

Valentín Díaz

Para un retrato del no-humano. Gestos modernos en la imagen antropológica de WB

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

CleFi
IdIHCS

Centro de Investigaciones
en Filosofía



IV Jornada Walter Benjamin: De la crítica de lo humano a lo Unmensch (no humano).

Centro de Investigaciones en Filosofía / Departamento de Filosofía

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales / Facultad de
Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

Octubre 2022

Título del trabajo:

**Para un retrato del no-humano. Gestos modernos en la imagen
antropológica de WB**

Valentín Díaz*

Universidad Nacional de Tres de Febrero / Universidad de Buenos Aires

Resumen

El trabajo se propone como continuación de una indagación en los diversos rostros del *Unmensch* [no-humano], personaje conceptual que es fundamento del materialismo antropológico de Walter Benjamin. Al lado arcaico (*Un-mensch*, *Ur-mensch*), analizado en un trabajo anterior, en este caso se yuxtapone el lado moderno, conformado por un sistema de referencias e imágenes del modernismo artístico. Lo que allí se deja leer es una compleja inscripción (de signo vacilante) del no-humano, en cuya interpretación habrá de resolverse el lugar de la crítica, el lugar de la salvación y el lugar de la

* Universidad Nacional de Tres de Febrero / Universidad de Buenos Aires. Doctor en Letras (UBA). Investigador del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (UNTREF). Es docente en la cátedra de Literatura del Siglo XX (Letras, UBA) y en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF).

Contacto: valentin.dz@gmail.com

creación en esa antropología. Quizás sólo en última instancia el fundamento económico de la discusión (cuya carnadura es el léxico financiero que rige algunas de sus descripciones) permite entender (en el cotejo con su figura antagónica, el *Übermensch* nietzscheano), el tipo de inversión y devaluación que el *Unmensch* opera en las imágenes y sonidos del arte para proponer una intervención política y ética en el contexto de crisis de los años 30 y cuyo valor de futuro recién hoy comienza a hacerse plenamente visible: salvar lo humano como criatura.

1. Gestos modernos (diferencias máximas)

En el último encuentro que tuvimos en Rosario¹ me propuse iniciar una caracterización del no-humano como *personaje conceptual* (Deleuze, 1991), protagonista de la antropología de Walter Benjamin. En esa aproximación, la idea fue desarrollar un primer lado del personaje, el lado arcaico, sobre la base de la idea de que, desde el punto de vista histórico, el no-humano tiene un rostro doble, uno arcaico y otro moderno. El no-humano, en efecto, tensa por un lado el tiempo histórico hacia el pasado, a un ultrapasado que permite pensar al *Un-mensch* como *Ur-mensch*, como humano originario. Lo que allí aparecía era una serie de umbrales seculares en relación con los cuales el no-humano como criatura se redefinía históricamente. Según ese aspecto, el humano encontró en el siglo XVII su último, o ante-último, gran proceso de transformación teológico-política. Y, en contra de lo que piensa por ejemplo Weigel (2008), el *Unmensch* (o una forma de *Unmensch*, la anteúltima) emerge del Barroco. En ese proceso se hace visible cómo una edad humana se corresponde con una edad del signo, del lenguaje, de la imagen, etc. E incluso, que hay un énfasis claro en la correlación entre edades antropológicas y edades de la historia del arte. (Esto no significa necesariamente que toda época incluya su forma de desvío no-humana, significa más bien que sólo determinadas épocas funcionan como desvío.)

Pero ese retrato está incompleto si la dimensión arcaica no se tensa a su vez con el otro lado, el fatalmente moderno, y se revisa el repertorio de gestos en los que se realiza esa última actualización de una fuerza de invención antropológica que se revela tan vieja

¹ Cfr. Valentín Díaz, “La edad del no-humano: umbrales seculares en la antropología de Walter Benjamin”, Jornadas Walter Benjamin, IECH (UNR), Rosario, 22, 23 y 24 de junio de 2022. Hay Actas en preparación.

