

Contenido: <http://www.agrupacionmayo.com.ar>

## Una Imagen de Proust (1929) Walter Benjamin

Los trece volúmenes de *A la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust, son el resultado de una síntesis inconstruible, en la que la sumersión del místico, el arte del prosista, el brío del satírico, el saber del erudito y la timidez del monómano componen una obra autobiográfica. Se ha dicho, con razón, que todas las grandes obras de la literatura fundan un género o lo deshacen, esto es que son casos especiales. Entre ellos es éste uno de los más inaprehensibles. Comenzando por la construcción, que expone a la vez creación, trabajo de memorias y comentario, hasta la sintaxis de sus frases sin riberas (Nilo del lenguaje que penetra, para fructificarlas, en las anchuras de la verdad), todo está fuera de las normas. El primer conocimiento, que enriquece a quien considera este importante caso de la creación literaria, es que representa el logro más grande de los últimos decenios. Y las condiciones que están a su base son insanas en grado sumo. Una dolencia rara, una riqueza poco común y una predisposición anormal. No todo es un modelo en esta vida, pero sí que todo es ejemplar. A la sobresaliente ejecutoria literaria de nuestros días le señala su lugar en el corazón de lo imposible, en el centro, a la vez que en el punto de equilibrio, de todos los peligros; caracteriza además a esa gran realización de la "obra de una vida" como última y por mucho tiempo. La imagen de Proust es la suprema expresión fisiognómica que ha podido adquirir la discrepancia irreteniblemente creciente entre vida y poesía. Esta es la moral que justifica el intento de conjurar dicha imagen.

Se sabe que Proust no ha descrito en su obra la vida tal y como ha sido, sino una vida tal y como la recuerda el que la ha vivido. Y, sin embargo, está esto dicho con poca agudeza, muy, pero que muy bastamente, Porque para el autor reminiscente el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido, sino el tejido de su recuerdo, la labor de Penélope rememorando. ¿O no debiéramos hablar más bien de una obra de Penélope, que es la del olvido? ¿No está más cerca el recordar involuntario, la *mémoire involontaire* de Proust, del olvido que de lo que generalmente se llama recuerdo? ¿Y no es esta obra de rememoración espontánea, en la que el recuerdo es el pliegue y el olvido la urdimbre, más bien la pieza opuesta a la obra de Penélope y no su imagen y semejanza? Porque aquí es el día el que deshace lo que obró, la noche. Cada mañana, despiertos, la mayoría de las veces débiles, flojos, tenemos en las manos no más que un par de franjas del tapiz de la existencia vivida, tal y como en nosotros las ha tejido el olvido. Pero cada día, con labor ligada a su finalidad, más aún con un recuerdo prisionero de esa finalidad, deshace el tramaje, los ornamentos del olvido. Por eso Proust terminó por hacer de sus días noche, para dedicar sin estorbos, en el aposento oscurecido, con luz artificial, todas sus horas a la obra de no dejar que se le escapase ni uno solo de los arabescos entrelazados.

Los romanos llaman a un texto tejido; apenas hay otro más tupido que el de Marcel Proust. Nada le parecía lo bastante tupido y duradero. Su editor Gallimard ha contado cómo las costumbres de Proust al leer pruebas de imprenta desesperaban a los linotipistas. Las galeradas les eran siempre devueltas con los márgenes completamente escritos. Pero no subsanaba ni una errata; todo el espacio disponible lo rellenaba con texto nuevo. La legalidad del recuerdo repercutía así en la dimensión de la obra. Puesto que un acontecimiento vivido es finito, al menos está incluido en la esfera de la vivencia, y el acontecimiento recordado carece de barreras, ya que es sólo clave para todo lo que vino antes que él y tras él. Y todavía es en otro sentido el recuerdo el que prescribe estrictamente cómo ha de tejerse. A saber, la unidad del texto la constituye únicamente el *actus purus* del recordar. No la persona del autor, y mucho menos

la acción. Diremos incluso que sus intermitencias no son más que el reverso del continuum del recuerdo, el dibujo retroactivo del tapiz. Así lo quiso Proust y así hay que entenderlo, cuando él mismo dice que como más le gustaría ver su obra es impresa a dos columnas en un solo volumen y sin ningún punto y aparte.

¿Qué es lo que buscaba tan frenéticamente? ¿Qué había a la base de este empeño infinito? ¿Se nos permitiría decir que toda vida, obra, acto, que cuentan, nunca fueron otra cosa que el despliegue sin yerro de las horas más triviales, fugaces, sentimentales y débiles en la existencia de aquél al que pertenecen? Y cuando Proust, en un pasaje célebre, ha descrito esa hora que es la más suya, lo ha hecho de tal modo que cada uno vuelve a encontrarla en su propia existencia. Muy poco falta para que podamos llamarla cotidiana. Viene con la noche, con un gorjeo perdido o con un suspiro en el antepecho de una ventana abierta. Y no prescindamos de los encuentros que nos estarían determinados, si fuéramos menos proclives al sueño. Proust no está dispuesto a dormir. Y sin embargo, o más bien por eso mismo, ha podido Jean Cocteau decir, en un bello ensayo, respecto de su tono de voz, que obedecía a las leyes de la noche y de la miel. En cuanto entraba bajo su dominio vencía en su interior el duelo sin esperanza (lo que llamó una vez "l'imperfection incurable dans l'essence même du présent") y construía del panal del recuerdo una mansión para el enjambre de los pensamientos. Cocteau se ha dado cuenta de lo que de derecho hubiese tenido que ocupar en grado sumo a todos los lectores de este creador y de lo cual, sin embargo, ninguno ha hecho eje de su cavilación o de su amor. En Proust vio el deseo ciego, absurdo, poseso, de la dicha. Brillaba en sus miradas, que no eran dichosas. Aunque en ellas se asentaba la dicha como en el juego o como en el amor. Tampoco es muy difícil decir por qué esa voluntad de dicha, que paraliza, que hace estallar el corazón y que atraviesa las creaciones de Proust, se les mete dentro tan raras veces a sus lectores. El mismo Proust les ha facilitado en muchos pasajes considerar su "oeuvre" bajo la cómoda perspectiva, probada desde antiguo, de la renuncia, del heroísmo, de la ascesis. Nada les ilustra tanto a los discípulos ejemplares de la vida como que logro tan grande no sea sino fruto del esfuerzo, de la aflicción, del desengaño. Que en lo bello pudiese también la dicha tener su parte, sería demasiado bueno. Su resentimiento jamás llegaría a consolarse. Pero hay una doble voluntad de dicha, una dialéctica de la dicha. Una figura himnica de la dicha y otra elegiaca. Una: lo inaudito, lo que jamás ha estado ahí, la cúspide de la felicidad. La otra: el eterno una vez más, la eterna restauración de la dicha primera, original. Esta idea elegiaca de la dicha, que también podríamos llamar eleática, es la que transforma para Proust la existencia en un bosque encantado del recuerdo. No sólo le ha sacrificado amigos y compañía en la vida, sino acción en su obra, unidad de la persona, fluencia narrativa, juego de la fantasía. No ha sido el peor de sus lectores —Max Unhold— el que, apoyándose en el "aburrimiento" así condicionado de sus escritos, los ha comparado con "historias cualesquiera" y ha encontrado la siguiente formulación: "Proust ha conseguido hacer interesante una historia cualquiera. Dice: imagínese usted, señor lector, que ayer mojé una magdalena en mi té y me acordé de repente de que siendo niño estuve en el campo. Y así utiliza ochenta páginas, que resultan tan irresistibles, que creemos ser no ya quienes escuchan, sino los que sueñan despiertos." En estas historias cualesquiera —"todos los sueños habituales se convierten, no más contarlos, en historias cualesquiera"— ha encontrado Unhold el puente hacia el sueño. En él debe apoyarse toda interpretación sintética de Proust. Hay suficientes puertas discretas que conducen a él. Por ejemplo, el studium frenético de Proust, su culto apasionado por la semejanza. La cual no deja que se conozcan los verdaderos signos de su dominio precisamente cuando el creador la destapa por sorpresa, inesperadamente, en las obras, en las fisionomías o en las maneras de hablar. La semejanza de lo uno con lo otro, con la que contamos y que nos ocupa despiertos, juega alrededor de otra más profunda, la del mundo de los sueños, en el cual lo que ocurre nunca es idéntico, sino semejante: emerge impenetrablemente semejante a sí mismo. Los niños conocen una señal

distintiva de ese mundo, la media, que tiene la estructura del mundo de los sueños, cuando enrollada en el cajón de la ropa puede serlo todo a la vez. E igual que ellos no pueden saciarse y con un toque todo lo transforman en otra cosa, así Proust tampoco se sacia de vaciar el cajón de los secretos, el yo, poniendo dentro con un toque su otra cosa, la imagen que aplaca su curiosidad, no, su nostalgia. Devorado por la nostalgia se tendía en la cama, por una añoranza por el mundo tergiversado en el estado de la semejanza y en el cual irrumpe el verdadero rostro surrealista de la existencia. A ese mundo pertenece lo que sucede en Proust y el modo cuidadoso y distinguido en que todo emerge. A saber, nunca aisladamente, patéticamente, visionariamente, sino anunciándose, apoyándose mucho, sustentando una realidad preciosa y frágil: la imagen. Se desprende ésta de la ensambladura de las frases de Proust (igual que el día de verano en Balbec entre las manos de Françoise), antigua, inmemorial, como una momia entre los visillos de tul. Lo más importante que uno tiene que decir no siempre lo proclama en alto. Y tampoco, quedamente, lo confía siempre al de mayor confianza, al más próximo, no siempre al que más devotamente está dispuesto a recibir su confesión. Y no sólo personas, sino que también épocas tienen esa casta, redomada y frívola manera de comunicar a quienquiera que sea su intimidad; no precisamente son Zola o Anatole France en el siglo diecinueve los que lo hacen, sino que es el joven Proust, snob sin importancia, juguetero en los salones, quien caza al vuelo las confidencias más sorprendentes sobre el tiempo envejecido (como de otro Swann mortalmente lánguido). Proust es el primero que ha hecho al siglo diecinueve capaz de memorias. Lo que antes de él era un espacio de tiempo sin tensiones, se convierte en un campo de fuerzas en el que despertaron las corrientes múltiples de autores posteriores. Tampoco es una casualidad que las dos obras más importantes de este tipo procedan de autores cercanos a Proust como admiradores y amigos. Se trata de las memorias de la princesa Clermont-Tonnerre y de la obra autobiográfica de León Daudet. Una inspiración eminentemente proustiana ha llevado a León Daudet, cuya extravagancia política es demasiado tosca y estrecha para que pueda desgastar su admirable talento, a hacer de su vida una ciudad. A Paris vécu —la proyección de una biografía sobre el plan Taride— le rozan en más de un pasaje sombras de figuras proustianas. Y en lo que concierne a la princesa Clermont-Tonnerre, ya el título de su libro, *Au Temps des Equipages*, es antes de Proust apenas concebible. Por lo demás es el eco que vuelve suavemente a la llamada plural, amorosa y exigente del creador del Faubourg Saint-Germain. Además esta exposición melódica está llena de relaciones directas o indirectas a Proust tanto en su actitud como en sus figuras, entre las cuales él mismo y no pocos de sus objetos de estudio preferidos provienen del Ritz. Con lo cual estamos desde luego, no es cosa de negarlo, en un medio muy feudal y con apariciones como la de Robert de Montesquiou, al que la princesa Clermont-Tonnerre representa con maestría y de manera además muy especial. Es decir, que estamos en Proust, en el que tampoco falta, como sabemos, la contraposición a Montesquiou.

