar que muchas de las formas de militarismo provenían de los ciudadanos de cuello blanco, la llamada nueva clase media, y no de los *Junkers* aristocráticos³³. Por su sola extensión, la así llamada Gran Guerra reflejaba la preocupación de la clase media por el crecimiento, la realización, el alcance y la extensión. Todo había crecido en tamaño en el siglo XIX, la maquinaria, los ejércitos, las burocracias, los puentes, los barcos, y ésta, fue también una guerra maximalista.

La Gran Guerra constituyó un punto decisivo para Alemania y para el resto de Europa. *Honor, Gloria, Patriotismo, Sacrificio* ya no se escribían con letras mayúsculas. Se habían alterado todos los valores y se vivió una decadencia en todos los círculos, incluso los burgueses, que hasta entonces se habían mantenido conservadores. Los soldados que regresaron del frente se convirtieron en héroes por el sólo hecho de haber vivido la experiencia de encontrarse cara a cara con los límites de la existencia, y por haber sido testigos del horror y la agonía. Los resultados de la guerra nunca pudieron justificar el altísimo precio que se había pagado, y sobre todo la carga emocional que había representado.

³³ Nombre que en Alemania designó, en un principio, al primogénito del soberano. A fines del siglo XIX recibieron este nombre los grandes terratenientes prusianos, agrupados en torno a un partido de clara afiliación conservadora y nacionalista.

La modernidad, que antes de la guerra había constituido una esperanza, y una visión de síntesis, ahora se convertiría en una pesadilla y en una negación. “Robert Graves hablaba del “grito interior” que la guerra había producido y “el deber de volverse loco”³⁴. La Gran Guerra constituyó el eje sobre el cual el mundo moderno daba un giro y la validez de las categorías de la preguerra se desintegró.

Para tratar de encontrar una nueva armonía, la juventud se rebeló contra la generación de sus padres, que los había enviado al matadero. Dejó de creer en ellos, y también en los políticos y en los maestros, y perdió el respeto por la ética y la moral. Por el simple gusto de rebelarse lo hicieron contra toda norma vigente. La generación de la posguerra se emancipó de golpe, desvinculándose de todas las tradiciones, dando la espalda al pasado y buscando respuestas en nuevas formas de expresión. Apareció un impulso por crear y por destruir. Se vivió una época de éxtasis, impaciencia y fanatismo en el que se buscaba forjar un mundo diferente en todos los ámbitos de la vida. Surgió un culto por la juventud en donde todo y todos los que no lo eran, eran considerados caducos, viejos, y no había que escucharlos. Cuanto más joven se era, mejor recibido por su desvinculación con las tradiciones. La literatura, el cine y hasta la política estuvieron dominados por el culto a la juventud.

Se respiraba por doquier un aire impregnado de crisis espiritual que afectaba a todos por igual, a campesinos, obreros, industriales y a intelectuales urbanos. Afectaba tanto a jóvenes como a viejos, a mujeres como a hombres. Las dificultades económicas y la inestabilidad social agudizaron lo que en una primera instancia constituía la crisis de valores y que nuevamente traicionaba las expectativas anunciadas.

³⁴ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 237.

Surgió una moda por todo lo extravagante que prometía nuevas emociones. Las respuestas se buscaron en el ocultismo, el espiritismo, el sonambulismo, la quiromancia y la grafología y se consumían todo tipo de estupefacientes: morfina, cocaína o heroína para buscar una nueva realidad y un sentido en la proporción de las cosas, que, junto con la razón, constituían también bajas de la guerra. “El mundo se había convertido en una invención de la imaginación, más que la imaginación una invención del mundo”.³⁵

A medida que se comenzó a comprender el alcance y el significado que la guerra había tenido, se empezó a dudar acerca de la integridad del mundo “real” y se cuestionaron el significado de la civilización como un logro tangible. Al tiempo que el mundo exterior se colapsaba, el único punto de integridad lo constituía la personalidad individual.

El desequilibrio que se dio entre la experiencia de guerra y la subsecuente respuesta, trajo como consecuencia una necesidad de relegar lo vivido al mundo del inconsciente, o más bien, al de la conciencia reprimida. Se inició una época de desenfreno, dando plena libertad a los sentidos y a los instintos: la autoindulgencia se convirtió en motivadora de la conducta y el hedonismo y el narcisismo cobraron dimensiones nunca antes vistas. La juventud de los primeros años de la década de los años veinte actuaba con cinismo frente a las convenciones de cualquier tipo, sobre todo las de las normas y costumbres, y dio la bienvenida a nuevas vivencias como el culto al nudismo o a las fiestas desenfrenadas. Surgió un renacido interés por los viajes, por las estrellas de cine y se dio una celebración total por la vida. Se vivía una anarquía en la que esta liberación resultaba emocionante y parecía que, en general, la cultura iba a la deriva. En 1925, cuando Josephine Baker hizo su debut en París, en el Teatro de los Campos Elíseos,

³⁵ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 236.

apareció en el escenario medio desnuda, haciendo piruetas, y con un aro de plátanos alrededor de la cintura. Ella simbolizaba no únicamente a la bohemia urbana, sino a toda la cultura occidental que parecía haber perdido sus amarres.

En todos los campos se inició una fase de experimentación que quería dejar atrás, borrar y enterrar todo lo que se había producido antes. Como testigo de su tiempo, Stephan Zweig retrata el ambiente de la época de la siguiente manera:

“Todas las formas de expresión de la existencia pugnaban por farolear de radicales y revolucionarias y, desde luego, también el arte. La nueva pintura dio por liquidada toda la obra de Rembrandt, Holbein y Velázquez e inició los experimentos cubistas y surrealistas más extravagantes. En todo se proscribió el elemento inteligible: la melodía de la música, el parecido en el retrato, la comprensibilidad en la lengua. Se suprimieron los artículos determinados, se invirtió la sintaxis, se escribía en el estilo cortado y desenvuelto de los telegramas, con interjecciones vehementes; además se tiraba a la basura toda literatura que no fuera activista, es decir que no contuviera teoría política. La música buscaba con tesón nuevas tonalidades y dividía los compases; la arquitectura volvía las casas al revés como un calcetín, de dentro a afuera; en los bailes el vals desapareció a favor de figuras cubanas y negroides; la moda no cesaba de inventar nuevos absurdos y acentuaba el desnudo con insistencia; en el teatro se interpretaba Hamlet con frac y se ensayaba una dramaturgia explosiva”.³⁶

³⁶ Zweig, Stephan, *op. cit.*, p. 380.

Quizá Zweig no podía entender en toda su magnitud, por estar viviendo en medio de la vorágine, que en la búsqueda por encontrar nuevamente la armonía, surgieron las nuevas formas de expresión de la posguerra, que servían para descargar las tensiones acumuladas a lo largo de muchos años y que los nuevos y, a veces, atrevidos descubrimientos, producirían iniciativas muy valiosas. El rechazo a las formas tradicionales de arte pareció ser la única respuesta genuina.

Al inicio de la década de los años veinte, el vocabulario y las imágenes de guerra permeaban todas las formas de cultura. Más adelante se dio un giro al balance de las cosas, glorificando al futuro -y no al pasado- que se convertía ahora en un deseo desesperado, más que en una planeación constructiva. Se respiraba un aire de transitoriedad en todas las formas de expresión, ya sea en la moda o en la arquitectura. Se abandonaron las curvas buscando siempre la línea recta que implicaba una nueva simplicidad y un comienzo. En la moda femenina se introdujeron los vestidos tipo harapos, que disimulaban las curvas de la cintura, los senos y las caderas. Las muchachas se cortaban el cabello al *estilo garçon* para no distinguirse de los hombres, y a su vez, ellos se rasuraban la barba para parecer menos masculinos. La homosexualidad y el lesbianismo se convirtieron en moda, no por instinto natural, sino para protestar contra las formas tradicionales de amor. Vale la pena destacar la opinión de Walter Benjamin sobre el tema: “La moda resulta una buena medicina contra las ruinas del olvido. Mientras más breve la duración de un periodo, más susceptible se vuelve a la moda”.³⁷

³⁷ Benjamin, Walter: *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, tercera edición, 2002, p. 80.

En el terreno del lenguaje se fue perdiendo su contenido social para convertirse en un instrumento fundamentalmente personal. Los poetas, los escritores, se fueron alejando de las generalidades de expresión vagas, carentes de contenido, para buscar imágenes más claras. Los adjetivos fueron desechados y, en el proceso, la ironía se convirtió en modo y en forma, como por ejemplo en el renombrado –y temido- crítico literario Karl Kraus, que en 1919 escribió *El último día de la Humanidad*, en el que refleja en estilo sarcástico el doloroso impacto que representó para él la Primera Guerra Mundial.

La metamorfosis del lenguaje encuentra una representación extrema en el término fonético y onomatopéyico *sin-sentido* (non-sense) acuñado por Dada, que da la idea que el único sentido es el *sin-sentido*. Lo que planteaba el dadaísmo y las otras vanguardias era que “el lenguaje constituye la realidad, y de acuerdo a cómo trabajemos nosotros el lenguaje, así tendremos la realidad. Hay una realidad de verdad y otra de mentira. Lo que constituye el lenguaje es verdad en tanto que lenguaje.”³⁸ El lenguaje no refiere a un mundo previamente preexistente que el lenguaje va a buscar, descubrir y esforzarse por retratar. El lenguaje va a construir la realidad, no va a buscar la realidad ya construida.

El dadaísmo fue la respuesta artística más radical de un grupo que rompió con todas las lealtades tradicionales. En 1915, sus protagonistas se reunieron en la ciudad de Zurich, que era neutral, y fundaron esta corriente. Venían de diversos países y entre ellos estaban Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Hans Arp, y el rumano Tristán Tzara. Ante la orgía autodestructiva que estaba viviendo Europa, lanzaron su proclama nihilista en el que todas las formas de expresión carecían de sentido, hasta las suyas propias, y el único arte era el que ahora llamarían *anti-arte*.

³⁸ Nicolás Casullo, Ricardo Forster, Alejandro Kaufman, *Itinerarios de la modernidad*. Eudeba. Buenos Aires, 1999, p. 98.

Hoy en día se puede entender como en el énfasis por la simplicidad, el rechazo a la ornamentación y a lo figurativo, la cultura de la década de los años veinte no establecía un nuevo sistema de valores, sino que estaba censurando al viejo. Por un lado trataba de desestabilizar y por el otro su intención era liberar la creatividad. No siempre los dos esfuerzos se pudieron reconciliar, a pesar de que algunos grupos, como la Escuela Bauhaus, resultaron exitosos.

IV

La década de los años veinte fue conocida como “Los Dorados Veintes” y junto con la leyenda que surgió en torno a esta década, nació otra, la de la República de Weimar.

Weimar es el nombre con el que se designó el periodo de la historia alemana comprendido entre la proclamación de la República, en 1918, y el ascenso de Hitler al poder. La deslumbrante colección de exiliados que fueron prominentes durante el periodo de Weimar, destacando Albert Einstein, Thomas Mann, Erwin Panofsky, Bertolt Brecht, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Max Reinhardt, Bruno Walter, Ernst Cassirer, y Theodor Adorno, entre otros, ha facilitado la idealización de Weimar como una cultura única, sin precedentes, comparable únicamente con el Siglo de Pericles.³⁹

La emotividad que caracterizó al renacimiento de Weimar se originó, en parte, por la exuberancia de la creatividad y experimentación, producto quizá de la ansiedad, el

³⁹ Gay, Peter: *Weimar Culture. The Outsider as Insider*. Harper Torchbooks. New York, 1970, p. xiv.

miedo y el fatalismo que se vivía. Fue un renacimiento que dejó una profunda huella y que exportó la cultura de Weimar a todo el mundo. Al evocar a Weimar se piensa en la modernidad en el arte, la literatura, y el pensamiento. Se recuerdan la rebelión de los hijos contra sus padres, la postura dadaísta frente al arte, o el enfrentamiento de los libertinos contra los moralistas anticuados. Acuden a la mente la *Ópera de tres centavos*, *El gabinete del Dr. Caligari*, *Metrópolis*, *La montaña mágica*, el Bauhaus, y hasta las piernas de Marlene Dietrich. La gloria de Weimar fue grandiosa, espléndida pero muy breve, “fue la creación de forasteros, impulsada hacia el interior por la historia durante un corto, vertiginoso y frágil instante”.⁴⁰

En Weimar habitaron miles de personas bien educadas, inteligentes, profesionistas, profesores, industriales o políticos, renuentes a sustituir los valores del Imperio por las no comprobadas ventajas ofrecidas por la democracia. Aprendieron a vivir con la República y trataron de justificar su necesidad histórica, así como de respetar a sus líderes, mas nunca pudieron aprender a amarla o a creer en su futuro. A ellos se les conocía como los *republicanos racionales*, *Vernunftrepublikaner*, republicanos por elección intelectual mas que por convicción apasionada. Para ellos la República era “el castigo que la aristocracia y la alta burguesía merecían, y era infinitamente preferible al salvajismo de la derecha o la irresponsabilidad de la izquierda, y aunque implicaba cooperación, no podía exigir entusiasmo”.⁴¹ Los *republicanos racionales* sabían que la República merecía su apoyo y entrega total, más no podían dejar de añorar y suspirar por los días del Imperio. Si bien propusieron colocar la razón al servicio de la reconciliación, ya sea entre clases, entre partidos y el estado, o entre Alemania y el resto del mundo, habían otros, sin embargo, que pusieron su razón al servicio de la

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

crítica, que supieron manejar el inconsciente, y por los cuales el 7 de mayo de 1933, tres meses después de que los nazis tomaran el poder, Friedrich Meinecke comentaba a su colega Walter Lenel: “El pueblo alemán no estaba maduro para una democracia parlamentaria, especialmente bajo la presión impuesta por el Tratado de Versalles.”⁴² Todos los partidos políticos en Alemania habían denunciado el Tratado de Versalles, pero sólo la derecha radical consideraba al Tratado como el producto de elementos internos que habían traicionado al Imperio, y que, en común acuerdo con el enemigo, habían debilitado el esfuerzo de Alemania en la guerra clavándole un cuchillo por la espalda a su ejército.

Al término de la guerra la juventud alemana se encontraba frustrada, aturdida, azorada, confundida y completamente ajena a la República. Algunos comenzaron a apartarse de la decepcionante realidad, a buscar refugio y salvación en la voz de los poetas y a romantizar el *Medioevo Alemán*. Otros, en su búsqueda, encontraron orientaciones más prosaicas. Los movimientos juveniles habían tenido su origen a finales del siglo XIX. Habiendo sido en su inicio grupos muy modestos, habían florecido lentamente durante las primeras décadas del siglo XX. Todas sus facciones compartían el gusto por salir de excursión al campo, por los cantos alrededor de las fogatas, por las visitas a las antiguas ruinas celtas y romanas, y su búsqueda era por encontrar un refugio de la Alemania que ya no podían entender ni respetar, y un escape de la fragmentación y la comercialización. No existía una línea que uniera o acercara a unos grupos con otros. Algunos círculos eran antisemitas y otros aceptaban miembros judíos. Algunos incluían muchachas entre sus filas y otros ensalzaban el erotismo. Varios movimientos juveniles desarrollaron un amor panteísta por la naturaleza y otros, un amor místico por la patria. Después de 1918, muchos grupos se aliaron a los comunistas o a los socialistas, pero la

⁴² *Ibid.*, p. 23.

mayoría de los movimientos juveniles politizados y de las organizaciones estudiantiles se inclinaron hacia la derecha con una creciente infiltración nazi, y posteriormente ya con el control total, sostenían que eran los auténticos portavoces de la juventud.

Durante los breves años en que duró el extraordinario renacimiento cultural de Weimar surgieron los *institutos* que destacaron principalmente por la calidad del trabajo realizado en ellos. A simple vista pareciera que no tenían nada en común, salvo quizá que contaban con un alto número de judíos entre sus filas. La Biblioteca Históricocultural Warburg en Hamburgo realizaba su trabajo en silencio; el Instituto Psicoanalítico de Berlín, aunque aparentemente tan apolítico como la Biblioteca Warburg, despertó gran oposición entre los miembros del gremio de psicoanalistas. La Hochschule für Politik trató de establecer un consenso entre todos los partidos, pero excluyó a los comunistas y a los nazis. Sea cuales fueren sus diferencias, todos eran miembros de una comunidad pensante, dedicada fundamentalmente a la investigación, abierta a nuevas ideas, a veces hasta escandalosas, pero dedicados a la búsqueda de la verdad, y del espíritu de Weimar.

Brillando con una luz muy intensa, y afiliada a la Universidad de Frankfurt, en 1923 nació, gracias a patrocinios privados, el Instituto de Investigación Social de Frankfurt que consideraba a la República de Weimar como una etapa en el proceso de llegar al socialismo. De orientación hegeliana de izquierda, abrió sus puertas hasta 1924 cuando Carl Grünberg, socialista veterano, tomó su dirección. Durante la ceremonia de inauguración del Instituto, subrayó su función como un Centro de Investigación, que, de acuerdo a sus palabras, “era revolucionario porque tendría como misión preparar a los estudiantes enfatizando el papel de la investigación y minimizando el rol de la

enseñanza y del entrenamiento técnico; buscaría despertar la capacidad de los alumnos para convertirlos en críticos, y para aguzar esa facultad, les enseñaría a comprender el mundo, y a través de esa comprensión, a cambiarlo.”⁴³ El Instituto de Investigación Social fue tanto una institución como un estilo de pensamiento.

En 1929 el Instituto publicó dos libros: *La ley de la acumulación* y *El colapso del sistema capitalista*. Debido a una larga enfermedad Grünberg tuvo que renunciar y Max Horkheimer lo sustituyó en 1931, desempeñando el cargo que con mayor efectividad que su predecesor. Horkheimer consiguió cristalizar sus objetivos de forma brillante en la Revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, fundado en 1931 y que en su corta fase alemana, -pues terminó abruptamente en 1933- publicó muchos artículos de gran importancia. El propio Horkheimer escribió acerca de una variedad de temas filosóficos; Erich Fromm buscó desarrollar una psicología social sobre bases freudianas; Henryk Grossman escribió sobre Marx; Leo Loewenthal sobre la sociología de la literatura; Theodor Adorno acerca de la sociología de la música, mientras otros, como Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Franz Neumann, Paul Lazarsfeld y Otto Kirchheimer, impartían conferencias en el Instituto, revisaban y comentaban investigaciones y publicaban artículos en diarios afines a su orientación filosófica. Este grupo de intelectuales excepcionalmente capaces contribuyó a la creación del estilo de pensamiento denominado colectivamente Escuela Crítica de Frankfurt.

La influencia del Instituto de Investigación Social de Frankfurt es innegable, sin embargo, fue mucho más destacada su labor y tuvo mucha más penetración y difusión en el extranjero después de la República de Weimar. Esto se debió fundamentalmente, a que estos hombres, aunque constituían el corazón mismo del espíritu de Weimar, no

⁴³ *Ibid.*, p. 41.

estaban en el centro de sus asuntos públicos. Conocían, se relacionaban, cultivaban y hasta influenciaban a los “insiders”, mas nunca se convirtieron ellos en “insiders”. Max Horkheimer continuó su labor en los Estados Unidos durante el exilio que siguió a la subida de Hitler al poder y del que no retornó hasta 1950.

