

Imágenes y sombras de la experiencia: formas poéticas y religiosas en el capitalismo

Images and shadows of experience: poetic and religious forms in capitalism

Jorge Polanco SALINAS¹

 0000-0001-6714-5472

Resumen

Este artículo tiene el objetivo de mostrar relaciones entre las formas poéticas y religiosas como base de la crisis de la narración, advertida por Walter Benjamin en el capitalismo avanzado. A partir de las poéticas de Tanizaki, Mishima, Kawabata, Baudelaire y otras mencionadas a lo largo del artículo, se intenta dar cuenta del trasfondo del pensamiento de las imágenes, en la abigarrada y compleja construcción de las formas, en tanto tomas de posición frente al avance del capitalismo como religión. La crisis de la experiencia, por tanto, establece un asunto fundamental ligado a la modernidad y la transformación de los modos de vida comunitarios – que ha afectado a diversos países y tradiciones –, como articulación de la ambivalencia en las aperturas y clausuras de sentido que la literatura desenvuelve en su contenido y recursos estéticos.

Palabras claves: Experiencia. Poesía. Religión. Tradición.

Abstract

This article aims to show the relationships between poetic and religious forms as the basis of narrative crisis, warned by Walter Benjamin in advanced capitalism. From the poetics of Tanizaki, Mishima, Kawabata, Baudelaire and others mentioned in the text, we tried to illustrate the background of the thought of images, in the varied and complex construction of forms, while taking a stand against the advance of capitalism as a religion. The crisis of experience, therefore, establishes a fundamental question linked to modernity and the transformation of community ways of life – that affected several countries and traditions –, as an articulation of the ambivalence in the openings and closures of meaning that literature develops in its contents and aesthetic resources.

Keywords: Experience. Poetry. Religion. Tradition.

Introducción

El refugio de la sombra

A lo largo de su ensayo “El elogio de la sombra”, Tanizaki (2005) expone el modo cómo demasiada luz difumina los recodos íntimos de los espacios. La lucidez de la oscuridad, que abre su mirada a los

¹ Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Filosofía. Fondecyt Iniciación, 11190215. Independencia 631, Valdivia, Los Ríos, Chile. E-mail: <jorge.polanco@uach.cl>.

contornos de las sombras, es extirpada ante una transparencia donde cabe la belleza del claroscuro. Las últimas líneas de su relato culminan de forma mortecina, cuando una luz eléctrica es apagada, y con ello también es dejado en suspenso el futuro de Japón. No solo su historia, sino también su literatura. Tanizaki quiere probar una interrupción: despejar el edificio de la escritura, sus contornos interiores y los adornos superfluos: “Oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible [...] No pretendo que haya que hacer lo mismo en todas las casas. Pero no estaría mal, creo yo, que quedase, aunque sólo fuese una de ese tipo. Y para ver cuál puede ser el resultado, voy a apagar mi lámpara” (Tanizaki, 2005, p. 94).

En este ejercicio de penumbra, Tanizaki constata la escisión entre el mundo de la técnica moderna y la tradición, representada por los ancianos que no solo deben adaptarse a una modificación de los objetos, sino también al desvanecimiento de las costumbres de antaño y la incorporación a una estética nueva. Pareciera que el lugar de los niños, como el de los ancianos (estos últimos representaban la fuente de la experiencia), fuera arrasado por el avance técnico. Los primeros no pueden opinar ingresando inmediatamente a él. Los segundos, se ven llamados a retirarse. Tanizaki (2005, p. 94) lo menciona con acritud e ironía:

[...] soy el primero en reconocer que las ventajas de la civilización contemporánea son innumerables y además las palabras (las suyas en este libro) no van a cambiar nada. Japón está irreversiblemente encauzado en las vías de la cultura occidental, tanto que no le queda sino avanzar valientemente dejando caer a aquellos que, como los viejos, son incapaces de seguir adelante.

En estas palabras de Tanizaki se ilustra el conflicto que merodea en sus reflexiones. El porvenir se lo asocia habitualmente con la palabra progreso. Sin embargo, los que son “incapaces de seguir adelante”, los que son arrojados a los escombros de la historia (imagen de Benjamin), quedan fuera de este progreso. En el desagrado generacional de los más viejos – planteado por Tanizaki –, no solo existe una recriminación proveniente de la edad, sino asimismo de las modificaciones aceleradas de las costumbres y de la sensibilidad, en las que se ve afectada la sociedad entera. La experiencia se modifica tal como los lazos comunitarios religiosos, en la medida en que el mundo cambia sus estructuras de asimilaciones tecnológicas, junto con las relaciones de producción y formas de vida asociadas. El escritor japonés lo patentiza con la sombra, donde la antigua estética es relegada, junto con sus recovecos antiguos, al avance tecnológico de una luz convertida en paradigma de belleza y bienestar². Del soñador de vela – en la imagen de Bachelard –, se pasa al insomnio de la luz constante. El hábito del estado luminoso e inquietante del futuro no admite el parpadeo del fuego. Tanizaki grafica este aspecto con la elegancia que caracteriza su estilo. Los occidentales buscan la claridad, siempre en pos del progreso y la mejoría de lo actual; “[...] se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra” (Tanizaki, 2005, p. 72)³.