Pero esto no merecería ser discutido, toda vez que la cuestión de los modelos es de segundo rango, si la crítica no gustase facilitar las cosas. Sobre todo: no podía dejar pasar la ocasión de encanallarse con la chusma de las librerías de compra y venta. A los habituales nada les resultaba más fácil que del ambiente snob de la obra concluir sobre su autor, caracterizando la obra de Proust como asunto francés interno, como un apéndice cotilla al Gotha. Está a la mano: los problemas de los personajes proustianos proceden de una sociedad saturada. Pero ni siquiera hay uno que se arrope con los del autor. Estos son subversivos. Si tuviésemos que reducirlos a una fórmula, su deseo sería construir toda la edificación interna de la sociedad como una fisiología del chisme. En el tesoro de los prejuicios y máximas de ésta no hay nada que no aniquile su peligrosa comicidad. Pierre-Quint es el primero que ha dirigido su mirada sobre ella. "Cuando se habla de obras de humor, por lo común se piensa en libros breves, divertidos, con portadas ilustradas. Se olvida a Don Quijote, a Pantagruel y a Gil Blas, mamotretos informes de impresión apretada." Claro que no se acierta la fuerza

explosiva de la crítica social proustiana con estas comparaciones. Su sustancia no es el humor, sino la comicidad. No alza al mundo en risas, sino que lo arruina en risas. Corriendo el peligro de que se haga pedazos, ante los cuales él mismo rompa a llorar. Y se hace pedazos: la unidad de la familia y de la personalidad, de la moral sexual y del matrimonio por conveniencia. Las pretensiones de la burguesía tintinean en risas. El tema sociológico de la obra es su contramarea, su reasimilación por parte de la nobleza. Proust no se cansó nunca del entrenamiento que exigía el trato en los círculos feudales. Perseverantemente, y sin tener que hacerse demasiada fuerza, maleaba su naturaleza para hacerla tan impenetrable y diestra, tan devota y difícil como debía ser por su tarea. Más tarde la mixtificación, el formalismo son en él en tal medida naturales, que a veces sus cartas son sistemas enteros de paréntesis —y no sólo gramaticales, cartas cuya redacción infinitamente ingeniosa y ágil, por momentos recuerdan aquel esquema legendario: "Distinguida, respetada señora, advierto ahora que olvidé ayer en su casa mi bastón, y le ruego que se lo entregue al portador de esta carta. P. S. Disculpe Ud., por favor, la molestia; acabo de encontrarlo." ¡Qué ingenioso era en las dificultades! Muy entrada ya la noche se presenta en casa de la princesa Clermont-Tonnerre y condiciona quedarse a que le traigan de su casa un medicamento. Y envía al ayuda de cámara, dándole una larga descripción de los alrededores y de la casa. Por último: "No podrá Ud. equivocarse. Es la única ventana en el boulevard Haussmann en la que todavía hay luz encendida." Pero lo único que no le dice es el número. Si intentamos averiguar en una ciudad extraña la dirección de un bordel y recibimos una información por demás prolija, todo menos la calle y el número de la casa, entenderemos el amor de Proust por el ceremonial, su veneración por Saint-Simon, y (no precisamente en último término) su francesismo intransigente. ¿No es la quintaesencia de la experiencia: experimentar lo sumamente difícil que resulta experimentar mucho de lo que en apariencia podría decirse en pocas palabras? Sólo que esas palabras pertenecen a una jerga fija según una casta y una clase y los que están fuera de éstas no pueden entenderlas. No es extraño que a Proust le apasionase el lenguaje secreto de los salones. Cuando más tarde dispone la implacable descripción del "petit clan", de los Courvoisier, del "esprit d'Oriane", había ya aprendido en su trato con los Bibesco un lenguaje en clave al que también nosotros hemos sido introducidos recientemente. En los años de su vida de salón, Proust no sólo ha adquirido en grado eminente, casi diríamos que teológico, el vicio de la adulación, sino que también ha desarrollado el de la curiosidad. En sus labios había un destello de aquella sonrisa que, en las bóvedas de muchas de las catedrales, que él amaba tanto, se deslizaba como un reguero de pólvora sobre los labios de las vírgenes necias. Es la sonrisa de la curiosidad. ¿Es la curiosidad la que en el fondo le ha hecho un parodista tan grande? Sabríamos entonces a qué atenernos respecto a este término de "parodista". No mucho. Puesto que aun haciendo justicia a su malicia sin fondo, reconozcamos que pasa de largo por lo amargo, escabroso, sañudo de los grandes reportajes, que redacta al estilo de Balzac, de Flaubert, de Sainte-Beuve, de Henri de Régnier, de los Goncourt, de Michelet, de Renan y finalmente de su preferido, Saint-Simon, y que luego recoge en el volumen Pastiches et Mélanges. Es la mimética del curioso, martingala genial de esta serie, pero que a la vez ha sido un momento de toda su creación, en la que nunca tomaremos lo bastante en serio su pasión por lo vegetal. Es Ortega y Gasset el primero que ha prestado atención a la existencia vegetativa de las figuras proustianas que de manera tan persistente están ligadas a su yacimiento social, determinadas por un estamento feudal, movidas por el viento que sopla de Guermantes o de Méséglise, impenetrablemente enmarañadas unas con otras en la jungla de su destino. La mimética, como comportamiento del creador, procede de este círculo. Sus conocimientos más exactos, más evidentes, se posan sobre sus objetos como insectos sobre sus hojas, flores y ramas, insectos que nada delatan de su existencia hasta que un salto, un golpe de alas, una pirueta, muestran al espectador asustado que una vida

incalculablemente propia se ha entrometido, inadvertida, en un mundo extraño. Al verdadero lector de Proust le sacuden constantemente pequeños sustos. En las parodias como juego con "estilos" encuentra lo que muy de otra manera le ha concernido en cuanto lucha por la existencia de ese espíritu en el enramaje de la sociedad. Es éste el lugar para decir algo sobre lo íntima y fructíferamente que ambos vicios, la curiosidad y la adulación, se han interpenetrado. Un pasaje de la princesa Clermont-Tonnerre nos parece rico en enseñanzas: "Y para acabar, no podemos callarnos: a Proust le arrebatava el estudio del personal de servicio. ¿Era porque se trataba de un elemento que nunca encontraba en otra parte, estimulante de su sagacidad, o les envidiaba que pudiesen observar mejor los detalles íntimos de las cosas que a él le interesaban? Sea como sea, el personal de servicio, en sus figuras y tipos diversos, era su pasión." En los sombreados extraños de un Jupien, de un monsieur Aimé, de una Céleste Albaret, prosigue la línea de la figura de Françoise, que parece surgir en persona de un libro de oraciones con los rasgos ásperos y cortantes de una Santa Marta, y de esos groomsy chasseurs a quienes no se paga trabajo, sino ocio. Y quizá nunca como en estos grados ínfimos capte la representación el interés tenso de este conocedor de las ceremonias. ¿Quién medirá cuánta curiosidad de quien está servido entra en la adulación de Proust, cuánta adulación de quien está servido entra en su curiosidad? ¿Dónde tenía sus límites en las alturas de la vida social esta copia taimada del papel de quien está servido? La dio, ya que no podía hacer otra cosa. Porque como él mismo delató una vez: "Voir et désirer imiter" eran para él lo mismo. Esta es la actitud que, soberana y subalterna como era, fijó Maurice Barrès en las palabras más perfiladas que jamás se han acuñado sobre Proust: "Un Poète persan dans une loge de concierge."

En la curiosidad de Proust había un soplo detectivesco. La crema de la sociedad era para él un clan de criminales, una banda de conspiradores con la que ninguna otra puede compararse: la carnorra de los consumidores. Excluye de su mundo todo lo que participe en la producción, y por lo menos exige que esa participación se esconda, graciosa y púdicamente, tras un gesto, igual que la exhiben los profesionales consumados de la consumición. El análisis de Proust del snobismo, que es mucho más importante que su apoteosis del arte, representa en su crítica a la sociedad el punto culminante. Porque no otra cosa es la actitud del snob que la consideración consecuenta, organizada, acerada de la existencia desde el punto de vista químicamente puro del consumidor. Y puesto que en esa comedia satánica había que exilar el recuerdo más lejano, tanto como el más primitivo, de las fuerzas productivas de la Naturaleza, la liaison pervertida le resultaba en el amor más utilizable que la normal. El consumidor puro es el explotador puro. Lógica, teóricamente, está en Proust en la completa actualidad concreta de su existencia histórica. Concretamente, porque es impenetrable y no se deja exponer. Proust describe una clase obligada a camuflar su base material y que por eso se imagina un feudalismo que, sin tener de suyo una importancia económica, es tanto más utilizable como máscara de la alta burguesía. El desencantador implacable, sin ilusiones, del yo, del amor, de la moral, que así es como Proust gustaba verse a sí mismo, hace de su arte ilimitado un velo para ese misterio, el más importante para la vida de su clase: el económico. No como si por ello estuviese a su servicio. No es en este punto Marcel Proust quien habla, sino que habla la dureza de la obra, habla la intransigencia del hombre que va por delante de su clase. Lo que lleva a cabo, lo lleva a cabo como su maestro. Y mucho de la grandeza de esta obra seguirá siendo inexplorado, quedará sin descubrir, hasta que en la lucha final esa clase haya dado a conocer sus rasgos más pronunciados. III En el siglo pasado había en Grenoble —no sé si existe todavía— un local llamado "Au temps perdu". También en Proust somos huéspedes, que atravesamos, bajo un letrero oscilante, un umbral tras el cual nos esperan la eternidad y la ebriedad. Con razón ha distinguido Fernandez en Proust un tema de la eternidad de un tema del tiempo. Desde luego que esa eternidad no es nada platónica, nada utópica: es embriagadora. Por tanto, si "el tiempo le descubre, a cada uno que



ahonda en su decurso, una índole nueva, desconocida hasta entonces, de eternidad", no es que cada uno se acerque por eso a "los nobles paisajes, que un Platón o un Spinoza alcanzarán con un golpe de alas". No; porque en Proust hay rudimentos de un idealismo perenne. Pero hacer de ellos base de una interpretación —y el que más groseramente lo ha hecho es Benoist-Méchin— es un desacierto. La eternidad de la que Proust abre aspectos no es el tiempo ilimitado, sino el tiempo entrecruzado. Su verdadera participación lo es respecto de un decurso temporal en su figura más real, que está entrecruzada en el espacio, y que no tiene mejor sitio que dentro, en el recuerdo, y afuera, en la edad. Seguir el contrapunto de edad y recuerdo significa penetrar en el corazón del mundo proustiano, en el universo de lo entrecruzado. Es el mundo en estado de semejanza y en él dominan las "correspondencias", que en primer lugar captó el romanticismo y más íntimamente Baudelaire, aunque ha sido Proust el único capaz de ponerlas de manifiesto en nuestra vida vivida. Esta es la obra de la *mémoire involontaire*, de la fuerza rejuvenecedora a la altura de la edad implacable. Donde lo que ha sido se refleja en el "instante" fresco como el rocío, se acumula también, irreteniblemente, un doloroso choque de rejuvenecimiento. Así, la dirección de los *Guermantes* se entrecruza para Proust con la dirección de *Swann*, ya que (en el volumen decimotercero) ronda una última vez los parajes de Combray y descubre que los caminos se entrecruzan. Al instante como con el viento cambia el paisaje. "Ah que le monde est grand à la clarté des lampes, aux yeux du souvenir que le monde est petit." Proust ha conseguido algo enorme: dejar que en un instante envejezca el mundo entero la edad de la vida de un hombre. Pero precisamente esa concentración, en la cual se consume como en un relámpago lo que de otro modo sólo se mustiaría y aletargaría, es lo que llamamos rejuvenecimiento. A la *Recherche du Temps Perdu* es un intento ininterrumpido de dar a toda una vida el peso de la suma presencia de espíritu. El procedimiento de Proust no es la reflexión, sino la presentización. Está penetrado por la verdad de que ninguno de nosotros tiene tiempo para vivir los dramas de la existencia que le están determinados. Y eso es lo que nos hace envejecer. No otra cosa. Las arrugas y bolsas en el rostro son grandes pasiones que se registran en él, vicios, conocimientos que nos visitaron, cuando nosotros, los señores, no estábamos en casa.