Durante los años de la República, un signo característico fue la viveza mental, y esa cualidad era compartida tanto por el que la producía como por el que la recibía. Se había difundido por doquier un apasionado interés por la vida cultural que era expresado en los periódicos que diariamente destinaban varias columnas y espacios muy amplios en sus ediciones para publicar artículos referentes al arte y la cultura, a pesar de que ese era un momento de gran vorágine en el terreno político. La música igualmente constituía un punto a destacar y comentar en los diarios. Los conciertos de la Filarmónica conducidos por Wilhelm Furtwängler, los innumerables conciertos corales, recitales de música de cámara y conciertos de solistas que tenían lugar día a día, al igual que la Opera Estatal merecedora de una mención especial por las *premières* que presentaba, la Opera Municipal bajo la batuta de Bruno Walter, la Opera Kroll conducida por Otto Klemperer y una gran variedad de manifestaciones similares que tuvieron lugar en el teatro y en todas las artes escénicas, y que, junto con los logros en el campo de la ciencia, la convirtieron en una gran época y en un gran tiempo, aunque demasiado breve.....

Llama la atención el poco interés que tenía la prensa por publicar artículos de contenido político, pero este fenómeno no era más que una nueva versión de lo que había sido un viejo hábito. Durante más de un siglo los alemanes se habían acercado a la política con una mezcla de fascinación y aversión. El gran número de diarios y el espacio que habían destinado a la política y el porcentaje de participación en las elecciones, mostraban que

los alemanes se habían entregado a la política con pasión, pero ¿a qué tipo de política? Los alemanes se burlaban de si mismos y satirizaban su incurable inclinación a formar asociaciones y clubes en donde podían representar públicamente sus pasiones privadas, charlar sobre política, hacer propaganda electoral o participar activamente en las votaciones, pero esto era más bien realizar actividad política, ya que había reinado una gran aversión, no a esta o aquella política, a este o aquel partido, sino a la política como tal. Es por esta razón que cuando la Constitución de Weimar abrió sus puertas a la política *real*, “los alemanes se quedaron parados junto a la puerta, boquiabiertos, como campesinos convidados a un palacio, sin saber como comportarse”⁴⁴

Con la creación de la República surgió una necesidad imperiosa por la acción política, pero esta necesidad y este vacío no se llenaron. El problema no surgió únicamente de los apolíticos, ya que entre ellos habían los que adoptaron un tipo de política que hubiera sido preferible que se mantuvieran al margen, ya que confundieron la arenga expresionista por un programa de reforma, y otros, eligieron el asesinato como la mejor forma de promoción de su campaña electoral. La izquierda misma a veces parecía estar muy alejada de la realidad, como en 1932 cuando los hombres del *Weltbühne* propusieron a Heinrich Mann como candidato para ocupar el cargo de Presidente de Alemania, mismo que declinó a favor de Hindenburg. Sin embargo es indiscutible que la corriente más característica y generalizada fue la de la apatía política, la de los que nunca se molestaron por involucrarse. El filósofo Ludwig Marcuse⁴⁵ narra en su

⁴⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵ Ludwig Marcuse, escritor, periodista e historiador literario alemán que huyó de los nazis en 1939 y llegó a los Estados Unidos en donde impartió cursos de literatura y filosofía alemana en la Universidad del Sur de California. Entre sus obras destacan biografías sobre Strindberg, Beuchner, Wagner, Ignacio de Loyola y de Heine. En su autobiografía *Mein Zwanzigstes Jahrhundert* (Mi siglo XX) (1960) presenta una serie de experiencias intelectuales y un caleidoscopio de personalidades de Alemania, Francia, Estados Unidos e Israel. Encyclopaedia Judaica, Ed. Keter Publishing House, Jerusalem, 1972, tomo 11, p. 950.

autobiografía “No recuerdo si voté en aquellos años, pero si lo hice, tampoco recuerdo por quien”.⁴⁶

Esta actitud tan difundida y no comprometida, en la que la política parecía un juego en el que todos tenían que contribuir pero que únicamente los políticos podían ganar, desencadenó una crisis que provocó que en menos de quince años cambiaran más de diecisiete gobiernos. En realidad hubo cierta continuidad de la llamada Coalición de Weimar, conformada por ministros de los partidos Socialdemócrata, Católico de Centro y el Demócrata, que participaron y controlaron varios de estos gabinetes, dándose también el caso de algunos ministros que repitieron independientemente de la conformación del gabinete. Sin embargo, esos cambios frecuentes, aunados al surgimiento de partidos extremistas como los nazis, sugieren que la coalición navegaba en un bote que hacía agua, que no había un acuerdo entre sus miembros, y que sus objetivos o bien no se entendieron o ni siquiera existían.

En aquellos “dorados años veinte” Berlín albergaba no únicamente a las oficinas gubernamentales y los cuarteles centrales de los partidos, sino que se había convertido en el gran centro cultural que atraía a la intelectualidad y al liderazgo cultural de otras partes, colocándola a la par de París. Otras ciudades como Munich, Frankfurt o Hamburgo luchaban y se esforzaban por mantener la calidad de sus universidades, se enorgullecían de sus institutos especiales, cultivaban una alta calidad en sus espectáculos y una gran alegría en sus rincones bohemios, pero Berlín atraía como un imán a todos. Bertolt Brecht, que en 1924 ya gozaba de fama, se mudó de Munich a Berlín y este cambio de residencia simbolizaba el poder de crecimiento que estaba cobrando esa ciudad. Heinrich Mann, después de un largo tiempo de resistencia al

⁴⁶ Gay, Peter, *op. cit.*, p. 74.

cambio, también se mudó y con humor comentó: “La centralización es inevitable. La ciudad saca fuerza de sus ilustres inmigrantes y a cambio les devuelve fuerza”⁴⁷ Sin lugar a dudas el extranjero podía fincar en Berlín su residencia y desarrollar ahí su talento.

Berlín despertaba fuertes emociones: a la mayoría los fascinaba, mientras que a otros los horrorizaba, pero a nadie dejaba indiferente. Stephan Zweig fue uno de los que proyectaron su horror, especialmente durante la época de la inflación: “ Berlín se transformó en la Babel del mundo. Bares, parques, centros de diversiones y cantinas brotando como hongos. Lo que habíamos visto en Austria no había sido más que un ligero y tímido preludio al Sábado de Brujas que llevaron a los alemanes a la perversión en su vehemente amor por el sistema.”⁴⁸ Otros, como Heidegger veían a Berlín como a una “Babilonia moderna” ya desde antes de la época de la gran inflación.

Berlín se convirtió en una ciudad de contrastes y pasó a ser la meca perfecta para la presentación de estrenos de películas frívolas, de operetas sentimentales, así como el centro de los grandes imperios editoriales como Mosse y Ullstein, y el sitio en donde el editor Samuel Fischer incluía en su lista a Thomas Mann, Herman Hesse, Gerhart Hauptmann, Stephan Zweig, Carl Zuckmayer, Alfred Döblin y Hugo von Hofmannsthal. En 1924, tan sólo *La Montaña Mágica* de Thomas Mann vendió más de cincuenta mil ejemplares, cantidad sorprendente para una novela tan voluminosa. Esta obra, más que una novela realista, esconde una carga simbólica que presenta la lucha dialéctica entre la luz y la oscuridad, progreso y reacción, enfrentándose en un combate implacable pero al mismo tiempo unidas por una indisoluble hermandad. El sanatorio

⁴⁷ *Ibid*, p. 128.

⁴⁸ Citado en Gay, Peter, *op. cit.*, p. 129.

para tuberculosos es un simulacro de la civilización europea, demasiado madura y fatigada por la paz, abiertamente próspera y secretamente corrupta, lista para bailar la danza de la muerte. Los personajes con los que el autor puebla su sanatorio, que es Europa en la víspera de 1914, son más que seres humanos, arquetipos, y Mann finaliza dejando a su héroe, Hans Castorp, en medio del campo de batalla con sus posibilidades de supervivencia inciertas, pero sostenido por una poderosa pregunta: ¿Podrá el amor renacer algún día de este lujurioso festín universal de muerte?

Otra de las figuras destacadas e innovadoras que se sintió atraída por Berlín fue Arnold Schönberg quien en 1901 se estableció en esa ciudad, en donde se dedicó a dirigir operetas. En 1903 regresó a Viena e inició su actividad pedagógica que alternaría entre las dos ciudades hasta 1933 en que, al instaurarse el régimen nacionalsocialista, abandonó el Continente Europeo. Schönberg provenía de una familia judía pobre que a finales del siglo XIX había emigrado a Viena. Estas personas como aquellas, estaban acostumbrados a luchar contra la corriente y a no ser conformistas, y Arnold, heredero de esta actitud, estudió composición de manera autodidacta. Pasaron muchos años antes que se le aceptara como compositor, y en 1925 fue designado Director de Composición Musical de la Academia de Artes Prusianas en Berlín, cargo que le fue retirado *por motivos raciales* en 1933. El respondió retornando a la fe judía, que había abandonado durante su juventud. Schönberg fue una especie de profeta que encontró el camino para llegar al corazón del alma humana, no a la manera de Freud, sino a través de la música. Atento a los hechos que se sucedían en Alemania, pudo predecir cual sería el destino de los judíos europeos, y al exiliarse en Estados Unidos, trató de convencer a líderes comunitarios para que se esforzaran por sacar a sus correligionarios de aquella ratonera en la que se encontraban inermes y a merced del huracán que se avecinaba.

Los poetas desempeñaron un rol muy importante en la República de Weimar. Tenían la habilidad de expresar con palabras bellas las ideas que habían sido consideradas vitales y poderosas en el pasado alemán, y que continuaban siéndolo. Los poetas no hablaban sólo con voz propia, la gran autoridad que les otorgaba la sociedad era por su crítica a la política y su llamado a la unidad. Nació entonces una sorprendente admiración por Hölderlin, casi desconocido hasta que fue rescatado del olvido. Durante el periodo del Weimar, escritores como Stephan Zweig lo popularizaron en ensayos crítico-biográficos, y pensadores como Walter Benjamin destacaron sus disertaciones.⁴⁹ Para los lectores de los movimientos juveniles, Hölderlin constituía un profeta y un predicador de la integración de un mundo que estaba fragmentado. Los intelectuales alemanes lo admiraban, tanto los de la derecha como los de la extrema izquierda, sobre todo por su llamado a enderezar el camino de la aturdida Alemania del Siglo XX. Hölderlin había sido uno de los primeros en señalar, aunque de manera un poco oscura, lo que se convertiría en un lugar común para la poesía, la filosofía y la sociología, en el que el mundo moderno estaba fragmentando al hombre, desmembrándolo, alejándolo de su entorno social y de su verdadera naturaleza interior. Su poesía había tenido pues, un carácter visionario y por ello se le consideraba como la voz del pueblo y prefigurador de una armonía futura. El sentimiento de que vida y muerte estaban entrelazadas y que la línea divisoria entre ambas era casi imperceptible sería el tema que, retomado por Rainer Maria Rilke, interesaba sobremanera a las almas poéticas de Weimar. La misma locura de Hölderlin, en la que vivió sumergido la mayor parte de su vida, constituía para el lector otra manera de estar muerto y una confirmación de su visión del mundo.

⁴⁹ En *Walter Benjamin, Historia de una amistad*, Gershom Sholem describe como Hölderlin se había convertido en una de las más altas figuras poéticas en los ambientes que Benjamin frecuentaba entre 1911 y 1915.

Es difícil saber a ciencia cierta de qué manera la poesía afectó directamente a los lectores o a las audiencias. Por los recuerdos de Zweig⁵⁰, se conoce cómo Hugo von Hofmannsthal, amigo cercano de Benjamin, dejaba silencioso, meditativo y hasta temblando al público que se reunía para escucharlo recitar sus versos. Pero mucho más afectados quedaron después de enterarse que este brillante poeta, ese inventor del canto fluido y del diálogo ágil y chispeante, como lo caracterizó Stefan George⁵¹ se había quitado la vida.⁵² En general, los nacionalistas de extrema derecha tenían sus poetas preferidos lo mismo que los socialdemócratas, y aunque su efecto no era uniforme su mensaje quedaría plasmado como si cada quien buscara en ellos justo lo que deseaba escuchar, convirtiendo a los poetas en espejo de su causa.

Curiosamente, los más conscientes en la búsqueda de satisfacer sus necesidades, no a través del nihilismo o del escape, sino mediante el control del mundo y de las máquinas, fueron los arquitectos. Uno de los más destacados fue Erich Mendelsohn, quien construyó varios edificios importantes durante el Periodo del Weimar, entre ellos y siendo muy joven en 1920, la Torre Einstein, cerca de Berlín, que incluía un observatorio y un laboratorio de astrofísica, en 1927 el cine Universum, y en 1928-1929, la tienda departamental Schocken en Chemnitz, Sajonia.⁵³ “Mendelsohn insistía que el arquitecto debía unir lo que llamaba el análisis y la dinámica, la razón y la sinrazón. Entre estos dos polos, el racional y el irracional, se mueve mi naturaleza”.⁵⁴

⁵⁰ Zweig, Stephan, *op. cit.*, p. 78.

⁵¹ *Idem.*

⁵² Richard Strauss tomó algunas de las obras de teatro del poeta vienés Hugo von Hofmannsthal como argumento para sus óperas: *Der Rosenkavalier* (1911) y *Der Turm* (1925-27)

⁵³ Cuando Hitler tomó el poder en 1933, Mendelsohn emigró de Alemania y trabajó en Inglaterra y Palestina en donde, entre 1934 y 1939, construyó la Biblioteca Zalman Schocken en Jerusalem, el Banco Anglo-Palestino en Jerusalem, el Hospital Hadassa en el Monte Scopus, la casa de Jaim Weizmann en Rejovot y el Hospital de Servicio Público de Salud de Haifa. En 1945 emigró a los Estados Unidos en donde construyó el Centro de Salud Maimónides en San Francisco y varias sinagogas en diferentes estados de la Unión Americana.

⁵⁴ Gay, Peter, *op. cit.*, p. 97.

La nueva arquitectura buscaba la unidad al satisfacer tanto las necesidades estéticas como las económicas. En 1919 surgió en Weimar la Escuela Bauhaus cuyo iniciador, Walter Gropius, fundió la Academia de Arte y la Escuela de las Artes Aplicadas en una sola, y desde su inicio dedicó su escuela a la creación de una unidad artística unitaria, que era el edificio, señalando que los arquitectos, los pintores y escultores deben reconocer y comprender la forma múltiple del edificio en la totalidad de sus partes. El Bauhaus fue una filosofía estética y desde sus inicios los cursos fueron diseñados para convertir esta retórica en realidad. Después de un programa inicial, se entrenaba a cada estudiante en un taller por dos maestros que los habilitaban para manejar los materiales, así como la estética de forma y contenido juntas. “Una educación dual que permita a las futuras generaciones la reunión de todas las formas del arte creativo y así convertirse en los arquitectos de la nueva civilización”⁵⁵ escribiría Gropius algún tiempo después. La atmósfera del nuevo Bauhaus era de experimentación, alegría y vigor, y se puede de alguna manera recrearla con sólo pensar en algunos de sus maestros: Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks⁵⁶, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy⁵⁷ y Joseph Albers⁵⁸.

La nueva arquitectura buscaba en la unidad la satisfacción de las necesidades estéticas y económicas, y proponía instaurar a la arquitectura y al diseño como un *arte social*. La mecanización debía ponerse al servicio del hombre y el Bauhaus fue diseñado para recuperar al ser humano, que había estado esclavizado a la máquina, dándole a sus productos un contenido de realidad y significado, y salvando su hogar de la anarquía

⁵⁵ Citado en Gay, Peter, op. cit., p. 99.

⁵⁶ Marcks fue perseguido por los nazis.

⁵⁷ Después de salir de Alemania Moholy-Nagy dirigió la Bauhaus de Chicago.

⁵⁸ Expulsado de Alemania con el advenimiento del nazismo, Albers dio origen al arte óptico (*op art*).

mecanicista. “Nuestro objetivo era eliminar los inconvenientes de la máquina sin sacrificar sus ventajas reales. El hombre moderno había sido rasgado, y pensar en abandonar la división del trabajo no sólo sería imposible sino indeseable. La tragedia de la fragmentación no había sido causada por la máquina o por la subdivisión del trabajo, sino por la predominante mentalidad materialista de nuestra época y la defectuosa articulación del individuo con la comunidad.”⁵⁹

Las actividades del Bauhaus eran versátiles. Aparte de la arquitectura y el diseño edilicio, se dedicaron al diseño de muebles, de lámparas, de alfombras, a la cerámica, encuadernación de libros y tipografía y hasta a la danza. Todas las artes eran tratadas con gran libertad y muchas tuvieron influencias perdurables. El ambiente del Bauhaus era como el de una gran familia, una escuela, una cooperativa, o una sociedad misionera. Ni Gropius ni los otros maestros se comportaban como tales, porque la academia era como un laboratorio en donde los estudiantes estimulaban a sus maestros y estos a sus estudiantes. La utilidad y la belleza no necesariamente iban de la mano, sino que lo que se buscaba era darles unidad, conservando también un sitio para la belleza pura. Algunas de las obras gráficas más interesantes de Feininger, Klee o de Kandinsky fueron realizadas en el contexto del Bauhaus.

La aversión estética y política de la extrema derecha, de los artistas tradicionales, la conducta bohemia de sus estudiantes y las implicaciones revolucionarias del experimento del Bauhaus constituyeron su verdadera némesis. Consciente de que estaban sentados sobre un barril de pólvora, Gropius prohibió todo tipo de actividad política y aunque fue de gran ayuda, en 1925 el Bauhaus se mudó de Weimar a Dessau, en donde Gropius construyó sus edificios más famosos y Klee y Kandinsky continuaron

⁵⁹ Gay, Peter, *op. cit.*, p. 100.

con su pintura, Breuer siguió fabricando sus muebles y los talleres fabricaron sus lámparas, vajillas, cubiertos y utensilios tan sencillos y bellos, famosos en Alemania y en todo el mundo. Finalmente, en 1932, debido a la depresión y a la política, se mudaron a Berlín, y en 1933 la *Gestapo* clausuró finalmente la Escuela Bauhaus y sus líderes se dispersaron por todo el mundo.⁶⁰

Por otra parte, el trabajo de los artistas, a pesar de no haber sido explícitamente político o apolítico, reflejaba, como todo Weimar, la perturbadora experiencia de la guerra. La guerra lo había cambiado todo, y las formas de expresión evolucionaron y buscaron nuevos caminos. Los poetas, los compositores, los bailarines, los escultores, los pintores, hasta los caricaturistas trataron de encontrar nuevas formas para expresar su desilusión y su enojo por la experiencia vivida.