La solemnidad del arte

En la conocida novela de Yasunari Kawabata, un anciano maestro de Go decide librar su última partida como una especie de despedida. El relato, tomado de un acontecimiento verídico al que el propio

² La abuela de Mishima, que crio al autor, vivía con el niño en habitaciones cerradas, donde le transmitió el antiguo Japón – descrito por Tanizaki – que se oculta tras las sombras.

³ Respecto de Gastón Bachelard, ver: “La llama de una vela” Bachelard (2014).

escritor asistió en 1938, cuenta detalladamente el extenso combate efectuado entre el maestro con su contrincante durante casi seis meses. La descripción de la extenuante partida metaforiza el antiguo Japón que comienza a desvanecerse; un juego que sigue las antiguas reglas y su final, representadas además por el último gran maestro de este arte, ejemplo eximio de un talante que combina el honor del guerrero y la frágil fortaleza del monje. Reforzando así las diferencias con las nuevas generaciones, que no continuarán la ruta de la tradición ancestral al considerar el Go como un deporte donde prima, principalmente, la competición. El premio Nobel ilustra este giro de un modo conciso, con una pincelada propiamente oriental:

Se diría que el Maestro, en esta última partida, se veía importunado por el moderno racionalismo, para el cual los procedimientos minuciosos lo eran todo y del cual toda la gracia y elegancia del Go como por arte de magia se habían esfumado, que casi se desentendía del respeto hacia los mayores y no daba importancia al mutuo respeto entre los seres humanos. Del camino del Go, la belleza de Japón y del Oriente se habían desvanecido. Todo se había vuelto ciencia y reglas. El camino hacia el ascenso de categoría, que controlaba la vida de un jugador, se había convertido en un meticuloso procedimiento de puntaje. Uno conducía al enfrentamiento con la única meta de ganar, y no había margen para recordar la dignidad y la fragancia del Go como arte (Kawabata, 2004, p. 72).

La derrota del maestro del Go patentiza el eclipse de la autoridad, el cuestionamiento al respeto de la antigua sabiduría y la experiencia. El juego, que pareciera no revestir más que una característica pasajera para un occidental, muestra cómo la tradición se opone a la lógica de la competición; el arte al deporte; la experiencia a la validación de lo nuevo. La figura del Maestro de Go implica una forma de vida, un cultivo de la experiencia; en cambio, el contrincante Otake ilustra las ansias por ganar, la racionalización productiva que transforma el antiguo arte. En cierta medida, esta novela es una elegía de una tradición que desaparece. Anna Kazumi Stahl interpreta bajo esta perspectiva algunos elementos sutiles descritos por Kawabata (2004, p. 13):

El maestro es etéreo y frágil, abstraído. Tiene enfrente a un adversario robusto, lleno de virilidad y juventud, que bebe una taza de té tras otra, como si la fuerza de su garganta fuera más importante que el sabor, o si la descarga de su ansiedad por ganar tuviera que ser notoria [...] Uno se preguntaría si honrará la tradición o no. Pero en realidad, la cuestión no merece una formulación moralista: la pregunta es más sencilla: ¿es aquella tradición todavía una tradición compartida?

Este cisma de la tradición da cuenta de un hiato insalvable. La sutileza de Kawabata ilustra con simpleza y serenidad el quiebre con el pasado. El maestro Kawabata se suicida en 1972, dos años después de su discípulo literario, Yukio Mishima. Lo que en el primero se muestra a través de la belleza de la escritura, al modo de un haiku hecho cuento, en el segundo es evidenciado con el desgarramiento de la violencia de la escritura y la aspiración política del suicidio: “Vemos al Japón – afirma Mishima – emborrachándose de prosperidad y hundiéndose en un vacío del espíritu [...] Vamos a devolverle su imagen y a morir haciéndolo [...] Nuestros valores fundamentales como japoneses están amenazados” (Mishima apud Yourcenar, 2002, p. 136). De ahí que Mishima llegará a sostener que “[...] el dinero y el materialismo reinan; el Japón moderno es feo” (Yourcenar, 2002, p. 117). Kawabata y Mishima habitan el derrumbe de una experiencia que ya no se asienta en la autoridad del pasado. Lo único que les resta es la belleza que asoma de lo perdido.

