

***A stranger in Moscow. El problema de la experiencia en *Diario de Moscú* de Walter Benjamin (1926-1927)***

Yael Natalia Tejero Yosovitch\*



237-252

---

**Resumen**

Los textos “Experiencia y pobreza” (1973a) [1933] y “El narrador” (1991) [1936], del filósofo alemán Walter Benjamin, postulan la hipótesis de que la facultad de transmitir experiencia a través del relato estaba, hacia el final de la Primera Guerra Mundial, en proceso de retracción. Esta pérdida estaría vinculada, también, con un conjunto de cambios de paradigma en torno a la experiencia del tiempo, relacionado con la industrialización de la praxis. La escena de la narración pierde su sentido práctico, moral o pedagógico. Por otro lado, la catástrofe social (manifiesta en la experiencia bélica) sustrae aún más la capacidad de narrar. El propósito de este artículo es abor-

---

**Abstract**

The articles “Experience and Poverty” (1933) and “The Storyteller” (1936), by German philosopher Walter Benjamin, support the hypothesis that, at the end of World War I, the faculty of transmitting experience through narration was being retracted. This loss could be linked to a combination of paradigm shifts about the experience of time, related to the industrialization of human praxis. The narration scene loses its practical, moral and pedagogical sense. On the other hand, with the social catastrophe (evidenced in the War) narration ability diminishes even more. The purpose of this article is to analyze Walter Benjamin’s text *Moscow Diary* (1926-

---

\* UBA – UNAJ. Correo electrónico: yael.tejero@gmail.com.

dar el texto *Diario de Moscú* (1296-1927), sobre su estadía en la capital rusa, como laboratorio del concepto de experiencia que desarrollaría posteriormente.

1927), a notebook about his stay in the Russian capital, as a laboratory of the concept of experience that he would later develop.

**Palabras clave**

experiencia  
revolución  
narración

**Keywords**

experience  
revolution  
narrative

**Fecha de recepción**

28 de agosto de 2014

**Aceptado para su publicación**

27 de octubre 2014

## **Razones de un viaje**

Walter Benjamin vivió en la capital rusa desde comienzos de febrero de 1926 hasta finales de enero de 1927. Durante ese período, escribió una bitácora publicada bajo el título *Diario de Moscú*. Según el "Prólogo" a la edición española escrito por Gershom Scholem en 1980, se trata del documento más personal que de él se conserva, libre de la autocensura y la orientación al destinatario que se halla en sus cartas. Esa libertad permitirá la aparición de ciertos tópicos que no habían tenido una sedimentación explícita en sus textos previos (Scholem: 1990).

Scholem sugiere varias razones que habrían motivado el viaje de Benjamin. La más potente es sin duda su pasión por Asja Lacis<sup>1</sup>, pero también el deseo de medir más profundamente la situación rusa para elegir o descartar su posible ingreso al Partido Comunista de Alemania. Era necesario formarse una idea cabal de la vida en la ciudad de Moscú. Allí intentará establecer contacto con los representantes de la escena literaria y artística y con los funcionarios que desempeñaban un papel importante en ella, especialmente a través de su labor de corresponsal en publicaciones rusas sobre literatura y pensamiento alemanes. Dice Scholem: "Con ello corren paralelas sus reflexiones (que solo aquí aparecen expuestas en detalle) acerca de su ingreso en el KPD<sup>2</sup> que, con sus pros y sus contras le habrían de conducir, finalmente, a renunciar a ello de manera definitiva" (Scholem, 1990: 8). Tres semanas después de su regreso de Rusia, Benjamin envía una carta a Martín Buber donde describe las conclusiones del artículo "Moscú", escrito para la revista *Die Kreatur*. Para Scholem, Benjamin pretendía dar una visión de la ciudad de Moscú en la que todo lo fáctico era ya teoría. De este modo, se substraía a toda clase de abstracciones y juicios imposibles de obtener a partir de casos intelectuales. Veremos algunos de los aportes del *Diario de Moscú* a la teoría benjaminiana de la experiencia. Para ello, observaremos las descripciones sobre el funcionamiento del sistema comunista en el espacio donde el acontecimiento revolucionario tuvo lugar. En la Rusia de 1926, pocos aspectos de la utopía comunista podían ser teorizados sin apelación a lo fáctico, es decir, allí donde la experiencia determina a la teoría.

## **Walter Benjamin: "El narrador". La ciudad moderna como catástrofe**

Los vínculos entre la experiencia y la guerra en los textos del filósofo alemán son canónicos e incluso remanidos. Sin embargo, su revisión se torna imperativa. En el clásico "El narrador", de 1936, se encuentran ampliados los conceptos expues-

---

<sup>1</sup> Asja Lacis fue una actriz y directora de teatro nacida en Letonia que mantuvo una relación con Walter Benjamin.