Los pintores se definieron por los colores fuertes, simples y agresivos, por una artesanía primitiva usando líneas apasionadas y la distorsión de la figura humana, técnicas ya utilizadas desde antes de la guerra, pero llevándolas al extremo. Aún más que los poetas, los pintores se volvieron intensamente individualistas, incluso los que trabajaban juntos en el Bauhaus, como Klee, Kandinsky y Feininger, que utilizaban su propio lenguaje distintivo. “Max Beckmann, uno de los más importantes pintores de su tiempo, cuya deuda a la visión expresionista es evidente, orgullosamente repudió la etiqueta para sí mismo y desde 1922, en medio de los años expresionistas descalificó al *concepto expresionista* como un asunto *literario y decorativo*. El se sentía moderno, pero

⁶⁰ Cuando Hitler tomó el poder, Walter Gropius emigró a Inglaterra y en 1937 a Estados Unidos donde fue nombrado Director de Arquitectura de la Universidad de Harvard. Asociado con Marcel Breuer, otro profesor procedente de la Bauhaus, proyectó diversas construcciones y entre 1943 y 1945 experimentó elementos de construcción estandarizados con los que se construyeron muchas casas en California. Desde 1945, en colaboración con arquitectos jóvenes prosiguió su labor creadora y construyó varios edificios para la propia Universidad.

mantenía que uno puede ser innovador sin comprometerse con el Expresionismo o el Impresionismo.”⁶¹

El expresionismo no fue un movimiento unificado sino más bien un grupo de artistas aliados. No tenían una definición clara o un objetivo definido. Su rebelión era contra las formas establecidas y su búsqueda era por la renovación. Eran revolucionarios no políticos, y de todas las sectas, fueron los que acercaron a más artistas a su círculo revolucionario. “El planteamiento de la vanguardia expresionista, a diferencia quizá de otras, es de búsqueda profunda, casi mística, de la esencialidad de lo real. A partir de esa obsesión, de dura crítica de la realidad histórica de ese momento, atravesada por la guerra y por infinidad de injusticias y de irracionalidades.”⁶²

Surgieron dos grupos expresionistas. Uno, *El Puente (Die Brücke)*, que planteó como su centro de enfoque la vida en la ciudad, sus habitantes, su miseria, la violencia y el absurdo que se da en cada uno de los seres que viven en ella. En este sentido trabajó reiteradamente la soledad del hombre de la ciudad, convirtiéndolo casi en un espectro o un fantasma que deambulaba por sus calles sin un destino, y que reflejaba a algunos de los personajes que en esa época caminaban sin rumbo por algunas ciudades alemanas. *El Puente* trabajó en especial aquellos lugares que para la burguesía constituyen la escoria de la ciudad: la taberna, los prostíbulos, los lugares miserables y olvidados de la gran metrópoli. A esta corriente pertenecían artistas como Erich Heckel, Otto Müller, o Ernst Ludwig Kirchner, quien en la ambigüedad erótica de sus trabajos, presentaba la metáfora en la que Berlín aparecía como la prostituta de Babilonia. Los miembros del *Puente* mantuvieron relaciones estrechas con un círculo literario conocido como el

⁶¹ Gay, Peter, *op. cit.*, p. 106.

⁶² Casullo, Nicolás, Forster, Ricardo y Kaufman, Alejandro, *op. cit.*, p. 104.

Nuevo Club, que emergió de una asociación estudiantil fundada en la Universidad de Berlín, que se reunían regularmente para leer poesía y que causaron un inmenso impacto en los pintores, sobre todo en Kirchner.⁶³

El segundo grupo expresionista, y principalmente plástico era *El Jinete Azul* (*Blaue Reiter*) en el que aparecieron figuras muy destacadas como Vasily Kandinsky, Franz Marc y Paul Klee, que trabajaron desde una perspectiva más espiritualizada enfocados a la necesidad del arte de pasar de lo material a lo espiritual en esa coyuntura histórica. “La vanguardia se asume como situada en la ciénaga del materialismo del mundo, del consumo, del egoísmo, del sálvese quien pueda, de la gente que vale por sus posesiones o propiedades que tiene o no tiene, por las ambiciones puramente materiales.”⁶⁴ Esta corriente vanguardista trató de condenar al materialismo y al interés económico y a buscar un pasaje estético hacia lo espiritual del ser humano.

Tanto a los del *Puente* como a los del *Jinete Azul*, sus enemigos los llamaban *Kultur-Bolschewiken*⁶⁵ y podían tanto repudiar a la República desde una postura radical, o pintar como forma de promover el voto, pero independientemente de su inclinación todos participaron del espíritu de Weimar.

Como crítica al expresionismo como movimiento artístico surgió el dadaísmo, que se puede situar ideológicamente entre una marcada tendencia anarquista por su forma de confrontar estéticamente el mundo, y el nihilismo como fondo de sus interpretaciones. Para el dadaísmo, el arte estaba agotado y era simplemente un gesto burgués. “Dadá es extremista, disonante, altanero en sus juicios, cargado de un humor implacable. Su

⁶³ Behr, Shulamit, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁴ *Ibid*, p. 111.

⁶⁵ Gay, Peter, *op. cit.*, p. 106.

discurso panfletario llama a dejar atrás el arte y saltar hacia la vida, a romper las escuelas, los estilos, legados y con las propias vanguardias, porque las vanguardias siguen creyendo en el arte, y en ese sentido sean la peor amenaza.”⁶⁶

En las vanguardias artísticas, lo que surgió como elemento dominante fue un rechazo a la tradición estética. Su proclama era la de llevar el arte a la vida, de fundir el mundo con el arte y de escapar de la esfera que le habían otorgado las formas de dominio burgués. Fundamentalmente, fue un movimiento literario, plástico y cinematográfico, que reconoció sus antecedentes en París, pero que tuvo su momento más fuerte en Alemania, y fue en el exilio, sin embargo, que el expresionismo atravesó una fase de transformación en cuanto sus artistas reexaminaron su identidad cultural a la luz de las necesidades de sus países adoptivos.

Como dato interesante, el 30 de junio de 1937 Goebbels, Ministro de Propaganda nazi, autorizó oficialmente el saqueo de colecciones públicas del llamado *arte decadente*. Dos semanas después, en Munich se inauguró la exposición *Arte Degenerado*, en la que se presentaron setecientos cuadros robados de 32 museos y organizados de manera fortuita en varias categorías. “La exposición enfocaba los temas presentados ligando al arte moderno con la degeneración moral, racial, psicológica o física con la intención de deslegitimar su reivindicado status cultural.”⁶⁷

El planteamiento de la vanguardia expresionista, a diferencia de otras, fue la de una búsqueda profunda de lo real. Resaltaba la expresión del artista y planteaba que lo real no es necesariamente lo que se ve en el exterior, sino lo que surge en el interior cuando

⁶⁶ Casullo, Nicolás, Forster, Ricardo y Kaufman, Alejandro, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁷ Behr, Shulamit, *op. cit.*, p. 73.

vemos, percibimos o producimos algo. En el mundo fílmico, la película *El gabinete del Dr. Caligari*, estrenada en Berlín en febrero de 1920, inició la moda de cine expresionista y se convirtió en un éxito mundial. En el estreno en Nueva York en 1921 llegó a ser la cuarta película más taquillera del año y en Francia dio origen al movimiento *caligarista*.⁶⁸ En esta película, los personajes como César el Sonámbulo, se mueven como en un trance, y deambulan en medio una escenografía gótica con una iluminación tenue. Las expectativas de sus creadores eran las de crear una atmósfera misteriosa con varios niveles de sentido. Tanto el checo Hans Janowitz como el austriaco Carl Mayer, escritores del filme, la concibieron como una película pacifista y una crítica al militarismo y a la obediencia militar, pero la compañía productora le hizo cambios que modificaron por completo la intención inicial. Como señala Kracauer, “los autores querían desenmascarar la brutalidad, la demencia total de la autoridad. El marco en el que el director la encuadró le dio a la autoridad una apariencia de decencia y generosidad, y la rebelión contra la autoridad la apariencia de decepción, una forma de locura. Las ideas revolucionarias se habían convertido en ideas conformistas.”⁶⁹ Sin embargo, ya sea en su concepción original, su forma final o su eventual triunfo, *Caligari* reflejó, a fin de cuentas, la confusión y la búsqueda de los intelectuales expresionistas.

Otra película que causó gran controversia fue *Metrópolis*, producida en 1927, y dirigida por Fritz Lang. Los efectos cinematográficos fueron sorprendentes y el filme fue aclamado por un extenso público. *Metrópolis* es la ciudad del futuro, en la que los obreros viven esclavizados y trabajan en fábricas subterráneas, a veces hasta los límites de la muerte, mientras sus patrones disfrutan de una vida de ocio y placer en medio de

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Gay, Peter, *op. cit.*, p. 104.

jardines, fuentes y aves exóticas. La película tiene un desenlace melodramático en medio de la lucha de clases presentada como ciencia-ficción, motivo por el cual despertó fuertes críticas.

De la mano con los cineastas, los dramaturgos destacaron por su creatividad dentro de la corriente expresionista. Fueron prolíficos y hostiles tanto a las reglas como al público, y desbordaron en excentricidades tanto en la trama, el montaje, la acción y la dirección. La escenografía estaba apenas señalada, la iluminación era mínima, y los parlamentos muchas veces se recitaban o se gritaban. A los personajes se les revestía de universalidad despojándolos de nombre o de rasgos característicos. A veces se les denominaba únicamente *la niña, el soldado o el hombre*. Las obras eran vivas, poco elegantes y carentes de humor. Apelaban al público de manera estridente y directa y su demanda era por el cambio. En 1924, Bertolt Brecht, sin duda uno de los más importantes, se trasladó a Berlín donde comenzó la obra *Un hombre es un hombre*, estrenada dos años después. Con *La ópera de tres centavos* escrita en 1928, logró dar con éxito, a través de un conjunto de diálogos, canciones y baladas, una semblanza irónica, grotesca, y en el fondo, pesimista, de los bajos fondos de la sociedad. Detrás de la tragicomedia se encuentra la indignación del moralista político seguidor del expresionismo.⁷⁰

Un estilo tan espontáneo e individualista como el expresionismo no desarrolló un método o un mensaje único. “Algunos expresionistas registraron sus miedos ante la impotencia sexual o manifestaron su temor religioso por la nada, algunos escribieron obras acerca de su conversión al Cristianismo, o más frecuentemente, a una religión de

⁷⁰ Poco después de que Hitler tomara el poder, Brecht fue expulsado del Tercer Reich. Desde entonces vivió en Francia, Noruega, Rusia y finalmente en Estados Unidos.

la humanidad. Algunos celebraron, mientras que otros caricaturizaron las bendiciones de la moderna sociedad maquinizada. Hubo también expresionistas que glorificaron la guerra y la destrucción como la auténtica experiencia humana, pero la amplia mayoría condenó al militarismo y propagó su embelesada visión de una humanidad pacífica y regenerada.”⁷¹

A partir de 1929 la República sufrió una serie de golpes de la que ni ésta, ni su cultura, se podrían jamás recuperar. Gustav Stresemann murió el 3 de octubre de 1929, y a pesar de sus limitaciones, había constituido tanto para los republicanos de Weimar como para las mentes conciliadoras de fuera, un elemento positivo⁷². Algunos sobrevivientes de esos años, como Hanna Arendt, comentarían con desaliento, que “el fin había llegado.”⁷³

V

Quizá la muerte de Stresemann no habría desencadenado las consecuencias que tuvo si no hubiera estado aunada a la grave crisis económica mundial. La precaria prosperidad alemana recibió una tremenda sacudida desde 1929, cuando el desempleo alcanzó a los dos millones de personas y la recaudación de impuestos decayó abruptamente. El foco del debate político se convirtió entonces el seguro de desempleo, carga muy gravosa para el presupuesto público, que los socialdemócratas no se atrevían a tocar y que constituía un pesado lastre para los industriales y un disgusto para los conservadores. En

⁷¹ Gay, Peter, *op. cit.*, p. 112.

⁷² Gustav Stresemann fue llamado a formar gobierno en 1923 y ocupó la cartera de Asuntos Exteriores, orientando la política alemana hacia posturas de colaboración europea. Fue Premio Nobel de la Paz en 1926.

⁷³ Gay, Peter, *Ibid*, p. 136.

octubre de 1929, cuando el mercado de acciones de Wall Street se derrumbó estrepitosamente y su reverberación afectó a todo el mundo, uno de los países que más lo resintió fue la frágil y poco estable Alemania, que había vivido de la ayuda del exterior en una magnitud mucho mayor de la que los alemanes conocían o querían reconocer. En ese momento las exportaciones alemanas disminuyeron, se suspendieron los préstamos extranjeros, la recaudación fiscal continuó en picada, las bancarrotas se multiplicaron y el desempleo y la inflación aumentaron dramáticamente. Los socialdemócratas demandaron un aumento a las primas del seguro de desempleo, y el Partido del Centro y el Partido del Pueblo, que representaban la voz de los empleadores, rehusaron continuar en el gobierno, y el 27 de marzo de 1930 el gabinete de Müller renunció. La gran coalición había muerto y para muchos intelectuales el 14 de septiembre de 1930, día de las elecciones, fue la fecha en que la República falleció.

En realidad, el sentimiento nacionalista que habían despertado los elementos más radicales tenía sus raíces en la severa crisis económica y en el florecimiento de una literatura nacionalista. “Quien vivió aquellos meses y años apocalípticos, hastiado y enfurecido, notaba que a la fuerza tenía que producirse una reacción, una reacción terrible. Y los que habían empujado al pueblo alemán a aquel caos ahora esperaban sonrientes”⁷⁴ Se leía con avidez a Ernst Junger, a Franz Schauwecker y a una serie de autores nacionalistas de segunda línea⁷⁵, y fue en el contexto de ese ambiente de desesperación económica aunado a un renovado interés por la guerra que los nazis registraron una votación asombrosa en las elecciones de ese septiembre de 1930. Nuevamente resulta pertinente el comentario de Stephan Zweig, quien como testigo de esa época comentó: “Como nación irremisiblemente militar, Alemania se sentía

⁷⁴ Zweig, Stephan, *op. cit.*, p. 379.

⁷⁵ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 310.

fortalecida en su orgullo por las victorias provisionales, mientras que con la inflación sólo se sentía ensuciada, engañada y envilecida; una generación entera no olvidó ni perdonó a la República Alemana aquellos años y prefirió llamar de nuevo (al poder)⁷⁶ a sus carniceros.”⁷⁷

A partir de ese momento, los nazis manifestaron abiertamente cuales serían sus planes para el futuro y empezaron a cometer excesos. La prensa nazi, encabezada por Goebbels, predicó la acción en contra de republicanos, demócratas, liberales y judíos. Casi a las once de la mañana del 30 de enero de 1933, en Berlín, Adolfo Hitler fue designado canciller de Alemania. Karl Dietrich Bracher escribiría al respecto: “Hitler se abrió camino y llegó al poder no como un líder de una coalición de trabajadores (como algunos apologistas ilusos todavía sugieren), sino debido a una grieta de autoridad de la constitución de Weimar, y de inmediato se dispuso a destruir aquella misma Constitución que había jurado defender. Ese juramento, formalmente correcto, lo consideraba como el símbolo y fin de su exitosa política.”⁷⁸

La historia cultural de Weimar contrasta radicalmente con su historia política, cargada de degradación, corrupción, abuso, intimidación, mentira, y crímenes políticos seguidos de asesinatos masivos. La muerte de Weimar fue el alumbramiento de una época de tinieblas. El nacionalsocialismo fue hijo de la irracionalidad fecundada por la tecnología. En medio de la vorágine que se estaba viviendo, de la depresión económica, de las vanguardias y nuevas expresiones artísticas, de la desilusión y el desencanto, del desenfreno sexual, no fueron capaces de percibir que los huevos de la serpiente se estaban gestando, pero no ahí, sino en Austria.

⁷⁶ Nota mía.

⁷⁷ Zweig, Stephan, *op. cit.*, p. 399.

⁷⁸ Karl Dietrich Bracher. Citado en Gay, Peter, *op. cit.*, p. 163.

El nazismo fue un movimiento político beligerante, con una irrupción cultural que no fue impuesta por unos pocos, sino que fue desarrollada entre muchos, en la que las fronteras y los límites se borraron, desaparecieron. Los nazis utilizaban frecuentemente el término *Kultur* para invocar la cultura de la guerra. Se autodesignaron los verdaderos herederos de esa *Kultur*, e invocaron un espíritu de devoción a la idea de nación y del destino manifiesto de Alemania.⁷⁹

Desde el principio surgió un sentimiento de pertenencia a la *comunidad*. El partido enfatizaba la importancia fundamental del ritual y la propaganda: las banderas, las insignias, los uniformes, los saludos, las declaraciones de lealtad y la repetición de gritos, de consignas. Los grupos juveniles constituyeron un terreno fértil para sembrar estos rituales. El nazismo era un culto en el que se apelaba a las emociones a través de los sentidos.

El nazismo involucraba principalmente un elemento narcisista de amor a si mismo, pero más bien al reflejo de uno mismo en un espejo. Este reflejo, en el que los nazis aparecían altos, esbeltos, rubios de ojos azules, fuertes como el acero, eternamente jóvenes, no era más que un mito detrás del cual se escondía una total ineptitud para definirse a si mismos en términos convencionales. Detrás de su complejo narcisista, la existencia se convertía en una cuestión estética, reflexión en la que la vida se convertía en belleza. Walter Benjamin apuntaba en esta dirección cuando advertía que el fascismo era “la estetización de la política”⁸⁰, pero era mucho más, porque era la estetización de la existencia misma.

⁷⁹ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 310.

⁸⁰ Citado en Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 304.

La teoría racista nazi de la raza pura, con el énfasis en la belleza de sus prototipos, immaculados jóvenes y bellas damas no fue más que una mera banalización estética. La expresión oral y la corporal tenían prioridad sobre la escrita. El teatro, la música, la danza, y posteriormente la radio y las películas cobraron preponderancia sobre la literatura. El nazismo era un gran espectáculo y el país en donde sus poetas y filósofos se habían destacado como figuras centrales durante siglos, bajaban ahora de su pedestal para hacer espacio a otras manifestaciones. El giro no fue en la esencia sino en el estilo y el ambiente. La política se convertía ahora en un gran teatro cuyas representaciones se llevaban a cabo en las calles, en las plazas, en las cervecerías. Era la emoción, la excitación que provocaban los saludos, los cantos, el ruido al chocar los tacones, el contacto frío con los garrotes o con el metal de las armas. El nazismo se había convertido en más que un partido, era ya un evento de sublimación colectiva. “Si la raíz de la tendencia del modernismo fue el romanticismo y la objetivación de lo subjetivo, con la intención de traducir a un símbolo la experiencia subjetiva, el nazismo recuperó esta tendencia y la convirtió en una filosofía general de vida y sociedad. Para Hitler la vida era arte y su movimiento un símbolo.”⁸¹

La violencia y el terror se convirtieron en instrumentos indispensables para el control social en el Tercer Reich, y fueron atributos esenciales del culto nazi convirtiéndose también en formas de arte, al igual que la propaganda en torno de la cual se construyó todo un impresionante aparato. La radio y el cine jugaron un papel preponderante. Se subsidió la compra de aparatos *receptores* de radio, como ellos les llamaban, y la producción cinematográfica se centralizó y se impulsó⁸². Hitler entabló una relación

⁸¹ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 314.

