

Ochenta años de la muerte de Benjamin: persistencia del suicida

González, Horacio - *gonzalhoracio@gmail.com*

Ex Profesor de la Carrera de Sociología, Universidad de Buenos Aires. Ex Director de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Argentina.

La “centella mesiánica” ha recorrido de diversas maneras los claustros de las universidades de todo el mundo. Si no me animo a tanto, concedamos que atravesó desde los años 80 a las universidades europeas, latinoamericanas y norteamericanas de todas las carreras de humanidades con una persistencia que aún es notable. Sus papeles hoy famosos sufrieron diversas vicisitudes, el rechazo de su tesis sobre el drama barroco -hoy sigue consultándose por la atracción que ejerce su aire inextricable, sobre todo el prólogo-, hasta un rechazo también quizás más molesto, que es la renuencia a publicar su ya consagrada *La obra de arte en la reproductibilidad técnica*, en la que Adorno veía un aire “expresionista”, es decir, vehemente e impreciso, para relacionar las dimensiones económicas, con las tecnológicas y las estéticas. Es así, serpenteante y lleno de obstáculos que ponen sus contemporáneos, al camino que sigue una obra que será emocionada por los lectores de posteriores generaciones, que saludan a un autor misterioso e inmerso en una escritura cabalística. Sus contemporáneos leyeron con desgano, apenas sospechando que apenas dos décadas después de su suicidio, sería una suerte de “bibliografía obligatoria”, incluso en las carreras de ciencias de la comunicación -cuando él reprobaba el lenguaje comunicativo-, y hasta citado por periodistas televisivos en el horario de la tarde, lo que le hubiera parecido un acontecimiento extravagante y le hubiera suscitado un estudio.

Si Adorno desplazó rápidamente sus dudas luego del suicidio -que habiéndose revelado propio de una situación mal interpretada por Benjamin, pudo ser inscripto en el

cuerpo mismo de su obra-, otros autores llevaron su nombre -el suyo y el de Benjamín-, . La segunda mitad del siglo XX, escribieron libros sobre la obra benjaminiana con su mismo tono profético, llegando Derrida a ver en el nombre de Benjamin una esencia críptica, profética, anunciadora, del desarrollo de una violencia bélica en el mundo, incluyendo los campos de concentración y todas sus derivaciones innumerables o signadas inconscientemente con su propio nombre.

Precisamente, en *Fuerza de ley* Derrida ve que los textos de Benjamin sobre la violencia poseen una suerte de sello divino que recae en el uso mesiánico de su nombre: Walter, que a su vez está repiqueteando en la palabra que designa la noción de *Gewalt* (violencia), con el agregado de que en la frase final del artículo puede leerse que “la violencia divina, que es insignia y sello, jamás medio de ejecución sagrada, podría ser llamada reinante” (*die waltende*). Al poder ser llamada, entonces, *die waltende* (soberana o reinante), nuevamente, en el nombre alemán con el que Benjamin evoca la violencia divina, está su propio nombre. Nombra su propio nombre en el acto de nombrar “la violencia divina”, en las últimas palabras de su escrito, selladas con su signature: Walter. Esto haría de Benjamín “un pensador que se expone a todos los riesgos, más allá de la certeza y de la buena conciencia”.

¿Es posible suponer que esta sutil maniobra filológica de Derrida contiene una evocación en el nombre de Benjamin de la misma “violencia divina”, lo que implicaría reducción fenomenológica extrema? ¿Un nominalismo radical? Se trataría del nombre que sin saberse a sí mismo ya tiene suscrita la evidencia de lo que plasmará el mundo en tanto mundo, y en tanto anotación del destino sobre el propio cuerpo que se anuncia como víctima al escribir la propia victimización “de él y de la humanidad” encerrada en su propio nombre. La cúspide del ensayo contemporáneo obliga a hacer estos ejercicios; a la vez, cuidémonos de ellos.