<sup>2</sup> *Kommunistische Partei Deutschlands*.

tos en “Experiencia y pobreza”, de 1933. La tesis principal resulta contundente: una facultad que nos parecía inalienable, nos está siendo retirada, a saber, la facultad de transmitir experiencias. La figura del narrador estaría, en ese entonces, en vías de destrucción. Algunas de las cuestiones que explican la retracción de la experiencia tienen que ver con los acontecimientos previos al contexto de los años '30, el progreso técnico, la consolidación del sistema capitalista y sus consecuencias tales como la aceleración del ritmo histórico y la transformación de las ciudades a velocidad cada vez mayor. Por otro lado, las imágenes de la guerra también juegan su papel fundamental como parte del retroceso del valor de la experiencia. Las historias de la guerra fueron contadas diez años después, la gente no podía dar cuenta de lo vivido. Esta descripción de la experiencia mantiene una relación inversamente proporcional a la velocidad de las transformaciones sociales: la narración requiere otro tipo de temporalidad tal como la artesanal, intrínsecamente vinculada con la figura del narrador viajero o del narrador agricultor. Imágenes ya casi arcaicas que remiten a una narración sujeta a un orden práctico: se narra a partir de la utilidad (lo moral, el refrán, etc.). Dice Benjamin:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía a caballo, de pronto se encontró bajo el cielo abierto en un paisaje en que nada había quedado igual, salvo las nubes, teniendo bajo los pies, en un campo de fuerzas de corrientes y explosiones destructoras, el minúsculo y frágil cuerpo humano (1991: 190).

Para Benjamin, se trata de la escena de destitución de la experiencia como fundamento de la narración y la decadencia de los modos de narrar que suponen cierta forma de comunidad. En el modelo industrial, el trabajo está separado de la totalidad del proceso de producción fragmentaria. Por el contrario, en el trabajo artesanal, el objeto se produce de forma continua hasta el final del proceso. Ahí estaría la experiencia perdida. La novela como género burgués hegemónico supone el aislamiento del novelista. Allí, el saber está presentado bajo la forma de la acumulación de conocimiento. Pero la información se presenta como amenaza de la experiencia puesto que apela a algo que nunca tuvo la narración: la explicación. Lo que ocurre no es fuente de narración sino de información. Pero el arte de narrar consiste en excluir de la narración la explicación. Es un arte que se acercaría a su fin porque “el lado épico de la verdad, la sabiduría, está en trance de desaparecer” (Benjamin, 1990: 192). La narración no da cuenta de un objeto exterior de sí. En eso se basa la relación entre experiencia y vida. El relato artesanal requería de una lenta elaboración. Si el valor más arcaico es la lentitud, el valor del modelo industrial es el de la rapidez. Mientras que el artesano conoce todas las instancias de su trabajo (desde su materia prima hasta el producto final), en la labor industrial el trabajador solo conoce su pequeño fragmento de praxis dentro del proceso seriado. Su experiencia en relación con su arte se define de manera completamente diferente. Con la narración, para Benjamin, se da un

proceso similar: el mensaje oral, que Benjamin entiende como patrimonio de la épica, difiere de la novela (burguesa, individualista, enciclopedista e informativa como las noticias del periódico). “El narrador toma lo que narra de la experiencia, sea la propia o una que le ha sido transmitida. Y la transmite como experiencia a aquellos que oyen su historia” (1990: 193). Los viajeros, los peregrinos, los artesanos en sus talleres medievales son el ejemplo de la narración que Benjamin ve en proceso de destrucción.

Todo esto supone una fuerte modificación en la valoración del tiempo. Giorgio Agamben (2001) dirá que en un mundo tecnologizado, se desplaza la experiencia para dejar tras de sí la experiencia de ese desplazamiento. Según el filósofo italiano, Benjamin fundó la “pobreza de experiencia” en la “catástrofe social”. Pero aún en la apacibilidad de la ciudad moderna, la expropiación de la experiencia es evidente. El automatismo de la vida ciudadana y la domesticación la empobrecen. No es imprescindible una catástrofe en sentido propio, encarnada en la ruina, porque allí donde está el esplendor de la ciudad moderna, Benjamin podrá ver los escombros de otra cosa, el montaje de los residuos de algo distinto de aquello que tenemos frente a nosotros, tanto en el orden como en la barricada. Para hacer referencia a los espacios urbanos modernos, Benjamin se centrará en los bulevares, los pasajes, las diagonales, las grandes exposiciones universales. Cuando nos habla del *flâneur*, en su clásico texto homónimo (Benjamin, 1992), menciona la importancia del pasaje como sitio predilecto de este tipo urbano particular. En tanto espacio intermedio entre la calle y el interior, los bulevares constituyeron la invención del lujo industrial del siglo XIX. Son la vivienda del *flâneur*, su hogar entre fachadas. En estos lugares podrá ver el montaje de los residuos de otra cosa, una forma de ruina en la vida moderna. Las experiencias de transformación de París frente a la modernización e industrialización encontrarán su contrapartida en las descripciones de Moscú, en donde observará el comportamiento de las multitudes, la masa de gente apretujada en los tranvías, los movimientos en serpentinadas del andar ciudadano, la proliferación de inquilinos y subarrendados. Muchas de las observaciones que Benjamin escribe en su diario coincidirán, en el énfasis, la perspectiva y la elección de los materiales, con sus teorizaciones sobre París expuestas en el inconcluso proyecto de los pasajes, aunque variarán en la descripción de algunas características de la ciudad, la política y la publicidad. De hecho, Benjamin viaja a París en 1927, el mismo año de su viaje a Moscú. Allí se encuentra con Gershom Scholem, quien sostendrá años después:

Tenía previsto escribir acerca de esto (los pasajes parisinos) un ensayo de unas cincuenta páginas impresas, donde pensaba proyectar –todavía al margen por completo del materialismo dialéctico– su fisonomía histórico-filosófica de París, en un plano que debía igualmente reflejar sus experiencias metafísicas, o cuando menos su

dinámica, en el contexto del proceso de disolución anteriormente descrito (Scholem, 2008: 210).

Moscú ejerció, a las claras, una enorme influencia sobre este proyecto. Podemos decir incluso que fue la experiencia-pretexo de sus más tardíos desarrollos al respecto.

### **Catástrofe, revolución y experiencia**

La noción de catástrofe es más compleja aún. No se limita a la guerra, ni a la turba, ni a la revolución. Para encarar este concepto es necesario retomar la cuestión del tiempo.

Benjamin se reconoce como un judío protestante. En la *Ética Protestante y el espíritu del capitalismo* (1904-1905) de Max Weber, hay una enorme modificación del uso del tiempo, que se convierte en una categoría económica. En esa modificación es donde hay que ubicar la necesidad de desplazar la autoridad que respalda los relatos de la experiencia. Pero encarar esta cuestión del tiempo y del lenguaje en la conceptualización de la historia, el trasfondo mesiánico de la obra de Walter Benjamin, resulta insoslayable: el pasado puede tener un instante de fulguración momentáneo, una iluminación. La experiencia solo es concebida en ese instante de pura fulguración, separada de la historia. No puede pensarse la finalidad en una cadena de instantes de acontecimientos que ocurren a cada momento. El momento de representación de la experiencia sería solo un momento de iluminación. Se trata de una forma transitoria y fugaz del acontecimiento. En este sentido comprende Benjamin la idea de lo revolucionario: no es la de un sistema que viene a sustituir a otro. Para Benjamin, lo revolucionario es aquello que al presentarse se agota. Si bien hay pobreza de experiencia, la amenaza no es completa. Queda una puerta mesiánica abierta. La experiencia no es completamente irrealizable. En ese instante mesiánico de reanimación de la experiencia también hay catástrofe. La experiencia del místico es a su vez catastrófica.

Para analizar esta perspectiva mesiánica resultan útiles las investigaciones de Susan Buck-Morss (1995). Según la autora, el filósofo alemán creía en la posibilidad de conocimiento metafísico del mundo objetivo –una experiencia filosófica absoluta de la verdad como revelación–. Si bien se servía fructuosamente del mesianismo cristiano, la cábala le permitía salvar la brecha entre el espíritu y la materia (como había hecho en su tesis sobre el drama barroco alemán). Negaba que la redención fuera una cuestión antimaterial y extramundana<sup>3</sup>. Buck-Morss

---

<sup>3</sup> Recordemos las “Tesis de filosofía de la historia” (1973b) en donde Benjamin señala la dialéctica entre lo material y lo espiritual en la lucha de clases.