Difícilmente ha habido en la literatura occidental, desde los *Ejercicios Espirituales* de Loyola, un intento más radical de autoinmersión. Esta tiene en su centro una soledad que arrastra al mundo en sus torbellinos con la fuerza del Maelström. Y el parloteo más que ruidoso, huero de todo concepto, que brama hacia nosotros desde las novelas de Proust, no es más que el ruido con el que la sociedad se hunde en el abismo de esa soledad. Este es el lugar de las invectivas de Proust contra la amistad. La calma en el fondo de este vórtice —sus ojos son los más quietos y absorbentes— debe ser preservada. Lo que en tantas anécdotas se manifiesta irritante y caprichosamente es que la intensidad sin ejemplo de la conversación va unida a una insuperable lejanía de aquel con quien se habla. Jamás ha habido alguien que pudiera mostrarnos las cosas como él. El dedo con el que señala no tiene igual. Pero en la compañía amistosa, en la conversación se da otro gesto: el contacto. Dicho gesto a nadie le es más ajeno que a Proust. No es capaz de tocar a su lector y no lo es por nada del mundo. Si se quisiera ordenar la creación literaria según esos dos polos, el que señala y el que toca, el centro del primero sería la obra de Proust y el del segundo la de Péguy. En el fondo se trata de lo que Fernández ha captado de manera excelente: "La hondura o, mejor, la penetración está siempre de su lado, no del lado de aquel con quien habla." En su crítica literaria aparece esto con virtuosismo y con un ramalazo de cinismo. Su documento más importante es un ensayo que surgió a la gran altura de su fama y en la miseria del lecho de muerte: A propos de Baudelaire. En acuerdo jesuítico con su propio padecimiento, sin medida en la cotorrería del que reposa, aterrador en la indiferencia de quien está consagrado a la muerte y quiere hablar de lo que sea. Lo que le inspiró frente a la muerte, le determina en el trato con sus contemporáneos: una alternancia dura, a modo de golpe entre el sarcasmo y la ternura, la ternura y el sarcasmo. Bajo ella

amenaza su objeto quebrarse por agotamiento.

Lo perturbador, lo versátil del hombre, concierne también al lector de las obras. Ya es bastante pensar en la cadena imprevisible de los "soit que", los que muestran una acción de manera exhaustiva, deprimente, a la luz los innumerables motivos que hubiesen podido servirles de base. Y, desde luego, es en esta fuga paratáctica donde aparece lo que en Proust es a una genio y debilidad: la renuncia intelectual, el escepticismo bien probado que oponía a las cosas. Llegó después de las suficientes interioridades románticas y, como dice Jacques Rivière, estaba resuelto a no otorgar la fe más mínima a las "sirènes intérieures". "Proust se acerca a la vivencia sin el más leve interés metafísico, sin la más leve proclividad constructivista, sin la más leve inclinación al consuelo." Nada es más verdad. Y así es también la figura fundamental de esta obra, de la cual Proust no se cansó nunca de afirmar nada menos que la construcción de un plan completo. Pero la plenitud de un plan es como el curso de las líneas de nuestras manos o como la disposición de los estambres en el cáliz. Proust, niño viejo, se recuesta, profundamente cansado, en los senos de la Naturaleza no para mamar de ella, sino para soñar junto a los latidos de su corazón. Así de débil hay que verle. Jacques Rivière ha acertado al entenderle por su debilidad, cuando dice: "Marcel Proust ha muerto de la misma inexperiencia que le ha permitido escribir su obra. Ha muerto por ser extraño al mundo y porque no supo modificar las condiciones de su vida que terminaron por destruirle. Ha muerto por no saber cómo se enciende el fuego, cómo se abre una ventana." Y desde luego a causa de su asma nerviosa.

Frente a esta dolencia los médicos son impotentes. No así el creador literario que la ha puesto planificadamente a su servicio. Proust era, para comenzar por lo más externo, un consumado director de escena de su enfermedad. A lo largo de meses una con ironía destructora la imagen de un admirador, que le había enviado flores, con el insoportable perfume de éstas. Con los tempi de flujo y reflujo de su dolencia alarma a sus amigos, que temen y desean el instante en que el novelista aparece de pronto, muy entrada la medianoche, en el salón, roto de fatiga y anunciando que es sólo por unos minutos, aunque luego se quede hasta el albor de la mañana, demasiado cansado para levantarse, demasiado cansado para interrumpir su charla. Incluso escribiendo cartas no pone fin a ganarle a su mal los efectos más remotos. "E1 ruido de mi respiración se oye por encima del de mi pluma y del de una bañera que han dejado correr en el piso de abajo." Pero no es solamente esto. Tampoco es que la enfermedad le arrancase a la existencia mundana. Ese asma ha penetrado en su arte, si no es su arte quien lo ha creado. Su sintaxis imita rítmicamente, paso a paso, su miedo a la asfixia. Y su reflexión irónica, filosófica, didáctica, es todas las veces una respiración con la que su corazón se descarga de la pesadilla del recuerdo. Pero en mayor medida la muerte, que tiene incansablemente presente, sobre todo cuando escribe, es la crisis que amenaza, que ahoga, Mucho antes de que su padecimiento adoptase formas críticas, estaba ya frente a Proust. No desde luego como extravagancia hipocondríaca, sino en cuanto "réalité nouvelle", en cuanto esa realidad nueva, desde la cual la reflexión sobre hombres y cosas es rasgo de envejecimiento. Un conocimiento fisiológico del estilo conduciría a lo más íntimo de esta creación. Nadie que conozca la tenacidad especial con la que se guardan recuerdos en el olfato (de ningún modo olores en los recuerdos) declarará que la sensibilidad de Proust para los olores es una casualidad. Ciertamente que la mayoría de los recuerdos que buscamos se nos aparecen como imágenes de rostros. Y en buena parte las figuras que ascienden libremente de la mémoire involontaire son imágenes de rostros aisladas, presentes sólo enigmáticamente. Por eso, para entregarse con conciencia a la vibración más íntima en esta obra literaria, hay que transponerse a un estrato especial y muy hondo de su recordar nada caprichoso: a los momentos del recuerdo, que no ya como imágenes, sino sin imagen, sin forma, indeterminados e importantes, nos dan noticias de un todo igual que el peso de la red se la da al pescador respecto de su pesca. El olfato es el sentido para el peso de quien arroja sus redes en el mar del temps perdu. Y sus frases

son el juego muscular del cuerpo inteligible; contienen el indecible esfuerzo por alzar esa pesca.

Por lo demás: la intimidad de la simbiosis de esa creación determinada y de ese determinado padecimiento se muestra muy claramente en que jamás en Proust irrumpe el heroico "sin embargo" con el que los hombres creadores se alzan contra su sufrimiento. Por ello podemos decir (desde el otro lado): sobre otra base, y no sobre una dolencia tan honda e ininterrumpida, la complicitad de existencia y curso del mundo, tan profunda como se dio en Proust, hubiese tenido que conducir infaliblemente a un contentarse con lo común y perezoso. Pero su dolencia estaba determinada a dejarse señalar, por un furor sin deseos ni remordimientos, su sitio en el proceso de la gran obra. Por segunda vez se alzó un andamiaje como el de Miguel Angel, en el que el artista, la cabeza sobre la nuca, pintaba la creación en el techo de la Sixtina: el lecho de enfermo en el que Marcel Proust dedicaba a la creación de su microcosmos las hojas incontadas que cubría como en el viento con su escritura.



Contenido: <http://www.agrupacionmayo.com.ar>

## **El Surrealismo: La última instancia de la Inteligencia Europea (1929)**

### **Walter Benjamin**

Las corrientes espirituales pueden alcanzar una pendiente suficientemente agudizada para que el crítico edifique en ellas su central de fuerza. Esa pendiente es la que produce en cuanto al surrealismo la diferencia de nivel entre Francia y Alemania. Lo que surgió en Francia en el año 1919 en el círculo de algunos literatos (nombraremos en seguida los nombres más importantes: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard), puede que no sea más que un delgado arroyuelo alimentado por el húmedo aburrimiento de la Europa de la postguerra y por los últimos canales de la decadencia francesa. Los sabelotodo, que todavía hoy no han ido más allá de los "auténticos orígenes" del movimiento y que nada saben decir de él sino que una vez más se trata de una camarilla de literatos mixtificadores de la honorable vida pública, son algo así como una reunión de expertos que, junto a la fuente, llegan, tras reflexionar maduramente, a la convicción de que el pequeño arroyuelo jamás impulsará turbinas.

El meditador alemán no está junto a la fuente. Y ésa es su suerte.

Está en el valle. Y puede calcular las energías del movimiento. En cuanto alemán, está hace ya tiempo familiarizado con la crisis de la inteligencia, o dicho más exactamente, con la del concepto humanista de la libertad. Sabe además qué libertad frenética se ha despertado por salir del estadio de las eternas discusiones y llegar a cualquier precio a una decisión. Ha tenido también que experimentar en su propia carne una posición sumamente expuesta entre la fronda anarquista y la disciplina revolucionaria. Por todo ello no merece excusa, si tuviera al movimiento, en una primera apariencia superficialísima, por "artístico", "poético". Si lo fue en los comienzos, también Breton explicó entonces su voluntad de romper con una praxis que expone al público las sedimentaciones literarias de una determinada forma de existencia, ocultándole en cambio esa forma de existencia. Lo cual significa, formulado más breve y dialécticamente: se ha hecho saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria en cuanto que un círculo de hombres en estrecha unión ha empujado la "vida literaria" hasta los límites extremos de lo posible. Y se les puede creer literalmente, cuando afirman que la Saison en enfer de Rimbaud no tiene ya para ellos ningún misterio. Puesto que de hecho es ese libro el primer documento del movimiento. (De los últimos tiempos. En cuanto a predecesores más antiguos hablaremos luego.) ¿Se puede expresar el caso de que se trata más definitivamente, con mayor brillantez que la de Rimbaud en el ejemplar que manejaba del libro citado? Donde dice: "sobre la seda de los mares y de las flores árticas", escribe más tarde en el margen: "No existen."

En un tiempo, 1924, en que la evolución no se preveía todavía, ha mostrado Aragon en su *Vague de rêves* la sustancia imperceptible, marginal, en la que originalmente se enfundaba el embrión dialéctico que se ha desarrollado en el surrealismo. Porque no cabe duda de que el estadio heroico, del que Aragon nos ha legado el catálogo de personajes, se ha terminado. En tales movimientos hay siempre un instante en que la tensión original de la sociedad secreta tiene que explotar en la lucha objetiva, profana por el poder y el dominio, o de lo contrario se transformará y se desmoronará como manifestación pública. En esta fase de transformación está ahora el surrealismo. Pero entonces, cuando irrumpió sobre sus fundadores en figura de ola que inspira sueños, parecía lo más integral, lo más concluyente, lo más absoluto. Todo aquello con lo que entraba en contacto se integraba. La vida parecía que sólo merecía

la pena de vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa; el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del "sentido". Imagen y lenguaje tienen precedencia. Saint-Paul Roux fija en su puerta, cuando por la mañana se retira a dormir, un letrero: "Le poète travaille". Breton advierte: "Calma. Quiero adentrarme a donde nadie se ha adentrado. Calma. Tras de ti, lenguaje amadísimo." El lenguaje tiene la precedencia. Y no sólo antes que el sentido. En el andamiaje del mundo el sueño afloja la individualidad como si fuese un diente cariado. Y este relajamiento del yo por medio de la ebriedad es además la fértil, viva experiencia que permite a esos hombres salir de su fascinación ebria. Pero no es éste el lugar de acotar la experiencia surrealista en toda su determinación. Quien perciba que en los escritos de este círculo no se trata de literatura, sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de documento, de "bluff", de falsificación si se quiere, pero, sobre todo, no de literatura; ése sabrá también que de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas. Y esas experiencias de ningún modo reducen al sueño, a las horas de fumar opio o mascar haschisch. Es un gran error pensar que sólo conocemos de las "experiencias surrealistas" los éxtasis religiosos o los éxtasis de las drogas. Opio del pueblo ha llamado Lenin a la religión, aproximando estas dos cosas más de lo que les gustaría a los surrealistas. Hablaremos de la rebelión amarga, apasionada, en contra del catolicismo, que así es como Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire trajeron al mundo el surrealismo. Pero la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una iluminación profana de inspiración materialista, antropológica, de la que el haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria. (Pero peligrosa. Y la de las religiones es más estricta todavía.)

