

Walter Benjamin a partir de Gianni Vattimo: una *chance* en la posmodernidad

Lourdes Reyes Manuel

Vattimo considera a Walter Benjamin un pensador fundamental a la hora de abordar sus reflexiones sobre la sociedad de la técnica, la crítica a la metafísica y el pensamiento débil. Le interesan especialmente las consideraciones sobre el hombre metropolitano que desarrolla en su famoso ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*¹ (1935–1936). Este texto, dice Vattimo, no habría sido suficientemente asimilado por la estética posterior cuyas lecturas del mismo no alcanzarían la profundidad que el ensayo posee. La clave de este escrito estaría en que las nuevas condiciones que suponen los medios de comunicación de masas, debido a su carácter reproductivo y a su modificación de la experiencia del disfrute artístico, transformarían de forma sustancial la esencia del arte entendida como el modo en que esta se expresa en nuestra época. Vattimo considera que ni Adorno con su crítica a la reproductibilidad, ni Marcuse con su intento de reconciliación estética, han sido capaces de aportar nada nuevo a este cambio profundo en el arte que atestigua Benjamin en su ensayo sobre la reproducción.

La percepción distraída

En la introducción de su obra *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*², Vattimo destaca la noción benjaminiana de “percepción distraída”, que alude al habitante de la gran ciudad, para señalar la disminución de la violencia de las categorías metafísicas. Tal y como plantea Benjamin en su ensayo, en la época de la reproductibilidad técnica la percepción del espectador no es detenida y contemplativa, sino que se vuelve irreflexiva y enajenada en la consecución de imágenes. En la masificación del arte, el espectador se distrae y pierde capacidad crítica. En este sentido, Benjamin cita al crítico de arte Duhamel a propósito del cine: “Ya no puedo pensar lo que yo quiero. Y es que las imágenes en movimiento sustituyen mis propios pensamientos”³. Es la distracción propia de los medios de comunicación de masa la que reduce la obra de arte al individuo perdiendo esta su aura en la masificación. Un fenómeno este, el de la distracción, que habría comenzado con el dadaísmo, el cual convirtió a la obra de arte en “un proyectil que se lanzaba contra el espectador [para] provocar la indignación”⁴ y que se habría consumado con el cine “cuyo elemento de distracción [...] estriba en el cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes en el espectador”⁵.

La noción de “percepción distraída” hace referencia, además, a la posibilidad permanente de morir del peatón de las grandes urbes contemporáneas. Benjamin se está refiriendo a la hipersensibilidad y la excitabilidad propia del habitante de lo urbano. Ya

¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *Obras*. Madrid, Abada, 2008, vol. I–2, pp. 7–47.

² “Todas las categorías metafísicas (el ser y sus atributos, la causa «primera, el hombre como «responsable»; pero también la voluntad de poder, si se la lee meta-físicamente como afirmación, toma de poder sobre el mundo) son categorías violentas, que se ven «debilitadas» o pierden su poder, en el sentido en el cual por ejemplo Benjamin habla de «percepción distraída» del hombre metropolitano” en Vattimo, Gianni. *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Península, Barcelona, 1985, p.8.

³ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *op. cit.*, p. 80.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

no estaríamos centrados en un único aspecto de la realidad o en una sola obra de arte, sino en la experiencia caracterizada por variaciones mínimas y continuas (como en el cine). Por eso, Benjamin compara al espectador de cine con el peatón de la ciudad moderna. “El cine es la forma artística correspondiente al peligro de muerte acentuado en que los hombres han de verse hoy día”⁶. Sin embargo, esta experiencia de la distracción propia de la época de la reproductibilidad técnica no tiene, como veremos, un significado peyorativo. Como señala Vattimo, será este peligro de muerte constante el que posibilitará una superación de la metafísica.

La percepción distraída es propia del habitante de la ciudad, del peatón urbano y del espectador de arte masificado (fundamentalmente de cine y fotografía). Sin embargo, y aunque Vattimo no lo señala, este modo de percepción tiene que ver con la figura del *flâneur* que Benjamin reivindica. Es el modo de andar por la ciudad de este habitante urbano el que nos permite poner los peligros de la ciudad a disposición de otro modo de experiencia espacio-temporal.

Y es que el *flâneur* se mueve al margen del tiempo continuo y productivo del progreso moderno y en su andar se expresa el movimiento del filosofar benjaminiano. El *flâneur* se distrae, se pierde en el espacio urbano como se pierde uno en un bosque. Y, sin embargo, en esa dispersión, en ese “husmear”, se encuentra y halla lo importante; se salva. Para Benjamin, la manera en que nos movemos por el espacio implica una forma de conocer⁷. En el caso del *flâneur*, se va dejando hacer en el dónde y no tanto en el adónde. Con su ritmo propio y variable, va paso a paso detrás de algo que le llama la atención. Da vueltas sin objetivo claro en un paseo ocioso. “No se trata del trayecto o la lectura preocupados por el punto de llegada donde la conclusión recoge los momentos recorridos, sino del gusto por la demora y la atención al detalle. No por pasión miniaturista que gusta reducir el tamaño de las cosas, sino por el puro placer de la contemplación propio de quien sólo mira al ser visto [...]”⁸. También hay una suerte de excavación, de actividad arqueológica en la que “lo que interesa no es tanto lo que se encuentra cuanto más bien los caminos de la búsqueda”⁹.

La ciudad se convierte en un laberinto o en un tiempo que se desvanece. Por eso el *flâneur* no tiene meta, se deja llevar y se toma su tiempo en empezar a divagar hacia un fin concreto, como si fuera en una suerte de trance.