cita a Scholem para argumentar esta afirmación: el judaísmo sostuvo un concepto de redención que tiene lugar públicamente, en el escenario de la historia (Buck-Morss, 1995: 255). Michael Löwy, en su libro *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva* (1997), también apoyará esta idea a través de las analogías que encuentra entre el mesianismo judío y el pensamiento ácrata. En el capítulo titulado “Mesianismo judío y utopía libertaria. De las “correspondencias” a la ‘*tractio electiva*’”, el autor expone la búsqueda de las raíces religiosas en las utopías socialistas. En el mundo bíblico existe una concepción de revolución futura de orden político y social conducida por Dios. La pregunta que se formula el autor es la siguiente: ¿Existen aspectos en el mesianismo judío que puedan articularse con una visión del mundo revolucionaria, especialmente anarquista? Para responder esta pregunta, Löwy expone las correspondencias entre utopía mesiánica y utopía libertaria. En primer lugar, distingue dos tendencias dentro del pensamiento mesiánico: la restauradora, que supone la idea del restablecimiento del ideal del pasado, y la utópica, que aspira a un estado de cosas nuevo. La correspondencia con este aspecto dentro del pensamiento libertario serían las dos vertientes que suponen, o bien una fuerza restitutionista ante la nostalgia por el pasado precapitalista, o bien la combinación análoga entre redención y utopía. En segundo lugar, otro eje sobre el cual identifica correspondencias es la concepción que tiene el mesianismo de la redención como un acontecimiento que se produce dentro del escenario histórico y la catástrofe necesaria para salvar la brecha entre la degeneración actual y la redención. En el plano del pensamiento libertario, esta idea se corresponde con la brecha profunda entre el orden existente, la utopía y el aspecto catastrófico de la emancipación. En tercer lugar, Löwy menciona la universalidad, radicalidad y generalidad del fin de los tiempos con el advenimiento del Mesías y encuentra como correspondencia el rechazo tajante de la idea de mejoramiento del orden establecido por parte del pensamiento libertario, que brega por una radicalidad revolucionaria. En cuarto lugar, ubica dentro del mesianismo judío la subversión escatológica generalizada de todo poder o autoridad de este mundo y señala su correspondencia con el rechazo de toda autoridad, tanto secular como divina, en el pensamiento anarquista. Finalmente, Löwy concluye estas comparaciones y analogías señalando que dentro del pensamiento mesiánico se proyecta sobre el advenimiento de la redención, el reemplazo de las leyes existentes por nuevas leyes sin restricciones.

La idea benjaminiana del montaje también encuentra ecos en la tradición del misticismo cabalístico: esta corriente interpretaba la naturaleza a través de una forma mística de cognición que revelaba verdades previamente ocultas, plenas de significado solo en el contexto de una edad mesiánica (en términos seculares marxistas: una sociedad sin clases). Los cabalistas leían la realidad y los textos, no para descubrir una teleología, sino para interpretar esas partes fragmentarias

como signos del potencial mesiánico del presente. Scholem dice que los cabalistas se basaban en todo; cuanto más colorido y completo era el material, mayor la posibilidad de crear un montaje de las etapas individuales de la redención. De ahí la asociación con el montaje. La experiencia cognoscitiva no discrimina ningún material y no requiere de mediación alguna entre materiales de diverso estatus ontológico<sup>4</sup>. Entre *El origen del drama barroco alemán* (1925) y sus *Tesis de filosofía de la historia* (1973b) pasaron quince años. Pero la distinción entre imagen alegórica e imagen dialéctica (conceptos desarrollados en los trabajos mencionados respectivamente) ilumina zonas de su obra donde estas ideas no tienen explícita manifestación, aunque su germen subyace. Para Buck-Morss, la imagen alegórica y la imagen dialéctica son diferentes. Mientras que la primera es expresión de una realidad subjetiva y es, por lo tanto, arbitraria; el significado de la segunda es objetivo, en sentido teológico o histórico social: el más insignificante de los fenómenos puede ser comprendido en referencia a la redención –cabría agregar que también en referencia a la catástrofe–. En el libro de los pasajes, estos fenómenos serían los decadentes objetos del siglo XIX. En *Diario de Moscú*, Benjamin no hablará de imágenes dialécticas porque, como hemos señalado, su desarrollo de este concepto será posterior, pero el germen de esa noción se disemina por doquier. Los objetos de consumo expuestos en las tiendas de los pasajes de Moscú, entre otros, pueden ser pensados como imágenes dialécticas. Tomaremos algunos materiales que han sido objeto de observación de Benjamin en su diario para pensar en los problemas hasta aquí planteados: las piezas de museos, los hogares pequeño-burgueses y sus elementos, el cine, el teatro, la nueva cartografía soviética y sobre todo las iglesias y catedrales.

---

<sup>4</sup> Buck-Morss añadirá que en la interpretación del mundo material, los cabalistas no niegan el estado de la Caída ni la ruptura de la Unidad Divina (de la que resulta la multiplicidad existente). En esto no se diferencian de los alegoristas barrocos. Sin embargo, los textos de los cabalistas se centran en la descripción de los atributos de Dios tal como aparecen en la naturaleza a pesar de la ruptura de la Unidad divina. Allí donde los alegoristas cristianos, enfrentados a una realidad transitoria y ambigua, abandonan a la naturaleza material, los cabalistas apenas comienzan. La cábala difiere de la filosofía idealista en lo que concierne a la estructura de la experiencia cognoscitiva. La exégesis cabalística es antisistémica, no relaciona un elemento con otro, sino que cada fragmento interpretado tiene, monadológicamente, su propio centro: en el microcosmos se lee un macrocosmos. El conocimiento divino reflejado en la naturaleza es plural. El significado de la naturaleza es tan ambiguo y desigual como lo sostenían los alegoristas barrocos. ¿Qué lleva a los cabalistas a afirmar que su lectura no es meramente alegórica? La alegoría surge de la brecha entre forma y significado, ambos ya no están indisolublemente ligados porque hay una infinitud de significados que se adhieren a cada representación. El mundo de la cábala estaría plagado de símbolos (significado trascendente), no de alegorías (significado inmanente) (Buck-Morss, 1995).