⁸² Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 321.

productiva con Leni Reifenstahl quien, especialmente en *El triunfo de la voluntad*, evocó la belleza del nazismo, reflejando una fascinación con el *arte* del control social. “La intención del nazismo fue mentir *bellamente* a los alemanes y al mundo. La mentira bella es también la esencia del *kitsch*. El *kitsch* es una forma de artimaña, de decepción. Es una alternativa a la realidad cotidiana que de otra forma constituiría un vacío espiritual. Representa la diversión y el entretenimiento, la energía y el espectáculo pero sobre todo la *Belleza*. El *kitsch* sustituye la ética con la estética. El *kitsch* es la máscara de la muerte”.⁸³ El nazismo al igual que el *kitsch*, aunque disfrazados de vida, en realidad escondían la muerte. El Tercer Reich fue la creación de hombres que confundieron la relación entre vida y arte, realidad y mito.

Poco a poco las atrocidades cometidas empezaban a aflorar y la escalada de violencia aumentaba irrefrenablemente. Los alemanes emplearon toda su vehemencia y capacidad de sistematización en la perversión. El 12 de marzo de 1938 se llevó a cabo el *Anschluss*, la anexión de Austria por las tropas alemanas. Hitler ordenó la ocupación para evitar un referéndum por la independencia de Austria, que estaba programado para el 13 de marzo. En realidad, la mayor parte de los austriacos habían solicitado el *Anschluss* a Alemania porque se consideraban parte de la Nación Alemana y desde el colapso de la Monarquía de los Habsburgo, en 1918, aspiraban a una unificación con ese país. Entre el 12 de marzo y el 10 de abril, la Gestapo realizó entre 50 y 76 mil arrestos entre los que se encontraban líderes de la Primera República, comunistas, socialdemócratas, y demócratas cristianos.

El 15 de septiembre de 1938 Chamberlain propuso a Hitler la anexión de los Sudetes, territorio en el que más de un cincuenta por ciento de la población era alemana. El

⁸³ Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 304.

gobierno checo bajo la presión de Francia y de Inglaterra lo aceptó. Unos días más tarde, Hitler expresó al premier inglés su intención de anexarse territorios más amplios. Praga protestó y decretó una movilización general. Para finales de septiembre las tropas alemanas empezaron la ocupación de los Sudetes y arrebataron a Checoslovaquia 30 mil km² y tres millones de habitantes

La noche del 9 al 10 de noviembre de 1938 tuvo lugar *Kristallnacht, Noche de los cristales rotos* que marcó el punto decisivo en el que los alemanes empezaron a perseguir en forma más sanguinaria a los judíos de Alemania. Todos los cristales de las casas y las tiendas de los judíos en Alemania y Austria fueron rotos. De acuerdo a estimaciones nazis, en esa sola noche se destruyeron 815 negocios, se prendió fuego a 29 bodegas, a 171 viviendas, a 191 sinagogas y se demolieron 76 más. Se asesinaron a 36 judíos, y se arrestaron a por lo menos 30 mil que fueron enviados a los campos de concentración en Sachsenhausen, Buchenwald y Dachau.⁸⁴

VI

El 26 de septiembre de 1940 Walter Benjamin llegó, atravesando los Pirineos, a la frontera que divide Francia de España. La persecución nazi seguía muy de cerca los pasos de este intelectual judío. Exhausto y bastante enfermo, al llegar a Port-Bou junto con los integrantes del grupo guiado por Lisa Fittko, se enteró que ese día las autoridades españolas habían cerrado la frontera y anunciaron que desconocerían las visas de entrada. Al día siguiente, la frontera volvió a abrirse y dejó pasar a sus compañeros de travesía. Walter Benjamin iba en camino a Nueva York, para reunirse

⁸⁴ Encyclopaedia Judaica, Vol. 10, p. 1263.

allí con su colega Theodor Adorno. Pero no llegó a tierra española: se había quitado la vida la noche anterior.

*Después de Auschwitz ya no se puede escribir poesía*⁸⁵, escribiría Adorno. Las palabras, las principales formas de expresión de la sensibilidad y el racionalismo occidental ya no fueron adecuadas, o posibles. Para muchos, el amargo silencio parecía la única respuesta. Para Benjamin la respuesta fue el suicidio.....

⁸⁵ Citado en Eksteins, Modris, *op. cit.*, p. 303

BENJAMIN, LA ESTÉTICA Y LA MODERNIDAD

I

Nietzsche afirmaba que sólo a partir de la fuerza del presente se puede interpretar el pasado¹. El presente de Walter Benjamin fue ese convulso mundo, delirante escenario del paso de un siglo al otro. Nació el 15 de julio de 1892 en el seno de una familia judía que provenía por vía paterna de Renania y zonas adyacentes, y por vía materna de Neumark y Pomerania, de modo que se unieron en él las dos ramas fundamentales, características del judaísmo alemán². Entre los parientes cercanos a sus antepasados figuran por el lado paterno, Heinrich Heine y Friederike Josephi casada con el potentado banquero Julius Josephi, y por el materno habían conocidos eruditos como el arqueólogo Gustav Hirschfeld, el matemático Arthur Schoenflies y la poetisa Gertrud Colmar, para mencionar sólo algunos nombres³.

La infancia de Benjamin, como él mismo narraría en sus escritos, la vivió en el próspero suburbio berlinés de Grunewald, dentro del seno de una familia impregnada de un fuerte sentido de solidaridad burguesa. Sus recuerdos de infancia evocan su hogar como un refugio protector, confortable y privilegiado, similar al de muchos otros hogares judíos de clase media alta en donde la familia, “su clan”, se había asimilado o había recibido poco entrenamiento religioso formal.

¹ Mayorga, Juan: *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Anhtropos-Universidad Autónoma Metropolitana. Barcelona, 2003, p.73.

² Scholem, Gershom: “Antepasados y parientes de Walter Benjamin”, En: *Walter Benjamín y su ángel*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2003.

³ *Idem*.

Benjamin era miembro de esa generación que, a la vista de la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, se preguntaba si existía una verdad vinculante a lo largo de la historia o si había que colocar a la verdad en el cajón de los mitos⁴. Eso los llevó a encontrarse entre dos tradiciones enfrentadas. Por un lado, la Ilustración, cuyo acento estaba en el presente y la verdad pertenecía únicamente al presente, y por otra parte, la tradición romántica que señalaba que cada época tiene su propia verdad. Benjamin formaba parte de un grupo de pensadores a quienes conocía personalmente y entre los que se estableció un intercambio nutrido y fructífero. Mantenía correspondencia con Theodor Adorno, con Gershom Scholem (durante más de veinticinco años), también con Bertolt Brecht, Florens Christian Rang, Hugo von Hoffmannsthal y Werner Kraft. Gracias al “innato y extraordinario talento epistolar de Benjamin, que era una de las facetas más maravillosas de su personalidad”⁵ se conservaron muchas de sus cartas y, gracias a ellas, se ha podido disponer de un material muy vasto que abarca treinta años de su vida, desde los dieciocho años de edad hasta poco antes de su defunción. Desafortunadamente, como menciona Scholem, muchas se perdieron, entre ellas las enviadas a sus padres y hermanos Georg y Dora, a su primera novia Grete Cohn-Radt, a su esposa Dora, a su querida Asja Lacis, a Kurt Tuchler, Franz Sachs, Gustav Wyneken, Fritz Heinle y Georges Barbizon en la época del Movimiento de la Juventud, a Wolf Heinle, Erich Gutkind, Ernst Bloch, a André Breton, y algunas de las enviadas a Siegfried Kracauer y Bertolt Brecht en la época de la Primera Guerra Mundial⁶.

⁴ Mate, Reyes: “Los avisadores del fuego. Rosenzweig, Benjamin y Kafka”. En: *La filosofía después del Holocausto*. Riopiedras Ediciones. Barcelona, 2002, p. 78.

⁵ Scholem, Gershom: “Prefacio a las Cartas de Benjamin”. En: *Walter Benjamín y su Ángel*. (1966), p. 175-181.

⁶ *Idem*.

La obra de Benjamin no fue muy conocida en su época y había quedado prácticamente en el olvido después de su muerte, y no fue sino hasta mediados de la década de los años cincuenta, en que en Frankfurt, Theodor Adorno presentó una colección de ensayos de Benjamin, y en 1968, en Nueva York, Hanna Arendt, quien lo había conocido en París en la década de los años treinta, preparó un volumen similar para angloparlantes. La difusión que realizó Scholem no debe tampoco pasar desapercibida, y este rescate, de quien en los años veintes y treintas había constituido un fuerte reto a los hábitos de pensamiento osificado, lo convertiría en un nuevo clásico dentro de los campos de la filosofía, la historia, la crítica literaria y la estética.

Acercarse a la obra de Benjamin implica emprender una aventura de proliferación de sentidos. Exige al lector que quiebre sus prejuicios, que aprenda a leer por debajo, en entrelíneas, a tratar de seguir las ideas como huellas detectivescas, a perseguir lo enigmático escondido detrás de cada palabra y a renovar a cada paso la interpretación.

Tratar de enmarcar a Benjamin dentro de un esquema de referencia adecuado es una empresa ardua, ya que se le ha calificado como pensador, teórico, filólogo, escritor, periodista, traductor, crítico, o “filósofo en estado puro”⁷. La obra de Benjamin es singular y de gran originalidad. Resulta difícil clasificar su estilo, y la recepción de su obra ha llevado a que se analicen sus textos separadamente como discurso filosófico o como crítica literaria.

La obra de Benjamin es de gran complejidad debido la dificultad semántica que presenta. Para este autor, el lenguaje tiene una capacidad reveladora y una función

⁷ Missac, Pierre: *Walter Benjamin, de un siglo al otro*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1997, p. 43.

política. Forma y contenido son uno. No es únicamente el medio por el que se puede tranquilamente decir algo, sino que es “ese *algo* hecho comunicación”. Para él, el lenguaje guarda, en sus orígenes, un gran riesgo, porque es un instrumento de control, de poder, una fuerza política. Benjamin se esfuerza por dar a sus palabras la riqueza y resonancia de la que carece la prosa, ya que desde su perspectiva, el lenguaje no es sólo un medio de comunicación, es la esencia espiritual de las cosas. Al expresarlo, Benjamin se coloca no solamente en la tradición de la *Torá* sino también en la del *Zohar*. “La lectura judía de la realidad es una lectura desde el lenguaje y no desde el concepto. Y lo que en esta cultura distingue al lenguaje del concepto es el tiempo. Ésa es la herencia del judaísmo, celosamente guardada por la Cábala”⁸.

Por otra parte, Benjamin tenía la convicción que en cada frase se esconden varios niveles de significación. Es por ello que recurre con una frecuencia poco común a la metáfora y a la alegoría. El término alegoría etimológicamente significa “otra expresión”. Es un recurso del lenguaje mediante el cual se dice una cosa para significar otra. El diccionario la define, en el contexto de la retórica, como: “Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido directo y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente”.⁹ Benjamin, sin embargo, va más allá y crea otra figura a la que llama *constelaciones* y que consiste en una cadena o serie de ideas, imágenes, metáforas, conceptos, que se apoyan, interaccionan y se van entrelazando formando una telaraña que los une, los hace aparecer y renacer en cada texto y siempre bajo una óptica

⁸ Mate, Manuel Reyes: *De Atenas a Jerusalén*. Ediciones Akal. Madrid, 1999, p. 59.

⁹ Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, 1970, tomo 1, p.57.

El Diccionario Hispánico Universal define el término alegoría, en un contexto religioso, de la siguiente manera: Pasaje de los libros sagrados que además del sentido natural del texto puede tener una significación figurada. W.M.Jackson, *Diccionario Hispánico Universal*. México, D.F., 1977, tomo 1, p. 74.

diferente. Stéphane Mòses explica que las *constelaciones* constituyen la imagen que domina la exposición de la teoría del conocimiento de Benjamin y son “la multiplicidad irreductible de las ideas, su coexistencia en el interior de un sistema, el hecho que este sistema aparezca inalterable, incluso cuando deja de aparecer, sugiere casi necesariamente la metáfora astronómica del cielo y sus constelaciones”.¹⁰ En las obras de Benjamin, sus ideas, sus opiniones, su crítica aparecerá repetidamente pero cada vez bajo otra luz, bajo otra óptica; se entrecruzarán, se atraerán, se distanciarán, pero siempre estarán en la órbita de las constelaciones ya que “igual que la armonía de las esferas depende del rotar de los astros que no se tocan, así también la existencia de mundos inteligibles depende de la distancia insalvable que separa a las esencias puras. Cada idea es un sol y se relaciona con las demás, lo mismo que los soles se relacionan entre sí. La verdad es la resonancia producida por la relación entre tales esencias”.¹¹

Adorno alguna vez sugirió que “Benjamin se veía a si mismo como el vehículo capaz de expresar las tendencias culturales de manera objetiva”¹², creencia que convertía en crucial el medio de expresión que utilizaba. Sus textos son herméticos, con sobrecarga de un lenguaje muy poderoso que se cierra sobre si mismo. Cada frase encierra un mundo y acude a imágenes en momentos claves de su argumentación. Sus trabajos exigen del lector un extraordinario grado de concentración, ya que su pensamiento, de gran densidad, lo presenta de forma muy breve, por lo que a menudo cobra carácter de lo fragmentario y al mismo tiempo de lo definitivo.

¹⁰ Mosès, Stéphane: *El Ángel de la Historia*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1997, p. 90.

¹¹ Benjamin, Walter: *El origen del drama barroco alemán*. Taurus. Madrid, 1990. p. 90.

¹² Jay, Martin: *The Dialectical Imagination*. Heinemann. London, 1976, p. 176.

Resulta difícil juzgar o analizar la obra de este autor en forma sistemática porque es de naturaleza intencionalmente fragmentaria y asistemática. Benjamin no legó un todo integral del cual la posteridad se pudiera asombrar. Por cierto, como Adorno ha señalado a este respecto, “el pensamiento de Benjamin a menudo toma la forma de jeroglíficos, su discurso se convierte en un *collage* de imágenes que, como una obra de arte, despierta la fascinación e implora por la interpretación y el desciframiento”¹³, y por ello, el momento de la interpretación ocupa un sitio preponderante.

Benjamin se describía a si mismo como crítico literario, y de acuerdo con Hannah Arendt, si él hubiera tenido aspiración a ocupar alguna posición en la vida, hubiera sido la del “auténtico crítico de la literatura alemana”¹⁴. Benjamin hacía una distinción entre *crítica* y *comentario*. Por *crítica* se refería al verdadero contenido de la obra de arte y por *comentario* al tema. “El crítico es el alquimista que practica el oscuro arte capaz de transformar los vanos e inútiles elementos de lo real en los brillantes y permanentes destellos dorados de la verdad. Es la figura capaz de observar e interpretar el proceso histórico, mas sin embargo, a aquel que consigue realizar esta transfiguración mágica, rara vez se le clasifica de crítico literario”¹⁵.

La primera época del desarrollo intelectual de Benjamin abarcó de los años 1916 a 1925 y corresponde a lo que se le ha denominado como su *periodo metafísico* o *teológico*¹⁶. Scholem, quien lo conoció tan de cerca, explica que aunque sus años de juventud transcurrieron en un estrecho contacto personal con el expresionismo, que por entonces celebraba en Berlín sus primeras victorias, nunca se entregó a él. “En sus mejores

¹³ Wolin, Richard: *Walter Benjamín, an Aesthetic of Redemption*. Columbia University Press. New York, 1982, p. XI.

¹⁴ Benjamin, Walter: *Illuminations*. Schocken Books. New York, s/f. p.5.

¹⁵ *Ibid*, p. 5.

¹⁶ *Ibid*, p. XI.

trabajos, la lengua alemana está revestida de una perfección que deja al lector sin aliento. Tal perfección se debe a una muy rara mixtura de extrema abstracción, plenitud sensual y plasticidad en la exposición, hallándose así bajo el signo de la idea que Benjamin se hace del conocimiento metafísico”¹⁷. No hay que olvidar que Benjamin es deudor de la herencia cultural de sus antepasados y de lecturas judaicas cargadas de la visión simbólica de Dios y del mundo. Sin embargo, su creación de esta época quedó un poco en el olvido, por una parte, porque el lector se ve confrontado con grandes dificultades hermenéuticas, además de que en la década de los años sesenta, que fue la que vio renacer a Benjamin, se dio prioridad al Benjamin “materialista”, ya que iba más acorde al clima político del momento.

La segunda fase de su trabajo no se puede definir fácilmente, pero el Benjamin metafísico dio paso a un pensador mucho más maduro, con un enfoque materialista ortodoxo e innovador en el estudio del fenómeno cultural, que alcanzó su cima en 1936 con *La obra de arte en la época de la reproducción mecanizada*. En esta etapa, lo que preocupaba al autor era la recepción estética. Su interés por un arte autónomo burgués dio pie a una búsqueda de comprensión que se centraba en las condiciones materiales de la producción y recepción de la obra de arte.

Benjamin enfocaba al arte en relación a su función social. En la antigüedad, el objeto de arte tenía una función ritual y estaba cargado de magia. Los objetivos para los cuales fue creado se relacionaban con su mera existencia y estaban imbuidos de una función dentro del ritual. La belleza no era su objetivo. Cuando el arte se emancipa de esta relación, se le conduce a oportunidades para ser exhibido y lo que desencadena son

¹⁷ Scholem, Gershom, *op. cit.*, p. 19.

respuestas contemplativas. En ese momento, el objeto de arte va a tomar un nuevo valor, dependiendo de la habilidad que se tenga para exhibirlo a un numeroso público. La experiencia puede convertirse en la de un solo individuo, o bien en la de un grupo reducido que entra a una galería de arte o a un museo a admirar una obra producida por un gran maestro. Pero, ¿qué sucede cuando se perfeccionan las técnicas de reproducción de la obra? En ese momento surge una tercera modalidad, la del arte político. El arte basado en la política entra en crisis: carece de autenticidad, de autor y de recepción contemplativa, y ya no se rebela contra el exceso de poder individual o colectivo. Todo lo contrario, está al servicio de éste.

Benjamin se inspiró en tres fuentes muy diferentes: el romanticismo alemán, el mesianismo judío y el marxismo. Como Michael Löwy comenta: “No se trata de una combinación o síntesis ecléctica de esas tres perspectivas (aparentemente) incompatibles, sino de la invención, a partir de ellas, de una nueva concepción profundamente original”¹⁸. Amalgamado a estas corrientes de pensamiento tan distintas, estaban también los escritos de diversos autores, muchos contemporáneos a él, la tradición de la Escuela de Marburgo, y de Hermann Cohen, en quien claramente se inspira al reclamar justicia no sólo para los desposeídos, sino también para los excluidos y para los vencidos. Benjamin sentía gran fascinación por los epigramas y las citas, que incluía en numerosas ocasiones en cada uno de sus escritos, rasgo que lo distingue de todos aquellos autores que las utilizan para verificar o documentar sus opiniones y, por lo tanto, pueden ser incluidas como notas al pie de página. En Benjamin esto no es posible y opera prácticamente a la inversa. Las citas son centrales y su texto sería casi

¹⁸ Löwy Michael: *Walter Benjamin, aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2003.
p. 16.

como complementario, una especie de montaje surrealista. Hannah Arendt lo describe como que “su obra parecería una serie de fragmentos rasgados de su contexto original y ordenados nuevamente de tal forma que se ilustren unos a los otros”¹⁹.