como el humano mismo. Allí el no-humano une su destino, no sin esfuerzos y renunciaciones, al del “hombre moderno”, como crítica pero también como salvación. Como crítica en la forma de negación de una determinada forma de humanidad (lo que Benjamin llama el “ideal clásico de humanidad”), pero también de salvación porque el no-humano es una tarea, un acto de creación y un desvío con respecto a ese ideal clásico de humanidad. Y lo cierto es que para poder unir el destino del no-humano al del “hombre moderno” Benjamin necesita trabajar con los materiales en los que la vida de los humanos expresa su verdad, esto es, las imágenes y voces del arte y el pensamiento (arte y pensamiento, por cierto, en un sentido ya contemporáneo, esto es, como “construcción”, como fuerza que excede el espacio de las obras y, según se prefiera, se derrama en o regresa a otras prácticas y espacios de la vida humana; da lo mismo por ello, según su *quantum* estético, un verso, una silla, un auto o un hábito cultural). Esa expresión de una verdad antropológica que Benjamin lee en los gestos modernos – aunque vistos los materiales en los que se expresa, habría que llamar *modernistas* – está conformada por todas las escenas en las que el humano parece al borde de perder lo que reconoce como propio y se inclina hacia el animal como criatura, hacia las cosas como constructor o coleccionista y hacia la máquina como tentación.

Lo que hoy quisiera proponer es, entonces, una aproximación a los gestos modernistas del *Unmensch*, para pensar no directamente sus características sino más bien los procedimientos a través de los cuales Benjamin compone esa imagen moderna del *Unmensch*, es decir, narra la biografía del no-humano. Y vuelvo por esta vía a “Experiencia y pobreza”, texto que, siguiendo el camino dejado por las versiones conservadas, no sólo es un texto importante para la antropología benjaminiana, sino también forma parte del corpus exotérico del *Unmensch*² y es, probablemente, luego de “Karl Kraus”, el texto publicado en vida más importante para su comprensión, complementario éste para explorar los procedimientos compositivos.

Si en el caso del plano arcaico fue necesario detenerse en la enunciación como problema principal, sobre todo porque ese plano es particularmente relevante en el ensayo sobre Kraus, en este caso, para describir los gestos modernos, o modernistas, es necesario detenerse en el procedimiento narrativo y visual de construcción del engendro, el

² En las versiones conservadas en lugar de Barbarie y bárbaro dice No-humanidad y no-humano. Trabajé este aspecto en la última edición de estas jornadas. Cfr. Valentín Díaz (2020).

ensamblaje de imágenes gestuales, lo cual incluye su espacio, sus movimientos, su lenguaje, su dieta, sus prácticas, sus creencias, sus condiciones de vida y de sobrevivencia.

Las referencias y nombres propios que organizan el ensayo, por ello, se dejan leer como serie en un juego filosófico teatral, cuya primera escena, sin embargo, no pertenece a la obra propiamente dicha y funciona más bien como un marco, o como relato enmarcado, resto de la dimensión arcaica (una escena sin tiempo ni lugar definido que puede ocurrir en cualquier momento de la historia excepto en el presente), pues lo que allí aparece —el viejo en el lecho de muerte, la narración, el tesoro y la laboriosidad— figura en un libro de texto como fábula y hoy ya nadie es capaz de eso.

La obra comienza con la escena de transformación: el Humano se vuelve no-humano en la guerra, “a cielo abierto”, en un “campo de fuerzas de corrientes destructoras y explosiones”, “el diminuto quebradizo cuerpo humano” (*GS II*, p. 214).³ Todo el ensayo está recorrido por el peso que cae sobre el humano como víctima y por la serie de deformaciones (mínimas o máximas) que se manifiesta antes que nada en los rostros y en los gestos. El primer síntoma de la guerra no es, por lo demás, el silencio soldadesco, sino el parloteo sin sentido. Y la salida que el cuerpo enfermo encuentra es la práctica de yoga. Benjamin llama “Galvanización” al fenómeno, un nuevo umbral de la secularización.

La primera imagen pictórica es un cuadro de Ensor. “Hay que pensar en los grandes cuadros de Ensor” (*GS II*, p.215), dice Benjamin, para empezar a poblar el relato de imágenes muy concretas y con ellas la nueva ciudad del nuevo humano. Allí aparece la primera encarnación: *ein Spuk*, una especie de fantasma y un juego de rostros disfrazados, deformados [*verzerrte Masken*], que no hacen otra cosa que introducir la dimensión histórica de largo alcance dentro de la cual funcionan esos Renacimientos y retornos de rostros: la historia humana es una historia de pobreza (la gran pobreza), que ocasionalmente adquiere un rostro.