La autoridad y lo inexperimentable

En el ensayo de Tanizaki y la novela de Kawabata pervive dramáticamente una ruptura con la tradición, tanto así que podríamos decir que es una especie de herida. La experiencia proveniente de

tiempos lejanos es reemplazada por una nueva sensibilidad que articula una manera diversa de ver el mundo. El suicidio discreto de Kawabata o la inmolación estridente de Mishima, dan cuenta de este profundo quiebre. Pero esta escisión no ha ocurrido solamente en Japón; también en Occidente el suelo de la autoridad de la tradición ha sido minado constantemente. Walter Benjamin une esta desarticulación con la imagen de la comunidad y la comunicación, inherentes, una en otra, a partir de la narración y el surgimiento de los nuevos medios. Es una sensibilidad que ha sido modificada y estudiada por Benjamin en el París del siglo diecinueve: el capitalismo como religión ha transformado las estructuras sociales y los lazos comunitarios. El arte y la poesía muestran este giro de la modernidad en la escritura de Baudelaire – a la par del nacimiento de la fotografía y el cine – donde el capital se convierte en el lazo afectivo que desplaza las antiguas religiones. El superhombre nietzscheano sería el primero que reconocería las condiciones de esta nueva religión capitalista (Benjamin, 2017). El arte hace patente una nueva experiencia basal en las formas de vivir el tiempo, el espacio y la materia; es decir, las condiciones estructurales de la experiencia kantiana. Octavio Paz (2008) sostenía que nuestra modernidad artística abre el sendero de una paradoja: la tradición de la ruptura. Esta sensibilidad privilegia el impulso por lo nuevo, lo “moderno”, lo actual; trasuntada de forma paradigmática en el arte contemporáneo, que hace de la novedad y el luto de la experiencia una norma. La tradición se advierte así como traición, condena y también apertura.

En el bello texto “El Narrador”, este giro de la estructura de la experiencia es descrita con maestría literaria. Benjamin relaciona la caída de la valoración de la experiencia con la baja en la cotización de la narración⁴. La figura de Lesskow le sirve como un ejemplo paradigmático de un gran narrador, eximio narrador, que no tiene vigencia en los pueblos industrializados. Es un método melancólico activo. Tal como hace con Baudelaire, Benjamin muestra con el narrador ruso el momento exacto donde todo se transforma en alegoría. A nuestra época le interesa la información, la novedad, el shock que despierta la curiosidad; ya no historias memorables, grandes narraciones de hazañas o los materiales tejidos de una vida vivida. En otras palabras, la autoridad del pasado es mirada con desconfianza o, lo que es quizás peor, con indiferencia. Lo que se privilegia son relatos que generan impacto, y que además puedan ser fácilmente digeribles. El modelo que ocupa Benjamin como contraste es la prensa amarilla.

El fundador de *Le figaro* – afirma –, caracterizó la naturaleza de la información con una fórmula célebre. ‘A mis lectores’, solía decir, ‘el incendio en un techo en el Quartier Latin les es más importante que una revolución en Madrid’. De golpe queda claro que, ya no es la noticia que proviene de lejos, sino la información que sirve de soporte a lo más próximo, cuenta con la preferencia de la audiencia (Benjamin, 1998a).

La información se vale del *shock* para atraer al lector a partir de una pronta verificabilidad que busca lo plausible, agotándose rápidamente ante la necesidad constante de la novedad. La imagen de un viejo, con la cual parte el texto de unos años antes – “Experiencia y pobreza” –, que ofrece a sus hijos una narración con el fin de entregarle un consejo, queda desplazada y anacrónica. Esto indica que los modos de comunicación fueron radicalmente transformados; su estructura sugiere que la experiencia adquiere nuevas figuras y maneras de intercambio. El capitalismo afecta la superestructura del edificio de Marx, donde el derecho, el arte, la filosofía y la religión, conformaban la sedimentación ideológica de la comunidad (Marx, 2001). La sociedad requiere ahora de otros modos de construcción del sentido: las imágenes técnicas se expanden infinitamente, la belleza se masifica y las estructuras de la comunicación afectan al nuevo mercado de los afectos. El carácter y la épica – modelos éticos provenientes de la religión –, se trastornan.

⁴ Respecto de las diferencias entre *Erfahrung* (experiencia) y *Erlebnis* (vivencia), y las relaciones con la novela en Benjamin, ver: Jay (2008).

Diríase – vuelve a sostener Benjamin en ‘El narrador’ – que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias [...] Basta echar una mirada a un periódico para corroborar que ha alcanzado una nueva baja, que tanto la imagen del mundo exterior como la del ético, sufrieron, de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se hubieran considerado posibles. Con la Gran Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencia comunicables, volvían empobrecidos (Benjamin, 1998a, p. 111).