Se puede afirmar, casi sin temor a equivocarnos, que la obra de Benjamin aspiraba a una nueva comprensión de la historia humana. Su reflexión constituye un todo en el cual el arte, la historia, la cultura, la política, la literatura y la teología son inseparables, y quizá no se les pueda entender completamente a menos que se tenga una visión de conjunto. Esto implica una labor sumamente ambiciosa. Pierre Missac afirma que “aunque no estemos seguros de ceder alguna vez ante los demonios que quisiéramos conjurar, recomendamos preferentemente abordar a Benjamin de manera indirecta y parcial, casi con astucia, al descuido, al paso, siguiendo el método que a él le había permitido los mejores hallazgos de coleccionista”²⁰

Yo no trabajaré ni de forma indirecta ni con descuido, pero sí de manera parcial, tratando de colocarme desde mi presente en el sitio en donde él se encuentra posicionado e intentaré ver cual es el panorama frente a sus ojos, para entender la crítica que hace a la modernidad, a la transformación de los seres humanos en máquinas, a la degradación del arte a una simple técnica, al sometimiento de los individuos al mecanicismo social y al *costo* del progreso. Mi interés se adhiere a la recepción que se tuvo de Benjamin, sobre todo en Francia, que hizo hincapié prioritariamente en la vertiente estética de su obra, con cierta tendencia a considerarlo como un historiador de

¹⁹ Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 4.

²⁰ Missac, Pierre, *op. cit.*, p. 29.

la cultura²¹. Me limitaré a realizar mi análisis desde una única perspectiva, a pesar de caer en el riesgo de cierta arbitrariedad, y me concentraré en tres de sus escritos pertenecientes a su segundo periodo.

El primero es el *exposé* o sinopsis que presentó en 1935 a sus colegas del Instituto de Investigaciones Sociales conocido como *París, capital del siglo XIX*, en el que Benjamin trata una serie de temas y motivos que constituirían un plan para la reconstrucción de dicho siglo. En segundo término, analizaré la obra que dejó como herencia, y que escribió poco antes de su muerte en 1940, *Las tesis de la filosofía de la historia*.

II

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

En 1935, por petición de sus colegas del Instituto de Investigaciones Sociales en Nueva York, Benjamin preparó una sinopsis (*exposé*) de su gran proyecto *Das Passagen Werk* a la que tituló *París, capital del siglo XIX*. En 1939, por sugerencia de Max Horkheimer, escribió una segunda sinopsis en francés con el mismo nombre y basada en la primera, con la intención de interesar a un patrocinador norteamericano²². En esta obra el autor presenta un resumen de temas que le interesaban con el propósito de realizar una reconstrucción histórica esquemática del siglo XIX. El panorama que pinta

²¹ Löwy, Michael, *op. cit.*, p. 12.

²² Benjamin, Walter: *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, tercera edición, 2002. Translators' Foreword, p. X.

Benjamin de manera pragmática no es el del desarrollo de acontecimientos, sino que presenta los cambios arquitectónicos de pasajes, galerías comerciales y bulevares, exhibiciones industriales y nuevas modas en el arte, en el París de mediados del siglo XIX.

Benjamin afirmaba que la historia se construye a través del acto mismo de relatarla, y por lo tanto, va en función del momento en el tiempo y del lugar en el espacio desde donde el historiador crea su discurso, es decir, desde su presente. Su objeto de estudio en esta obra lo constituye la modernidad en la capital francesa y no, por ejemplo, en la Londres victoriana, centro de un impresionante imperio colonial, altamente industrializado, o a la propia Berlín, su ciudad natal, que en siglo XIX se había convertido en una metrópoli cosmopolita. Elige justamente a París, que a fines del siglo XIX celebraba el centenario de su Revolución, y en línea con ese espíritu, los símbolos de Francia revolucionaria eran la representación de la figura de una mujer, Marianne, que con el gorro frigio personificaba los ideales de igualdad, libertad y fraternidad y que para Benjamin no eran más que “bellas palabras construidas sobre el desconocimiento de la realidad, llena de inhumanidades, desigualdades y opresión”²³. Benjamin mismo explicará el por qué de su elección en una carta a su amigo Scholem, ponderando que “análogamente a su estudio sobre el barroco, en el cual había desarrollado su pensamiento sobre el siglo XVII a partir de Alemania, le gustaría comprender el XIX a partir de Francia”²⁴.

²³ Mate, Reyes (ed.): “Los avisadores del fuego: Rosenzweig, Benjamín y Kafka”. En: *La filosofía después del Holocausto*. Anthropos. Barcelona, 2002, p. 87.

²⁴ Ortiz, Renato: *Modernidad y espacio, Benjamin en París*. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires, 2000, p. 97.

Sorprende un poco al lector la notable cualidad estática de este texto, en el que pareciera que el autor prefiere analizar espacios, edificios, vistas o monumentos, en lugar de ocuparse en relatar eventos, como si la historia misma -de alguna forma- se hubiera detenido en la frialdad e inmovilidad del hierro, del mármol, del vidrio o de la piedra. Desde antes de iniciar la lectura, el lector con sólo posar su mirada sobre el texto impreso se puede percatar como el uso constante de citas, intercaladas con la prosa, le dan al mismo una materialidad muy especial. Es como si aparecieran ante sus ojos bloques de construcción. Las seis partes de *París, capital del siglo XIX* seguramente corresponden al mismo número de capítulos que el autor pensaba incluir en su gran obra, pero continuando con esta analogía podrían corresponder a los seis pisos de un edificio. Las citas o notas podrían constituir las paredes de cada planta, y la decoración surge de sus comentarios a las citas. Es como si Benjamin hubiera querido amalgamar forma y contenido, teoría e interpretación, pero recurriendo al mismo tiempo a una percepción visual y estética de su creación literaria. No son únicamente las imágenes visuales producidas por el uso y color del lenguaje, es el formato mismo de su presentación lo que crea una imagen, y las constelaciones le servirán para entrelazar todo esto y al mismo tiempo apoyar sus conceptos.

De acuerdo con Stéphane Mosès, de los dos objetivos clásicos de la historiografía, reconstruir el pasado e interpretarlo, Benjamin dio prioridad a lo segundo²⁵ y en esta obra el autor introduce a su lector al contexto de la burguesía del siglo XIX, e interpreta la cuestión esencial de la mercancía como aquel lugar que cobra vida mientras que el productor se vuelve cosa. El autor procede a convertirlo en un paseante y a su obra en un micromundo reflejo del exterior, y por ello procede a exhibir su tema justamente en

²⁵ Mosès, Stéphane: *El Ángel de la Historia*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1997, p. 82.

los pasajes y vitrinas que se observan al caminar. Pero, ¿qué se exhibe para la venta en cada uno?... la poesía, la arquitectura, la pintura, la fotografía. El hombre ha puesto a su servicio el arte y lo ha convertido en pieza de escaparate; al hacerlo, él mismo se ha convertido en mercadería y en pieza para exhibición.

Acompañan al lector en su recorrido por los pasajes algunos personajes por los que Benjamin siente especial simpatía, ya que son habitantes de esta gran metrópoli y producto del mundo que retrata el autor. Toma prestadas, desde el inicio mismo del texto, a las *grandes damas* del poeta Nguyen-Trong-Hiep, que van elegantemente vestidas y a la última moda, y que pueden dedicar su tiempo a salir y pasear por las anchas y espaciosas avenidas de París. Las refinadas señoras burguesas van seguidas por la *pequeñas damas*, que son las sirvientas encargadas del cuidado de los niños, y serán las responsables en llevar los paquetes de las compras o de detenerles el abrigo y el paraguas. Estas aparecen ya en sus recuerdos de la niñez que vivió en el elegante distrito residencial, y a las que hace referencia en *Infancia en Berlín* y en *Crónica de Berlín*.

Hay otro habitante de la ciudad, que es uno de los personajes favoritos del autor, y que gusta deambular por los pasajes, es el *flâneur*, aquel que pasea por el placer de pasear y que disfruta en observar la mercancía y caminar. El *flâneur* es un personaje netamente urbano y puede existir únicamente en la ciudad porque en el campo no hay aparadores que observar. Por otra parte, antes de la construcción de las grandes avenidas de París, no era posible pasear por las callejuelas sucias y oscuras. El *flâneur* habita hasta hoy en día en las grandes ciudades. Ve al habitante de París, o de cualquier otra gran ciudad, como quien se enfrenta a ella con la mirada del exiliado. “Se trata de la visión del *flâneur*, cuya forma de vida representa con un resplandor consolador, la desesperanzada

vida verdadera de los habitantes de las grandes ciudades. El que pasea por placer se encuentra en los umbrales, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa”.²⁶ El *flâneur* es producto de la modernidad. Renato Ortiz lo define como “el ciudadano que ve sus derechos afirmados solamente después de la Revolución Francesa, y puede escoger su destino sin atarse a su origen estamental. Deslizándose desde su territorialidad, puede caminar, moverse según los objetos trazados por su conciencia individual”.²⁷ La *flânerie* presupone la idea de tomar distancia, mirar, observar y alejarse, y Benjamin se identifica con la figura del exiliado de Baudelaire, ya que como judío y como observador y crítico de la sociedad en la que vive, el exiliado, el que está afuera, es justamente el que tiene la capacidad de “percibir”, y así, de poder captar. “Desde la mirada *marginal* y hasta subalterna del pueblo judío, Benjamin se sustrajo de esa gran epopeya de la razón burguesa que cristalizó elocuentemente en la filosofía hegeliana de la historia. Mirada del exiliado de todo poder, del derrotado una y otra vez, pero que, en esa desazón de la derrota, siguió encontrando motivos y fuerzas para seguir caminando sin un rumbo fijo por las sendas laberínticas de la historia, en pos de una promesa cuya garantía de cumplimiento no dependía de la razón sino de un sinnúmero de eventualidades que, paradójicamente, la volvían cada vez más frágil pero más indispensable.”²⁸

La literatura mexicana toma a esta figura como integrante de la sociedad mexicana y Rubén Campos²⁹ lo retrata en su libro *El bar* de la siguiente manera: “Vestía

²⁶ Benjamin, Walter: “París, capital del siglo XIX”. En: *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Taurus. Madrid, 1998, p. 209

²⁷ Ortiz, Renato: op. cit, p. 114.

²⁸ Forster, Ricardo: *El exilio de la palabra. En torno a lo judío*. Eudeba. Buenos Aires, 1999. p. 78.

²⁹ Rubén Campos destaca como uno de los creyentes más sinceros del movimiento modernista mexicano. Desde la fundación de la *Revista Moderna*, este escritor y poeta guanajuatense perteneció al grupo integrado por Nervo, Tablada, Urbina y Valenzuela entre otros. Junto con músicos, artistas y escritores participó plenamente de la vida bohemia. Cultivó en particular la poesía, la crónica, el cuento y la novela,

correctamente sombrero alto de seda y copa, jaquet de paño negro, chaleco de piquet blanco y pantalón claro, todo muy viejo, que caía sobre unas polainas de ante que realizaban sus zapatos negros de charol. En la mano llevaba un bastón de ébano con puño de metal dorado, en el ojal un clavel rojo y en el ojo derecho un monóculo para ampliar su visión unilateral, pues el otro ojo era de vidrio y permanecía parado como un reloj al que se le hubiera roto la cuerda. Desde lejos se destacaba la figura de este tipo singular, que era un infatigable flaneador, inevitable en Plateros a las horas del paseo, algo anguloso, flaco, que miraba hacia delante sin ver a nadie, como si estuviera divagando en su sueño persistente y único de elevarse a las alturas en su globo.....”³⁰ El *flâneur* de Benjamin se transformará en el consumidor moderno que podemos encontrar a todas horas en los centros comerciales de México y de todos los países.

Si las pasajes y galerías comerciales son el espacio favorito para el ocio, para deambular sin un propósito definido, para Benjamin el interior es el espacio que tiene el hombre para soñar y por ello puede convertirse en un universo entero y es el salón en donde construye “un palco en el teatro del mundo”.³¹ En este mundo introduce el autor al *coleccionista*³², que es el verdadero ocupante del interior. Benjamin se une al pensamiento de Flaubert, Balzac o Dostoievski que critican a los coleccionistas tradicionales porque buscan reordenar al mundo. La cultura del museo nace en el siglo XIX y es característica del mundo moderno y de una sociedad globalizada que busca

pero la mayor parte de su producción literaria quedó sepultada en numerosos diarios y revistas de la época. Campos fue compositor y crítico musical. Fue también catedrático de literatura, de arte, música y folklore en la Escuela Nacional Preparatoria, la Nacional de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional, el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía y la Universidad Nacional. En el campo de la diplomacia se desempeñó como cónsul en Milán. Su novela *El Bar* es un libro de memorias de una época que Rubén Campos vivió con mucha intensidad. Presenta a una gran cantidad de personajes, muchos de ellos caídos en el olvido pero que contribuyeron a la profusa producción literaria de finales del siglo XIX.

³⁰ Campos, Rubén. *El Bar, La vida literaria en México en 1900*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1996, p. 117.

³¹ Foster, Ricardo, *op. cit.*, p. 78.

³² El padre de Benjamin había sido coleccionista y se había dedicado a la venta de antigüedades.

reordenar y recapturar la memoria de la historia, pero de forma anárquica. El coleccionista nace cuando el objeto de colección ha perdido su valor de cambio, y la moda va a contribuir a que en cada época y de manera más acelerada los objetos se conviertan en piezas de museo.

¿Cuáles son entonces las huellas que ha dejado esta sociedad burguesa de finales del siglo XIX? ¿Cuál será la lectura que el coleccionista de tiempos venideros podrá hacer de sus manifestaciones artísticas? Él entenderá que el arte se puso al servicio de la técnica y que, para alimentar a la gran maquinaria del consumismo, el hombre lo redujo a mero objeto de uso. El objeto de colección tendrá pues un doble objetivo, será el instrumento con el que se podrán leer las huellas del pasado, y se convierte también en una crítica del presente, y el coleccionista es quien tiene la posibilidad de liberar a las cosas de su *obligación* de ser útiles, o sea de su *valor de uso*. Es por ello también quien devuelve al objeto su vida propia y el que puede salvar la memoria de los muertos, de las víctimas, tema que dentro de su esquema de las constelaciones retomará ampliamente en *Las tesis de la filosofía de la historia*..

Hay otra figura que le resulta muy atractiva al autor, y a la que compara metafóricamente a los pasajes de París. Esta es la prostituta, que aunque ha existido desde tiempos bíblicos y no es exclusivamente un personaje urbano, es mercadería al ser un artículo de consumo, y al mismo tiempo vendedora. Benjamin toma prestada a esta figura femenina de Baudelaire por quien sentía una profunda admiración y que caracterizaba como “un hombre estafado en su experiencia, un moderno”³³ y que fue capaz de crear un triángulo en el que incluyó a la prostituta y a la muerte, y ambas

³³ Mate, Reyes.; *La filosofía después del Holocausto*, op. cit., p. 93.

complementadas con un tercer vértice, el de París. Ese París en el que aparecen también los *dandys* y los *snobs*.

La mayoría de los pasajes en las galerías de París se construyeron en la primera mitad del siglo XIX y surgieron junto con la propagación del comercio textil. Las nuevas tiendas, los *magasins de nouveautés*, eran galerías vidriadas rodeadas de negocios y cafés que se volvieron características de la metrópolis. Estaban decoradas lujosamente, utilizando el vidrio y el mármol, e impusieron un cambio en la presentación de las mercancías, introduciendo la exposición de los artículos por secciones mediante mostradores especializados por ramos de productos. Estos negocios, además de ofrecer numerosas mercaderías, muchas veces suntuarias, estimularon una nueva práctica social, la de hacer compras.

A ambos lados de la galería comercial, los pasajes fueron el lugar de exhibición de la primera iluminación a gas y constituían una gran atracción para los parisinos al igual que los extranjeros que no se cansaban de admirarlos y disfrutaban en pasear por ellos. Para Benjamin, sin embargo, las galerías comerciales van a ser el balcón desde el cual se podría observar el drama de la modernidad, lo cual no es más que un micromundo, reflejo del París y de la Europa de aquel entonces, “de suerte que cada uno de esos pasajes constituye una ciudad, inclusive un mundo, en pequeño”³⁴.

Cada una de las seis secciones del texto presenta un patrón recurrente, primero un desarrollo arquitectónico, un evento industrial o una moda en el arte de mediados del

³⁴ Benjamin, Walter: “*Paris, capital del siglo XIX*”. En: *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Taurus. Madrid, 1998, p.192

siglo XIX en París, y después de aislar el hecho, buscando una correlación sociológica o tecnológica y sus correspondencias, sugiere lazos con las corrientes económicas y con las tendencias políticas de la época. Literalmente forzará al hecho seleccionado a que revele lo que oculta, que es el deseo de las clases dominantes de desarrollar las fuerzas de producción.

A medida que se avanza por los *pasajes* se descubre que la nueva religión, la que ha impuesto la moda, es el consumismo. La mercancía exhibida se ha convertido en fetiche y el lugar de peregrinación colectiva son las galerías comerciales y las exposiciones mundiales. Toda Europa se pone en movimiento para ver las exposiciones mundiales, en donde París es la capital del lujo, y el hombre –en su afán de estar a la moda- se ha convertido en mercancía por antonomasia.

El primer escaparate es el que exhibe a *Fourier o los pasajes*³⁵. En él se muestra a la arquitectura y a una de sus herramientas de trabajo, el hierro, material imprescindible en

³⁵ La elección del título de cada capítulo no es casual. Cada uno conlleva un propósito definido, y deja al lector la tarea de descubrir su sutil intención. ¿Por qué Fourier en este caso? Benjamin comenta que Marx se refirió a Fourier con particular aprecio. Esto no deja de llamar la atención ya que constituye una notable excepción. Conocida es su actitud irónica y lenguaje despectivo hacia todos los pensadores sociales que le precedieron, cuyas propuestas de cambio social eran –a su juicio– insuficientes o carecían de una radicalidad drástica. Es el caso de Moro, Cabet, Blanqui, Campanella y Saint Simon principalmente, a quienes denomina “socialistas utópicos”, con la decidida intención de desacreditarlos y de imponer su propia versión como la única apegada a la realidad, fundamentada “científicamente”, factible, necesaria y apoyada por un devenir determinista, “ineluctable”. El caso es que Fourier no se limita como los demás reformadores sociales a proponer una sociedad basada sobre principios más sanos y más justos, más equitativos, etc. Su visión traspasa los confines de las relaciones interpersonales, de individuo con sociedad y de ciudadano con poder, para proponer además, lo cual es novedoso, los atributos del asentamiento humano que caracterizaría a la nueva estructuración de la sociedad a la que denomina “falansterio”, y en ello hay un trabajo meticuloso de descripción de las nuevas instituciones, del trazado urbano, de la vivienda y del modo de vida en esas asociaciones comunales voluntarias. Para Marx, la visión de Fourier significa sentido práctico de las cosas y claro propósito de asentar ideas sobre senderos de viabilidad. ¿Habría imaginado Marx o habrá sido una de sus pesadillas, que su propuesta sería al cabo de un siglo otra utopía más? Para Benjamin, cuyo propósito en este ensayo es analizar la influencia de las nuevas corrientes arquitectónicas en la reconfiguración de la vida urbana y de sus costumbres cotidianas en la gran ciudad, la obra de Fourier representa una visión modélica de la sociedad sustentada en elementos de diseño urbano y de arquitectura de la vivienda privada y de los edificios de servicio público, y por lo tanto, una concepción precursora, pionera, de la transformación en la estructura urbana, cuyas

la construcción de los “...pasajes, en los salones de exposición, en las estaciones ferroviarias, en construcciones que tienen fines transitorios”.³⁶

El hierro cobró un impulso decisivo con los rieles de la locomotora desde la segunda década del siglo XIX. El hierro es un material que desde muchos siglos atrás se utilizaba en la elaboración de armas de todo tipo, y que claramente evoca la guerra. El riel se convierte en la primera pieza metálica desmontable. “La construcción toma el papel del inconsciente” porque “esos constructores convierten en pilares a columnas pompeyanas; imitan a casas de vivienda en sus fábricas y más tarde, hacen *chalets* de las primeras estaciones de ferrocarril”.³⁷ Como en el inconsciente, en donde muchas cosas se realizan por impulso, o por el dominio de las pasiones, esta sociedad aburguesada presenta una mezcolanza en el sentido y propósito que da a las construcciones, las que no tienen un *uso* específico más allá del que el hombre quiera darles en ese momento, ya sea por capricho o por voluntad transitoria.