Esa iluminación profana no siempre ha encontrado al surrealismo a su altura, a la suya y a la de él mismo. Escritos como el incomparable Paysan de Paris, de Aragon, y la Nadja, de Breton, que son los que la denotan con más fuerza, muestran en este punto claras deficiencias. Así hay en Nadja un pasaje excelente sobre los "arrebataadores días de saqueo parisiense en el signo de Sacco y Vanzetti"; Breton concluye con toda seguridad que el boulevard Bonne-Nouvelle ha cumplido en esos días la promesa estratégica de revuelta que siempre ha dado su nombre. Pero también aparece una tal Sacco, que no es la mujer de la víctima de Fuller, sino una "voyante", una adivina, que vive en el 3 de la rue des Usines y que sabe contarle a Paul Eluard que nada bueno tiene que esperar de Nadja. Confesemos entonces que los caminos del surrealismo van por tejados, pararrayos, goteras, barandas, veletas, artesonados (todos los ornamentos le sirven al que escala fachadas); confesemos que además llegan hasta el húmedo cuarto trasero del espiritismo. Pero no le oímos de buen grado golpear tímidamente los vidrios de las ventanas para preguntar por su futuro. ¿Quién no quisiera saber a estos hijos adoptivos de la revolución exactísimamente separados de todo lo que se ventila en los conventículos de trasnochadas damas pensionistas, de oficiales retirados, de especuladores emigrados? Por lo demás, el libro de Breton está hecho para ilustrar algunos rasgos fundamentales de esa "iluminación profana". El mismo llama a Nadja un "livre à la porte battante". (En Moscú vivía yo en un hotel, cuyas habitaciones estaban casi todas ocupadas por lamas tibetanos, que habían venido a la ciudad para un congreso de todas las iglesias budistas. Me llamó la atención la cantidad de puertas constantemente entornadas en los pasillos. Lo que al comienzo parecía casualidad terminó por resultarme misterioso. Supe entonces que en esas habitaciones se alojaban los miembros de una secta que habían prometido no morar nunca en espacios cerrados. El susto que experimenté es el que debe percibir el lector de Nadja)

Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria par excellence. Es una ebriedad, un exhibicionismo

moral que necesitamos mucho. La discreción en los asuntos de la propia existencia ha pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más cuestión de pequeños burgueses arribistas. Nadja ha encontrado la verdadera síntesis creadora entre novela artística y novela en clave.

Basta sólo con tomar al amor en serio —y a ello lleva Nadja—

para reconocer en él una "iluminación profana". Así cuenta el autor:

"Entonces (es decir: en el tiempo de su trato con Nadja) me ocupé mucho de la época

de Luis VII, porque era la época de las "cortes de amor", y procuré

representarme con gran intensidad cómo era aquella vida." Sobre el amor cortesano

provenzal sabemos, por medio de un autor nuevo, cosas más exactas y sorprendentemente

próximas a la concepción surrealista del amor. "Todos los poetas de "estilo

nuevo" poseen —dice Erich Auerbach en su excelente obra acerca de Dante como

poeta del mundo terreno— una amada mística y a todos les suceden las mismas

especiales aventuras amorosas, ya que a todos les otorga o les niega Amore dones que más

se asemejan a una iluminación que a un goce sensual; todos pertenecen a una especie de

unión secreta que determina su vida interior y tal vez también la exterior." Se

trata de suyo de la dialéctica de la ebriedad. ¿No es quizá todo éxtasis en un mundo

sobriedad que avergüenza en el complementario? ¿Acaso quiere otra cosa el amor cortesano (que es el que

une a Breton, y no el amor, con la muchacha telepática) que identificar la

castidad con el arrobamiento? Arrobamiento a un mundo que no sólo limita con criptas del

Sagrado Corazón de Jesús o con altares marianos, sino que cada mañana está ante una

batalla o tras una victoria.

La dama es lo más insignificante en el amor esotérico. Y así

también en Breton. Está más cerca de las cosas de las que está cerca Nadja que de ella

misma. ¿Cuáles son, pues, esas cosas de las que está cerca? Su canon resulta en cuanto

al surrealismo enormemente ilustrativo. ¿Por dónde empezar? Puede pagarse de haber hecho

un descubrimiento sorprendente. Tropezó por de pronto con las energías revolucionarias

que se manifiestan en lo "anticuado", en las primeras construcciones de hierro,

en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que

comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola de los salones, en las ropas de hace

más de cinco años, en los locales de reuniones mundanas que empiezan a no estar ya en

boga. Nadie mejor que estos autores puede dar una idea tan exacta de cómo están estas

cosas respecto de la revolución. Antes que estos visionarios e intérpretes de signos

nadie se había percatado de cómo la miseria (y no sólo lo social, sino la

arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se

transpone en nihilismo revolucionario. Para no hablar de Passage de l'Opéra, de

Aragon: Breton y Nadja son la pareja amorosa que cumple, si no en acción, sí en

experiencia revolucionaria, todo lo que hemos experimentado en tristes viajes en tren (los

trenes comienzan a envejecer), en tardes de domingo dejadas de la mano de Dios en los

barrios proletarios de las grandes ciudades, en la primera mirada a través de una ventana

mojada por la lluvia en una casa nueva. Hacen que exploten las poderosas fuerzas de la

"Stimmung" escondidas en esas cosas. ¿Cómo creemos que se configuraría una

vida que en el instante decisivo se dejara determinar por la última copla callejera que

está de moda?

La treta que domina este mundo de cosas (es más honesto hablar aquí

de treta que de método) consiste en permutar la mirada histórica sobre lo que ya ha sido

por la política. "Abríos tumbas, vosotros, muertos de las pinacotecas, cadáveres

de detrás de los biombos, en los palacios, en los castillos y en los monasterios; aquí está el fabuloso portero,

que tiene en las manos un manojó de llaves de todos los

tiempos, que sabe cómo hay que escaparse de los más encubiertos castillos y que os

invita a avanzar en medio del mundo actual, a mezclaros entre los cargadores, los

mecánicos, a los que el dinero ennoblece, a poneros cómodos en sus automóviles, que son

hermosos como armaduras del tiempo de caballerías, a tomar sitio en los coches-camas

internacionales, y a transpirar junto con todas las gentes que todavía hoy están

orgullosas de sus privilegios. Pero la civilización acabará con ellos en breve." Su amigo Henri Hertz pone este discurso en boca de Apollinaire. Y de Apollinaire es la técnica. En su volumen de novelas cortas, L'Hérésiarque la utiliza con cálculo maquiavélico para desinflar al catolicismo (al que se apegaba interiormente). En el centro de este mundo de cosas está el más soñado de sus objetos, la misma ciudad de París. Pero sólo la revuelta extrae por completo su rostro surrealista. (Calles vacías de gente, en las que los silbidos y los disparos dictan la decisión.) Y ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el verdadero rostro de una ciudad. Ningún cuadro de Chirico o de Max Ernst puede medirse con los vigorosos perfiles de sus fortines interiores, que primero han de ser conquistados y ocupados para llegar a dominar su suerte, dominar lo que es suyo en su suerte, en la suerte de sus masas. Nadja es un exponente de esas masas y de lo que las inspira revolucionariamente: "La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens ou toujours je veux prouver qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi." Aquí encontramos por tanto la consignación de esas fortificaciones, comenzando por esa Place Maubert, en la que como en ningún otro sitio ha conservado la sociedad su entero poderío simbólico, hasta aquel "Théâtre Moderne", que no haber conocido me llena de desconsuelo. La descripción de Breton del bar en el piso alto ("está muy oscuro, con vestíbulos a modo de túneles en los que uno no es capaz de encontrarse; un salón en el fondo del mar") es algo que me recuerda a un incomprendido ámbito de un antiguo café. Era el cuarto de atrás en el piso primero, con sus parejas en una luz azul. Le llamábamos "la anatomía". Era el último local para el amor. En tales pasajes interviene en Breton de manera muy curiosa la fotografía. De las calles, las puertas, las plazas de la ciudad, hace ilustraciones de una novela por entregas; vacía esas arquitecturas, viejas de siglos, de su trivial evidencia para enfrentarlas, con intensidad sumamente original, al suceso representado, al cual, como en los antiguos libros para criadas de servicio, remiten citas literales con indicación del número de la página. Y todos los lugares de París que surgen aquí son pasajes en los que lo que hay entre esos hombres se mueve como una puerta giratoria. También el París de los surrealistas es un "pequeño mundo". Esto es que tampoco en el grande, en el cosmos, hay otra cosa. En él hay carrefours en los que centellean espectrales las señales de tráfico y están a la orden del día analogías inimaginables e imbricaciones de sucesos. Es el espacio del que da noticia la lírica del surrealismo. Cosa que hay que advertir, aunque no sea más que para salir al paso del obligado malentendido del "arte por el arte". Porque el arte por el arte casi nunca lo ha sido para que lo tomemos literalmente, casi siempre ha sido un pabellón bajo el cual navega una mercancía que no se puede declarar porque le falta el nombre. Sería éste el momento de ir a una obra que ilustraría como ninguna otra la crisis del arte de la que somos testigos: una historia de la creación literaria esotérica. Tampoco es casualidad que falte. Puesto que escribirla como reclama ser escrita (esto es no como una obra colectiva en la que cada "especialista" aporte lo más digno de ser sabido en su terreno, sino como un escrito fundado por quien, por necesidad interna, expone menos la historia de un desarrollo que el resurgimiento original, renovado siempre, de la creación literaria esotérica), haría de ella uno de esos textos de confesión erudita con los que hay que contar en cada siglo. En su última hoja tendríamos que encontrar la placa de rayos X del surrealismo. En la Introduction au discours sur le peu de réalité sugiere Breton que el realismo filosófico de la Edad Media está a la base de la experiencia poética. Pero ese realismo, su fe, por tanto, en una existencia aparte de los conceptos ya fuera, ya dentro de las cosas, ha encontrado siempre muy rápidamente el tránsito del reino conceptual lógico al reino mágico de las palabras. Y son experimentos mágicos con las palabras, no juguetes artísticos, los apasionados juegos de transformación fonética y gráfica que desde hace quince años campean por toda literatura de vanguardia, llámese ésta futurismo, dadaísmo o surrealismo. Cómo se interpenetran la consigna, la fórmula mágica y el

concepto, lo muestran las siguientes frases de Apollinaire en su último manifiesto: L'esprit nouveau et les poètes. Dice, pues, en 1918: "No hay nada moderno en la poesía que corresponda a la rapidez y simplicidad con que todos nos hemos acostumbrado a designar por medio de una sola palabra entidades tan complejas como una multitud, un pueblo, el universo. Pero los poetas actuales llenan esta laguna; sus creaciones sintéticas producen nuevas realidades cuya manifestación plástica es tan compleja como la de las palabras para lo colectivo."