La embriaguez se apodera de quien ha caminado por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana a cada paso una violencia creciente. [...] La embriaguez anamnética con la que el *flâneur* marcha por la ciudad no sólo se nutre de lo que a éste se le presenta sensiblemente a los ojos, sino que a menudo se apropia del mero saber, incluso de los datos muertos[...]¹⁰.

⁶ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 80, nota 29.

⁷ Esta idea es desarrollada en un texto reciente por Frédéric Gros, *Andar, una filosofía* (Taurus, Madrid, 2014). En él plantea que caminar supone una forma de pensar y que el modo en que nos movemos por el espacio habla de cómo comprendemos el mundo. Explica, además, las libertades a las que accede el caminante: libertad de la suspensión, ruptura de la identidad y renuncia. El libro de Rebecca Solnit, *Una historia del caminar*, trad. por Andrés Anwandter (Capitán swing, Madrid, 2015), aborda una temática similar.

⁸ Vázquez, Manuel E. *Ciudad de la memoria. Infancia de Walter Benjamin*. Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, pp. 9–11.

⁹ Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 187.

¹⁰ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*. Akal, Madrid, 2007, p. 422, [M 1, 3], [M 1, 5].

El andar del *flâneur* es discontinuo, no tiene un sitio determinado ni una dirección concreta. Por eso resulta revolucionario y rompe con las posibilidades opresivas del tiempo continuo, porque no se puede dar en un estado totalitario ni en una autopista. En su merodear el tiempo se dilata y se expande, al no formar parte de la narrativa de la sucesión temporal del continuo moderno. Este tiempo, propio de un espacio sin meta, resulta más lento y condensado, por eso hace posible el aprendizaje, el enriquecimiento, la síntesis o la contemplación del conjunto, alejándonos de la estandarización. El paso ocioso del *flâneur* se rebela, sin saberlo, contra de la división social del trabajo, por eso se torna sospechoso en el mundo especializado capitalista. Es en la mirada distraída donde puede tener lugar el territorio de la memoria y en ella es donde se pueden rescatar los restos vivos, los recuerdos que despiertan el presente. Benjamin propone leer las ciudades como si fueran bosques: “la ciudad es la *physis* de la modernidad, la metrópoli es la naturaleza de la sociedad industrial”¹¹. La ciudad gusta de ocultarse y es en la percepción distraída del *flâneur* en donde las cosas pueden llegar a ser, mostrarse, ser desveladas (*Aletheia*).

El esteticismo de la política

La noción de “percepción distraída” es similar a la de “esteticismo de la política”, también utilizada por Benjamin. Según Vattimo, ambas hacen referencia al mismo fenómeno, esto es, a la pérdida del aura de la obra de arte que tiene lugar en el alto capitalismo. La mirada distraída del *flâneur* o del peatón urbano da cuenta de la carencia de singularidad y perdurabilidad en el arte, que es sustituida por la fugacidad y la repetición.

En Benjamin, el aura tiene que ver con la “irrepetibilidad de la obra de arte”¹² la cual quedaría inserta en el contexto de una tradición.

En efecto, definimos esta última [el aura] como la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. Ir siguiendo mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte, una cadena de montañas, o una rama que cruza proyectando su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de esta rama¹³.

Benjamin asume sin dificultad la decadencia que sufre el aura en la época de la reproductibilidad técnica. No propone, como Adorno, la necesidad de que el arte no pierda su aura para conservar su capacidad crítica. En este sentido, Vattimo considera que Adorno sigue viendo el arte como ese lugar privilegiado de “conciliación y perfección”¹⁴ que está presente en toda la tradición metafísica occidental hasta Hegel. Pero lo interesante, insiste Vattimo, es que en Benjamin ya no está presente esta definición de arte propia de la metafísica tradicional. Ya no es un lugar de conciliación, de catarsis o de correspondencia entre lo interno y lo externo. Se trata de una nueva esencia (*Wessen*) propia de la sociedad tardoindustrial que tendría para Benjamin dos lados, uno negativo, “la estetización de la política”, y otro positivo, “la politización del arte”. La técnica reproductiva habría cambiado la percepción que supone una política marcada por una

¹¹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*. Akal, Madrid, 2007, p. 92.

¹² Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit., p. 57.

¹³ *Ibidem* p. 56.

¹⁴ Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Paidós, Barcelona, 1990, p. 135.

estética. Por eso la reproducción de masas se hace presente en las grandes celebraciones, desfiles, eventos deportivos, etc. Eso sería el esteticismo político caracterizado por la distracción debido a que el ojo humano es sustituido por el ojo de la cámara. Frente a este “esteticismo de la política” que da lugar a la sociedad de masas presente en la política fascista, Benjamin opone la “politización del arte” propia del comunismo. Ambas nociones confluyen dialécticamente al final de la obra sobre la reproductibilidad técnica. Como veremos, Vattimo retomará la idea de “politización del arte” vinculándola a su idea de *chance*.

El *shock* benjaminiano

En *La sociedad transparente*¹⁵, Vattimo se centra en la noción *shock* benjaminiana que también aparece en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* y que tiene que ver con las de “percepción distraída” y “politización del arte”.

Como hemos señalado, Benjamin entiende que la masificación hace que la obra de arte se disemine y pierda su aura. La manipulación técnica niega su singularidad. Para comprender bien la relación entre el valor “aurático o cultural” de la obra de arte y su valor expositivo, Vattimo considera imprescindible comprender la teoría del *shock*. En ella, el goce de la obra de arte no se reduce a percibir la perfección de la forma y en satisfacernos por ello. Lo interesante es el efecto de golpe o *shock* que produce la obra de arte al ser comprendida como un arma contra el espectador, contra sus certezas, hábitos y estructuras de sentido. Esta perspectiva, como hemos visto, está presente sobre todo en el arte dadaísta y en el cine. Este último está hecho de proyectiles y proyecciones, ya que una imagen sustituye rápidamente a la otra y el ojo y la mente del espectador se tiene que ir adaptando.