El estilo alegórico benjaminiano, que dice ser el del barroco, no se parece al de ningún otro ensayista de su época, a, aunque tal vez Bataille, en algunos momentos de sus propios escritos, sospecho que le entregaba una forma secreta de diálogo a Benjamin, y por alguna razón, puso éste a su cuidado muchos de los papeles manuscritos mecanografiados,

que reposaron largo tiempo en la Biblioteca Nacional de París. Nuevamente Adorno, que no poco le toma en su *Teoría Estética*, era el menos convencido pero el más admirado por alguien que a la forma ensayo, le agregaba un sabor mesiánico, que no parecía propio del ensayo. En este y tantos otros temas, Adorno aprovechaba tardíamente para diferir de Benjamín, que hacía de la fotografía un escalón importante hacia el cine; contemporánea del socialismo, este arte del retrato podía explorar la reproductibilidad técnica sin perder un último rastro de sacralidad, sobre todo porque podía enfocar los rostros, último refugio de lo que podía considerarse venerable y único.

Benjamín, digamos al pasar, es un clásico exponente de las “analogías” que preocupan a Adorno, pero su anticipada visión de las tecnologías es raramente optimista. La multiplicación de las imágenes origina un nuevo derecho tendido hacia los trabajadores, un derecho que emana de ese mundo icónico repetitivo, que le estaba vedado. “El derecho a las imágenes”. No parece este ser hoy un punto de vista sugerente. Basta mirar media horade televisión en cualquier país del mundo para ver como hay “un derecho a las imágenes” donde la figura humana, no solo trabajadores, es totalmente vulneradas en nombre de un modelo gravoso, ya que ahora el “derecho a las imágenes” no es otra cosa que una fabulación que promete placer a costa de un sadomasoquismo burlón, o un anarco-goce capitalista, como la reciente publicidad de Netflix.

En esta materia, es posible y necesario ser pesimista sin perder la calma. Los antiguos géneros –música, poesía, cine, ensayo teórico, novela-, iban perdiendo sus aparentemente asegurada autonomía y libre vinculación. El montaje, en vez de seguir siendo una gramática del relato, comenzó a transfigurarse en una invitación a superponer todo con todo. Un nuevo sentimiento “oceánico”, con formas intermedias ancladas en conjunciones “simpáticas” hacia un nuevo consumidor que se veía engrandecido en su redención como usuario total e inescindido –el de la carnicería-boutique, el del hotel boutique, en farmacity, en un shopping, en el maxi quiosco, incluso en su ficción contraria, la casa especializadas en degustar vinos, etc.-, y palpaba entonces que el fin de los muros y mamparas entre géneros (técnicos o ideológicos) exigía otro pensamiento, el del banco de datos, equivalente a una universalidad artificial, con finas catalogaciones internas y

“motores de búsqueda”, que a su vez contienen formas de guerra informática para quebrar los cercos en nombre de la justa liquidación de los géneros, o en su defecto, incendiar la totalidad de lo acumulado (me refiero al importe caso de Iron Mountain).

Benjamin no llegó a pensar estas situaciones, muy lejanas a aquellas con las que él saludó al cine. Las que hacían estallar el tiempo real con otra temporalidad icónica donde la tecnología óptica tiene -casi-, un valor mesiánico frente al ojo natural. ¿Se pueden resolver estas incógnitas postulando un origen etimológico común para las nociones de arte y técnica? La “presencia real”, complemento involuntariamente inverso de la “metafísica de la presencia”, no puede sino rozar escuetamente la idea de “autenticidad”, en este caso de la obra. Pero si en Benjamin el concepto de *aura* parece revelarse en rituales tecnológicos que tienen un lado emancipador, por lo menos en la cinematografía, por otro lado, es preciso señalar las fuertes concesiones que se hacen a la industria del cine, que ponen a la obra benjaminiana en un entrecruzamiento de fronteras tan riesgoso como atractivo, lo que da cuenta del ciclo de sus lecturas desde los años 60, que hoy se halla en declive, pero deja una fuerte traza.