Claro que tanto Apollinaire como Breton avanzan aún más enérgicamente en la misma dirección y llevan a cabo la anexión del surrealismo al mundo entorno, cuando declaran: "Las conquistas de la ciencia consisten mucho más que en un pensamiento lógico en un pensamiento surrealista." Y cuando, con otras palabras, hacen de la mixtificación, cuya cúspide ve Breton en la poesía (opinión muy defendible), el fundamento del desarrollo científico y técnico, la integración es más que tormentosa. Resulta muy instructivo considerar la apresurada anexión de este movimiento al incomprendido milagro de la máquina, comparar las ardientes fantasías de uno con las utopías bien ventiladas del otro. Así dice Apollinaire: "En gran parte se han realizado las antiguas fábulas. Les toca ahora a los poetas imaginar otras nuevas, que a su vez quieran realizar los inventores."

"Pensar en cualquier actividad humana me hace reír." Esta opinión de Aragon designa con toda claridad el camino que ha tenido que recorrer el surrealismo desde sus orígenes hasta su politización. En su escrito *La révolution et les intellectuels*, Pierre Naville, que perteneció a este grupo en sus comienzos, dice que esta evolución es dialéctica. La enemistad de la burguesía respecto de cualquier demostración radical de libertad de espíritu desempeña un papel capital, importante, en esta transformación de una actitud contemplativa extrema en una oposición revolucionaria. Dicha enemistad ha empujado al surrealismo hacia la izquierda. Acontecimientos políticos, sobre todo la guerra de Marruecos, aceleraron esta evolución.

Con el manifiesto "Los intelectuales contra la guerra de Marruecos", aparecido en *L'Humanité*, se ganó una plataforma fundamentalmente distinta a la que caracteriza, por ejemplo, el famoso escándalo en el banquete de Saint-Pol Roux. Entonces, poco después de la guerra, los surrealistas, viendo comprometida, por la presencia de elementos nacionalistas, la celebración de uno de sus adorados poetas, rompieron en gritos de "¡Viva Alemania!". Se quedaron en los límites del escándalo, contra el cual la burguesía, como se sabe, es tan insensible como sensible contra toda acción.

Los capítulos "Persecución" y "Asesinato", de Apollinaire, contienen una descripción famosa de un "progrom" de poetas. Las editoriales son asaltadas, los libros de poemas arrojados al fuego, los poetas muertos a golpes. Y las mismas escenas tienen lugar al mismo tiempo en la Tierra entera. En Aragon, la "imagination", en el presentimiento de tales horrores, incita a sus tropas a una última cruzada.

Para entender estas profecías, así como la línea que ha alcanzado el surrealismo, es preciso medir estratégicamente y preguntarse por la índole de pensamiento que se extiende en la llamada inteligencia bien pensante de izquierda burguesa. La cual se manifiesta con suficiente claridad en la orientación actual respecto de Rusia de esos círculos. Naturalmente que no hablamos de Béraud, que ha abierto vía a la mentira sobre Rusia, ni tampoco de Fabre-Luce, que le sigue, como buen asno, trotando por dichas vías, bien cargado con todos los resentimientos burgueses. Pero ¡qué problemático es incluso el típico libro de mediación de Duhamel! Difícilmente se soporta el lenguaje de teólogo que le cruza, lenguaje forzosamente riguroso, forzosamente esforzado y cordial. ¡Qué manido el método, dictado por el desconocimiento del lenguaje y por el apocamiento, de empujar las cosas hacia cualquier iluminación simbólica! ¡Qué traidor su resumen: "La verdadera, profunda revolución que, en cierto sentido, podría transformar la sustancia del alma eslava, no ha ocurrido todavía." Esto es lo típico de esta inteligencia francesa de izquierdas (exactamente igual que de la rusa): su función positiva proviene por entero de un sentimiento de obligación, no respecto de



la revolución, sino de la cultura heredada. Su ejecutoria colectiva se acerca, en lo que tiene de positiva, a la de los conservadores. Pero política y económicamente habrá que contar siempre con el peligro de que hagan sabotaje.

Lo característico de esta posición burguesa de izquierdas es el maridaje incurable de moral idealista con praxis política. Ciertos elementos medulares del surrealismo, incluso de la tradición surrealista, sólo se entenderán en contraste con los compromisos desvalidos de la "Gesinnung". Aunque en orden a ese entendimiento no es que hayan pasado muchas cosas. Demasiado seductor ha sido captar, en un inventario del snobismo, el satanismo de un Rimbaud o de un Lautréamont como contrapeso del arte por el arte. Pero si uno se resuelve a abrir ese romántico cajón secreto, encontrará en él algo útil. Encontrará el culto del mal como un aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo diletantismo moralizante. En esta convicción tropezaremos en Breton con el escenario de una pieza tremenda, en cuyo centro está, en retrospectiva quizá de un par de décadas, una violación infantil. Entre los años 1865 y 1875 algunos grandes anarquistas, sin saber los unos de los otros, trabajaron en sus máquinas infernales. Y lo que resulta sorprendente: independientemente unos de otros, pusieron su reloj a la misma hora, y cuarenta años más tarde explotaron en Europa occidental a tiempo simultáneo los escritos de Dostoyevski, de Rimbaud y de Lautréamont. Para ser más exactos podríamos destacar en la obra completa de Dostoyevski el pasaje publicado por primera vez en 1915: "La confesión de Stavrogin" en Los endemoniados. Este capítulo, que está en estrecho contacto con el tercer canto de los Chants de Maldoror, contiene una justificación del mal, que expresa ciertos motivos del surrealismo con mayor fuerza que la que logra cualquiera de sus actuales portavoces. Porque Stavrogin es un surrealista "avant la lettre". Nadie como él ha captado la falta de vislumbre con la que el cursi opina que el bien, con todas las virtudes de quien lo ejerza, está inspirado por Dios; pero que el mal procede enteramente de nuestra espontaneidad y por eso somos en él independientes, somos en él seres instalados en nosotros mismos. Nadie como él ha visto en la acción más indigna, y precisamente en ella, la inspiración. Igual que el burgués idealista hace con la virtud, percibe él la infamia como algo preformado en el curso del mundo, en nosotros mismos, como algo que nos acercan, si es que no nos lo imponen. El Dios de Dostoyevski no sólo ha creado el cielo y la tierra, el hombre y el animal, sino además la indignidad, la venganza, la crueldad. Tampoco en esta obra le ha dejado entrometerse al diablo. Por eso aparece el mal en él con entera originalidad, quizá no "espléndido", pero sí siempre nuevo, "como en el primer día", a miles de kilómetros de los clichés en que a los filisteos se les aparece el pecado.

La gran tensión, que capacita a los poetas aludidos para su sorprendente efecto a distancia, queda documentada, si bien de manera ridícula, por la carta que Isidore Ducasse dirige el 23 de octubre de 1869 a su editor para hacer plausible su poesía. Se coloca en una línea con Mickiewicz, Milton, Southey, Alfred de Musset, Baudelaire, y dice: "Claro que he adoptado un tono más lleno, para introducir algo nuevo en esta literatura, que sólo canta la desesperación para que el deprimido lector añore con más fuerza el bien como medio de salvación. Esto es que a la postre sólo se canta al bien, aunque el método sea más filosófico y menos ingenuo que el de la antigua escuela, de la que todavía viven Víctor Hugo y algunos otros." Pero si el errático libro de Lautréamont está en algún contexto, permite que se le instale en uno, será éste el de la insurrección. Por ello era comprensible, y de suyo no carecía de intuición, intentar, como hizo Soupault en 1927 para la edición de sus obras completas escribir una vida política de Isidore Ducasse. Por desgracia no hay documentos al respecto y los que aportó Soupault consistían en una confusión. En cambio el ensayo correspondiente se logró por suerte con Rimbaud y es mérito de Marcel Coulon haber defendido su verdadera imagen contra la usurpación católica de Claudel y Berrichon. Rimbaud es católico, desde luego; pero lo es, según el mismo lo expone, en su parte más miserable, ésa que nunca se cansa de denunciar, de entregar a su odio y al de cualquiera,

a su desprecio y al de los otros: la parte que le fuerza a confesar que no entiende la revuelta. Pero ésta es la confesión de un hombre de la Comuna que no llegó a hacer su cometido. Y cuando dio la espalda a la poesía, se había ya despedido en sus creaciones más tempranas de la religión. "A ti, odio, he confiado mi tesoro", escribe en la Saison en enfer. Y en estas palabras podría encaramarse una poética del surrealismo. Sus raíces alcanzarían más hondo en los pensamientos de Poe que la teoría de la "surprise", del poetizar sorprendido, que procede de Apollinaire.

Un concepto radical de libertad no lo ha habido en Europa desde Bakunin. Los surrealistas lo tienen. Ellos son los primeros en liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad, ya que les consta que "la libertad en esta tierra sólo se compra con miles de durísimos sacrificios y que por tanto ha de disfrutarse, mientras dure, ilimitadamente, en su plenitud y sin ningún cálculo pragmático". Lo cual les prueba que "la lucha por la liberación de la humanidad en su más simple figura revolucionaria (que es la liberación en todos los aspectos) es la única cosa que queda a la que merezca la pena servir". ¿Pero consiguen soldar esta experiencia de libertad con la otra experiencia revolucionaria, la que tenemos que reconocer, puesto que la teníamos ya: la de lo constructivo, dictatorial de la revolución? ¿Cómo nos representaríamos una existencia, que se cumpliera por entero en el boulevard Bonne-Nouvelle, en espacios de Le Corbusier y de Oud? Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea puede decir que es la más suya. Nada se hace por ella por el hecho de que, como muy bien sabemos, en todo acto revolucionario esté viva una componente de ebriedad. Esta componente se identifica con la anárquica. Pero poner exclusivamente el acento sobre ella significaría posponer por completo la preparación metódica y disciplinaria de la revolución en favor de una praxis que oscila entre el ejercicio y la víspera. A lo cual se añade una visión corta y nada dialéctica de la naturaleza de la ebriedad. La estética del pintor, del poeta "en état de surprise", del arte como reacción sorprendida, está presa en algunos prejuicios románticos catastróficos. Toda fundamentación de los dones y fenómenos ocultos, surrealistas, fantasmagóricos, tiene como presupuesto una implicación dialéctica que jamás llegará a apropiarse una cabeza romántica. Subrayar patética o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático, no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano. La investigación apasionada por ejemplo de fenómenos telepáticos no nos enseña sobre la lectura (proceso eminentemente telepático) ni la mitad de lo que aprendemos sobre dichos fenómenos por medio de una iluminación profana, esto es, leyendo. O también: la investigación apasionada acerca del fumar haschisch no nos enseña sobre el pensamiento (que es un narcótico eminente) ni la mitad de lo que aprendemos sobre el haschisch por medio de una iluminación profana, esto es, pensando. El lector, el pensativo, el que espera, el que callejea son tipos de iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y, sin embargo, son profanos. Para no hablar de esa droga terrible, nosotros mismos, que tomamos en la soledad.

Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. Con otras palabras: ¿política poética? "Nous en avons soupé. Todo antes que eso." Nos interesará por tanto aún más un excursus en la poemática de las cosas. Puesto que: ¿cuál es el programa de los partidos burgueses? Un mal poema de primavera, lleno hasta reventar de comparaciones. El socialista ve ese "futuro más bello de nuestros hijos y nietos" en que todos se porten "como, si fuesen ángeles" y en que cada uno tenga tanto "como si fuese rico" y en que cada uno viva "como si fuese libre". Pero de ángeles, riqueza, libertad, ni rastro. Todo son solamente imágenes. ¿Y cuál es el tesoro imaginero de esos poetas de los centros socialdemócratas? ¿Cuál es su "Gradus ad Parnassum"? El optimismo. Qué otro es en cambio el aire que se respira en el escrito de Naville, que hace de la "organización del pesimismo"

la exigencia del día. En nombre de sus amigos literarios plantea un ultimatum para que infaliblemente tenga que confesar su color ese optimismo diletante y sin conciencia: ¿cuáles son los presupuestos de la revolución? ¿La modificación de la actitud interna o la de las circunstancias exteriores? Esta es la pregunta cardinal que determina la relación de política y moral y que no tolera paliativo alguno. El surrealismo se ha aproximado más y más a la respuesta comunista. Lo cual significa: pesimismo en toda la línea. Así es y plenamente. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél. Y sólo una confianza ilimitada en la I.G. Farben y en el perfeccionamiento pacífico de las fuerzas aéreas. ¿Y entonces, entonces qué? Adquiere aquí su derecho la intuición que, en el *Traité du style*, último libro de Aragon, reclama la distinción entre comparación e imagen. Una intuición afortunada en cuestiones de estilo que debe ser prolongada. Prolongación: nunca se encuentran ambas —comparación e imagen— tan drástica, tan irreconciliablemente como en la política. Organizar el pesimismo no es otra cosa que transportar fuera de la política a la metáfora moral y descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes de pura cepa. Ambito de imágenes que no se puede ya medir contemplativamente. Si la tarea de la inteligencia revolucionaria es doble: derribar el predominio intelectual de la burguesía y ganar contacto con las masas proletarias, en cuanto a la segunda parte de esa tarea ha fracasado por completo, puesto que no resulta ya posible hacerse con ella contemplativamente. Y este, sin embargo, ha estorbado a los menos para plantearla una y otra vez como contemplativa, invocando, eso sí, a poetas, pensadores y artistas proletarios. En contra de ello tuvo Trotski, en *Literatura y revolución*, que señalar que sólo puede resultar de una revolución victoriosa. En realidad se trata mucho menos de hacer al artista de procedencia burguesa maestro del "arte proletario", que de ponerlo en función, aun a costa de su efectividad artística, en los lugares importantes de ese ámbito de imágenes. ¿No debiera incluso ser tal vez la interrupción de su "carrera artística" una parte esencial de esa función?

Tanto mejores serán los chistes que cuente. Y tanto mejor los contará. Porque también en el chiste, en el insulto, en el malentendido, allí donde una acción sea ella misma la imagen, la establezca de por sí, la arrebate y la devore, donde la cercanía se pierda de vista, es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética en el que no hay "aposento noble", en una palabra, el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior, la psique, el individuo (o lo que nos dé más rabia) según una justicia dialéctica (esto es, que ni un solo miembro queda sin partir). Pero tras esa destrucción dialéctica el ámbito se hace más concreto, se hace ámbito de imágenes:

ámbito corporal. De nada sirve; es tiempo de confesar que el materialismo metafísico de la observancia de Vogt y de Bujarin no se deja transponer sin rupturas al materialismo antropológico tal y como lo documenta la experiencia de los surrealistas y ya antes la de un Hebel, un Georg Büchner, un Nietzsche, un Rimbaud. Queda un residuo. También lo colectivo es corpóreo. Y la physis, que se organiza en la técnica, sólo se genera según su realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes del que la iluminación profana hace nuestra casa. Cuando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el Manifiesto Comunista exige. Por el momento los surrealistas son los únicos que han comprendido sus órdenes actuales. Uno por uno dan su mímica a cambio del horario de un despertador que a cada minuto anuncia sesenta segundos.

Contenido: <http://www.agrupacionmayo.com.ar>

## Experiencia y Pobreza (1933)

### Walter Benjamin

En nuestros libros de cuentos está la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tienen que cavar. Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo cuando llega el otoño, la viña aporta como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad. Mientras crecíamos nos predicaban experiencias parejas en son de amenaza o para sosegarlos: «Este jovencito quiere intervenir. Ya irás aprendiendo». Sabíamos muy bien lo que era experiencia: los mayores se la habían pasado siempre a los más jóvenes. En términos breves, con la autoridad de la edad, en proverbios; prolijamente, con locuacidad, en historias; a veces como una narración de países extraños, junto a la chimenea, ante hijos y nietos. ¿Pero dónde ha quedado todo eso? ¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido? ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación a generación? ¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio? ¿Quién intentará habérselas con la juventud apoyándose en la experiencia?

La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias, tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano. Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente ¿o más bien que se les vino encima? al reanimarse la astrología y la sabiduría yoga, la Christian Science y la quiromancia, el vegetarianismo y la gnosis, la escolástica y el espiritismo. Porque además no es un reanimarse auténtico, sino una galvanización lo que tuvo lugar. Se impone pensar en los magníficos cuadros de Ensor en los que los duendes llenan las calles de las grandes ciudades: horteras disfrazados de carnaval, máscaras desfiguradas, empolvadas de harina, con coronas de oropel sobre las frentes, deambulan imprevisibles a lo largo de las callejuelas. Quizás esos cuadros sean sobre todo una copia del renacimiento caótico y horripilante en el que tantos ponen sus esperanzas. Pero desde luego está clarísimo: la pobreza de nuestra experiencia no es sino una parte de la gran pobreza que ha cobrado rostro de nuevo y tan exacto y perfilado como el de los mendigos en la Edad Media. ¿Para qué valen los bienes de la educación si no nos une a ellos la experiencia? Y adónde conduce simularla o solaparla es algo que la espantosa malla híbrida de estilos y cosmovisiones en el siglo pasado nos ha mostrado con tanta claridad que debemos tener por honroso confesar nuestra pobreza. Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie. ¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto

nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimos y sin mirar ni a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es tabula rasa. Porque querían tener mesa para dibujar, porque fueron constructores. Un constructor fue Descartes que por de pronto no quiso tener para toda su filosofía nada más que una única certeza: «Pienso, luego existo». Y de ella partió. También Einstein ha sido un constructor al que de repente de todo el ancho mundo de la física sólo le interesó una mínima discrepancia entre las ecuaciones de Newton y las experiencias de la astronomía. Y este mismo empezar desde el principio lo han tenido presente los artistas al atenerse a las matemáticas y construir, como los cubistas, el mundo con formas estereométricas. Paul Klee, por ejemplo, se ha apoyado en los ingenieros. Sus figuras se diría que han sido proyectadas en el tablero y que obedecen, como un buen auto obedece hasta en la carrocería sobre todo a las necesidades del motor, sobre todo a lo interno en la expresión de sus gestos. A lo interno más que a la interioridad: que es lo que las hace bárbaras. Hace largo tiempo que las mejores cabezas han empezado aquí y allá a hacer versos a estas cosas. Total falta de ilusión sobre la época y sin embargo una confesión sin reticencias en su favor: es característico. Da lo mismo que el poeta Bert Brecht constate que el comunismo es un justo reparto de la riqueza, sino de la pobreza, o que el precursor de la arquitectura moderna, Adolf Loos, explique: «Escribo, únicamente para hombres que poseen una sensibilidad moderna. Para hombres que se consumen en la añoranza del Renacimiento o del Rococó, para esos no escribo». Un artista tan intrincado como el pintor Paul Klee y otro tan programático como Loos, ambos rechazan la imagen tradicional, solemne, noble del hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época. Nadie le ha saludado más risueña, más alegremente que Paul Scheerbart. En sus novelas, que de lejos parecen como de Jules Verne, se ha interesado Scheerbart (a diferencia de Verne que hace viajar por el espacio en los más fantásticos vehículos a pequeños rentistas ingleses o franceses), por cómo nuestros telescopios, nuestros aviones y cohetes convierten al hombre de antaño en una criatura nueva digna de atención y respeto. Por cierto que esas criaturas hablan ya en una lengua enteramente distinta. Y lo decisivo en ella es un trazo caprichosamente constructivo, esto es contrapuesto al orgánico. Resulta inconfundible en el lenguaje de las personas o más bien de las gentes de Scheerbart; ya que rechazan la semejanza entre los hombres ? principio fundamental del humanismo. Incluso en sus nombres propios: Peka, Labu, Sofanti, así se llaman las gentes en el libro que tiene como título el nombre de su héroe: «Lesabendio». También los rusos gustan dar a sus hijos nombres «deshumanizados»: los llaman «Octubre» según el mes de la revolución, o «Pjatiletka» según el plan quinquenal, o «Awischim» según una sociedad de líneas aéreas. No se trata de una renovación técnica del lenguaje, sino de su movilización al servicio de la lucha o del trabajo; en cualquier caso al servicio de la modificación de la realidad y no de su descripción.

Volviendo a Scheerbart: concede gran importancia a que sus gentes ? y a ejemplo suyo sus conciudadanos habiten en alojamientos adecuados a su clase: en casas de vidrio, desplazables, móviles, tal y como entretanto las han construido Loos y Le Corbusier. No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen «aura». El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión. André Gide, gran escritor, ha dicho: «cada cosa que quiero poseer, se me vuelve opaca». ¿Gentes como Scheerbart sueñan tal vez con edificaciones de vidrio porque son confesores de una nueva pobreza? Pero quizás diga más una comparación que la teoría. Si entramos en un cuarto burgués de los años ochenta la impresión más fuerte será, por muy acogedor que parezca, la de que nada tenemos que buscar en él. Nada tenemos que buscar en él, porque no hay en él un solo rincón en el que el morador no



haya dejado su huella: chucherías en los estantes, velillos sobre los sofás, visillos en las ventanas, rejillas ante la chimenea. Una hermosa frase de Brecht nos ayudará a seguir, a seguir lejos: «Borra las huellas», dice el estribillo en el primer poema del «Libro de lectura para los habitantes de la ciudad». Pero en este cuarto burgués se ha hecho costumbre el comportamiento opuesto. Y viceversa, el «intérieur» obliga al que lo habita a aceptar un número altísimo de costumbres, costumbres que desde luego se ajustan más al interior en el que vive que a él mismo. Esto lo entiende todo aquel que conozca la actitud en que caían los moradores de esos aposentos afelpados cuando algo se enredaba en el gobierno doméstico. Incluso su manera de enfadarse (animosidad que paulatinamente comienza a desaparecer y que podían poner en juego con todo virtuosismo) era sobre todo la reacción de un hombre al que le borran «las huellas de sus días sobre esta tierra». Cosa que han llevado a cabo Scheerbart con su vidrio y el grupo «Bauhaus» con su acero: han creado espacios en los que resulta difícil dejar huellas. «Después de lo dicho», explica Scheerbart veinte años ha, «podemos hablar de una cultura del vidrio. El nuevo ambiente de vidrio transformará por completo al hombre. Y sólo nos queda desear que esta nueva cultura no halle excesivos enemigos».

Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han «devorado» todo, «la cultura» y «el hombre», y están sobresaturados y cansados. Nadie se siente tan preocupado como ellos por las palabras de Scheerbart: «Estáis todos tan cansados, pero sólo porque no habéis concentrado todos vuestros pensamientos en un plan enteramente simple y enteramente grandioso». Al cansancio le sigue el sueño, y no es raro por tanto que el ensueño indemnice de la tristeza y del cansancio del día y que muestre realizada esa existencia enteramente simple, pero enteramente grandiosa para la que faltan fuerzas en la vigilia. La existencia del ratón Micky es ese ensueño de los hombres actuales. Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos. Ya que lo más notable de ellos es que proceden todos sin maquinaria, improvisados, del cuerpo del ratón Micky, del de sus compañeros y sus perseguidores, o de los muebles más cotidianos, igual que si saliesen de un árbol, de las nubes o del océano. Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja y la fruta en el árbol se redondea tan deprisa como la barquilla de un globo. Pero mantengamos ahora distancia, retrocedamos.

Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo «actual». La crisis económica está a las puertas y tras ella, como una sombra, la guerra inminente. Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos que, Dios lo sabe, son menos humanos que muchos; en el mayor de los casos son más bárbaros, pero no de la manera buena. Los demás en cambio tienen que arreglárselas partiendo de cero y con muy poco. Lo hacen a una con los hombres que desde el fondo consideran lo nuevo como cosa suya y lo fundamentan en atisbos y renuncia. En sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose. Tal vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está. Que cada uno ceda a ratos un poco de humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses, incluso con interés compuesto.