Con todo, lo preocupante no es solo la caída de la experiencia, esa valoración del pasado como fuente de sabiduría (aunque también como opresión conservadora); es reconocer si realmente los adultos tienen algo que entregar a los más jóvenes. La antigua impresión moral, dada por la autoridad de la tradición, se pone en cuestión. El talante moral del maestro de Go – tal como lo describe Kawabata – se torna inútil; el capitalismo crea otra moralidad ligada a la producción, al valor de la vida como mercancía y la psicología del dinero. La autoridad de la tradición, fuente de la experiencia, cambia su lugar por la información y la vivencia de lo pasajero. No es el paradigma del ejemplo de vida el que primaría como relato heroico en la construcción cultural, el reconocimiento ético de un ser humano “[...] que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida” (Benjamin, 1998a, p. 134), sino los posicionamientos del fetichismo de ciertas imágenes, la estrella de cine hollywoodense y el deportista de masas. Es una crisis entre sensibilidades que Benjamin detecta en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” como dos modos poéticos en pugna al interior de las vanguardias. Al cine que va de Caligari a Hitler, o si se prefiere, de Hollywood a Reagan; Benjamin opone la interrupción del cine que filma la infraestructura económica-política de la religión capitalista: obreros saliendo de una fábrica, la risa de Chaplin en la distracción que posibilitan los tiempos modernos – donde los sujetos se filman a sí mismos – y el shock de lo visible en las nuevas estructuras del relato. En esta ambivalencia habita la crisis de la experiencia.

Lírica y destrucción

¿Qué autoridad existe en la actualidad? ¿Qué hay hoy detrás de la palabra experiencia? ¿Qué se les ha entregado a las nuevas generaciones digno de ser transmitido? Una cita de Benjamin colabora en dar cuenta de estas preguntas: “A comienzos del s. XIX, llevar a las tortugas de paseo por la ciudad se había convertido en algo extremadamente peligroso para las tortugas” (Buck-Morss, 2005, p. 69). En esta extravagante frase del filósofo se expone uno de los cambios más relevantes en la estética contemporánea: el nacimiento de las grandes ciudades, y todas las consecuencias que trae consigo para el frágil cuerpo humano. La exposición al shock se vuelve cotidiana; la ciudad reemplaza poética y vitalmente en importancia el lugar que ocupaba anteriormente la naturaleza. Con ello lo inexperimentable se transforma en un suceso diario. Giorgio Agamben llegará a sostener que la expropiación de la experiencia quizás sea una de las pocas evidencias del ser humano contemporáneo:

Hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad. Pues la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia: ni la lectura del diario [...] ni los minutos pasados al volante de un auto en un embotellamiento; tampoco el viaje a los infiernos en los trenes subterráneo [entre otras enumeraciones – y eso que Agamben no conoce el Transantiago]. [...] El hombre moderno

vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos [...] sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia (Agamben, 2004, p. 8).

El aburrimiento, el huevo de la experiencia que permitía prestar oído atento al que narra (lo que en castellano se distingue entre “escuchar” y “oír”), comienza a ser desplazado por el tedio. Según Benjamin, la vida campestre ya no es la misma que antaño. La relajación espiritual que lleva implícita la escucha es amenazada por la sobrexposición al shock. La posibilidad de detenerse, mirar, escuchar y extasiarse del paisaje – imagen romántica implícita en la desmesura de lo sublime –, es demolida por el baño de la multitud; obliga al creador a poblar de una nueva manera su soledad. El acto de crear nacerá desde esta exposición al shock. Así lo plantea Baudelaire en “El spleen de París”: “[...] el estudio de lo bello es un duelo en que el artista grita de espanto antes de ser vencido” (Baudelaire, 2002, p. 24).

El paradigma que ayuda a reflexionar a Benjamin ese giro de la sensibilidad contemporánea es el poeta francés. La poesía lírica que canta desde una perspectiva idílica o heroica comienza a perder terreno a fines del siglo diecinueve. Pues lo que hoy se ha llamado antipoesía ya estaba presente en la época contemporánea en Baudelaire. La mirada gris, desconfiada, irónica de la existencia se torna común⁵. Un tipo de poesía lírica ya no se condice con la realidad que se perfila en el momento en que el poeta escribe. Lo que en Kawabata y Mishima se percibe como añoranza de la belleza en el sublime sufrimiento de su suicidio, en Baudelaire aparece como fascinación en la frontera melancólica. El poeta se concibe como una mercancía más al modo de la prostituta y las figuras de las ensoñaciones urbanas (Benjamin, 1998b)⁶.