Luego Benjamin introduce la lista de creadores (*Schöpfern*) y constructores (*Konstrukteure*). Descartes, Einstein y los artistas matemáticos del cubismo, y Paul Klee: “sus figuras han sido proyectadas en el tablero, como un buen auto” (*GS II*, p.216). Y esa nueva condición se expresa en sus gestos. Algo ya es extraño en ellos,

³ Todas las traducciones son propias.

expresión de un interior mecánico, pero sin lo que hacía humano a un humano. El humano sin humanidad, bárbaro.

Brecht, Loos y Klee. Benjamin percibe que lo que los une, es decir, que lo que define al modernismo es crear una nueva imagen del humano (*Menschenbild*). Acaba de nacer un nuevo humano, “el contemporáneo desnudo que grita” (*GS II*, p. 216). El ex humano se ha convertido en una nueva “criatura” (*Geschöpf*). Y con ella algo del ciclo moderno recomienza. El lenguaje de la criatura lo da Scheerbart. Una nueva lengua, cuyo rasgo esencial es ser constructiva (y no ya orgánica).

Y en este punto el relato de Benjamin pone en escena la vacilación nominativa, y propone un nuevo concepto, el desplazamiento de *Mensch* a *Leute*. Ya no son humanos, son sólo “gente”.

La casa sin aura del nuevo humano ya existía, era de vidrio: figura en Scheerbart, pero Loos y Le Corbusier las construyeron. La decoración del interior de la casa de cristal y acero es de la Bauhaus. Por otra parte, la táctica del *Unmensch* la provee Brecht: “borrá las huellas”, un nuevo tipo de movimiento, un devenir imperceptible, una clandestinidad y un nuevo modo de habitar.

Sobre la situación de esa *gente*, Benjamin organiza una serie. Están “sobresaturados y cansados” (*GS II*, p.218) luego de haber devorado al *Mensch*, es decir, luego de volverse también caníbales como en el ensayo sobre Kraus; al cansancio lo sigue el sueño y lo que sueñan es lo que el cine ofrece y los indemniza de la tristeza de esa vida. ¿Qué sueña despierto el *Unmensch*? Sueña con Mickey, la única referencia no estrictamente modernista o sólo indirectamente modernista del ensayo, en todo caso la única obra ya sin autor. Allí la técnica da un paso y en lugar de exhibirse, como en el modernismo, se oculta: el milagro (técnico) supera a la técnica. Y se burla de ella (*sich über sie lustig machen*). Esa burla tiene algo de estupidez (porque no ve nada), pero nadie está en condiciones de decirse exento de esa diversión.

Benjamin crea de este modo un nueva ecología completa para el europeo moderno, con su nuevo paisaje, un arsenal *para sobrevivir a la cultura*. Para ello pone en serie las transformaciones y saca las conclusiones sobre la nueva forma de vida que se expresa en ellas. No como causa, tampoco como efecto, sino como parte de una nueva humanidad, manifestada en todos sus planos.

En suma, el *Unmensch* que se compone en “Experiencia y pobreza” es un ex combatiente que se hace yogui, que tiene algo de espectro, que abandona su interior

burgués para vivir en ambientes despojados, que habla raro, hace muecas incomprensibles, porque ha perdido el control de sus gestos y se entrega a “una crisis generalizada en la esfera de la gestualidad” (Agamben, 2001), que lleva un nombre nunca oído, que huye, que está cansado, que se burla para no pensar, pero que lo acepta, y quizás ve en los artistas de la época su imagen aún más deformada de lo que ve en el espejo. Es cualquiera.

Lo que de este modo queda claro es que si los umbrales seculares del lado arcaico del *Unmensch* establecían una forma de continuidad que le daba un rostro barroco, lo que al incorporar el rostro modernista surge es un no-humano nuevo, la imagen de lo reciente. ¿Qué significa crear un rostro modernista del no-humano? ¿Qué exponen estos materiales artísticos de este lado del No-humano de la antropología de Benjamin?