Contenido: <http://www.agrupacionmayo.com.ar>

## **Sobre el programa de la filosofía verdadera Walter Benjamin**

Selección de textos de Walter Benjamin Estética III (2000-2001)  
(1918) Traducción de Roberto Blatt  
Taurus Ed., Madrid 1991

La tarea central de la filosofía verdadera es la de extraer y hacer patentes las más profundas nociones de contemporaneidad y los presentimientos del gran futuro que sea capaz de crear, en relación al sistema kantiano. La continuidad histórica asegurada por la integración al sistema kantiano es la única de decisivo alcance sistemático. Esto puede afirmarse pues Kant es el más reciente, y con Platón, el único filósofo ante todo abocado a la justificación del conocimiento, entre todos aquellos no inmediatamente centrados en cuestiones de perímetro y profundidad. Ambos comparten el convencimiento de que el conocimiento sostenido por una justificación más pura, es también el más profundo. No desterraron la exigencia de profundidad fuera de la filosofía, sino que le hicieron justicia de un modo especial al identificarla con la exigencia de justificación. Cuanto más imprevisible y audaz se nos anuncie el despliegue de la filosofía verdadera, tanto más profundamente deberá producir certeza, certeza cuyo criterio es la unidad sistemática o la verdad.

El impedimento más significativo para la integración de una filosofía verdaderamente consciente de tiempo y eternidad en Kant, es el siguiente: la realidad, a partir de cuyo conocimiento Kant quiso fundar el conocimiento en general sobre certeza y verdad, es una realidad de rango inferior, si no la más inferior de todas. El problema de la teoría del conocimiento kantiana, como sucede con toda teoría del conocimiento, tiene dos aspectos y sólo uno de estos supo aclarar. En primer lugar, existe la cuestión de la certeza del conocimiento duradero; en segundo lugar, se plantea la cuestión de la dignidad de una experiencia pasajera. Y es que el interés filosófico universal está centrado simultáneamente en la vigencia intemporal del conocimiento, así como en la certeza de una experiencia temporal que es percibida como objeto más cercano, si no único. Pero los filósofos, y Kant entre ellos, no fueron conscientes de la estructura global de semejante experiencia en su singularidad temporal. Dado que Kant quiso extraer al principio de la experiencia de las ciencias, y en especial de la física matemática, sobre todo en los Prolegómenos, también en la Crítica de la Razón Pura, la experiencia dejaba de ser idéntica al mundo de los objetos de la ciencia. Y aun si la experiencia hubiese sido para Kant lo que terminó siendo para los pensadores neo-kantianos, el concepto así identificado y determinado continuaría siendo el viejo concepto de experiencia, cuyo sello característico se refiere, no sólo a la conciencia pura sino igualmente a la empírica. Y de eso mismo se trata; de la presentación de la experiencia llanamente primitiva y autoevidente que a Kant, como ser humano que compartió de alguna manera el horizonte de su época, pareció la única dada y posible. Esta experiencia singular era pues, como ya se insinuó, temporalmente limitada, y desde esa forma que de cierto modo comparte con toda experiencia, y que podemos en el sentido más pleno llamar concepción del mundo, fue la experiencia de la Ilustración. Se diferencia de la los precedentes siglos de la era moderna en lo que son aquí rasgos esenciales, y aun así, no tanto como pudiera parecer. Fue además una de las experiencias o concepciones de mundo de más bajo rango. El que Kant hubo de acometer su obra extraordinaria, precisamente bajo la constelación de la Ilustración, indica que lo estudiado fue una experiencia reducida a un punto cero, a un mínimo de significación. Puede en efecto decirse que precisamente la grandeza de su intento sólo se debe al grado

de certeza alcanzado, dado que en su propio radicalismo sólo contó con una experiencia de valor cercano a la nulidad y de, digámoslo, triste significado. Ningún filósofo anterior a Kant se vio enfrentado a la tarea teórico-cognitiva de esta manera; ninguno gozó de igual libertad de movimientos si consideramos la previamente recia y tiránica sujeción de la experiencia, en lo mejor de su quintaesencia, a manos de una cierta física newtoniana que castigaba toda desviación. La Ilustración careció de autoridades, no en el sentido de algo a lo cual hay que someterse sin derecho a crítica, sino en el de potencias espirituales que otorguen un gran contenido a la experiencia. La consecuencia de la pobre experiencia de esa época, la razón del sorprendentemente ínfimo peso específico metafísico, sólo se deja entrever al comprobar cómo este ruin concepto de experiencia llegó a pesar en un sentido reductivo sobre el propio pensamiento kantiano. Se trata de ese estado de cosas frecuentemente recalcado como de ceguera histórica y religiosa de la Ilustración, sin llegar a reconocer en qué sentido estas características de la Ilustración corresponden igualmente a toda la época moderna. Es de importancia para la filosofía venidera reconocer y segregar los elementos del pensamiento kantiano para decidir cuáles debe ser conservados y protegidos, y cuáles desechados o reformulados. Toda exigencia de incorporación a Kant depende de la convicción de que este sistema, que se encontró con una experiencia, cuyo aspecto metafísico concurre con Mendelssohn y Garve, pero que creó y desarrolló una genial búsqueda de certeza y justificación del conocimiento, permita la aparición de una nueva y más elevada forma futura de experiencia. De esta manera se le plantea a la filosofía contemporánea una exigencia fundamental y las condiciones de su cristalización; la propuesta de constitución de un concepto de experiencia más elevado, con fundamentación teórico-epistemológica, dentro del marco del pensamiento kantiano. Y éste, precisamente, debe ser el objetivo de la inminente filosofía: que una cierta tipología del sistema kantiano sea resaltada y elevada para hacer justicia a una experiencia de más elevado rango y alcance. Kant jamás negó la posibilidad de la metafísica. Sólo quiso establecer los criterios según los cuales esta posibilidad puede ser comprobada en casos individuales. La experiencia en tiempos de Kant no requería metafísica; las condiciones históricas no hacían más que favorecer la eliminación de sus reclamaciones, ya que lo que sus coetáneos reivindicaban de ella sólo era expresión de debilidad e hipocresía. Se trata, por tanto, de establecer los prolegómenos de una futura metafísica basada en la tipología kantiana, y a través de ella hacer perceptible la ya mencionada experiencia de carácter más elevado.

Pero la revisión de Kant, aplicada a la filosofía venidera, no debe enfocar solamente aspectos metafísicos y experienciales. Desde el punto de vista metódico, el enfoque, en tanto filosofía propiamente dicha, tendrá que centrarse en el concepto de conocimiento. Los errores decisivos de la enseñanza epistemológica kantiana también se remiten indudablemente a la vacuidad de la experiencia que le es contemporánea. Por lo tanto, la doble tarea será de integrar en el espacio común de la filosofía, al nuevo concepto de experiencia creado y una nueva noción del mundo. La debilidad del concepto kantiano de conocimiento a menudo se hace sensible al sentir la falta de radicalidad y consecuencia de su enseñanza. La teoría kantiana del conocimiento no explora el campo de la metafísica, por contener ella misma elementos primitivos de una metafísica estéril que excluyen a todos los otros. En la teoría del conocimiento, cada elemento metafísico es un germen de enfermedad que se declara con toda libertad y profundidad a causa de la exclusión del conocimiento del ámbito de la experiencia. Por ello, es de esperar que toda aniquilación de estos elementos metafísicos de la teoría del conocimiento, simultáneamente reorienta hacia una experiencia más llena de profundidad metafísica. El germen histórico de la filosofía venidera radica en el reconocimiento de la íntima relación entre esa experiencia, a partir de la cual resultó imposible acceder a las verdades metafísicas, y aquella teoría del conocimiento que aún no logró establecer suficientemente el lugar lógico de la investigación metafísica. Aun así, pareciera que el sentido en el que Kant emplea el término «metafísica de la

naturaleza», está en la línea de una investigación de la experiencia basada en principios epistemológicos sólidos. Las deficiencias respecto a experiencia y metafísica, se manifiestan en el seno mismo de la teoría del conocimiento en forma de elementos de una metafísica especulativa, es decir, rudimentarizada. Los principales de entre estos elementos son: en primer lugar, la concepción del conocimiento como relación entre algunos sujetos y objetos, o algún sujeto y objeto —concepción esta que no termina de ser superada definitivamente a pesar de todos los intentos de Kant en ese sentido—, y en segundo lugar, la superación, igualmente sólo preliminar, de la relación entre conocimiento y una experiencia basada en la consciencia empírica humana. Ambos problemas están íntimamente ligados, y si Kant y los neokantianos superaron la naturaleza-objeto de la cosa como origen de las impresiones, no sucede lo mismo con la naturaleza-sujeto de la conciencia cognitiva, que aún hay que eliminar. Esta naturaleza-sujeto de la conciencia cognitiva, resulta de una analogía con lo empírico, y por ello tiene objetos delante de sí con que construirse. Todo esto no es más que un rudimento metafísico en la teoría del conocimiento; un pedazo de esa «experiencia» chata de esos siglos que se infiltró en la teoría del conocimiento. No puede ponerse en duda que en el concepto kantiano de conocimiento, un Yo corpóreo e individual que recibe las impresiones mediante los sentidos y que, en base a ellas forma sus representaciones, tiene el papel preponderante, aunque sea sublimadamente. Pero esta concepción es mitología, y en la que respecta a su contenido de verdad, no es más valiosa que toda otra mitología del conocimiento. Sabemos de la existencia de pueblos primitivos en la llamada etapa preanimística que se identificaban con animales y plantas sagradas y se adjudicaban sus nombres. Sabemos de locos que también se identifican con los objetos de sus percepciones, dejando éstos de ser entes objetuales y estar a ellos enfrentados. Sabemos de enfermos que no se atribuyen las sensaciones de sus cuerpos a sí mismos, sino que los proyectan sobre otros seres o criaturas, y sabemos de videntes que, como mínimo, se consideran, capaces de hacer suyas las percepciones de otros. La representación colectiva de conocimiento sensible y espiritual, tanto de la época kantiana, de la prekantiana o de la nuestra misma, no deja de ser una mitología como las ejemplificadas más arriba. Desde esta perspectiva, y en lo que se refiere a las nociones ingenuas de recepción y percepción la «experiencia» kantiana es metafísica o mitología, sólo que moderna y particularmente estéril en términos religiosos. La experiencia, referida al hombre de cuerpo espiritual individual y a su conciencia, y entendida apenas como especificación sistemática del conocimiento, no pasa de ser mero objeto del conocimiento verdadero; su rama psicológica. Esta noción de experiencia inserta sistemáticamente a la conciencia empírica entre los tipos de locura. El hombre conocedor, la conciencia empírica conocedora, es un tipo de conciencia demente. Con esto, no quiere decirse otra cosa que entre los distintos tipos de conciencia empírica existen sólo diferencias graduales. Estas diferencias son a la vez diferencias de valor cuyo criterio no reside en la justeza de los conocimientos, ya que no de ella tratan las esferas empíricas y psicológicas. Establecer el verdadero criterio de dichas diferencias de valor será uno de los más elevados cometidos de la filosofía venidera. A los tipos de conciencia empírica les corresponde una experiencia que, por el hecho mismo de referirse a la conciencia empírica, les confiere, respecto a la verdad, el valor de fantasías o alucinaciones. Es que resulta imposible trazar una relación objetiva entre conciencia empírica y el concepto objetivo de experiencia. Toda experiencia auténtica se basa en una conciencia (trascendental) teórico-cognitiva. Y este término debe satisfacer una condición: de ser aún utilizable una vez librado de todas las vestiduras del sujeto. La experiencia puramente trascendental es de un orden radicalmente distinto que el de toda conciencia empírica, lo que plantea la interrogación de si es justificado emplear la palabra conciencia aquí. La posición del concepto de conciencia psicológica respecto al concepto de la esfera del conocimiento puro, continúa siendo un problema central de la filosofía, quizá sólo restituible desde la época escolástica. Aquí está el lugar lógico de muchos problemas que la fenomenología recientemente replanteó. Lo que