### **Diario de Moscú. Iconografía e iconolatría rusa**

Entre todas las observaciones que atraviesan la escritura de su diario, Benjamin no pasa por alto la presencia de una nueva iconografía rusa. En su visita a un hogar infantil, observa que el rojo es el color predominante en las figuras de cartón que los niños donan como regalo a la colectividad: “Están cuajadas de estrellas soviéticas y de cabezas de Lenin” (1990: 39). Al presenciar un juicio, Benjamin observa las paredes del lugar: ilustraciones de crónicas aldeanas, desarrollo agrario, estado de la producción e instituciones culturales, herramientas y maquinarias. En las calles se venden muchos de estos íconos. Llama particularmente la atención de Benjamin uno de ellos: un mapa donde occidente aparece representado como un complicado sistema de penínsulas rusas. Para Benjamin, este mapa es parte de la nueva iconolatría rusa semejante a los retratos de Lenin. Su manía de coleccionista lo lleva al consumo masivo de mercancías extrañas tales como juguetes e instrumentos, entre otras. En estos objetos también se esconde un microcosmos que habla, a su vez, y según la perspectiva de Benjamin, de la *experiencia* contemporánea: hay en esas mercancías trabajo industrial y artesanal, comercio y por qué no, algo del orden de la narración no verbal.

### **Las disparidades de la situación rusa: una ¿nueva? administración**

Benjamin expone las disparidades que encuentra en la situación rusa. Hacia el exterior, el gobierno busca la paz para firmar tratados comerciales con los estados imperialistas y, hacia el interior, trata de suspender la actividad del comunismo militante, empeñándose en lograr una paz a plazo fijo y en despolitizar la vida burguesa. Agrega:

(...) en las asociaciones de pioneros, en el *Komsomolz*, se da a la juventud una educación ‘revolucionaria’. Lo cual significa que lo revolucionario no les llega como experiencia, sino en forma de consignas. Se intenta suprimir la dinámica del proceso revolucionario dentro de la vida estatal: queriendo o sin querer, se ha iniciado la restauración, pero tratan de almacenar en la juventud la desacreditada energía revolucionaria como energía eléctrica dentro de una pila (1990: 69).

Benjamin no ve retorno alguno a la experiencia precapitalista –aunque sí ve nostalgia y fallidos intentos de evocarla<sup>5</sup>–, sino la modificación de un tipo de ad-

---

<sup>5</sup> Un claro ejemplo de evocación de la experiencia precapitalista se ve en su visita a una fábrica cuyas obreras eran campesinas ancianas que realizaban la mitad del trabajo manualmente, mientras la otra mitad se efectuaba de manera industrial.

ministración por otro: aquello que precisamente califica de anti-revolucionario. La siguiente cita refleja, además de la insistente observación –y presencia– de la iconolatría soviética, los usos del capitalismo en el sistema comunista:

Entramos primero en unos almacenes estatales; en la mitad superior de sus paredes longitudinales se podían ver cuadros de figuras de cartón que hacían propaganda en pro de la unión de obreros y campesinos. La forma de representarlo tenía ese gusto empalagoso tan extendido aquí: la hoz y el martillo, una rueda dentada y otras herramientas reproducidas (cosa indeciblemente contradictoria) en cartón aterciopelado. En aquella tienda, sólo había artículos para campesinos y proletarios. En los últimos tiempos, con el ‘régimen de economía’, son los únicos que se producen en las fábricas estatales. Los mostradores están sitiados. Otras tiendas que están vacías, sólo venden tejidos a cambio de bonos o, en venta libre, a precios exorbitantes (1990: 36).

Benjamin alude aquí a la Nueva Política Económica, introducida por Lenin en 1921, para animar la economía, arruinada por la guerra, mediante la autorización restringida de una gerencia de empresa de índole capitalista. Todo está orientado a demostrar que en Moscú se observa una nueva adaptación a un sistema administrativo y tecnocrático que se sirve de la iconolatría y las consignas para albergar lo “revolucionario” en estado latente. Todo está bajo el signo de la sustitución, la permutación, la remonta de la nueva administración.