Benjamin entiende el aparato de grabación del cine como una especie de ojo demiúrgico capaz de enfocar la cualidad corpórea del mundo físico de una forma que resulta inaccesible para el ojo humano. Esto constituye la base del poder mesiánico–profético de la cámara, su función de apertura y revelación. La cámara no establece una esfera más allá del mundo físico¹⁶, sino que hace estallar en pedazos, con sus constantes *shocks*, el mundo dominante, rasgando el velo de lo disimulado¹⁷.

Así, “[en] el actor cinematográfico [...] su actuación no es unitaria en absoluto, sino compuesta de muchas actuaciones individuales”¹⁸. En el cine ya no se halla el aura del actor, dado que ya no está en contacto directo con la audiencia. De este modo, el espacio realmente físico en el que un actor (o cualquier otro objeto) se comunica aquí y ahora con una audiencia presente, desaparece. En su lugar muestra el aparato, representando a la audiencia en su función de espejo. El actor, en su aquí y ahora, se ve privado de aura y la audiencia, que pasa a ocupar la posición del aparato, permanece como algo imaginario. Sólo una vez que la película editada es proyectada, sin posibilidad ya de intervención, la audiencia aparece como algo real. La audiencia se identifica con el aparato en lugar de con el actor¹⁹, y la cámara sustituye al público.

¹⁵ Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. *op. cit.*

¹⁶ Esta idea conecta con la tradición teológica judía según la cual la redención mesiánica tiene lugar en este mundo, no en otro.

¹⁷ Koch, Gertrud (1992): *Cosmos in film: On the concept of space in Walter Benjamin's «Work of Art» Essay*. *Qui Parle*. (nº2, vol. 5), pp. 63 y ss.

¹⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹ Koch, Gertrud. “Cosmos in film: On the concept of space in Walter Benjamin's «Work of Art» Essay”. *op. cit.*, pp.63 y ss.

Se da, por tanto, una pérdida de aura a través de la dispersión del continuo espacio-tiempo en el ámbito ficticio de los detalles gráficos arbitrarios y de los montajes y, sin embargo, esa fragmentación en pequeños *shocks* o imágenes que caracteriza el espacio-tiempo cinematográfico es la que permite el acceso directo al todo. Es la mirada del cinematógrafo, de pequeñas e instantáneas imágenes, la que recorre toda la obra de Benjamin, especialmente en los *Pasajes*²⁰, *Calle de Dirección única* o *Infancia en Berlín*²¹. Por eso, el cine conecta con el método del montaje benjaminiano que se inspira en la tradición judía la cual prescinde de la mediación y parte de la simultaneidad propia de la analogía. “El concepto benjaminiano de imagen [...] actualiza una tradición bíblica o judía que estaba desterrada a lo largo de este desarrollo histórico, por lo que la imagen aparece utilizada como sinónimo de similitud, pero para una «similitud» inmaterial, «no sensorial». Justamente dentro del seno de esta tradición las imágenes se tornan legibles, son aprehendidas como escritura”²².

Este método del montaje, que Benjamin encuentra en el cine, tiene que ver con su crítica a una visión unitaria de la historia. Vattimo la retoma cuando contrapone el término posmodernidad, caracterizado por los *mass media* y la comunicación generalizada, al de modernidad en el que surge un culto a lo nuevo y una defensa del progreso como parte de una historia unitaria de emancipación. La modernidad se acabaría, según la hipótesis de Vattimo, cuando tiene lugar “la «disolución» de la historia”²³.

Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*²⁴ defiende que esta idea de historia como curso unitario es la forma en que han leído el pasado los grupos dominantes. No se transmitiría, así, lo que realmente habría ocurrido sino lo que la gente que narra (los nobles, reyes y burgueses) considera relevante. “[...]Sólo desde el punto de vista de los vencedores el proceso histórico aparece como un curso unitario dotado de coherencia y racionalidad; los vencidos no pueden verlo así, sobre todo porque sus vicisitudes y sus luchas quedan violentamente suprimidas de la memoria colectiva”²⁵. Esta crítica a la historia unitaria fue iniciada, según Vattimo, antes que por Benjamin, por Marx o Nietzsche. Lo que existirían, por tanto, serían imágenes del pasado contadas desde distintos puntos de vista²⁶.

En el caso concreto de Benjamin, frente a la lógica del progreso, propone su método materialista que usa como modelo al trapero. El historiador benjaminiano debe hacerse con la perspectiva extraña y marginal de aquel que rebusca en los desechos y el lumpen de la vida. Su tarea es ponerse en el lugar de los perdedores, rastrear entre los escombros y las ruinas de la historia para leer lo que nunca fue escrito, las posibilidades no realizadas, las voces no escuchadas. En este marco, conocer es reconocer y, para ello, se precisa de un sujeto como el trapero, que no se sabe sujeto, y de un objeto que no está muerto, sino que, en tanto ruina, es un proyecto frustrado que solicita justicia. Este procedimiento se concreta, además, en un método de trabajo: el del montaje literario. El principio del montaje permite la superposición -no la fusión- de citas, textos e imágenes. “En mi trabajo las citas son salteadores de caminos que irrumpen armados para arrebatarse la convicción que alberga el ocioso paseante”²⁷. En el montaje, el contexto queda

²⁰ Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2007.

²¹ Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, Obras. Abada, Madrid, 2010, vol., IV- 1.

²² Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. op. cit. p. 99.

²³ Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. Gedisa, Barcelona, 2007, p. 17.

²⁴ Benjamin, Walter. *Sobre el concepto de historia*, Obras. Abada, Madrid, 2008.

²⁵ Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. op. cit., p. 16.

²⁶ Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. op. cit, p. 75.

²⁷ Benjamin, Walter. *Calle de dirección única*, Obras. Abada, Madrid, 2010, p. 78.

interrumpido por los fragmentos que se insertan, del mismo modo que ocurre en el cine con los constantes y fulmíneos *shocks* que producen las imágenes.

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos²⁸.

Benjamin se centra, pues, en el fragmento, en lo minúsculo, en los elementos de las naturalezas muertas, en la yuxtaposición de imágenes para, de este modo, dar vida a los muertos, a las víctimas, a los sin voz. El fragmento es, además, mónada, un término espacial referido a ese punto de intersección entre polos opuestos. La mónada supone tiempo suspendido, arrancado del continuo y, a la vez, espacio. Es, además, una nueva forma de universalidad que no opera como abstracción de los elementos comunes que poseen los diferentes particulares, sino que comprime en su interior a la totalidad. La mónada equivale a un trozo, parte o particular que contiene al todo.

El cine contendría ese carácter revolucionario y explosivo propio de la mónada frente a otras formas de arte cargadas de aura. Benjamin descubre en medio del plegarse del artificio y la inmediatez, el momento de la detención del tiempo progreso. La imagen cinematográfica es “desgajable”²⁹ y, por ello, el momento de re-conocimiento del pasado y el presente es posible en el presente del nuevo medio. Así, a través de la proyección cinematográfica resulta factible la construcción de la historia como un espacio kinésicamente activado en el que la cámara se mueve a través de distintos niveles³⁰. La inmovilización del tiempo que permite la *imagen espacial* propia del fotograma es un *shock* que posibilita el momento de liberación del tiempo progreso. El hecho de que la tecnología cinematográfica no presente, en realidad, ningún movimiento, sino que más bien lo re-presente de forma ilusoria, nos recuerda al tiempo-espacio de la historia benjaminiana. Hay momentos fijados fotográficamente en un medio en el que el tiempo está inmovilizado en el espacio. Sólo así queda explosivamente liberado en una imagen. En el momento de la liberación, la cámara misma se convierte en el sujeto, en el demiurgo que construye un nuevo mundo a partir de las ruinas del viejo, un nuevo mundo que siempre ha estado ahí pero que nunca había sido desvelado³¹.

Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con su dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos: con el primer plano se ensancha el espacio, con el ralenti el movimiento en él³².

²⁸ Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. *op. cit.*, p 462.

²⁹ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *op. cit.*, p. 68.

³⁰ Koch, Gertrud (1992): *Cosmos in film: On the concept of space in Walter Benjamin's «Work of Art» Essay*. *op. cit* p. 64 y ss.

³¹ *Ibidem*, pp. 61–72.

³² Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *op. cit.*, p. 77.

Shock y Stoss

Vattimo plantea un vínculo entre esta “dinamita” propia del *shock* benjaminiano y el término *Stoss*³³ que emplea Heidegger en su texto *El origen de la obra de arte*³⁴. Ambos términos referirían a un extrañamiento que exige una recomposición y readaptación. En el caso de Heidegger, hay una suerte de desarraigo en el arte frente a la familiaridad que nos permiten los entes en uso. Benjamin, por su parte, nos habla de un sujeto extrañado ante las nuevas formas de reproductibilidad en las que se reconoce de forma fracturada, dividido entre la realidad cotidiana y la del esteticismo político. Hay, por tanto, un quiebre en la noción de “experiencia” al que aludirían tanto Heidegger como Benjamin en su consideración de la obra de arte.

Vattimo se refiere al párrafo 40 de *Ser y tiempo* para explicitar su comprensión del *Stoss* heideggeriano³⁵. En él, Heidegger habla de que el hecho de ser es la base de la angustia como experiencia de la existencia pues el ser-ahí, el hombre viviente, se enfrenta con su estar-arrojado al mundo. Las cosas concretas parecen remitir a otras cosas en una red de significados y por eso pertenecen al mundo, pero el mundo en su conjunto no remite a nada y es insignificante. Vattimo establece una relación entre esta experiencia de la angustia y el *Stoss* del arte en tanto que la obra de arte se sitúa en el mundo para arrojar una nueva luz sobre él más allá de significados ya establecidos. La obra de arte supone un encuentro con alguien que nos lleva a confrontarnos de manera interpretativa. Por eso la obra de arte funda un mundo al ser “«apertura” histórico-eventual del ser»³⁶. El *Stoss* parece referirse a aspectos más positivos que la angustia de *Ser y Tiempo*, sin embargo, Vattimo considera que su significado esencial es el mismo, a saber, “el de poner en suspenso la obviedad del mundo, el de suscitar un preocupado maravillarse por el hecho, de por sí insignificante (en sentido riguroso: que no remite a nada, o remite a la nada), de que hay mundo”³⁷.