sostiene a la filosofía es que la estructura de la experiencia se encuentra en la estructura del conocimiento, y que aquélla se despliega desde esta última. Esta experiencia también abarca la religión, que en tanto verdadera, establece que ni Dios ni el hombre son objeto o sujeto de la experiencia, sino que ésta está basada en el conocimiento puro cuya esencia es que sólo la filosofía puede y debe pensar a Dios. Encontrar la esfera de neutralidad total del conocimiento respecto a los conceptos de objeto y sujeto, será el cometido de la futura teoría del conocimiento. En otras palabras, habrá que hallar la esfera primordialmente propia del conocimiento, de manera que este concepto ya no señale para nada la relación entre dos entes metafísicos. La filosofía venidera deberá asumir como imperativo programático que, una vez purificada, esa teoría del conocimiento que Kant hizo necesaria e instaló como problema radical, no sólo establezca un nuevo concepto de conocimiento, sino que también uno de experiencia, conforme a la relación que Kant encontró entre ambos. Es obvio que, de acuerdo con lo dicho, ni la experiencia ni el conocimiento deben ser deducidos de la consciencia empírica. No variará entonces la convicción, de hecho cobrará todo su sentido, de que las condiciones del conocimiento son las de la experiencia. Este nuevo concepto de la experiencia fundado sobre nuevas condiciones del conocimiento, sería de por sí el lugar lógico y la posibilidad lógica de la metafísica. ¿Qué otra razón pudo haber tenido Kant para ver repetidamente a la metafísica como problema y para erigir a la experiencia en único fundamento del conocimiento, que no fuera que a partir de su concepto de experiencia no cabía concebir la posibilidad de una metafísica (por supuesto, no una metafísica en general) con la significación de otras precedentes? Por lo tanto, lo destacable no reside en el concepto de metafísica o en la ilegitimidad de sus conocimientos, o por lo menos no para Kant, que de serlo no le hubiera dedicado los Prolegómenos, sino en su poder universal de ligar inmediatamente toda la experiencia con el concepto de Dios a través de las ideas. Por lo tanto, la tarea de la filosofía venidera es concebible como hallazgo o creación de un objeto de conocimiento que se remita simultáneamente a un concepto de experiencia exclusivamente derivado de la consciencia trascendental, y que permita no sólo una experiencia lógica sino también una religiosa. Ello no infiere el conocimiento de Dios, pero sí posibilitar la experiencia y enseñanza de Dios.

El neo-kantismo deja entrever un indicio de la evolución filosófica concreta aquí promulgada. Un problema central para el neo-kantismo fue la eliminación de la distinción entre concepción y entendimiento —un rudimento metafísico— equivalente a la totalidad de la doctrina de la facultad, tal como Kant la concibe. Semejante transformación del concepto de conocimiento trajo aparejada una transformación paralela del concepto de experiencia. No puede ponerse en duda que la reducción de toda la experiencia a la meramente científica no fue, con este rigor exclusivo, fiel a la intención de Kant, a pesar de reflejar en cierto sentido la formación del Kant histórico. Sin duda existía en Kant la tendencia a evitar el desmembramiento y división de la experiencia de acuerdo a los distintos campos específicos de la ciencia. La posterior teoría del conocimiento le retira a la experiencia el recurso de referirse a su sentido corriente tal como aparece en Kant. Sin embargo, y en el mejor interés de la continuidad de la experiencia, su representación como sistema de ciencias, tal como aparece en los neo-kantianos, adolece de grandes carencias. Hay que encontrar la posibilidad de construir una continuidad sistemática pura de la experiencia en la metafísica, es más, en ello reside su verdadero significado. En el contexto de la rectificación neo-kantiana, se produjo una transformación del concepto de experiencia, y es significativo que, por lo pronto, haya conducido a un extremo desarrollo del lado mecánico del concepto ilustrado y relativamente vacío de experiencia, pero sin afectar las premisas metafísicas fundamentales de Kant. No puede empero, pasarse por alto que el concepto de libertad guarda una particular correlación con el concepto mecánico de experiencia, y que por lo tanto, fue, en esos términos, ulteriormente desarrollado por los neo-kantianos. Pero también aquí hay que insistir en que todo el contexto ético



contenido en el concepto de moralidad que la Ilustración prestó a Kant y a los kantianos, despegar tan poco como la metafísica en relación a la experiencia antes mencionada. Con un concepto nuevo de conocimiento experimentaremos el replanteamiento decisivo, no sólo de la experiencia sino también de la libertad. Podría entonces pensarse que una vez hallado el concepto de experiencia que facilite el lugar lógico de la metafísica, se superaría la distinción entre los ámbitos de naturaleza y libertad. Dado que no se trata aquí de demostrar nada sino de discutir un programa de investigación, cabe decir lo siguiente: a pesar de que la reconstrucción del ámbito de la dialéctica y del pasaje entre la doctrina de la experiencia y la de la libertad se hace necesaria e inevitable, de ningún modo debe desembocar en una confusión de libertad y experiencia, aunque el concepto de experiencia se diferencie en lo metafísico del de libertad en un sentido que nos es aún desconocido. Por más que los cambios introducidos por la investigación sean imprevisibles, la tricotomía del sistema kantiano es parte de los grandes elementos fundamentales de esa tipología que se preservaría, es más, que debe a toda costa preservarse. Podrá cuestionarse si la segunda parte del sistema, para no mencionar las dificultades de la tercera, debe seguir refiriéndose a la ética, o si la categoría de causalidad tiene, en relación a la libertad, otra significación. No obstante, esta tricotomía, cuyas implicaciones metafísicas más profundas no han sido aún descubiertas está decididamente fundada en el sistema kantiano por la trilogía de las categorías de relación. Precisamente en la absoluta tricotomía del sistema que extiende su división tripartita sobre la totalidad del espacio cultural, radica una de las ventajas del sistema kantiano sobre sus predecesores en la historia mundial. La dialéctica formalista de los sistemas post-kantianos no está fundada en la determinación de la tesis como relación categórica, la antítesis como hipotética y la síntesis como disyuntiva. A pesar de ello, fuera del concepto de síntesis, será de la mayor importancia sistemática que una cierta no-síntesis de un par de conceptos conduzca a otro, porque entre tesis y antítesis es posible otra relación que no sea la de síntesis. Pero esto difícilmente podrá llevarnos a una cuadrilateralidad de categorías de relación. Pero si hay que conservar la gran tricotomía del entramado de la filosofía mientras las ramas aún estén a prueba de error, no puede decirse lo mismo de todos los esquemas individuales del sistema. Como ya lo iniciara la escuela de Marburg al eliminar la distinción entre lógica trascendental y estética (aunque no es seguro que no debamos recuperar un análogo de esa distinción una vez alcanzado un plano más elevado), la tabla de categorías, todos lo exigen hoy, debe ser completamente revisada. Justo aquí se anuncia la transformación del concepto de conocimiento con la adquisición de un nuevo concepto de experiencia, ya que las categorías aristotélicas fueron, por una parte establecidas de forma arbitraria, y por otra, explotadas unilateralmente por Kant desde la perspectiva de una experiencia mecánica. Primero habrá que examinar si la tabla de categorías ha de conservar su presente división y dislocación, y si es posible estructurarla como doctrina de órdenes, sea adjudicándole un lugar en el entramado o bien de por sí constituyendo la trama, basada en conceptos lógicos y primordiales que la anteceden, o que por lo menos están ligados a ella. En semejante doctrina de órdenes estaría también incluido todo aquello que Kant ventilara en la estética trascendental, y además los respectivos conceptos fundamentales, no sólo de la mecánica, sino también de la geometría, la ciencia lingüística, la psicología, las ciencias naturales descriptivas y muchos otros, en la medida en que tengan una conexión inmediata con las categorías u otros conceptos de máximo orden filosófico. Los conceptos fundamentales de la gramática son extraordinarios ejemplos de lo anterior. Asimismo, habrá que tener presente que, con la supresión radical de todos aquellos componentes que en la teoría del conocimiento dan la respuesta oculta a la pregunta oculta sobre el devenir del conocimiento, se suelta el gran problema de lo falso o del error, cuya estructura lógica y orden debe ser establecida de la misma manera que para lo verdadero. El error ya no deberá ser atribuido al errar, ni la verdad al recto entendimiento. Para llevar a cabo

también esta investigación de la naturaleza lógica de lo falso y del error, será presumiblemente necesario encontrar las categorías en la doctrina de los órdenes: por doquier en la filosofía moderna se anima el conocimiento de que el orden categorial y de parentesco resulta de importancia capital para una experiencia múltiplemente graduada y no mecánica. El arte, la doctrina del derecho y la historia; éstos y otros campos deben orientarse respecto a la doctrina de las categorías con intensidades muy diferentes a las otorgadas por Kant. Aun así se plantea, en relación a la lógica trascendental, uno de los problemas más grandes del sistema todo, a saber, las cuestiones relativas a su tercera parte, es decir, aquellas formas de la experiencia científica, las biológicas, que Kant no trató como parte del fondo lógico-trascendental, y al porqué de esta actitud. Está además la cuestión de la relación entre el arte y esta tercera parte, y la de la ética con la segunda parte del sistema. En el contexto de la lógica trascendental, la fijación del concepto de identidad, desconocido para Kant, se promete un papel importante, en la medida en que aun sin aparecer en la tabla de categorías constituirá previsiblemente el concepto trascendental lógico más elevado, y estará quizá capacitado para fundar por sí sólo la esfera del conocimiento más allá de la terminología de sujeto y objeto. Ya en su versión kantiana, la dialéctica trascendental nos orientaba hacia las ideas en que se basa la unidad de la experiencia. Pero para el concepto profundizado de experiencia, la continuidad es lo más imprescindible después de la unidad. Y en las ideas deben evidenciarse los fundamentos de unidad y continuidad de una experiencia metafísica y no meramente vulgar o científica. Debería probarse la convergencia de las ideas hacia el concepto supremo de conocimiento.

La filosofía moderna, como otrora sucedió con la kantiana, deberá definirse como ciencia que busca sus propios principios constitutivos. La gran corrección a emprender sobre la experiencia unilateral matemático-mecánica, sólo puede realizarse mediante la referencia del conocimiento al lenguaje, como ya Hamann lo intentara en tiempos de Kant. Por encima de la conciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente determinado y apriorístico, por encima de la conciencia de los sectores de la filosofía de igual extracción que las matemáticas, está para Kant el hecho de que el conocimiento filosófico encuentra su única expresión en el lenguaje y no en fórmulas o números, Y este hecho viene a ser decisivo para afirmar en última instancia la supremacía de la filosofía por sobre todas las ciencias, incluidas las matemáticas. El concepto resultante de la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento creará un correspondiente concepto de experiencia, que convocará además ámbitos cuyo verdadero ordenamiento sistemático Kant no logró establecer. Y la religión es el de mayor envergadura entre estos últimos. Ahora podemos, finalmente, formular las exigencias a la filosofía venidera con las siguientes palabras: Crear sobre la base del sistema kantiano un concepto de conocimiento que corresponda a una experiencia para la cual el conocimiento sirve como doctrina. Tal filosofía se constituiría, a partir de sus componentes generales, de por sí en teología, o presidiría sobre dicha teología en caso de contener elementos histórico-filosóficos.

La experiencia es la pluralidad unitaria y continua del conocimiento.