“Ciega vehemencia”, dice Benjamin, de aquello que caracteriza la fruición por el cine, que lo lleva a Abel Gance a “compararlo con los jeroglíficos egipcios” –recordar a Eisenstein-, y Severin-Mars con “las pinturas de Fra Angelico”, lo que se le presenta a Benjamin como reiteraciones de una sacralidad que no estaría allí donde se la quiere ver. ¿Pero dónde la ve Benjamin? Después de años de sus lecturas y exégesis, suena extraña o insidiosa esta pregunta desconfiada. Parece criticar el estilo de actuación ante una cámara (“sometidos a test ópticos”; “extrañado de su propia persona”; “desmenuzan la actuación del artista en una serie de episodios montables”), comparándolo con los actores que se enfrentan teatralmente con un Pirandello, y, por lo tanto, cada vez con un público directo. “Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia”. *“La que rodea a Macbeth en escena es inseparable de la que, para un público vivo, ronda al actor que le representa. Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa”*. Entonces, la imagen se transforma en transportable, extrañada

de su figura originaria segmentada en acciones posteriormente ensambladas, lo que no impide el surgimiento del culto a la “*personality*” de los actores así manipulados.

Pues el aura se ha desfigurado, y pasa al artificio publicitado y cultivado de las “estrellas” de la industria cultural (“el capital cinematográfico”, dice Benjamin). Pese a todo el cine origina “entendidos” al igual que el deporte (o las carreras ciclísticas entre repartidores de periódicos), que hace que entre los nuevos derechos disponibles esté el que “cualquier hombre puede participar en una filmación”. Esta disponibilidad infinita y genérica para la imagen hace que “la radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. Sin perjuicio de los diversos cometidos específicos de ambos, la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine y al gobernante”. El dictador y la vedette se complementan, vencedores, ante la emergencia de esta nueva situación. También hay otro “victorioso postizo”, el lector que pasa a ser escritor pues la prensa diaria le abre como mínimo su sección de cartas (Benjamin no vio el desarrollo ulterior de estas intervenciones, ya electrónicas, anónimas, vituperantes, producidas por fábricas clandestinas de signos de pánico y amenaza).

Otra profunda observación de Benjamin es la siguiente: “En la Unión Soviética es el trabajo mismo el que toma la palabra. Y su exposición verbal constituye una parte de la capacidad que es requisito para su ejercicio. La competencia literaria ya no se funda en una educación especializada, sino politécnica”. Basta consultar hoy los importantes trabajos de Lenin, Trotsky y Gramsci sobre el “corresponsal obrero” y a qué consignas debe atenerse para sea escritor de los cuadros cotidianos de la vida laboral. Percibir hoy la escritura en las llamadas “redes” y para colmo “sociales”, nos permite una visión muy diferente del modo mesiánico en que Benjamin veía promisorio el levantamiento del tabique entre escritores, actores y público. Se inspiraba en el teatro de Meyerhold, y esas experiencias, cuando hoy existen, se pueden llamar “teatro de situaciones” pero no con la ya perdida potencialidad de reunificar tecnología y vida.

¿Tendrá esto algo que ver con la siempre latente confrontación entre pintura y cinematografía? El montaje en el cine, hecho por “operadores” de cámara y ensamblaje, y

los procedimientos de la pintura, ¿exigen en el cotejo cinematografía? a una tercera figura: ¡el cirujano! Lo opuesto al “mago”, que toca el cuerpo a distancia sin hacer incisiones en él. He aquí que mago y cirujano: “se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara: el primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversos. La del pintor es total y la del camarógrafo múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva. La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante, puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte”. Hoy tenemos en funcionamiento universal pequeñas maquinarias ópticas que operan cirugía adentrándose en las fosas del cuerpo humano. Cine y quirófano se compenetran, pero Benjamin, el anunciador, no se hubiera asombrado de ello.

Ahora bien, ¿no nos suena extraño y ambiguo este texto, que diluye muy rápido la aparente irreductibilidad del *aura* y la deja disponible para la técnica del cine, a pesar de que se previene bien de las apologías “fascistas” que las imágenes en movimiento suscitan? Todo el trabajo de Benjamin parece recaer en una interpretación sobre las masas y la estética. Que es lo que, sin duda, va a resolver toda la ambigüedad que tienen sus conceptos de aura, ocultamiento, ritual y tecnología reproductiva, que se instilan para que “no puedan ser pensados por sus enemigos”. De ahí que las masas –el espectador, la muchedumbre de lectores, las multitudes de las ciudades, los movilizados-, sean ellos reaccionarios o retrógrados según el arte del cual se trate. Retrógrados frente a Picasso y progresivos frente a Chaplin. Esta conocida escisión benjaminiana es curiosa, y permanente signo de una averiguación, la que efectivamente no cesa. Con el cine las masas pueden opinar como ante la carrera de bicicletas o las competencias que organizan los restaurantes por las avenidas con sus mozos llevando una bandeja de pedidos, con premio al que llegue primero (Todo ello reemplazado por Glove o Mercado Libre.) Un ejemplo más avanzado sería el de la opinión futbolística, cuyos peritos a veces ascienden a alturas del comentarismo donde pensaríamos estar ante Maurice Blanchot o Enrique Pezzoni, entre las finuras del arabesco