En cuanto al *shock* benjaminiano, parece ser algo más sencillo y familiar relacionado con la sucesión de imágenes del cine que obliga al espectador a estar en alerta. Heidegger parece estar hablando de la obra de arte como una “puesta en obra de la verdad”, es decir, como “una nueva apertura ontológico-epocal”³⁸. No obstante, Vattimo insiste en las similitudes entre *shock* y *Stoss*. Así, señala que en ambos casos estamos ante un desarraigo constitutivo. Ninguno busca seguridad, ni integración o reintegración como antes los hicieron “la doctrina aristotélica de la catarsis, [...] el libre juego de las facultades kantianas, o lo bello como perfecta correspondencia entre el interior y exterior en Hegel”³⁹. La película no busca cumplirse al reducirse a una escena fija, ni el desarraigo estético de Heidegger quiere concluir en la recuperación de la familiaridad del objeto de uso que diluye la enigmaticidad en la disponibilidad. En Heidegger siempre hay un “desfondamiento” constitutivo. En la obra de arte se constituyen la fundación y el desfondamiento: “la exposición (*Auf-stellung*) del mundo y la producción (*Her-stellung*) de la tierra. El mundo expuesto por la obra es el sistema de significados que esta inaugura, la tierra es producida por la obra en cuanto emerge y se muestra como el fondo oscuro, jamás enteramente ago-table en enunciados explícitos, en el que arraiga el mundo de la

³³ Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente. op. cit.*, pp. 133-154.

³⁴ Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*, en *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1995.

³⁵ Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente, op. cit.*, p. 140.

³⁶ *Ibidem*, p. 141.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 143.

obra”⁴⁰. En este sentido, la tierra tendría que ver con el desarraigo, con ese aspecto esencial de la experiencia estética. En la producción de la tierra la obra de arte se muestra como manifestación singular pero que posibilita nuevas significaciones.

Esta vinculación que hace Vattimo entre *shock* y conflicto tierra-mundo es una suerte de ejercicio de la mortalidad. El discurso metafísico del esteticismo político queda reflejado en su finitud, en su debilidad, en su dependencia del otro discurso, aquel que habla de la temporalidad propia de la obra que oscila entre desvelado y lo velado.

El *Stoss* heideggeriano es, por tanto, desfondante, no fundante (no metafísico en tanto que obra de arte como inauguración de mundos histórico-culturales). Por eso se puede acercar al *shock* benjaminiano. Benjamin, asocia el cine con el peligro de perder la vida. La experiencia artística se liga, por tanto, a la precariedad de la existencia cotidiana reflejada en los peligros del *flâneur* o del peatón urbano, en los peligros de “la percepción distraída”. “El *shock* característico de las nuevas formas de arte de la reproductibilidad es sólo el modo en que de hecho se realiza en nuestro mundo el *Stoss* de que habla Heidegger, la esencial oscilación y desarraigo que constituyen la experiencia artística”⁴¹.

Hay, sin embargo, una valoración diferente del mundo de la técnica por parte de Benjamin y de Heidegger. Benjamin ve una oportunidad en la caducidad del aura y del valor cultural de la obra de arte. Lo asocia a cierta liberación de la alienación, la superstición y la metafísica asociada al arte. Heidegger cuestiona la banalización del lenguaje en las sociedades tecnologizadas en las que la obra en tanto obra se reduce a la insignificancia. Pero tampoco es un teórico de la obra de arte en el sentido tradicional, esto es, entendida como algo acabado y perfecto gracias al genio creador. Porque para él la obra es apertura (*Ereignis*) del ser. Aquí ve Vattimo la posibilidad de una experiencia estética desarraigada y osciladora lo cual vincula a Heidegger con Benjamin. La sociedad de la técnica y de la manipulación total, que Heidegger denomina *Ge-Stell* ⁴²no solo expresa el olvido del ser en su máxima expresión. También es, según Vattimo, la posibilidad de una superación del olvido del ser y de la alienación metafísica. La *Ge-Stell* ofrecería esa posibilidad de cambio porque se definiría de una manera similar al *shock* benjaminiano. En palabras de Heidegger “hombre y ser pierden las determinaciones que la metafísica les ha atribuido”⁴³. Esto se traduce en que desaparece la contraposición tradicional entre naturaleza y mundo humano (entendida aquella como lugar de las leyes positivas y necesarias, y esta como lugar de la libertad y las “ciencias del espíritu”), pues ambos están duramente sometido a las técnicas de manipulación. Así, los papeles tradicionales de la metafísica desaparecen y puede tener lugar una “nueva venida del ser”⁴⁴.

La experiencia estética puede ser pensada, entonces, como desarraigo, oscilación, desfondamiento o *shock*. Pero, según Vattimo, esta posibilidad que ofrecen los *mass media* no ha sido todavía valorada. Seguimos intentando salvar una supuesta esencia del arte y con ella la amenaza a la que se expone lo humano en estas condiciones de reproductibilidad.

Lo positivo de los *mass media*: la *chance*.

⁴⁰ Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente, op. cit.*, p. 144.

⁴¹ *Ibidem*, p. 146

⁴² *Ge-Stell* se refiere a la técnica moderna relacionada con el cálculo y la manipulación de objetos entre los que estaría el hombre mismo.

⁴³ Heidegger, Martin, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 89.

⁴⁴ Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente, op. cit.*, p. 149.

Vattimo emplea el término francés *chance* al referirse a la posibilidad de que en la posmodernidad se deje atrás la violencia de los modelos metafísicos. Sin embargo, el propio término merece un tratamiento aparte pues lo utiliza Benjamin en sus *Tesis sobre filosofía de la historia*, obra que interesa especialmente a Vattimo. En el caso de Benjamin, esta palabra es empleada en la tesis 17 a⁴⁵: “No hay un solo instante que no lleve consigo su oportunidad [chance] revolucionaria. [Habría que valorar] la capacidad de apertura de que dispone cada instante para abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas”.⁴⁶

La idea de oportunidad, traducción de la palabra francesa *chance* –usada por Benjamin también en la edición alemana de las tesis–, tiene que ver con el término griego *Kairós*. Éste suele entenderse como momento oportuno y se contrapone a *Chrónos*, tiempo de la medida y el reloj. El significado del tiempo *Kairós* es asimilable, en muchos aspectos, al de tiempo mesiánico que emplea Benjamin. En ambos casos, se haría referencia a la posibilidad de transformación revolucionaria que se da en el instante.