El cambio de esta estructura viene dado por el paso de la experiencia a la vivencia. Esta última es una forma de atrofiar lo vivido, caracterizada por su volatilidad. Un ejemplo paradigmático es la información de la prensa que, en cuanto tal, consiste en una impermeabilización de los acontecimientos. La información no pertenece a la tradición, relevando el antiguo relato a través de shocks (en este punto es necesario acordarse de la sabiduría del consejo del que hablaba Benjamin en “El Narrador”). En cambio, a la narración lo que le interesa es sumergirse “[...] en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen. Por eso lleva inherente la huella del narrador, igual que el plato de barro lleva la huella de la mano del alfarero” (Benjamin, 1998b, p. 127). Nada más opuesto a la información, que busca “transmitir lo sucedido”, el impacto de los datos destejidos de la vida vivida, provocando de esa manera un acostumbamiento a los shocks cotidianos de la ciudad y el avance de los medios tecnológicos. Sin embargo, a diferencia de lo retratado por Agamben, este giro no implica una comprensión conservadora de lo perdido. O, si se prefiere, en este conservadurismo asoma una interrupción. En la hesitación de la destrucción de las formas de vida, aparecen rupturas y estructuras que abren la ruta de nuevas sensibilidades. Es preciso recordar que la autoridad de la narración también trae consigo opresiones y violencias. Siguiendo la vida de los empleados de Kracauer y las lecturas del surgimiento del individuo en la ciudad moderna de Simmel, Benjamin observa los nervios de lo sensible en las formas de vida como la posibilidad de construir la historia de nuevo. El lazo comunitario modificado por la religión del capitalismo contiene así, al parecer, las condiciones de ponerle freno a su avance totalitario. El mesianismo débil benjaminiano imbricaría la interrupción de este sentido; paradójicamente, la poesía del capitalismo se

⁵ Nicanor Parra lo ha expresado a su manera a propósito de su traducción de “El Rey Lear” de Shakespeare (2004): “En un mundo desprovisto de racionalidad / la poesía no puede ser otra cosa / que la mala conciencia de la época”. Y es justamente Baudelaire el que muestra anticipatoriamente esta sensibilidad grisácea por medio de su carta a los lectores de “Las flores del mal” en su “Epígrafe para un libro condenado”. El lector comienza a ser distinto, ha sucedido un cambio en la manera de percibir el mundo producido por la época que comienza a gestarse, de la cual Baudelaire es una especie de bisagra. Sobre la actitud irónica en la vida de la ciudad y las formas poéticas, así como el desplazamiento de la comunidad y la sociedad. Véase: Simmel (2016); Tönnies (2011) y Benjamin (2016).

⁶ “Si se volvieron desfavorables las condiciones de la recepción de la literatura lírica – afirma Benjamin –, no será difícil imaginarse que sólo en excepciones conserva la poesía lírica el contacto con la experiencia de los lectores. Y tal vez, sea así, porque esa experiencia se ha modificado en su estructura”. Al respecto, ver: Oyarzún (2016).

enfrentaría a su desfondamiento, detectando los cables descompuestos que deja la religión del mercado y el superhombre vuelto mercancía.

La poesía de Baudelaire es en esta perspectiva una bisagra de la poética contemporánea⁷. Sus versos ofrecen este choque de la experiencia exaltada y, en algún punto, yerma. Las imágenes oscuras y tremebundas del poeta provienen de la lucidez relacionada con ese impacto de la nueva urbe, modernizada en el siglo diecinueve. El entorno de París es poetizado por Baudelaire a través del golpe de la multitud. Lo interesante de sus poemas – sobre todo los escritos en prosa – es que, a pesar de existir muchas veces un cierto dejo de ausencia o embotamiento, la multitud es tan intrínseca a él que la mira con gozo; como en el conocido poema de Allen Ginsberg, “Un supermercado en California”, donde el poeta describe a Walt Whitman en un entorno de mercancías. Este acontecimiento revela una doble perspectiva: la constatación del *shock* prolongada en la atracción por la multitud, es la que, no obstante, va dejando estéril la mirada; ojos vacíos que ya no se asombran y una conciencia que, por varias generaciones, será adormecida al caer la tarde a través de los impactos del televisor y los comerciales auspiciados por grandes supermercados. No obstante, esta misma experiencia vaciada, es la que puede interrumpir el tejido de jaula del capitalismo. En su partir desde cero, Benjamin observa la potencia de una nueva creatividad que surge operando los medios tecnológicos disponibles. Sus alocuciones de radio presentan una muestra de esta práctica⁸.