Los pasajes marcaron y caracterizaron al París del siglo XIX, pero también los había en Milán, Berlín, Londres o algunas otras ciudades europeas. De acuerdo con Pierre Missac existían varios tipos de pasajes, dos como mínimo: podían servir como vía de comunicación y como escaparate, y esa distinción tiene más importancia aún si se toma en cuenta que está ligada a los progresos técnicos que permitieron el desarrollo de la arquitectura del vidrio.³⁸

diversas dimensiones e implicaciones, se propone explicar.

³⁶ Benjamin, Walter: *op. cit.*, p. 193.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Missac, Pierre: *Walter Benjamin, de un siglo al otro. op. cit.*, p.165.

En *París capital del siglo XIX* Benjamin señala también cómo las transformaciones de la sociedad francesa tuvieron implicaciones en la vida cultural y social. “Así como la arquitectura, con la construcción de hierro comienza a crecer más allá del arte, lo mismo le pasa a la pintura con los panoramas. El punto culminante en la preparación de los panoramas coincide con el auge de los pasajes.”³⁹ Con el éxodo del campo a la ciudad, el hombre se ha alejado de la naturaleza pero ha realizado “esfuerzos técnico-artísticos”⁴⁰ para imitarla y para introducir el campo a la ciudad, tratando de lograr en los panoramas la reproducción más fiel de ésta, buscando “los cambios de luz diurna en los paisajes, el salir de la luna, el precipitarse de las cascadas”. El pensamiento benjaminiano señala que el hombre prefiere imitar a la naturaleza que conservarla, y ha perdido la fraternidad que tenía con ésta, al tiempo que con los nuevos descubrimientos ha aumentado sus conocimientos con respecto a la misma, pero esto le ha servido para controlarla, y no se ha detenido en su carrera depredadora. Esta búsqueda de la sociedad por reproducir la realidad, apuntará hacia el futuro, hacia la fotografía, el cine y la película sonora. El heredero directo de los panoramas fue Daguerre, “discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo taller se encontraba en el Passage des Panoramas”⁴¹ y que en 1839 impulsó el mercado de retratos, fuente constante de conflictos entre fotógrafos y pintores. Benjamin *exhibirá* también a la fotografía, señalando como “extiende desde mediados de siglo, enormemente, el ámbito de la industria de consumo, en cuanto lanza al mercado, sin limitaciones, figuras, paisajes, acontecimientos, que nunca antes habían tenido valor, o que sólo valían como imágenes para un cliente.”⁴²

³⁹ *Ibidem*, p.196.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Ibidem*, p. 197

⁴² *Ibidem*, p.199.

Junto a la panorámica, la daguerrotipia y a la fotografía, Benjamin coloca al *folletín*, género que se popularizó sobre todo entre el público femenino y que surgió con el desarrollo de la prensa, con sus innovaciones técnicas y comerciales, como la publicidad, que se convirtió en fuente de lucro de los periódicos. Para Benjamin “esta literatura es también socialmente panorámica”,⁴³ o sea, que va a tratar de copiar o reproducir la verdadera creación literaria, pero justamente en esta imitación reflejará los nuevos intereses de esa sociedad, aburguesada, consumista y banalizada cuya preocupación fundamental será la moda. Estableciendo un paralelismo con la situación particular del México Porfirista, podemos señalar el auge que cobró, por ejemplo, *El Mundo Ilustrado*, publicación que marcaba las tendencias parisinas y que la sociedad mexicana se esmeraba por copiar y emular.

Paseando por los pasajes parisinos se podrá llegar al *escaparate* que Benjamin denominó *Grandville o las exposiciones mundiales* en donde señalaba que “Europa se ha puesto en movimiento para ver mercaderías...”⁴⁴, y que “...el proletariado, como cliente, figuraba en el primer plano”⁴⁵. El autor ve a las exposiciones mundiales como los “lugares de peregrinación del fetiche “mercadería”⁴⁶. Benjamin recuerda a Marx cuando habla del carácter fetichista de la mercancía y, de acuerdo con Rolf Tiedemann, Benjamin conocía esta teoría principalmente de la versión de Lukács, y al igual que muchos otros intelectuales de izquierda de su generación, era deudor de sus conocimientos sobre Marx al capítulo sobre *reificación* del libro *Historia y conciencia de clases*, de Lukács⁴⁷.

⁴³ *Ibidem*, p.197.

⁴⁴ *Ibidem*, p.201.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Benjamin, Walter: *The Arcades Project*. *Dialectics at a Standstill.. op. cit.*, p. 938.

El destino de la cultura del siglo XIX descansaba, para Benjamin, precisamente en su carácter consumista, y sus valores culturales los describe como *fantasmagorías*, término que implica el arte de crear fantasmas por medio de una ilusión óptica. En el proceso capitalista de producción se constituye a si mismo como una fuerza que opera en contra de las personas que lo llevan a cabo: “Las exposiciones mundiales sirven para aclarar el *valor de cambio* de las mercancías. Crean un marco dentro del cual su *valor de uso* pasa a segundo término. Sirven para inaugurar una fantasmagoría, en la que el hombre se deja atrapar para ser destrozado. La industria del esparcimiento le alivia la tarea, al elevarlo al rango de suprema mercancía”⁴⁸.

Las fantasmagorías son las imágenes mágicas de ese siglo, son los símbolos e ideales por medio de los cuales la sociedad trata de superar su inmadurez social en la organización de los medios de producción. Las fantasmagorías poseen un efecto transformador ya que tienen la posibilidad de cambiar el *valor de uso* de la mercancía.

El repetido uso que hace el autor del término *fantasmagoría* parece sustituir a lo que Marx designaba como el *fetichismo de la mercancía*. “La moda prescribe un ritual para adorar al fetiche ‘mercadería’. *Grandville* extiende su alcance a todos los objetos de uso cotidiano, así como al cosmos mismo”⁴⁹. Scholem, sin embargo, comenta al respecto que “toda la originalidad del materialismo de Benjamin surge del hecho de que su verdadero método de pensamiento no se ajusta en lo absoluto a su pretendido método materialista. Sus ideas siguen siendo en lo fundamental las de un metafísico que, si bien ha desarrollado una dialéctica de la observación, se encuentra muy lejos de la dialéctica

⁴⁸ Benjamin, Walter: *Paris, capital del siglo XIX op. cit.*, pp. 201-202.

⁴⁹ *Ibidem*, p.203.

materialista. Sus consideraciones son propias de un teólogo inclinado a lo profano.....”⁵⁰

En el periodo entre 1853 y 1870 París dejó de ser una populosa ciudad de trazo medieval para convertirse en una metrópoli moderna. Haussmann fue el responsable de esta transformación, ya que hizo derribar los viejos barrios obreros de casas amontonadas, sin ninguna condición sanitaria ni de tránsito, diseñó amplias avenidas – en donde no se pudieran construir barricadas- y creó una red urbana interrelacionando puntos importantes de la ciudad. Benjamin, sin embargo, lo critica porque con este diseño fomentó la especulación y causó el desplazamiento de la población sin arraigo y del proletariado a los suburbios creando, entre otras cosas un cinturón rojo. Haussmann es responsable de haberles quitado su ciudad a los habitantes de París, los que “...dejan de sentirse cómodos en ella”⁵¹. Se inicia el carácter inhumano y alienante de la gran ciudad ya que el individuo se despersonaliza y cede lugar a la multitud. En la aglomeración de las grandes ciudades se pierde todo rasgo de singularidad y el individuo se integra a la masa anónima. Así como las mercancías pueden ser reducidas a un denominador común, el dinero, los individuos, en el proceso de consolidación de la urbe moderna, se funden transformándose en masa.

Las avenidas y boulevares de París se convirtieron en monumentos, ya que antes de su inauguración eran cubiertas con una tela las placas con sus nombres, y develadas como si fuesen obras de arte. En las *constelaciones* que creó Benjamin, el tema de los monumentos y las ruinas serán conceptos e imágenes que introducirá una y otra vez y que trabajará con más amplitud y énfasis en las *Tesis de la Filosofía de la Historia*. Los

⁵⁰ Scholem, Gershom: *Walter Benjamin y su Ángel. op.cit.*, p.24.

⁵¹ *Ibidem*, p. 216.

monumentos del ahora se construyen sobre las ruinas del ayer. Este hecho mismo esconde una gran violencia y muestra la preocupación benjaminiana que gira en relación a la violencia como parámetro opositor a los frutos más preciados de la cultura: la creación y la libertad. Por otra parte, el autor le rinde un homenaje a Balzac como el primer intelectual en haber hablado de las *ruinas del modo de vida burgués*. “El desarrollo de las fuerzas de producción hizo trizas los símbolos de los deseos en los siglos anteriores, antes de que se hubieran derrumbado los monumentos que los representaban”.⁵²

En *París capital del siglo XIX* Benjamin ha llevado a su lector de la mano por los pasajes y decoraciones de interiores, los salones de exposición y los panoramas en donde ha podido observar y contemplar la “arquitectura, como construcción de ingeniería, ...la reproducción de la naturaleza en la fotografía,...la creación imaginaria como propaganda gráfica,...la literatura sometida a un montaje en el folletín”⁵³. Todos estos productos fueron concebidos para ser lanzados, como mercancía, al mercado. Son fantasmagorías, “...restos de un mundo soñado”⁵⁴. Son desechos de ese siglo convertidas en escombros antes de que los monumentos que las están representando se derrumben. Sin embargo, el autor no ha hecho referencia a las revueltas sociales o rebeliones

callejeras, no ha habido tampoco una cronología en cuanto a la historia cultural que nos ha presentado, en la que ha insertado poetas, escritores, arquitectos, pensadores tomados de aquí y de allá. Las distintas manifestaciones artísticas no siguen ningún orden aparente y los personajes no son más que arquetipos de esa sociedad decimonónica. Esto se debe a su crítica a la propuesta positivista sobre la historia y el tiempo histórico,

⁵² *Ibidem*, p. 218.

⁵³ *Ibidem*, p. 219.

⁵⁴ *Idem*.

a lo que Mosès comenta: “La idea de la temporalidad histórica se desenmascara como una ilusión alimentada por la mitología de los vencedores, con el fin de poder borrar toda huella de la historia de los vencidos. Las rupturas del tejido histórico, los vaivenes y las revueltas de los oprimidos, o más esencialmente todavía, la tradición subterránea de los excluidos y de los olvidados, dan testimonio en nombre de las víctimas de la historia”⁵⁵.

París, capital del siglo XIX, sirve pues como síntesis integradora de las líneas de pensamiento contestatario de Benjamin. Junto con la crítica a la continuidad temporal ha presentado una crítica a la ideología del progreso, su significado y repercusiones en la sociedad. Gracias al manejo que hace de sus constelaciones, entretejiendo esta gran cantidad de imágenes, ideas y conceptos, las redes se extenderán hacia arriba y hacia abajo, hacia atrás y adelante y las retomará repetidamente a lo largo de su obra, ya que como el mismo autor explicaba: “No sirve de nada decir que el pasado aclara el presente o el presente aclara el pasado. Una imagen contraria y quizá mejor es aquella en que el Antes encuentra al Ahora en un relámpago fugaz para formar una *constelación*. En otras palabras, esta imagen es dialéctica en detención. Pues mientras que la relación pasado a presente es puramente temporal, continua, la relación del Antes con el Ahora es dialéctica: no es progresión, sino imagen, repentinamente emergente. Únicamente las imágenes dialécticas son genuinas (es decir, no arcaicas); y el sitio donde las encontramos es el lenguaje”⁵⁶.

⁵⁵ Mosès, Stéphane, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁶ Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, *op. cit.*, p. 462.

III

LAS TESIS “SOBRE EL CONCEPTO DE HISTORIA”

A manera de testamento que presenta la vieja forma de la palabra profética, Benjamin dejó sus *Tesis sobre el concepto de la historia*, obra en la que quedó reflejada la profunda tensión espiritual en la que estaba inmerso en esa etapa de su vida, sabiendo que el tiempo que se aproximaba era seguramente de postergación de la esperanza. Éste constituye quizá uno de los textos filosóficos y políticos más importantes del siglo XX. De acuerdo con Michael Löwy es tal vez el documento más significativo después de las *Tesis sobre Feuerbach* de Marx.⁵⁷

Este ensayo fue redactado a principios de 1940, poco antes de que Benjamin intentara escaparse de la Francia colaboracionista, que entregaba a la Gestapo a los refugiados judíos, marxistas o intelectuales liberales. Hannah Arendt ha relatado como gracias a los esfuerzos del Instituto de Investigaciones Sociales, cuya sede para ese entonces ya se encontraba en Nueva York, Benjamin fue uno de los primeros refugiados en recibir visa norteamericana en Marsella. También pudo obtener una visa de tránsito española para poder cruzar a Portugal y embarcarse desde Lisboa hacia América. Sin embargo, carecía de una visa de salida francesa, necesaria para poder abandonar el país. Pero el gobierno de Vichy, en su deseo de complacer a la Gestapo, no la extendía a refugiados alemanes y de otros países subyugados por el avance nazi. Cuando el pequeño grupo llegó a la frontera española, cruzando los Pirineos, se encontró con que ese día España no aceptaba los salvoconductos emitidos en Marsella, y tendrían que regresar por el mismo camino por el que habían llegado. Esa noche Benjamin se quitó la vida⁵⁸ en el poblado

⁵⁷ Löwy, Michael, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸ No hay certidumbre si Benjamin se suicidó o falleció a causa de un infarto ya que padecía del corazón

de Port Bou, e, ironía del destino, al día siguiente, el grupo de refugiados logró cruzar sin problema y pasar hacia Portugal. Ya sea un día antes, o un día después, Benjamin podría haber logrado su objetivo, salvar así su vida⁵⁹ y continuar produciendo inspiraciones e iluminaciones del espíritu humano.

La primera referencia a *Sobre el concepto de la historia* aparece en una carta que Benjamin envió a Adorno el 22 de febrero de 1940 en la que explica la finalidad de ese ensayo: “establecer una escisión irremediable entre nuestra manera de ver y las supervivencias del positivismo” que asedian aun las concepciones sobre la historia de la izquierda”⁶⁰.

Aunque la obra abreva de tres fuentes muy diferentes: el romanticismo alemán, el mesianismo judío y el marxismo, es como si en ella se hubieran conjugado las líneas de trabajo que él había seguido durante toda su vida. Pero no se trata de una combinación o de una síntesis de estas tres perspectivas, sino de una nueva concepción a partir de ellas. Muchos autores o críticos han buscado enfocarlas desde una única perspectiva, pero esto no es posible. No se puede ver en ellas el elemento mesiánico sin entender antes el romántico, lo mismo que el político que va de la mano con el estético. El lector encuentra en estas tesis un texto enigmático, alusivo, cuyo hermetismo está constelado de imágenes, alegorías e iluminaciones que invitan a descifrarlo.

Scholem considera que las *Tesis* constituyen la reacción de Benjamin ante el pacto germano-soviético -al que prefiere llamar pacto Hitler-Stalin-⁶¹. Michael Löwy es de los

y por ello llevaba morfina consigo para mitigar el dolor

⁵⁹ Arendt, Hannah, *Illuminations*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ Löwy, Michael, *op. cit.*, p. 37.

⁶¹ Missac, Pierre, *op. cit.*, p. 41.

autores que también opinan que el pacto Molotov-Von Ribbentrop aplicó un duro golpe a esa última ilusión del autor, y que por ello las *Tesis* fueron redactadas en ese nuevo contexto. Esta interpretación hace caso omiso de las declaraciones del principal interesado, quien veía en estas páginas el producto de reflexiones de sus últimos veinte años y una “estructura” para continuar con sus estudios sobre Baudelaire⁶². La lectura que dan Habermas o Tiedeman es la que ve un intento de Benjamin por conciliar al marxismo con la teología judía, materialismo –dialéctico e histórico- y mesianismo⁶³, a lo que Pierre Missac le pregunta a todos ellos, si no hay que ver en las *Tesis* únicamente la expresión de una desesperanza total?⁶⁴ Por otra parte, no era sólo eso. Todo el contexto político y social

era desmoralizador y angustiante. Haber pasado de una monarquía liberal a una república democrática y de ella a una tiranía intolerante y oprobiosa, belicosa y agresiva, que conculcaba las garantías individuales y se imponía sobre las naciones vecinas por el uso de las armas.

Hay dos imágenes en *Sobre el concepto de la historia* que llaman poderosamente la atención. Una es la del “muñeco trajeado a la turca con una pipa de *narguile* en la boca sentado frente al tablero de ajedrez.”. “En realidad, en su interior está agazapado un enano giboso, maestro en el arte del ajedrez, que por medio de cordeles dirige la mano del muñeco”. “El muñeco, al que se le llama ‘materialismo histórico’ ganará siempre. Puede desafiar intrépidamente a quien sea si toma a su servicio a la teología, hoy, como es sabido, pequeña y fea, y que, `por lo demás, ya no puede mostrarse”. Esta escena nos remite a personajes como los de Lord Byron, Edgar Allan Poe⁶⁵ o Theodor Hoffman, y

⁶² *Idem*

⁶³ Löwy, Michael, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ Benjamin conocía el cuento *El jugador de ajedrez de Maelzel*, escrito por Poe y traducido por

aunque metafórica, no está presentada como un enigma o adivinanza para el lector. En efecto, Benjamin vincula al muñeco, por una parte, con un autómeta, y por otra con el materialismo histórico. Un muñeco es algo inmóvil, sin capacidad de acción autónoma. Para que adquiera movimiento debe ser accionado por una fuerza exterior. Alude a un comportamiento mecanicista, o a una concepción mecanicista. Por otra parte, tiene carácter de medio o instrumento, ya que sus objetivos no son endógenos. Proviene del exterior. La fuente de tales objetivos, menciona Benjamin, podría ser la teología. En tal caso lograría sus objetivos en cualquier circunstancia. Esa no es la única posibilidad. Otra fuente podría ser un sistema de ideales, o un sistema ético, o una ideología. El tablero de ajedrez es un escenario, o de una guerra o de una lucha de clases. El momento es enero o febrero de 1940, por lo que podría ser una alusión a la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, si la escena es atemporal, se referiría a la lucha de clases.