de los cuerpos y el modo provocativo que adquieren los juicios, sin dejar de ser sutiles. Pero van a parar al mercado de venta de jugadores, la bolsa de valores de la gambeta sin glifosato. Y entonces opinar y gozar se disocian, correspondiendo la primera función al comentario de los restos de erudición que quedan en un público específico, y la segunda a quienes comentan sin necesidad de la crítica, pues ya todo queda encerrado en el arte convencional, pues si llamamos así al cine masivo, allí se unifican las dos actitudes: “la crítica y la fruitiva”.

Los públicos en las galerías de arte a partir del siglo XIX inducen a una crisis en el arte pictórico. No fue la fotografía quien la indujo. La pintura no ofrecía la posibilidad de recepciones simultáneas colectivas. El cine en ese sentido –otro hallazgo al pasar de Benjamin- puede ser comparado al *epos* antiguo y a la arquitectura. La pintura en las cortes y monasterios medievales tenía distintos niveles de restricción en el acceso. La pintura paga un precio por la reproductibilidad técnica de la imagen. ¿Pero no es ella la que también pide ser reproducida por las industrias de láminas de cuadros célebres? ¿No concentran *Las meninas* un público turístico incesantemente renovado en el Prado, y la Gioconda del mismo modo en la Louvre, muchedumbres ansiosas de un contacto con el original, que contemplan hombro con hombro la obra, apretujados tal como se camina a la salida del subterráneo en la estación Perú a las 19 horas de cualquier tarde porteña?

Sin embargo, a Benjamín le interesa que las masas “controlen la recepción”. Público regresivo frente al surrealismo –el mismo ejemplo anterior con variaciones-, pero progresivo ante una película cómica. Pero por su parte, Godard, cuando se preguntaba por el origen del cine –en *La Chinoise*-, hacía decir a uno de sus personajes que Lumière era simplemente continuador del expresionismo en pintura, mientras que Meliès, un aficionado a los trucos ilusionistas por lo que mandaba expediciones a la “Luna”, era el verdadero inventor del hiato que hubiera de permitir la fundación del cine.

De una manera u otra, la cinematografía resuelve de una manera extraña que aún nos cuestiona, la fusión entre derechos ciudadanos, misterio de la imagen, violencia en espacio tiempo, mesianismo redentor del espectador, el propio espectador sumido en las penumbras pensando en su capacidad de revelación o lo que es lo mismo, en su aptitud

para recibir la centella en un momento de peligro, donde se precisaría que él mismo sea, hundido en su butaca en penumbras, un inesperado mesías inundado precaria y momentáneamente por las imágenes del cine. Pero la evolución de la imagen televisada y en las abstractas tramas reticulares de conversación, han sido tan rebajadas al nivel de una lata de sopa, precisamente la irónica pintura de Andy Warhol de las sopas Campbell, verdadera apología burlona a la industria cultural endiosada provocativamente. Detallista del asombro, redescubridor de ciudades, analista de las experiencias destructivas, teórico del tiempo teológico, la lectura de Walter Benjamin está activa. Su suicidio frente al Mediterráneo puso punto final a una penosa fuga, y con ese trágico acto selló su nombre al anuncio de la posibilidad mundial de una violencia catastrófica, dicha como un acontecimiento irónico, pero posible. Y si no ocurriese, diría su póstuma conclusión pesimista, sería porque el mundo está a punto de ser derrotado por la mercancía como imagen, y consecuentemente por la imagen de la mercancía.