### La política cultural en Rusia

En la introducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque a la traducción castellana del libro de Gershom Scholem (2008) *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, se dice que Benjamin se exilia en las cosas, no solo divinas, sino también las más insignificantes, efímeras y deterioradas. Los mismos traductores sostienen que Benjamin representa, para Scholem, la figura del *metafísico puro*, que decide renunciar a la falsa unidad, sobre la que se apoya toda pretensión sistémica, y asume la actitud del intérprete que formula para cada cosa su propia filosofía específica, haciendo de cada objeto una única e irrepetible experiencia filosófica (Yvars y Jarque, 2008: 18)<sup>6</sup>. La posibilidad de ver el instante de peligro en cada

---

<sup>6</sup> *Cursivas en el original. Se describe el pensamiento benjaminiano como una doctrina en estado de diseminación: desde las esferas inquietantes del ocultismo hasta las inaccesibles alturas de la mística, desde la cruda facticidad de un anuncio publicitario hasta la depuradísima espiritualidad de las mejores obras literarias. Cualquier cosa podía ser virtualmente contemplada como objeto de experiencia (cfr. Yvars y Jarque, 2008: 19).*

objeto susceptible de convertirse, bajo la mirada hermenéutica, en imagen dialéctica, supone una distancia. En esa distancia, hay experiencia. En este sentido, se puede afirmar que su expropiación no está dada por la forma en que el sujeto cuenta o narra, sino por las irregularidades o disonancias frente a los materiales. Esa falla se salva mediante la iluminación que sitúa al sujeto en relación con sus propias condiciones de existencia y en posibilidad de intervención crítica. Eso mismo constituye una experiencia *per se*. Sin esa distancia, no es posible vislumbrar el instante de peligro. Esto es precisamente lo que plantea en la tesis VII de *Tesis de filosofía de la historia*: el materialismo histórico necesita un espectador distanciado, ya que los bienes culturales que abarca con la mirada tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. No deben su existencia solo a los esfuerzos de los genios que los han creado, sino también a la anónima servidumbre contemporánea que les ha servido. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. El sentido de la historia, su *continuum*, solo producirá más barbarie. La experiencia de la historia solo es posible frente al instante de peligro (Benjamin, 1940). Por eso, en la tesis VI se afirma que el materialismo histórico debe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante de fulguración riesgosa. De no hacerlo, el sujeto se convierte en instrumento de las clases dominantes, en aquel momento en el que la visión confortable del progreso se disuelve; de ahí la importancia de la relación disruptiva en la narración. En *Diario de Moscú*, esa distancia está dada entre el sujeto y los materiales, respecto de los cuales se establece una intervención crítica. A la vez, hay una llamativa continuidad y articulación en el pasaje de un tipo de material a otro. Sin embargo, Benjamin no encuentra esa función distanciadora en las prácticas culturales rusas. Así como se disuelve la energía revolucionaria a nivel político y se estabiliza una nueva administración, la política cultural soviética se vuelve funcional al nuevo orden. La escritura de su diario engendra determinada forma de crítica literaria totalmente implicada en el concepto de experiencia, en la medida en que expresa la voz de un sujeto que participa de la obra de arte. Su interés por el cine y el teatro ruso se manifiesta en fragmentos donde ejerce la crítica con sinceridad. En ellos, es posible observar cómo opera el arte en términos políticos o cómo opera la política en términos estéticos. Se señala la relevancia del teatro revolucionario al que se adaptan obras clásicas. El arte se va convirtiendo en otra forma de iconolatría, es víctima de un uso político que no se orienta hacia el distanciamiento ni hacia la producción de conciencia crítica respecto de sus condiciones materiales ni las del sujeto. Se trata de un arte que no es pensado bajo ninguna forma de experiencia que haga saltar el *continuum* de la historia y que se halla muy distanciado del uso político que Benjamin encuentra en Bertolt Brecht<sup>7</sup>. Está, por el contrario,

---

<sup>7</sup> En "El autor como productor", Walter Benjamin propone trabajar con el concepto de "técnica" para superar la estéril oposición entre forma y contenido. La tendencia política correcta de una obra implica su calidad y su tendencia literaria. Es de suma importancia el

orientado al fortalecimiento de la ideología que sustenta al Estado y al ejercicio de la nueva administración en todos los órdenes de las prácticas culturales. El siguiente fragmento da cuenta de ello:

Daban *Los días de Turbín* de Stanislavski. Los decorados, de estilo naturalista, extraordinariamente buenos; la interpretación, sin fallos ni méritos destacables, el drama de Bulgakov, una provocación absolutamente subversiva. Sobre todo el último acto, donde la Guardia Blanca “se convierte” al bolchevismo, es tan insulso en lo que se refiere al argumento dramático como falaz en cuanto a la idea. La oposición de los comunistas a la representación es obvia y fundada. La cuestión de si este último acto fue añadido a instancias de la censura, como sospecha Reich, o existía ya originariamente, no es relevante para la valoración de la obra (1990: 32).