En la poesía de Baudelaire se muestra el primer atisbo de un fenómeno que volverá a repetirse en escrituras del siglo veinte, donde el capitalismo y la revolución tecnológica practican un quiebre radical. Leída desde este ángulo, la literatura japonesa, latinoamericana o europea, entre otras, expresan la concreción material de estos giros en la experiencia y la comunidad; resquebrajan los lazos que tienen como telón de fondo el desplazamiento de las figuras teológicas que sustentan los mitos de lo común. ¿Cuál es la fe que detenta la autoridad? Leídos desde esta perspectiva, en sus escritos sobre Baudelaire, Benjamin alude al nacimiento del cine y la fotografía como dos modos de plasmación artística basada en el *shock*, pero también como estructura de las condiciones de la experiencia. “La percepción a modo de *shock* cobra en el film vigencia como principio formal. Lo que en una cinta sin fin determina el ritmo de la producción es en el film base de la recepción” (Benjamin, 1998a, p. 147)⁹. Al cine le es inherente la concatenación de cuadros, técnica que Benjamin asimila a la manera como trabaja un obrero en la fábrica. Pues este cumple una parte discontinua en relación con el producto acabado. Por lo demás, al tener que pasar su obra a través de la reproductibilidad técnica, el artista contemporáneo no acompaña – como

⁷ No solo por su relevancia histórico-literaria en Francia respecto de Víctor Hugo; lo es porque su poesía da cuenta del acontecimiento del *shock* integrado como norma; o, mejor dicho, Baudelaire escribe una poesía de la exposición al *shock*. No es casual, entonces, que Baudelaire haya admirado la obra de Poe, pues hay un vínculo poético fundamental entre ellos. Según Bachelard, en Poe el horror no consiste tanto en el objeto de horror, sino más bien en el proceso en que nos aproximamos a dicho objeto; es, dicho de otro modo, el terror antes que el monstruo. Véase: Bachelard (1980). Según Bachelard (1980, p. 128), “[...] el cuentista no ha puesto a su lector ante una situación espantable, lo ha puesto en situación de espanto”. Además, la misma planificación de la escritura llevada a cabo por Poe, de acuerdo a los que atestigua en la “Filosofía de la composición”, está conformada por una plasmación consciente del *shock*, una búsqueda de efectos medidos propinados al lector para ganar su atención. De ahí que Baudelaire sea deudor de Poe, debido a que su poética se construye en el duelo del *incidente* de crear; en una escritura nacida desde el *shock*.

⁸ Ver: Benjamin (2014).

⁹ En un sugerente ensayo de 1929, al leerlo, en perspectiva, dedicado a la pregunta “Sobre si la película hablada abolirá el teatro”, Luigi Pirandello coteja con enfática predilección las ventajas del teatro por encima del cine sonoro. Pese a sus supuestas “razones inexpugnables” que avalan la supremacía del teatro, el peligro está latente si se interpreta su ensayo a contraluz. El temor por la desaparición de la escena teatral funciona como acicate tras sus argumentos. “La literatura. Para hacer hablar a los personajes nacidos de la fantasía de sus poetas, tiene el teatro. No hay que tocar el teatro [...] La cinematografía debe liberarse de la literatura para encontrar su verdadera expresión, y entonces realizará su verdadera revolución. Que deje la narración a la novela y el drama al teatro” (Pirandello, 1968, p. 283). Estas afirmaciones de Pirandello patentizan la urgencia que provoca ese cine que comienza a descubrir la voz. Una rama del arte, pensando este último habitualmente como una disciplina del espíritu, pareciera correr un riesgo inusitado por una mera modificación técnica, o si se quiere, material. Vale decir, Pirandello muestra con su preocupación e que los mecanismos de producción técnica del arte no son indiferentes acerca del giro de las condiciones de producción de la belleza, estableciendo por primera vez – según él mismo señala – la primera interpretación materialista del arte, en su conocido ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

el artesano – desde el principio hasta el final su creación. No pervive una originalidad, una unicidad que proporcione aura; es decir, la manifestación irrepetible de una lejanía. Ritual que, por mucho tiempo, acompañó las imágenes sagradas. “La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (Benjamin, 1989, p. 3). De ahí que la autoridad de la originalidad ensimismada de la obra de arte sea resquebrajada a partir de la sobreexposición, perdiendo ese valor de culto con que era valorada en el pasado. Del régimen aurático se pasa al fetichismo de la mercancía, aunque un resabio de su valor pareciera quedar alojado en las cosas. Valor de culto y ritual, van pasando lentamente desde el templo al estado nacional, luego al mercado, y, por último, a la reproducción infinita de las imágenes técnicas. Las oficinas exhiben los girasoles de Van Gogh, los supermercados y grandes centros comerciales tocan entre las luces metafísicas de otras mercancías “Cristo, alegría del hombre”, de Bach. ¿Hay algo, en este fetichismo, que pueda ser recuperado?