La insistencia de Vattimo en emplear el término *chance* en relación a las posibilidades que abre la posmodernidad nos hace pensar que está, en cierto sentido, en sintonía con el tiempo mesiánico de Benjamin. Según esta comprensión de la temporalidad “el instante presente no es el resultado del anterior y antesala del siguiente, sino que todo instante tiene un valor absoluto: puede cambiar todo porque lleva consigo una oportunidad revolucionaria”⁴⁷. Esa oportunidad (*Kairós*) permitiría alejarnos del modelo de tiempo moderno, unitario y progresivo de la historia de los vencedores para acercarnos a la posibilidad de apertura de “estancias del pasado hasta ahora clausuradas”⁴⁸ que cada instante posee.

El *Kairós* es un punto de plenitud e intensidad en el espacio y en el tiempo⁴⁹. Si lo relacionamos con la filosofía benjaminiana, vendría a ser el momento crucial en el que se hace posible la legibilidad del aquí y ahora a partir de los signos del pasado. *Kairós* sería el momento o instante en el que el acontecimiento tiene lugar, pero no, como sugieren las filosofías de la historia de la modernidad, dentro de un modelo temporal cronológico que define ese punto como uno más de todos los puntos temporales. Se trata justamente de lo contrario: bajo las premisas kairológicas esos puntos temporales ganan, en el instante, su determinación. Así, la construcción kairológica del tiempo y de la historia, tal y como Benjamin la concibe, tendría que ver con “hacer saltar lo que es el continuo de la historia”⁵⁰. Este hacer saltar tendría que ver con el *shock* benjaminiano que reivindica Vattimo y que se expresa de modo determinante en el cine.

Es importante precisar, en este sentido, para comprender el significado profundo que sugiere el tiempo mesiánico entendido como *Kairós*, que ya desde Grecia se nos

⁴⁵ Benjamin, Walter. *Sobre el concepto de historia*, en Reyes Mate: *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Trota, Madrid, 2009, p. 275. Esta tesis es citada a través de la edición de Reyes Mate y no de las *Obras* completas porque no aparece en ellas. Según nos cuenta Reyes Mate en *Medianoche en la historia*, 275n1, la tesis 17a no estaba presente en las primeras traducciones castellanas de “Sobre el concepto de historia” porque tampoco estaba en las primeras ediciones alemanas. Agamben la descubrió en 1981 y, por eso, suele llamarse XVIIa, para no alterar la numeración de los *Gesammelte Schriften*.

⁴⁶ Benjamin, Walter. *Sobre el concepto de historia*, en Mate, Reyes. *Medianoche en la historia*, *op. cit.*, p. 275.

⁴⁷ Mate, Reyes. *Medianoche en la historia*, *op. cit.*, pp. 283 y ss.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ Ralf Konersmann, *Walter Benjamin philosophische Kairologie. Kairos*. Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, pp. 331 y ss.

⁵⁰ Benjamin, Walter. *Sobre el concepto de historia*, *Obras. op. cit.*, p. 316.

plantea que no todo el tiempo es sucesión, linealidad, duración, diacronía, extensión o movimiento según el antes y el después. Estas características corresponderían únicamente al tiempo *Chrónos*, ese titán - no llega a ser ni un dios- que lo devora todo, hasta a sus hijos, para poder sostener su poder. Al apoyarse únicamente en él, el proyecto emancipador moderno, entre otros motivos, habría fracasado. Y es que *Chrónos* es el tiempo entendido desde la muerte, pues mata cada segundo para que surja el siguiente; mata para poder sobrevivir.

No obstante, seguimos en este punto a Teresa Oñate⁵¹, además de *Chrónos*, la topología griega nos enseña que hay tres tipos de tiempo más. Por una parte, estaría *Aidion*, el tiempo eterno visto desde la vida, desde la eternidad incondicionada intensiva. Sería el constante perdurar de una vida sin interrupción y apenas tenemos experiencia de él. Además, estaría *Aión*, el instante eterno, el enlace, cruce o *logos* entre *Aidion* y *Chrónos*, entre la eternidad y la muerte; el límite que une y separa lo mortal y lo inmortal. Y, por último, estaría *Kairós*, que es el modo espacio-temporal por el que se da el corte del instante eterno, por el que se da el enlace entre la eternidad y *Chrónos*. *Kairós* es enlace espacial, punto de unión en el que *Aión*, interrumpiendo a *Chrónos*, nos acerca a *Aidion*. Por eso es lugar de encuentro.

El “*Kairós* penetra en el tiempo, quiebra el tiempo (*Chrónos*) y lo pone en suspenso”⁵². En este sentido, *Kairós*, como el tiempo mesiánico de Walter Benjamin, no reduce el pasado a algo muerto y clausurado, sino que lo muestra vívido en conexión con el presente. Un tiempo intensivo que reúne la totalidad no lineal de los hechos históricos y que como un rayo, relámpago o fulgor, quiebra y hace saltar el continuo de la historia. Este irrumpir en *Chrónos* es lo que convierte al tiempo mesiánico, como al *Kairós*, en la oportunidad o *chance* de superación de la violencia metafísica, en la apertura hacia otros pasados posibles.

Vattimo aprecia este *Kairós* en la sociedad de los medios de comunicación de masas, en la sociedad de reproductibilidad técnica o *Ge-Stell*, pues en ella se esconde la *chance* de una comunicación generalizada que no sea la de la manipulación y el totalitarismo. Hay una posibilidad alternativa porque se da “una especie de «debilitamiento» en la noción misma de realidad”⁵³.