A pesar de no ver retorno a la experiencia precapitalista, la experiencia de Benjamin en Moscú aparece en su perspicaz capacidad de visualizar el riesgo: “Me inventé que pensaba escribir un libro sobre el arte bajo la dictadura: la italiana, bajo el régimen fascista, y la rusa, bajo la dictadura del proletariado” (1990: 40). Palabras sagaces pronunciadas mucho antes de que Hannah Arendt observara semejanzas en la administración de los regímenes totalitarios, incluso antes de que el estalinismo se consolidara y el fascismo llegara al clímax de su poder<sup>8</sup>.

Su participación en el proyecto de escritura de una enciclopedia, que debía estructurarse en cuarenta tomos (uno de los cuales estaría enteramente destinado a Lenin), habla también de la política cultural rusa. La abundancia de la información en detrimento de la narración era, como hemos visto, un síntoma de la sustracción de la capacidad de narrar experiencia. La lectura del diario enfrenta a los lectores con la problemática de la experiencia con mucha más energía que la novela realista decimonónica, cuyo tipo de narrador era ya el procedimiento hegemónico en el campo literario. La novela realista está ubicada en el lugar de la información, de las fisiologías, de la enciclopedia transformada en relato, de

---

análisis que hace el filósofo alemán respecto de la obra de Bertolt Brecht. Según Benjamin, para referirse a las transformaciones de las formas de producción y de los instrumentos de producción en el sentido de una intelectualidad progresista, Brecht elabora el concepto de refuncionalización. Se trata de transformar el aparato de producción en el sentido del socialismo, en lugar de solamente abastecerlo. A partir de esta idea, Benjamin se remite al teatro épico de Brecht para ejemplificar la propuesta. Cfr. Benjamin (1975).

<sup>8</sup> Asimismo, sus críticas hallan pequeños resquicios en el texto donde manifiestan el absurdo inherente al nuevo régimen: “Hablaron durante un rato de un general que había pertenecido en otro tiempo a la Guardia Blanca y que mandó ahorcar a todos los soldados del Ejército Rojo que había hecho prisioneros en la guerra civil, y que ahora era profesor en la universidad” (Benjamin, 1990: 57).

la historia política y social, de los medios masivos y del folletín. Pero el proyecto cultural soviético en el que se involucra Walter Benjamin durante sus días en Moscú es otra clase de empresa: la enciclopedia (proyecto cultural propio de la filosofía iluminista), la difusión de cierto realismo, cierto teatro clásico y moderno, siempre adaptados a una propaganda que ya no busca la empatía, la acción ni la generación de energía revolucionaria, sino la anestesia y el almacenamiento. No en vano reconocerá Benjamin la inutilidad del concepto de empatía (contrario a la distancia)<sup>9</sup>. Asimismo, Benjamin relata las observaciones del dramaturgo Bernhard Reich, acerca del giro reaccionario del Partido:

Pero muy pronto se interrumpe y hablamos de la situación de los intelectuales –aquí y en Alemania–, así como de la técnica literaria actualmente al uso en ambos países. Y también acerca de las dudas de Reich acerca de su ingreso en el partido. Su tema permanente es el giro reaccionario del Partido desde el punto de vista cultural. A los movimientos de izquierda utilizados en los tiempos de guerra, se les da completamente de lado. Hace muy poco que se ha reconocido oficialmente como tales (con la oposición de Trotski) a los escritores proletarios, aunque haciéndoles ver, al mismo tiempo, que en ningún caso han de contar con recibir ayuda estatal (1990: 16)<sup>10</sup>.

Al olvido de los escritores proletarios, se añade un *organigrama* de la gestión política basado en premios y castigos que contradice por completo el sentido de la tecnocracia:

Luego se nos unió también el director del Teatro de la Revolución, que el 30 de diciembre ofrecerá el estreno de la obra de Ilesh. Este director es un antiguo general rojo que participó decisivamente en el aniquilamiento de Wrangel, siendo mencionado dos veces en la orden del día del ejército de Trotski. Más adelante cometió una torpeza política que paralizó su carrera, y, como en otro tiempo había sido literato, le dieron este puesto directivo en el teatro, en el

---

<sup>9</sup> Es en el museo que alberga la “Segunda colección del nuevo arte occidental” y a partir de la observación de un cuadro de Cezanne que Benjamin descubre cuán inútil es aquel concepto: por mucho que se abarque una pintura, sostiene, no por ello se penetra en su espacio. Es el espacio que se abre en puntos concretos abriéndose en ángulos donde creemos localizar experiencias del pasado (Cfr. p. 53).

<sup>10</sup> Un ejemplo similar se deja leer en la siguiente cita: “Luego pusieron *Conforme a la ley*, película basada en un relato de Jack London. (...) el asunto reduce su motivo al absurdo tras un cúmulo de atrocidades. Según parece, esta película debía tener una orientación anarquista contra el derecho en general” (36). La película de Kuleshov (1899-1948), rodada en 1926 y basada en un relato de Jack London, debía subordinarse a la política cultural vigente.

que, sin embargo, no debe rendir gran cosa. Parece bastante tonto (1990: 28).