En la multitud, las masas y los pueblos, denominaciones históricas que incluyen tomas de posición, Benjamin pareciera mostrar la ambivalencia de la experiencia, al mostrar el traslado de las condiciones materiales y teleológicas de la obra de arte. La narración va perdiendo la vista hacia un final; dilata la expectativa, haciendo emerger las condiciones políticas de la interrupción en la cadena del progreso. Sin embargo, la afectividad que deja en la intemperie lugares poéticos de vida, la belleza y la revuelta surge como respuesta aciaga a la pérdida de la experiencia, como puede leerse en Mishima o Kawabata. Este tipo de artistas guarda una relación crítica con la vivencia mutilada y enajenada de las condiciones que transforman la vida. Se percibe un vértigo en la inexistencia de una experiencia continua en la tradición y el fluir de constantes rupturas¹⁰. Esta es otra vivencia del *shock* en la que este tipo de arte no permanece inmune. Si bien esta mirada puede resultar en principio devastadora al perder su carácter cultural, la obra de arte alcanza la masificación y, por ende, puede resultar al mismo tiempo un medio revolucionario. Así lo pensó Benjamin al reflexionar acerca del esteticismo de la política llevado a cabo por el fascismo, oponiéndole la politización del arte en “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica”.

Esta tesis en el último periodo de Benjamin, no resulta extraña si consideramos que asimismo en “Experiencia y pobreza” delinea una barbarie creadora que asume el corte radical con la autoridad de la tradición, estableciendo una sensibilidad que fractura el pasado cultural. Al menos así se lo puede leer cuando sostiene que los grandes creadores son aquellos bárbaros entendidos en sentido positivo, que “[...] 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 nuestra época” (Benjamin, 1973, p. 170). La ruptura, en este caso, no es con todo pasado, si se considera que el instante de peligro – aludido por el filósofo en sus conocidos fragmentos sobre la historia¹¹ –, propinado por el rescate de imágenes dialécticas en el presente, apunta a la historiografía no dicha en la legibilidad de lo actual; el pensamiento de las imágenes establece así un corte que nadie puede controlar, menos aún los artistas o historiadores, llamados por oficio a convocarlas. Quedan latentes para ser actualizadas por configuraciones que hacen surgir de nuevo la discontinuidad de experiencias truncas o por desarrollar. Es lo que puede observarse hasta el día de hoy, por ejemplo, en

¹⁰ Rupturas adquiridas a través de la división del trabajo (la manera como una película es realizada, y la misma labor de montaje son ejemplos de aquello) y su abundante exhibición a partir de la técnica. “La recepción –sostiene Benjamin– de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística. [...] A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos” (Benjamin, 1989, p. 28). Dicho de otro modo, la obra – primordialmente el cine – ha tenido que asumir hoy en día su condición de mercancía. Un ejemplo contrario que establece Benjamin es el dadaísmo que privilegia la inutilidad de la contemplación degradando el material mismo con que trabaja. “Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones” (Benjamin, 1998a, p. 11).

¹¹ Ver: Benjamin (2009).

el arte chileno y la revuelta política de las imágenes del pasado; la influencia de la filosofía de Benjamin ha sido fundamental en la recepción de obras que respondieron a la revolución neoliberal que llevó a cabo la dictadura de Pinochet. Un pensar con imágenes imbrica estos anacronismos en los resabios políticos de la experiencia.

Consideraciones Finales

En principio, al menos dos lecturas podemos coleccionar de lo que hemos descrito. Una que apuesta dramáticamente por una tradición que está siendo consumida, al parecer sin retorno atrás. Kawabata, Tanizaki y Mishima, en el contexto japonés, representan esta sensibilidad aciaga respecto de su presente (Heidegger, inspirado en Hölderlin, constituye un ejemplo de aquello también en Europa, pero con una mirada puesta en un retorno en el futuro hacia lo sagrado). La otra, indagada por Baudelaire y el arte moderno, consiste en una asimilación de las rupturas, construyendo una sensibilidad surgida a partir de los escombros de la tradición.

En este contexto, Benjamin rescataría, cabe destacarlo, una memoria histórica que cuestiona las instalaciones de un presente asentado en la idea de progreso; indagaría en la memoria de los seres anónimos y la potencia del montaje de las imágenes, teniendo en vista la construcción de una sensibilidad redentora. Pues, ¿quiénes efectivamente progresan? ¿Qué sucede con los seres anónimos que quedan apilados como escombros para la construcción de este progreso? En otras palabras, ¿qué significa progresar? ¿Cuántas personas tienen que ser a diario sacrificadas para que algunos tengan ventajas y comodidades de nuestro presente? No es necesario morir para vivir de antemano en un mausoleo.