La sociedad del espectáculo puede ser algo más que una sociedad de las apariencias manipulada por el poder. Puede ser la que nos hable de una realidad más fluida, de caracteres más débiles y que permita una experiencia de la oscilación, del desarraigo y del juego. Los *mass media* han sido fundamentales para generar una sociedad posmoderna. A pesar de que no han dado lugar a una sociedad más “transparente”⁵⁴ sino que, al contrario, es más compleja y caótica, es precisamente ese caos el que posibilita la emancipación. Y esto es así porque, según Vattimo, los medios de comunicación de masas han dado lugar al fin de la modernidad al contribuir a la desaparición de los ejes centrales de referencia, a lo que Lyotard ha llamado grandes relatos. Es imposible que la sociedad de los *mass media* sea una sociedad moderna e ilustrada. Ahora, la realidad se muestra como entrecruce, contaminación, interpretación y reconstrucción sin que haya una coordinación desde el centro y eso da posibilidad a la *chance* de la que habla Vattimo. “En la sociedad de los medai, en lugar de un ideal emancipador modelado sobre la

⁵¹ Teresa Oñate y Zubía: *El retorno teológico político de la inocencia*, Dykinson, Madrid, 2010, p. 31; Oñate, Teresa. ¿Qué quiere decir Cuidar de Sí Mismo?, en *Hermenéuticas del cuidado de sí: cuerpo, alma, mente, mundo*(vol.1). Dykinson, Madrid, 2018, p. 9

⁵² Alonso Enguita, Adrián (2015): *Kairós* como origen de la disciplina histórica. *Eikasía, revista de filosofía*. Oviedo (nº 61), p. 95.

⁵³ Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p, 153.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 149 y ss.

autoconciencia desplegada sin resto, sobre el perfecto conocimiento de quien sabe cómo son [...] se abre camino un ideal de emancipación a cuya base misma están, más bien, la oscilación, la pluralidad, y, en definitiva, la erosión del propio «principio de realidad»⁵⁵

La pérdida de sentido de la realidad tiene para Vattimo un efecto emancipador pues produce un “extrañamiento” (*Stoss, shock*). Se hace posible la existencia de racionalidades específicas que atienden a aspectos étnicos, sexuales, religiosos, etc. diferentes. Estas pueden tomar la palabra pues ya no hay una forma única y verdadera de humanidad. La fragmentación del relato unitario está en perfecta sintonía con el método materialista benjaminiano, ese que, a través de pequeños *shocks*, dinamita el flujo continuo de la historia de los vencedores. El extrañamiento que producen los *shocks* posibilita experimentar la libertad, que en el caso de Vattimo es definida como la “oscilación continua entre la pertenencia y el extrañamiento [...] como *chance* de un nuevo modo de ser (quizá, al fin) humano”⁵⁶.

Vattimo denomina sujeto depotenciado a ese otro modo de ser humano. Este encuentra sus posibilidades de realización en la *Ge-Stell* de Heidegger y en el de *shock* de Benjamin. El término *Ge-Stell* abre la posibilidad a otro modo de ser porque facilita dejar atrás la metafísica y permite el acontecer del *Ereignis*. “Escuchar el llamado del *Ge-Stell* como «primer centelleo del *Ereignis*»⁵⁷, dice Vattimo. Se desfundamentaría, así, la comprensión del ser como presencia, como violencia propia de la estructura metafísica de la tradición. La transformación que propone Vattimo crea un nuevo sujeto débil, depotenciado, producto del pensamiento crítico que se opone a la violencia de las categorías metafísicas propias de la época de la técnica⁵⁸.

Este nuevo sujeto es el que posibilita la *chance*, pues lleva a cabo una politización del arte entendida como crítica al dominio de la teoría. Se trata de un “[...]pensamiento que se dirige críticamente a la historia, pero no según el modo dialéctico hegeliano sino como un ámbito dialéctico de oscilación entre lo transmitido por el discurso de la tradición y lo que ha quedado fuera de esa donación”⁵⁹. En este sentido, cobra relevancia el término heideggeriano *Andenken* que representa un paso atrás para subrayar la discontinuidad respecto al curso de la metafísica. Benjamin habla, en este mismo sentido, de la “rememoración” que en su tesis XIV es representada como el “salto de tigre hasta el pasado”⁶⁰. Del mismo modo, Heidegger habla de *sprung* (salto) el cual supone una toma de distancia de la teoría unitaria para poder percibir la diversidad histórica de los pasados posibles.

Así, el ámbito de oscilación de Vattimo es el lugar de la *chance*, de la politización del arte entendida como rememoración o *Andenken*, como vivencia de un futuro en referencia al pasado. Pero este pasado que regresa como porvenir no es únicamente “pasado” sino aquello que jamás se dio en la memoria, lo que sobrevive como inconsciente intimidando lo consciente, los restos de un sujeto metafísico débil⁶¹, las

⁵⁵ Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, op. cit., p. 82.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁵⁷ Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad*. Gedisa, Barcelona, 2007, p. 45.

⁵⁸ Catoggio, Leandro (2013): La enfermedad histórica de la hermenéutica y su transformación dialéctica. El pensamiento débil entre Gadamer y Benjamin. *Hybris. Revista de Filosofía* (nº 1, vol. 4), p. 36 y ss.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁰ Walter, Benjamin. *Sobre el concepto de historia*, op. cit., p. 315.