### **La filosofía de la historia**

Parece que muchos de los ejes que atravesaron la obra de Walter Benjamin encuentran su germen en este diario. Su filosofía de la historia no será la excepción. Allí hablará de cierto fatalismo ruso y explorará enfoques tan interesantes como los de sus textos menos autobiográficos. Un ejemplo lo ofrece una de sus tantas conversaciones con Reich, en donde dice, respecto de su interlocutor, que sus teorías descansan en las fértiles reflexiones de cómo la intelectualidad francesa, precursora de la gran Revolución, pudo ser relegada inmediatamente después de 1792 para convertirse en instrumento de la burguesía. A Benjamin se le ocurre, entonces, la idea de que la historia de los intelectuales debería ser planteada, desde el punto de vista materialista, de un modo funcional, de manera tal que se relacione con una historia de la incultura. Sostiene:

Sus comienzos se sitúan en la Edad Moderna, dado que las formas medievales de poder dejan de convertirse en formas de cultura (eclesiástica) de los dominados con independencia de cómo estén configuradas. El *cuius regio Rius religio* derriba la autoridad espiritual de las formas seculares de poder. Una historia de la incultura de tales características enseñaría la manera en que, entre las capas incultas, un proceso de siglos genera la energía revolucionaria a partir de su metamorfosis religiosa, y los intelectuales no aparecerían siempre como un simple ejército de renegados de la burguesía sino como línea de avanzada de la 'incultura' (1990: 37-38).

Benjamin, mucho antes de la escritura de "Tesis de filosofía de la historia", *cepillaré la historia a contrapelo*.

La *experiencia* rusa demostrará que la sustitución de un sistema de administración por otro no constituye un acto revolucionario y que la experiencia sólo se recupera al ver el instante de peligro, incluso en la rusa soviética. La energía revolucionaria almacenable es una falacia, porque la energía revolucionaria solo se presenta en un instante de fulguración, y al presentarse, se agota.

### **El reducto de la experiencia**

Finalmente, tras estas descripciones de la iconolatría rusa, de la política cultural y económica, de una filosofía de la historia que tiene en cuenta la revolución y

el sistema comunista, Benjamin quizás encuentre un reducto para la experiencia: los museos, las catedrales, las iglesias serán, en *Diario de Moscú*, el espacio donde él podrá desnaturalizar su relación con los materiales y convertirlos en algo que dará lugar a la noción de imagen dialéctica. Se ha dicho incluso que la verdadera razón del viaje a Moscú había sido ni más ni menos que el “Museo de los juguetes” que había en esa ciudad.

Puede vislumbrarse en el texto de Scholem un profundo pesar por la opción que Benjamin había descartado: sus estudios postergados de hebreo, la lengua prometida. Su amigo leal, ulteriormente profesor de la Universidad Hebrea de Jerusalén, manifestó una suerte de nostalgia contrafáctica por la producción teórica que habría engendrado esa confluencia del lúcido pensamiento de Walter y el misticismo de la lengua *santa*. Pero Benjamin, siempre iconoclasta, eligió viajar a Moscú y reencontrarse con Asja Lacis. Gershom Scholem jamás vería la sombra de Walter sobre la piedra de Jerusalén. Calibrar de cerca la situación rusa fue, en definitiva, un objetivo más imperioso. Cualquiera de los dos caminos implicaba un aporte diferente a su teoría de la experiencia. El profundo pesar de Scholem ante esta decisión no debe opacar la importancia de aquello que Benjamin realizó y los enormes aportes que brindó a sus trabajos. Su viaje implicó un compromiso más carnal con uno de los problemas teóricos que vertebró su obra. Escogió *tener la experiencia* de Moscú y el enorme desafío de narrarla. Experimentó el instante de peligro. Pudo alterar el *continuum* de la historia (al menos de su historia) y vivir la única experiencia que entendió como tal. Fue un hombre que pronosticó su destino y en el que se hizo carne su teoría.

## Bibliografía

### Fuentes

Benjamin, Walter (1973a), “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, pp. 165-173.

----- (1973b), “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, pp. 177-194.

----- (1975), “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, pp. 115-134.

----- (1990), *Diario de Moscú*, Buenos Aires, Taurus.

----- (1991), "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, pp. 111-134.

----- (1992), "El 'flâneur'", en *Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo*, Madrid, Taurus, pp. 49-83.

### **Bibliografía referida**

Agamben, Giorgio (2001), *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Buck-Morss, Susan (1995), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor.

Löwy, Michael (1997), *Redención y utopía. El judaísmo libertario en la Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

Scholem, Gershom (2008), "París (1927)", en *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Buenos Aires, Debolsillo, pp. 203-220.

Yvars, José Francisco y Jarque, Vicente (2008), "Introducción", en Scholem, Gershom, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Buenos Aires, Debolsillo, p.18, [prólogo].