En primer término, una condición híper-histórica del No-humano. Es decir, como invención antropológica, el no-humano lleva en sus gestos técnicos la huella del tiempo histórico, como la narración lleva la huella del narrador. Por ello la historicidad de lo humano se vuelve auténticamente histórica (disuelve lo que de eterno y ahistórico hay en él) en la imagen deformada de sí mismo que, en estas imágenes artísticas, su otro revela. Por ello, estas imágenes habilitan en Benjamin una arqueología del humano definida por la necesidad de encontrar principios que expliquen este desvío. Y una consecuente periodización de lo humano organizada en torno a imágenes, muchas de las cuales vienen del arte, pero también de los paisajes urbanos en transformación.

Pero lo que de esa arqueología surge es que toda historia de lo humano es, al mismo tiempo, una historia de lo no-humano, si se incluyen en ella los desvíos, las interrupciones, los desajustes. Y como en Nietzsche, que hace a Zarathustra amar al *Mensch* como *Übermensch* (como tránsito y ocaso [*Übergang und Untergang*]), luego del recorrido de “Experiencia y pobreza”, decir Humano es nombrar su otro, el No-humano, porque lo que se nombra es el medio del camino, e incluso el punto de vista que, en escorzo, deforma cualquier rostro y hace aparecer eso animal o maquínico que, desde determinado punto de vista, todos tenemos.

La lista de obras y artistas comentada es una lista cuidadísima. En ella cada nombre y cada referencia cumple una función. Y son esos constructores, esos nuevos creadores los que al tiempo que prestan atención al No-humano, crean su relato, le dan casa, lenguaje, imágenes y sentidos, se sustraen de esa caída, o permanecen, como Benjamin, en el borde, porque después de todo para prestar atención hay que estar del otro lado.

En un segundo nivel, lo que algunos de esos modernistas dan a Benjamin es el procedimiento: el arte es en Benjamin fuente de conceptos y de método. Y en este sentido es la segunda técnica la que da el procedimiento (cinematográfico, pictórico) que usa Benjamin para montar su engendro. El primer rasgo de ese procedimiento es que el *Unmensch* es una creación rapsódica, una invención filosófica de segunda mano. Una composición que pareciera responder a una experiencia de iluminación: ver ahí un rasgo puntual del concepto que quiere cobrar vida y tomar ese fragmento para componer el propio personaje. Es decir, Benjamin compone el no-humano con rasgos o fragmentos de otras obras. Elige o descubre imágenes, a veces plenas (como Odradek, porque en sí es un ensamblaje de restos domésticos, como Mickey), otras fragmentarias, como en este caso. Lo que allí importa es el principio de selección que Benjamin maneja al detalle y que reclama luego alejarse para ver qué resultó de ese ensamblaje. Pero en ningún caso se trata de ejemplos, menos aún de metáforas. Los modelos que las imágenes estéticas ofrecen son fuente filosófica, porque Benjamin pareciera haber comprendido en esas obras, en esos materiales, el propio presente. El *Unmensch* es desde este punto de vista un único engendro artístico-filosófico con diferentes rostros y voces.

Pero hay otro aspecto del canon modernista que el ensayo construye. Esa lista vale sobre todo por lo que excluye. No está Kafka, porque no está la vía arcaizante. No está el Surrealismo, pero fundamentalmente no está el *Jugendstil*, un modelo de gran relevancia para Benjamin. Y esas exclusiones deben leerse con la misma intensidad que las inclusiones, para por vía indirecta, dar pleno sentido a la serie.

Lo que de este modo queda a la vista es que Benjamin utiliza el repertorio de una de las dos vías del modernismo: la vía de la depuración formal. Y excluye la vía antagónica, la ornamental. Es decir, los gestos que se trazan no son los del manierismo modernista ornamental, sino los gestos maquínicos del humano depurado.