⁶¹ Catoggio, Leandro (2013): La enfermedad histórica de la hermenéutica y su transformación dialéctica. El pensamiento débil entre Gadamer y Benjamin. op. cit., p. 36.

ruinas de la historia⁶², lo que nunca fue escrito, las posibilidades no realizadas, el proyecto frustrado que solicita justicia. En palabras de Teresa Oñate, la *chance* se expresaría como “un poder querer hacia atrás, del eterno retorno de Nietzsche, en tanto que poder querer lo posible-abierto de los pasados o el *ungedachte* y el *ungesagte* (lo-no-pensado y lo no-dicho en lo pensado y dicho), que se rememora y renombra en el *Andenken* de Heidegger”⁶³.

Fuentes bibliográficas

Libros

- Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Edhasa, Barcelona, 1971.
- *Calle de dirección única, Obras*. Abada, Madrid, 2010, vol., IV- 1.
- *Charles Baudelaire, un lírico en la época del altocapitalismo, Obras*. Abada, Madrid, 2008.
- y Adorno, Theodor. *Correspondencia 1928–1940*. Trotta, Madrid, 1998.
- *Crónica de Berlín, Escritos autobiográficos*. Alianza, Madrid, 1996.
- *El narrador, Obras*. Abada, Madrid, 2009, vol. II-2.
- *Experiencia y pobreza, Obras*. Abada, Madrid, 2007, vol. II -1.
- *Infancia en Berlín hacia mil novecientos, Obras*. Abada, Madrid, 2010, vol., IV- 1.
- *La gran feria de la alimentación, Obras*. Abada, Madrid, 2010, vol., IV- 1.
- *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, Obras*. Abada, Madrid, 2008, vol. 1-2.
- *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2007.
- *Parque Central, Obras*. Madrid, Abada, 2008, vol. I-2.
- *Sobre algunos motivos en Baudelaire, Obras*. Abada, Madrid, 2008, vol. 1-2.
- *Sobre el concepto de historia, Obras*. Abada, Madrid, 2008, vol. 1-2.
- Buck–Morss. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Visor, Madrid, 1995.
- *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, Buenos Aires, 2005.
- Castellano San Jacinto, Tania. *Distracción, shock, interrupción: la recepción de Walter Benjamin en las prácticas artísticas contemporáneas*. Tesis doctoral dirigida por Aurora Fernández Polanco. Facultad de Bellas artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016.
- Cuesta Abad, Jose Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Abada, Madrid, 2004.
- Forster, Ricardo. *Benjamin. Una introducción*. Quadrata, Buenos Aires, 2009.
- Galende, Federico. *Walter Benjamin y la destrucción*. Ediciones Metales pesados, Santiago de Chile, 2007.
- Gershom Scholem. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid, Siruela, 1986.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*, en *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1995.
- *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Mayorga, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Anthropos, Barcelona, 2003.
- Oñate y Zubía, Teresa. *El retorno teológico político de la inocencia*, Dykinson, Madrid, 2010.

⁶² Walter, Benjamin. *Sobre el concepto de historia, op.cit.*

⁶³ Oñate y Zubía, Teresa (2003): La contribución del Gianni Vattimo a la hermenéutica del siglo XXI. *Azafea. Revista de filosofía* (nº 5), pp. 116.

- _ ¿Qué quiere decir Cuidar de Sí Mismo?, en *Hermenéuticas del cuidado de sí: cuerpo, alma, mente, mundo*(vol.1). Dykinson, Madrid, 2018.
- Ralf Konersmann, *Walter Benjamin philosophische Kairologie. Kairos*. Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007.
- Reyes, Mate. *La herencia del olvido*. Errata Naturae, Madrid, 2008.
- _ *Medianoche en la historia*. Comentario a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”. Trota, Madrid, 2009.
- Vattimo, Gianni. *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Península, Barcelona, 1985.
- _ *La sociedad transparente*. Paidós, Barcelona, 1990.
- _ *El fin de la modernidad*. Gedisa, Barcelona, 2007.
- Vattimo, Gianni y Aldo Rovatti, Pier (eds.). *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra, 1983.
- Vázquez, Manuel E. *Ciudad de la memoria. Infancia de Walter Benjamin*. Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996.
- Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Paidós, Buenos Aires, 1999.

Publicaciones en Revistas

- Alonso Enguita, Adrián (2015): Kairós como origen de la disciplina histórica. *Eikasía, revista de filosofía*. Oviedo (nº 61), pp. 85-100.
- Catoggio, Leandro (2013): La enfermedad histórica de la hermenéutica y su transformación dialéctica. El pensamiento débil entre Gadamer y Benjamin. *Hybris. Revista de Filosofía* (nº 1, vol. 4), pp.9-37.
- Fernández García, Eugenio (1995): W. Benjamin: Experiencia, tiempo e historia. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* (nº 12), pp. 107–130.
- García, Luis Ignacio (2012): Para un materialismo del umbral. Walter Benjamin entre mito y razón. *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, (nº 4), pp. 207-229.
- Hansen, Miriam (1987): “Benjamin, Cinema and Experience: ‘The blue Flower in the Land of Technology’”. *New German Critique* (nº40).
- Koch, Gertrud (1992): Cosmos in film: On the concept of space in Walter Benjamin’s «Work of Art» Essay”. *Qui Parle*. (nº2, vol. 5), pp. 61-72.
- Mayorga, Juan (2010): Las elipses de Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (nº 2), pp. 373-374.
- _ (1998): Shock. *Primer Acto* (nº 273).
- Molanes Rial, Mónica (2014): Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (nº 11), pp. 161-177.
- Oñate y Zubía, Teresa (2003): La contribución del Gianni Vattimo a la hermenéutica del siglo XXI. *Azafea. Revista de filosofía* (nº 5), pp. 99-134.