En estas confluencias imaginadas, los gestos de Mishima y Kawabata perservan en un Japón ancestral. Hay un horror contenido, que abarca la belleza en las descripciones y la confluencia de una tradición. Los gestos parecieran aflorar como resabios de una experiencia galvanizada. Kenzaburo Oé sería el contrapunto; el grito silencioso de dicha autoridad de la tradición, introducida como violencia hacia los otros, bajo lazos familiares y patrióticos. El sarcasmo frente a la vuelta melancólica de la tradición. Esta crisis de la experiencia sale a luz en la escritura japonesa a través de las múltiples capas de la violencia. Incluso en un escritor como Soseki, sobre todo en "El minero", que expresa también este pasado, pero desde un lugar sin añoranza y hasta cierto punto alejado de la juventud mostrada por Mishima, en "Confesiones de una máscara" y "Nieve de primavera", primer tomo de "El mar de la fertilidad". El joven personaje minero, de Soseki, da cuenta de una sociedad formada por la estructura de clases y sus agresiones; a pesar de todo aquello, Tokiota – el personaje principal – no se rinde en el oscuro trabajo de la mina. En seis años había visto parcialmente lo peor de la condición humana¹² e incluso así no tenía ganas de marcharse. El sol imperial no necesita ser restituido, el patriotismo que conduce a la supuesta pureza de la unidad original, se ve con distancia ingenua y juvenil. El humor de Soseki se desliza hacia la superficie de la narración, repitiendo que su novela no quiere ser novela; la estructura de base se ha ido borrando y la legibilidad del relato no quiere sujetarse a las antiguas formas, aunque las sigue ocupando.

¿Cuál sería, entonces, el elogio de la sombra de la experiencia perdida? Los lazos comunitarios y, por ende, conservadores, se extravían, la sociedad crea una nueva metafísica de los aparatos y la mercancía;

¹² Soseki (2016, p. 161). La lectura de Mishima lleva implícita una interpretación fascista, donde el patriotismo y la búsqueda del origen encarnan la respuesta contra el capitalismo, como la realizada por Ontiveros (2020), en "Apología de la barbarie. Jünger, Mishima y Pound desde una perspectiva disidente". A esta mistificación se opone la literatura de Kenzaburo Oé, cuya crueldad proyecta el sarcasmo frente a la sociedad japonesa y su violencia interior. Ver, por ejemplo, Oé (2006, 1994).

sin embargo, así como el fondo religioso de la tradición necesita ser comentado, la religión del capitalismo resulta paradójica: no conoce ningún día sagrado. Sin redención, sin expiación, en su habitar la culpa, el capitalismo – parafraseando a Benjamin – deviene en culto sin dogma. En esta indiferencia asoma un atisbo al interior de su apocalipsis; en algunos pasajes de juventud, Benjamin veía en la expectativa un deseo que se desplaza y escapa de los modos de solidificación del capital; algo se quiebra, se mantiene en su silencio y latencia; una leve intensidad que no podría ser atrapada. Pura expectativa, la experiencia que surge de la crisis de la experiencia pareciera elogiar la sombra y sus ensoñaciones futuras.

Referencias

- Agamben, G. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- Bachelard, G. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Bachelard, G. *La llama de una vela*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2014.
- Baudelaire, C. *Spleen de París*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1973.
- Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Benjamin, W. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2016.
- Benjamin, W. *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1998a.
- Benjamin, W. *Iluminaciones IV*. El Narrador. Madrid: Taurus, 1998b.
- Benjamin, W. *Juicio a las brujas y otras catástrofes*. Radio para jóvenes. Santiago de Chile: Hueders, 2014.
- Benjamin, W. *La dialéctica en suspenso*. Fragmentos sobre la historia. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Lom, 2009.
- Benjamin, W. *Obras*. Libro IV. Madrid: Abada, 2017
- Buck-Morss, S. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Jay, M. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago de Chile, Diego Portales, 2008.
- Kawabata, Y. *El maestro de Go*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Marx, C. *Prólogo a la Contribución de la economía política*. España: MIA, 2001. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>. Acceso en: 22 nov. 2022.
- Oé, K. *El grito silencioso*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Oé, K. *La presa*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Ontiveros, J. L. *Apología de la barbarie*. Jünger, Mishima y Pound desde una perspectiva disidente. Santiago de Chile: Pedro de Oña, 2020.
- Oyarzún, P. *Baudelaire: la modernidad y el destino del poema*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2016.
- Paz, O. *Los hijos del limo*. Del romanticismo a la vanguardia. Santiago de Chile: Tajamar, 2008.
- Pirandello, L. *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Shakespeare, W. *Rey Lear & Mendigo*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004.
- Simmel, G. *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Madrid: Hermida, 2016.
- Soseki, N. *El minero*. Salamanca: Impedimenta, 2016.
- Tanizaki, J. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2005.

Tönnies, F. *Comunidad y asociación*. El comunismo y el socialismo como formas de vida social. Madrid: Biblioteca Nueva/Minerva, 2011.

Yourcenar, M. *Mishima o la visión del vacío*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

Como citar este artículo/*How to cite this article*

Salinas, J. P. Imágenes y sombras de la experiencia: formas poéticas y religiosas en el capitalismo. *Reflexão*, v. 47, e225780, 2022. <https://doi.org/10.24220/2447-6803v47e2022a5780>