Esta tesis se puede interpretar como una de sus críticas frontales. Y en este caso es doble. Por una parte a aquello que él llama “marxismo vulgar”. Entender a la corriente de pensamiento denominada “materialismo histórico” como una propuesta de determinismo en el decurso histórico. Tales y cuales son las etapas ya acaecidas en la historia de la humanidad, y tal es la etapa futura. Existen procesos inmanentes que llevan a su concreción. Ello es independiente de la participación de los individuos, los grupos, las asociaciones voluntarias, los partidos políticos, los gobiernos, etc. La consecuencia es el inmovilismo, el no involucramiento, la no participación. No es necesario jugar ningún papel activo. Las ruedas de la historia se mueven en la dirección correcta. Basta con esperar el colapso, ineludible, del sistema vigente, por sus

Baudelaire, que se trata de un ajedrecista autómeta que Poe presenta como una figura “vestida a la turca” y que “sostiene una pipa”. La inspiración es evidente.

contradicciones internas. Basta con contemplar y esperar. No importa que las condiciones de los oprimidos, los parias, los marginados, se agraven. Ello es parte del proceso, y contribuye a acelerarlo.

Su criterio, subyacente: el materialismo histórico, como corriente de pensamiento y de interpretación, no puede proponer tal simpleza. La historia no se comporta de manera mecánica. Los procesos políticos-sociales-económicos no están predeterminados. Sin participación e involucramiento activo, sin una lucha activa, las condiciones no cambiarán o no mejorarán, o no se encaminarán en la dirección ansiada. Es muy factible una agravación de las condiciones, en perjuicio de los oprimidos, sin que ello acerque al advenimiento de una transformación radical. Esta es una crítica a los principales voceros del marxismo de su época, cuya interpretación del materialismo histórico es errónea y derrotista.

A la vez es una crítica política. El movimiento nacionalsocialista estaba siendo apoyado por la gran industria, en particular por la industria pesada, la del hierro, el acero, el carbón, las fabricaciones militares, los barcos, los aviones, los ferrocarriles. Le habían financiado sus campañas políticas, el desarrollo de su aparato de propaganda, el armamento para sus grupos de choque, los uniformes, la impresión y distribución de panfletos, folletería, consignas, instructivos, insignias, etc. Los líderes espartaquistas habían sido asesinados, los locales sindicales destruidos, las masas obreras atemorizadas, los activistas comunistas recluidos en campos de concentración, los pensadores liberales forzados a exiliarse. Los miembros de las cooperativas, de organizaciones voluntarias y sociales habían sido atraídos por los cantos de sirena de la propaganda nacionalista y por promesas de recuperación de empleos seguros o de

elevación del nivel de vida. El campo obrero progresista estaba ya dismantelado, por no haber entendido la naturaleza, los propósitos y los medios de acción del campo enemigo. Había carecido de análisis suficiente, de estrategia y de voluntad de acción concreta.

Este texto de Benjamin pertenece a esa rara especie de escritos cuya vocación es suscitar nuevas lecturas, nuevos puntos de vista, enfoques hermenéuticos diferentes, reflexiones inéditas *ad infinitum*, por lo que el “enano jorobado”⁶⁶ puede ser también el portador de *la tradición* que es la que supone efectivamente la posibilidad de restarle a esa modernidad burguesa su función disolutoria y devolverle su capacidad creadora. Lo *nuevo* reunido con *la tradición*, y sólo de esta forma, juntos, serán capaces de iluminar de un modo original la experiencia histórica concreta. No hay un *nuevo* puro, no contaminado, que no sea deudor de nada. Toda novedad hunde sus raíces en un pasado olvidado, resignado, derrotado, pues no hay novedad genuina, según Benjamin, que no pueda reconocer en su propia interioridad las palpitaciones de la tradición.

Para el autor esta tradición no es nostálgica, ni melancólica, es aquello que retorna para cuestionar nuestras propias expectativas en una época donde se privilegia lo fugaz y lo efímero. La tradición entonces opera como crítica del presente, y en esta época la tradición adquiere características revolucionarias. Benjamin está llamando a escena a un saber desacreditado, saber que incluye categorías esenciales que son las que podrán iluminar críticamente su propia época, y que podrán romper el molde dogmático que ha encerrado a la propia tradición. La idea del “enano jorobado”, se la tiene que tomar como una sospecha esencial de Benjamin respecto a la incapacidad del discurso de las

⁶⁶ El enano jorobado es un tema típico de la literatura romántica.

ciencias sociales, del discurso de la filosofía o del materialismo histórico en captar la hondura de la experiencia y de la crisis de la historia.

Los elementos de la teología que incluye Benjamin en su reflexión son varios, sobre todo la tradición mesiánica, la idea de la redención, la reflexión de que la historia no puede resolverse en términos de una continuidad, la idea de la promesa ligada a su imposibilidad y a una espera que no se realiza.

El historiador no debe ver la historia como una secuencia de acontecimientos, e insiste en que la experiencia del pasado es la que ilumina al presente. En su Tesis No. 2 comenta: “Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra”. Benjamin recoge con esta cita la lectura que se hace durante la noche de la Pascua Judía rememorando el éxodo de Egipto. En cada casa judía, durante la ceremonia, por medio de oraciones y cantos, cada uno de los presentes debe considerarse como si él mismo hubiese estado entre los esclavizados y llevado luego a la libertad. El mensaje de *Pésaj* es que la autoidentificación con el pasado de un pueblo ayuda a apreciar mejor la libertad, y a comprender la suerte de aquellos que siguen viviendo a la sombra de los tiranos. El llamamiento es para que la generación presente haga todo cuanto esté en su poder para emancipar de la tiranía a quienes estén sujetos a ella. Es un clamor que convoca a la solidaridad humana. Ricardo Forster comenta al respecto: “El último Benjamin, el que apresuradamente nos dejó testimonio en las *Tesis*, giró la mirada hacia lo más hondo de la tradición judía, detuvo su reflexión en el soplo esperanzador del mesianismo, como intuyendo que las fuentes libertarias del Occidente moderno se habían secado. En las antiguas escrituras del judaísmo redescubrió la persistencia de un

otro de la historia, volvió a reconocer la sabiduría subyacente en una concepción del tiempo desligada del destructivo decurso homogéneo y lineal propio de la época inaugurada por la Revolución Francesa”.⁶⁷

La redención es una tarea revolucionaria que se realiza en el presente pero cuya fuerza viene del pasado, y es la misión que a cada generación le asignan las generaciones pasadas. El ideal es la búsqueda de la justicia, la justicia hacia las víctimas de la historia.

Benjamin concibe la redención como rememoración histórica de las víctimas del pasado, pero ¿quiénes son estas víctimas? Los muertos, y es la historia de los vencidos la que hay que poner sobre el papel. El marxismo no toma en cuenta el pasado al superarlo dialécticamente, rompe con él en definitiva. La redención es una autorredención: los hombres harán su propia historia y la emancipación de los trabajadores será obra de los trabajadores mismos. Pero para Benjamin a todas las generaciones pasadas al igual que a la nuestra, “nos ha sido dado una débil fuerza mesiánica”⁶⁸, queriendo decir con esto que cada generación tiene en su interior la *posibilidad* de rescatarse a sí misma. La promesa de alcanzar la felicidad no mira hacia el futuro sino que tiene volteado su rostro hacia el pasado, a lo que ya aconteció, que quedó como un residuo y se guardó en la memoria, en la memoria que no es recuerdo, sino la visión del mundo a través de los ojos de las víctimas, y que también quedó como una fuerza insuficiente, *una débil fuerza mesiánica*.

⁶⁷ Forster, Ricardo, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁸ Benjamin, Walter: *Sobre el concepto de historia*, *op. cit.*, p. 178.

Benjamin cree que no es en la historia sino en el tiempo en el que hay que buscar las respuestas. Maneja dos tiempos, uno mesiánico y otro “homogéneo y vacío”. Este último es el que se presenta en la concepción progresista de la historia. El tiempo mesiánico es el que trae consigo la idea de la redención. Es un tiempo pleno, “ya que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías”.⁶⁹ Esa “puerta” es también la única salida que ve Benjamin ante el espanto de una sociedad, que sólo concibe el camino hacia el futuro cargando el terrible peso del progreso, y que no conducirá al hombre a ningún sitio, únicamente a su propia destrucción.

Se nos presenta también un elemento histórico fundamental que es la experiencia de humillación, la cual a través de toda la historia puede ser perfectamente documentada. La historia siempre ha sido narrada por los vencedores, y por ello oculta el sufrimiento de los vencidos. La experiencia de leer la historia de los vencidos, de los humillados, tiene que encontrar al historiador que esté dispuesto a hacerlo, y que -como Benjamin presenta en su Tesis No. 7- “considere cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”.⁷⁰ Con esto él se levanta contra el historicismo servil y comparte con Nietzsche el desprecio que éste sentía por los historiadores que “nadan y se ahogan en el río del devenir”, y que se dedican a “la admiración descarnada del éxito” (en su texto *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*⁷¹). La diferencia entre ambos radica en que la crítica de Nietzsche la hace en nombre del individuo, mientras que Benjamin es solidario con los que cayeron bajo el peso de la Civilización, el Progreso y la Modernidad. Cuando escribe “no hay monumento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie”, habla, por una parte, desde la perspectiva de los

⁶⁹ *Ibid*, p. 191.

⁷⁰ *Ibid*, p. 182.

⁷¹ Citado por Michael Löwy, *op.cit.*, p. 84.

esclavos, campesinos u obreros, productores directos, que han sido excluidos del goce de los bienes culturales debido a las injusticias de clase, la opresión social y política y la desigualdad, pero también se refiere a las víctimas de las guerras y las masacres. Un ejemplo palpable –y que no requiere ni siquiera del esfuerzo de tratar de entender una metáfora o una alegoría- puede ser los arcos de triunfo, monumentos dedicados a los vencedores, quienes aparecen plasmados con el botín entre las manos y pisoteando a los derrotados.

Los principios de libertad, igualdad y fraternidad enarbolados por los modernos derechos humanos, para Benjamin no tienen nada que ver con la realidad que se está viviendo, en donde abundan los perseguidos, los oprimidos, la desigualdad y en donde el fascismo ha cobrado una fuerza impresionante, que conducirá a la humanidad a la consumación de la barbarie más absoluta. Benjamin lo vive y sufre en carne propia. Es justamente por su condición de judío por lo que tiene que huir a Francia, para de ahí tratar de alcanzar la libertad. Entonces el lector podrá preguntarse, al igual que Manuel Reyes Mate en *Los Anunciadores del Fuego*⁷²: “¿Qué pasa cuando el filósofo toma como perspectiva propia el punto de vista del oprimido?” Benjamin responde en su Tesis No. 8: “La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el “estado de excepción” en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de la historia que le corresponda”.⁷³

La segunda imagen de las tesis *Sobre el concepto de la historia* que ha llamado fuertemente la atención y dejado una profunda huella en lectores y comentaristas, es la

⁷² Mate, Reyes: “Los avisadores del fuego. Rosenzweig, Benjamin y Kafka”. En: *La filosofía después del Holocausto*. Riopiedras Ediciones. Barcelona, 2002, p. 6.

⁷³ Benjamin, Walter: “Sobre el concepto de historia”, *op. cit.*, p. 182.

del Ángel de la Historia que aparece en la Tesis No. 9 y que pareciera ser la consumación de todas las Tesis. Comienza con un poema de Gershom Sholem, *Gruss vom Angelus* y se inspira en la imagen de un cuadro de Paul Klee que se llama *Angelus Novus*. La imagen del ángel es muy poderosa, y aunque el lector jamás haya visto el cuadro de Klee, el texto toma forma del ángel cuyo rostro está girado hacia el pasado, hacia la historia. El ángel tiene reflejado en sus ojos el horror más absoluto porque no puede ante la propia historia. Lo que él ve es el amontonamiento de ruina sobre ruina. Los escombros representan el dolor de la humanidad que se va acumulando. El ángel quiere salvar a la humanidad de todo ese dolor, pero en su desesperación le es absolutamente imposible.

Esta Tesis tiene varias *lecturas*. Por un lado la potencialización de una imagen. El cuadro es imaginario de visiones que se vienen arrastrando hacia el lector y entonces la lectura será a través de la experiencia de la imagen, del trazo que el cuadro por sí solo puede darnos. La lectura también puede hacerse como la que se le da a los textos *hagádicos* de la tradición judía, que narrativamente construyen un mundo de interpretaciones posibles y en el mismo acto de ser narrados amplifican sus sentidos. Benjamin nos da también con este texto la posibilidad de construir una nueva gramática para interpretar la historia y nos está forzando a leerla de otro modo. La tarea del historiador no será pues la de orientar y salvar a las generaciones futuras sino a las pasadas “que mordieron el polvo de la derrota”.

A las imágenes que esta tesis presenta se le puede dar también diversos enfoques; por ejemplo, las ruinas acumuladas, y que en nada se parecen a las que eran objeto de

contemplación por los pintores, poetas o artistas románticos, pueden representar el dolor de la humanidad que se va acumulando, pero quizá también, lo que Benjamin quiso hacernos ver, es la naturaleza catastrófica de una visión de la historia que acepta pagar el precio del progreso. Una visión mucho más terrorífica es la que después de Auschwitz contempló el mundo (no sólo el ángel) en las interminables pilas y montañas de cadáveres acumulados uno sobre otro en los campos de exterminio y en lugares como Babi-Yar. ¿Podremos en este caso atribuirle a Benjamin esa visión que tuvieron los antiguos profetas de Israel? Será que la mirada horrorizada del ángel que ve hacia el pasado y que no puede mirar hacia delante, hacia el futuro, porque lo que vería ahí es todavía más terrible que lo que encontró detrás?

Bien quisiera el ángel “detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado”⁷⁴. Aquí Benjamin nos remite al Profeta Ezequiel y a la idea mesiánica que, precisamente a su llegada, los muertos se levantarán. Pero el ángel no es el Mesías, él no tiene la posibilidad poner de pie a los muertos. La idea de Benjamin es que el Mesías ha postergado su venida y por eso la salvación no va hacia delante sino hacia atrás. Sin embargo, hay que ligar ese *ir hacia atrás* con el estar en el presente, y que nos remite a la lectura talmúdica en la que toda cita del pasado es experiencia del presente.

Resulta interesante la analogía que entabla Hannah Arendt entre este ángel y el *flâneur*, ya que como “el gesto del *flâneur* en su deambular sin rumbo por la ciudad, le da la espalda a la multitud, a pesar ser arrastrado por ella, así “el ángel de la historia”, que

⁷⁴ *Ibid*, p. 183.

mira las inmensas ruinas del pasado es impulsado desde atrás hacia el futuro por el huracán del progreso”⁷⁵

Continuando con la imagen, “Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en las alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Ese huracán lo empuja *irreteniblemente* hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso”⁷⁶. El movimiento no apunta sólo a la redención de los hombres, sino a la salvación de la Naturaleza. El dolor no es sólo humano sino que se vuelve también dolor de la naturaleza. El huracán que le impide al ángel detenerse viene del paraíso remitiéndonos al “comienzo mismo” de la historia humana, al exilio. Este momento aparece entonces cargado de dolor, de sufrimiento, de desamparo, pero quizá este fragmento pueda tener también varias lecturas. Una podría ser la de un Benjamin, que al igual que Rosenzweig en *La estrella de la redención*, vio como el lugar del exilio un sitio privilegiado, cargado de posibilidades, ya que precisamente por estar en el margen, en la frontera, es desde donde pueden descubrirse las limitaciones intrínsecas de la filosofía occidental y de su concepción de mundo. Es posible también que Benjamin lo haya visto de acuerdo a la concepción mítica del exilio y de la salvación del cabalista Isaac Luria, que concibió el exilio como una marca no sólo del pueblo judío, sino del Universo en su totalidad,...y hasta de Dios mismo. “Su sistema se basa en tres conceptos primordiales; la contracción o *tzimtzum*, la destrucción o *shevirá* y la reparación o *tikún*. El primer concepto se refiere al apartamiento de Dios al realizar la creación: es decir, Dios se comprimió para dar lugar a la creación. Se exilió de Sí mismo en un infinito más concentrado. El segundo concepto explica cómo las emanaciones divinas (*sefirot*)

⁷⁵ Benjamin, Walter: *Illuminations*, *op. cit.*, p.5.

⁷⁶ Benjamin, Walter: “Sobre el concepto de historia”, *op. cit.*, p. 183.

deberían contenerse en recipientes que fueran rotos por la propia potencia de la luz de Dios. Y el tercero es la corrección armónica de la ruptura anterior. Los tres conceptos están ligados; la idea del exilio en donde Dios se ha alejado, se han roto las ataduras (los recipientes o vasijas) y posteriormente ocurrirá la reparación o redención”.⁷⁷

De acuerdo a lo anterior, el *ángel de la historia* plantearía que la experiencia de la historia es del exilio en un doble sentido, como catástrofe y como salvación.

Resultan esclarecedoras las palabras de Löwy: “Si (Benjamín) aún hoy nos habla, si suscita tanto interés, discusiones y polémicas, es porque, a través del prisma de un momento determinado, plantea cuestiones referidas al conjunto de la historia moderna y al lugar del Siglo XX en la trayectoria social de la humanidad”.⁷⁸

El equipaje de Benjamin ha sido la herencia cultural de sus antepasados y las lecturas judaicas cargadas de la visión simbólica de Dios y del mundo. Esto se amalgamó con la huella que dejaron en él la tradición romántica, la Escuela de Marburgo, fundada por Hermann Cohen, y el marxismo, que lo condujeron a la disyuntiva que se le presentó a él -y a muchos de sus contemporáneos- entre ser judío y ser moderno.

Benjamin no pudo, ni en su vida ni en su muerte, dejar a un lado su equipaje. Lo cargó a lo largo de su vida y lo llevó consigo hasta su minuto final. El dilema con el que vivió, entre ser judío y ser moderno, se resolvió con su extinción. Murió como judío,

⁷⁷ Muñiz de Huberman, Angelina: *Las raíces y las ramas*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993, p. 80.

⁷⁸ Löwy, Michael, *op.cit.*, pp. 39-40.

perseguido por los nazis por el simple hecho de serlo. Resulta por lo mismo sumamente significativo observar que el testamento que él pretendió dejar a las generaciones venideras es de vida, y no de muerte.

Benjamin escribió *Las Tesis sobre el concepto de historia* en un momento terrible y en medio múltiples problemas. Europa se había convertido para los exiliados en una ratonera. Benjamin decide quedarse en Francia porque la obra de su vida está ahí. Las *Tesis* son el *testamento* de alguien que sabe que su tiempo ya ha concluido. Aquella filosofía de la que se alimentó ha quedado sepultada. Benjamin es un hombre muerto ya antes de morir, porque sabe que lo que le dio poder a su escritura está desahuciado, lo mismo que él. Benjamin refleja en sus *Tesis*, que hay épocas que no tienen esperanza, y por ello mismo la responsabilidad de proteger a las generaciones venideras se vuelve inconmensurable. Así es que Benjamin hizo lo imposible para que las *Tesis* llegaran a sus amigos, porque sabía que su destino como pensador culminaría con ellas.

Y esas *Tesis* son de vida, no de muerte. En el judaísmo podemos encontrar el valor numérico que la cifra 18 tiene al unir sus letras, ya que se forma la palabra *jai*, o sea vida. Benjamín sabe que su fin se acerca, pero a sus tesis les da vida concluyendo su numeración con el número 18.⁷⁹ Nuevamente encontramos en esto “la otra lectura”, de una alegoría que trasciende hacia el más allá. El va a morir, pero a su obra le va a dejar una huella perdurable, la impronta de una carga simbólica inherentemente judía, el respeto y el amor a la vida.

⁷⁹ Si bien propone dos tesis más, no continúa numerándolas, sino que las indica con las letras A y B.

CONCLUSIÓN / ANTICIPACIÓN

De acuerdo a Stéphane Mosès, la reflexión sobre la historia parece haber sido una de las constantes en el pensamiento de Benjamin¹. Ya desde sus escritos de juventud hasta *Sobre el concepto de la historia*, éste constituye el hilo que le sirvió para hilvanar su obra, a veces de forma visible y otras de manera latente. El historicismo, a partir de Ranke y hasta Meinecke, había sido la doctrina oficial de la escuela de historiografía alemana y sus esquemas metodológicos procedían de las ciencias naturales, tal como se entendían en el siglo XIX. Benjamin criticó la forma en que se había concebido del concepto de “historia” y ya desde la introducción a *El origen del drama barroco alemán* preguntó: “¿Cómo se han desarrollado las cosas en realidad? El problema no es tanto responderla como saberla plantear”². Para el historicismo, comprender una época era reconstruirla tal y como era. Para Benjamin la lectura del pasado iba en función del presente del historiador, del tiempo y el lugar desde donde se construye el discurso histórico. Fue desde su presente, las primeras décadas del siglo XX, en que Benjamin cuestionó no sólo la interpretación de la historia, sino que al tratar de dar cuenta del pasado no pudo dejar fuera el debate acerca del modelo de progreso.

La aparición de la ideología del progreso, típica del siglo de las luces, ofreció una base filosófica según la cual los progresos acaecidos permitirían deducir, con una base casi científica, lo previsible del futuro. Benjamin se opuso a la idea de progreso en la medida en que éste diese fundamento a una visión lineal y continua del tiempo

¹ Mosès, Stéphane: *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, p. 81.

² Benjamin, Walter. Citado por Stéphane Mosès. *Idem*.

histórico. El sabía bien que la historia no se puede recuperar de esa forma. Había que analizarla y comentarla pero desde su propio tiempo y espacio físico, es decir, desde su propio horizonte, y desde ahí leer sus huellas y transformarlas en significados.

En este trabajo he comentado dos de sus ensayos más importantes, que se refieren a la interpretación que Benjamin dio a dos momentos en la historia de Europa. El primero tiene como marco al siglo XIX y el segundo al siglo XX³.

En París, capital del siglo XIX Benjamin presenta algunas de las manifestaciones culturales de esa época, que él interpreta y evoca a través de imágenes. Construye un microcosmos que extrae del tiempo real y así lo deja cristalizado, mostrando el interés y el capricho de esa sociedad por reconstruir una representación de la realidad. Estas son, para Benjamín, las exposiciones mundiales y los pasajes y galerías comerciales. Los objetos sufren una metamorfosis y pierden su uso cotidiano para convertirse en objetos de exhibición y lugares de peregrinación para adorar a su *fetiché*, que es la mercancía. La relación entre el habitante de la ciudad y la mercancía es una relación de amor.

Lo mismo sucede hacia el interior del hombre burgués, quien va a aislarse y componer el mundo de afuera pero desde adentro, desde su espacio privado. Aquí se rodea de objetos de colección, de cuadros panorámicos que representan los paisajes del exterior, y de objetos cuyo valor de uso no va a ser otro que una reconstrucción del mundo exterior y del pasado.

³ En el estudio más profundo que realizaré para mi tesis de doctorado, analizaré *El origen del drama barroco alemán*, que fue el único libro que publicó y que constituyó su tesis doctoral. En esa obra Benjamin se refiere al siglo XVIII y cuestiona de forma radical el positivismo, afirmando que en la búsqueda de la verdad debe tomarse como modelo, no las ciencias de la naturaleza sino la filosofía del arte.

En *Sobre el concepto de historia*, que es el segundo texto al que me he acercado, Benjamin se refiere a la vivencia de la catástrofe europea en el siglo XX, y expresa una experiencia de la modernidad en su crisis, ya que –a su juicio- el fascismo es un momento interno a la modernidad y se vincula con ella gracias a la técnica. “El fascismo capta perfectamente el poder de las masas, los deseos de liberación y de protagonismo del movimiento obrero, pero, en vez de darle una expresión política, se la da estética”⁴. El fascismo no permitirá que se afecte el poder del Estado totalitario, pero dará lugar a que la masa goce de su propio espectáculo protagonista (la fotografía o el cine), y es justamente gracias a la tecnología, que puede verse a si misma como un movimiento grandioso en el que se logra una complicidad entre la técnica y la estética.

De acuerdo con Stéphane Mosès, lo que Benjamin ha hecho en estas dos obras⁵ es desarrollar un *paradigma político* de la historia, ya que como explica, “Benjamin se vio impelido necesariamente a plantearse la pregunta de las *categorías* del conocimiento histórico. Pregunta que, al margen de su aspecto puramente metodológico (¿cómo conocer la historia?), implica en realidad una opción de orden metafísico: ¿qué tipo de historia queremos definir? ¿De acuerdo con qué modelo la vamos a imaginar?”⁶ Mosès sugiere que además del *paradigma político*, Benjamin propone tanto un *paradigma teológico* de la historia como un *paradigma estético*. El *paradigma estético* va a ser quizá el que desempeñe el papel más importante, porque es el que mediará entre el teológico y el político.

⁴ Mate, Reyes: “Los avisadores del fuego. Rosenzweig, Benjamin y Kafka”. En: *La filosofía después del Holocausto*. Ríopiedras Ediciones. Barcelona, 2002, p. 91.

⁵ Mosès señala que es en la obra de *los pasajes*, pero yo tomo *Paris, capital del siglo XIX* como un esbozo de esa obra y que fue de esa manera como Benjamin la presentó.

⁶ Mosès, Stéphane, *op. cit.*, p. 85.

Esta propuesta de Mosès sobre la obra de Benjamin resulta muy valiosa, aunque muchas veces sus escritos compartan uno u otro paradigma y ese es el hilo conductor que pretendo llevar en mi tesis doctoral, siendo este trabajo, como el título lo indica, un primer acercamiento a la obra de este pensador.

Por otra parte, hay que recordar que en el pensamiento de Benjamin nada se pierde, todo se conserva, y la herramienta que utilizó de manera genial para alcanzar este fin la constituyó su manejo del lenguaje, de la metáfora, la alegoría, pero sobre todo de las constelaciones por medio de las cuales sus palabras, aforismos, pensamientos, reflexiones, imágenes e ideas se entrecruzan unas con otras. Como el propio Benjamin escribiría: “No sirve de nada decir que el pasado aclara el presente o el presente aclara el pasado. Una imagen contraria y quizá mejor es aquella en que el Antes encuentra al Ahora en un relámpago fugaz para formar una constelación. En otras palabras, esta imagen es dialéctica en detención. Pues mientras que la relación pasado y presente es puramente temporal, continua, la relación del Antes con el Ahora es dialéctica: no es progresión, sino imagen, repentinamente emergente. Únicamente las imágenes dialécticas son genuinas (es decir, no arcaicas); y el sitio donde las encontramos es el lenguaje”⁷.

Benjamin compartía con su generación un desencanto por la oferta de progreso de la modernidad y fue él una de esas voces, profundamente crítica, que cuestionaba cada uno de los fundamentos de la moderna razón burguesa. En la investigación que realizaré para mi tesis doctoral se analizará como Benjamín *iluminó* estos fundamentos,

⁷ Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, op. cit., p. 462.

siguiendo el hilo que atraviesa el campo de la estética. Será asomarse por una ventana, la de la estética, a la historia de ese período y hacerlo a través de los ojos de Benjamin.

Ese amanecer del Siglo XX revela una Europa sacudida por incontables acontecimientos, mas no me detendré para destacar los rasgos específicos de sus primeras décadas, ni el surgimiento de nuevas ideologías, que en muchas ocasiones tomaron forma de discursos explosivos, o en la violenta sacudida que provocaron las nuevas y fulminantes formas de destrucción bélica, o en el advenimiento de la sociedad de masas, que fueron los motores de la reflexión crítica de Benjamin. El marco de mi trabajo doctoral será comprender el devenir de la modernidad como la experiencia de un proyecto civilizatorio que parece haber llegado a su extenuación histórica, y para comprender ese devenir seguiré las huellas dejadas por Benjamin. Fue justamente desde el campo de la literatura y el arte que se anunciaron los tiempos venideros del mismo modo que se anunciaban los que estaban concluyendo, y Benjamin, al tratar de dar cuenta de una época histórica, privilegió el acceso a las tramas más esenciales y secretas ofrecidas por las obras de sus artistas y los objetos desechados o abandonados por los dominadores.

Si Benjamin fue un testigo de su época y su obra un testimonio, sus escritos hablan en forma muy clara. Existen también destacadas figuras entre sus coetáneos que lo conocieron íntimamente, y a quienes también podremos acudir. Hay que escuchar por ejemplo a Gershom Sholem, con quien se conoció en 1915 y fue punto de partida de una perdurable amistad. A través de su libro *Walter Benjamin. Historia de una Amistad* (Ed. Península, Barcelona, 1987) no sólo descubrimos la vida de su amigo –y la suya propia

reflejada en la del otro- sino que nos introduce al complejo elenco de sus brillantes contemporáneos, como lo fueron Kafka, Kraus, Brecht, Mann, Zweig y otros.

Podremos también leer la correspondencia entre Benjamin y Adorno, con quien se encuentra por última vez en 1938 en su viaje a San Remo, Italia, y le rechaza la oferta de establecerse en Estados Unidos, donde junto con Horkheimer están dirigiendo las actividades del *Institut für Sozialforschung*. Está también Hannah Arendt, que puede iluminarlo con una clara luz.

Mi propósito será profundizar en el tema y explorar nuevas vetas. Esto implicará un análisis y selección de las obras que tienen mayor relevancia para mi tema.

Se incluirá un análisis de los dos escritos sobre sus primeros años de vida, que son *Infancia en Berlín*⁸ y *Crónica de Berlín*⁹, que son autobiográficos y describen las experiencias de crecer y vivir en una familia de clase media alta, en un suburbio elegante de la capital alemana a principios del siglo XX. Ese estilo de vida y educación fue compartido por muchos miembros de esa generación, tales como Mann, Kafka, Scholem, Freud o Adorno.

Se realizará una lectura de toda su obra destacando aquellos textos en donde resalta de manera más contundente la crítica que el autor hace desde la estética a la modernidad.

⁸ Benjamin, Walter: *Selected Writings*, 1935- 1938. Vol. 3. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachussets, 2003, pp. 344-413.

⁹ *Idem*, Vol. 2, pp. 595-637.

Para señalar sólo algunos ejemplos, se trabajarán sus escritos sobre Brecht, Baudelaire, Fuchs y Kafka.

Benjamin se vuelca sobre la relación entre arte y técnica y sus conceptos sobre técnica, cine, fotografía y arte resultan revolucionarios, lo mismo su enfoque sobre el surrealismo y lo que para él constituía el *aura*. Se destacarán los conceptos como la *moda* y el mundo del mal gusto, ya que el número de objetos que se producían, pero que no eran más que *cosas huecas*, iba en aumento a un ritmo nunca antes visto, ya que toda la energía onírica de aquella sociedad se había refugiado en la moda. El *kitsch* y el papel de lo ridículo y la cursilería en esa sociedad burguesa, serán también incluidos en el estudio, así como el interés de esa sociedad por reconstruir una realidad y su capricho por reducir el mundo en una mera representación.

No podrán quedar fuera los dos ensayos sobre los que me he concentrado en esta investigación, y por supuesto, se incluirá la que para él era su gran obra, *Los Pasajes*, que nunca concluyó pero que denota su esfuerzo por representar y criticar a la sociedad del siglo XIX que parece estar sumergida en un sueño de embriaguez, y donde el autor va a recurrir a ciertos personajes como las *grandes damas* y las *pequeñas damas*¹⁰, el *coleccionista* que nace cuando un objeto ha perdido su valor de uso cotidiano y se convierte en pieza de exhibición (que construye un interior burgués que es copia del mundo exterior con la creencia que ahí se encontrará más seguro), o el *flâneur*, personaje netamente urbano y disfrutador del *kitsch*.

¹⁰ Las toma prestadas del poeta Nguyen-Trong-Hiep.

Cierro con estos comentarios una primera puerta al mismo tiempo que abro una más grande. Lo primero lo hago con la satisfacción de haber podido adentrarme un poco en la forma que este pensador observó y analizó el mundo de las primeras décadas del siglo XX, pero al mismo tiempo con la tristeza de pensar que Walter Benjamin fue un hombre marginal, solitario, que vivió en estado de desolación y persecución por su condición de ser judío y que le faltó mucho más por decir. Su muerte anticipada le arrancó de las manos, a él y a sus futuros lectores la posibilidad de comentar y describir muchos otros aspectos de la sociedad europea de sus tiempos.

Pero entonces, como preguntó alguna vez¹¹ el Dr. Jorge Juanes ¿De haber sobrevivido qué hubiera hecho y como hubiera descrito Benjamin a Nueva York? Y yo, a mi vez, agregaría: ¿Qué diría de las grandes tiendas de departamentos, de los supermercados, de los centros comerciales (shopping malls), de las multitudes en las estaciones del ferrocarril subterráneo o circulando por la Quinta Avenida a la hora del *lunch*, de la comida chatarra, de los distribuidores viales, de las supercarreteras, de los rascacielos abigarrados, de la neurosis citadina de los habitantes de las megalópolis, de los vuelos supersónicos, del nerviosismo y agitación en las bolsas de valores, y de tantos otros fenómenos característicos de una sociedad alienada? ¿Qué imágenes crearía y que metáforas sugeriría?

¹¹ Coloquio internacional en la Ciudad de México. *Topografías de la modernidad: Walter Benjamin*. 8-10 de marzo 2005.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Benjamin, Walter: *The Arcades Project*. Traducido por Howard Eiland y Kevin McLaughlin. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachussets, tercera edición, 2002.

Benjamin, Walter: *Illuminations*. Traducido por Harry Zohn. Edited and with an Introduction by Hannah Arendt. Schocken Books. New York, s/f.

Benjamin, Walter: “París, capital del Siglo XIX”. En: *Illuminaciones II. Poesía y capitalismo*. Traducción de Jesús Aguirre. Edit. Taurus. Madrid, 1998.

Benjamin, Walter: “Theses on the Philosophy of History”. En *Illuminations*, pp. 253-264. Schocken Books. New York, s/f.

Benjamin, Walter: *The Origin of German Tragic Drama*. Traducido por John Osborne. With an Introduction of George Steiner. Edit. Verso. Londres, 1998.

Benjamin, Walter: *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Traducido por Edmund Jephcott . Edited and with an Introduction by Peter Demetz. Schocken Books. New York, 1986.

Benjamin, Walter: *Selected Writings*. Vol. 2, 1927-1934. Traducido por Rodney Livingstone *et al.* Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachussets, 1999.

Benjamin, Walter: *Selected Writings*. Vol. 3, 1935-1938. Traducido por Edmund Jephcott *et al.* Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachussets, 2002.

Contexto histórico y cultural

Behr, Shulamith: *Expressionismo*. Cosac & Naify Edições. 2a. edición, Sao Paulo, 2000.

Campos, Rubén: *El Bar. La vida literaria en México en 1900*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1996.

Casullo, Nicolás, Ricardo Forster y Alejandro Kaufman: *Itinerarios de la modernidad*. Edit. Eudeba. Buenos Aires, 1999.

Eksteins, Modris: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. Houghton Mifflin Co. New York, 2000.

Elías, Norbert: *El Proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Traducido por Ramón García Cotarelo. Edit. Fondo de Cultura Económica. México, segunda edición, 2001.

Elon, Amós: *The Pity of it All. A Portrait of the German-Jewish Epoch. 1743-1933.* Henry Holt and Co. New York, 2002.

Encyclopaedia Judaica. Vol. 10, p. 1263. Keter Publishing House. Jerusalem, 1972.

Gay, Peter: *Weimar Culture. The Outsider as Insider.* Harper Torchbooks. New York, 1970.

Gidal, Najum T.: *Jews in Germany. From Roman Times to the Weimar Republic.* Könnemann. Colonia, Alemania, 1998.

Hobsbawm, Eric: *La era del Imperio, 1875-1914.* Traducido por Juan Faci Lacasta. Colección Crítica, Grupo Editorial Planeta. Buenos Aires, 2001.

W. M. Jackson: *Diccionario Hispánico Universal.* Tomo 1. Inc. Editores. México, D.F., 1977.

Muñíz Huberman, Angelina: *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica.* Edit.. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española.* Tomo 1. Madrid, 1970.

Vasconcelos, José: *Memorias, I.* Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Zweig, Stephan: *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Traducción J. Fontcuberta y A. Orzeszek. Edit. El Acanalado. Barcelona, 2001.

Fuentes secundarias: autores que han escrito sobre Benjamin.

Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin: *Correspondencia (1928 – 1940)*.

Traducido por Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez. Edit. Trotta. Madrid, 1998.

Forster, Ricardo, W. Benjamin, Th. W. Adorno: *El ensayo como filosofía*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires 1991.

Forster, Ricardo: *El exilio de la palabra. En torno a lo judío*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires, 1999.

Jay, Martín: *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 -1950*. Heinemann Educational Books. London, 1976.

Kerik, Claudia (comp.): *En torno a Walter Benjamin*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1993.

Löwy, Michael: *Walter Benjamin, aviso de incendio*. Traducción de Horacio Pons. Edit. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2003.

Mate, Reyes, y Juan Mayorga: “Los avisadores del fuego: Rosenzweig, Benjamin y Kafka”. En: *La filosofía después del Holocausto*. Riopiedras Ediciones. Barcelona, 2002.

Mate, Manuel Reyes: *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la modernidad*. Ediciones Akal. Madrid, 1999.

Mayorga Ruano, Juan: *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Antrophos – Universidad Autónoma Metropolitana. Barcelona, 2003.

Missac, Pierre: *Walter Benjamin, de un siglo al otro*. Traducido por Beatriz E. Anastasi. Editorial Gedisa. Barcelona, 1997.

Mosès, Stéphane: *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Traducido por Alicia Martorell. Ediciones Cátedra. Madrid, 1997.

Ortiz, Renato: *Modernidad y espacio. Benjamin en Paris*. Traducido por María Eugenia Contursi y Fabiola Ferro. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires, 2000.

Scholem, Gershom: “Antepasados y parientes de Walter Benjamin”.

En: *Walter Benjamin y su ángel*. Traducción de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati. Edit. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2003.

Scholem, Gershom: *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Traducción y presentación de J.F. Yvars y Vicente Jarque. Ediciones Península. Barcelona, 1987.

Weigel, Sigrid: *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Traducido por José Amícola. Edit. Paidós. Buenos Aires, 1999.

Wolin, Richard: *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*. Columbia University Press. New York, 1982.