Esa elección puede conducir a una relectura del ensayo, e incluso a una interpretación que lo entienda como forma velada de crítica del modernismo depurador, o al menos de señalamiento de la gravedad de lo que implica ese momento fundamental del arte del siglo XX. Uno de los nombres clave de la lista es por ello Adolf Loos. Uno de los más grandes arquitectos del siglo XX, pero también y por las mismas razones uno de los grandes pensadores de la depuración. El tipo de exigencia (evolucionista, racista,

capitalista, funcionalista, machista) que arroja Loos sobre el “hombre moderno” es el que Nietzsche arroja sobre el humano en nombre de su superación.

2. La grandilocuencia (diferencias mínimas)

Para pensar, en el contexto de una discusión sobre la imagen del humano moderno, el tipo de torsión que el *Unmensch* establece con respecto al *Übermensch*, hay que desplazarse del terreno de las diferencias máximas –que permiten ubicar al *Unmensch* en su crítica contra el ideal clásico de humanidad y por lo tanto establecen grandes repartos en la discusión antropológica–, al filosóficamente más interesante de las diferencias mínimas. Sin embargo, ese cotejo se resuelve antes de tiempo, en la pregunta, en el marco que lo contenga, en suma, en la búsqueda que esté detrás de ese yuxtaposición entre la gran superación nietzscheana del humano y la mera atención benjaminiana a las criaturas inciertas que lo rodean y lo salvan.

Uno de los puntos de partida debería ser una hipótesis sobre “Capitalismo como Religion” (1921):

La forma del pensamiento religioso capitalista se encuentra magníficamente expresada en la filosofía de Nietzsche. La idea del superhombre empuja el “salto” apocalíptico no hacia la conversión [Umkehr], la expiación, purificación o penitencia, sino hacia un incremento constante que en sus últimos tramos se vuelve explosivo y discontinuo. Por eso, incremento y desarrollo resultan inconciliables (en el sentido del adagio “Natura non facit saltus”): el superhombre es el hombre histórico, construido sin arrepentimiento [Umkehr] y que atraviesa el cielo. Esa voladura [Sprengung] del cielo por el crecimiento de la capacidad dominadora del hombre, que (también para Nietzsche) es endeudamiento/culpa [Verschuldung] religiosa y sigue igual, fue prejuzgada por Nietzsche (*GS VI*, p.100).

El desafío por ello no es optar hoy, en nombre de su actualidad o su conveniencia para nuestra política que viene, entre el *Unmensch* y el *Übermensch*. Lo que quizás se pone en juego en el cotejo es más bien la posibilidad de aceptar la advertencia benjaminiana sobre los riesgos de dar un paso más en la lógica del capitalismo sin interrupción, sin cambio de dirección. Es decir, si bien tanto en la elaboración del *Unmensch* como en la del *Übermensch* las lógicas son económicas, lo que se plantea en “Capitalismo como religión” sobre la variable económica como condición del *Übermensch* (que se rige por la lógica del capitalismo: ser “nicht umkehrende”) bien vale para entender el sistema completo de analogías y terminología financiera de “Experiencia y pobreza”. El nuevo

humano es un problema de valor. La experiencia inmediata de la que el ensayo es testimonio es la pobreza, producto de la inflación alemana. La misma que hace nacer fascismos. Y al *Übermensch*, que es, desde ese punto de vista, un humano inflacionario. El *Unmensch* es, en cambio, su inversión: un humano invertido, convertido,⁴ devaluado. El tipo de sustracción que esa inversión devaluatoria supone, además de ser menos grandilocuente, menos arrogante, parece ofrecer una posibilidad, una auténtica salida y una resistencia a las capturas totalitarias, a los delirios de superioridad, a las fantasías de superación del resto de las criaturas humanas y no humanas. La prueba de esa potencia del *Unmensch* debe buscarse en el temor que infunde: como advierte Zaratustra, de ser, como “las gentes pequeñas”, “el máximo peligro para el Superhombre” (Nietzsche, 2016, p.452).

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2001). “Notas sobre el gesto”, *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften [GS]*. 7 vols. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* París: Minuit.
- Di Pego, A. (2022). “Inversión y conversión: el camino desde ‘Capitalsimo como religión’ hasta el ensayo sobre Kafka”, *Actas Jornadas Walter Benjamin*, Rosario: IECH, UNR). En preparación.
- Díaz, V. (2020). “No-humanidad y barbarie. Benjamin ante la posibilidad de sobrevivir”, *Actas III Jornadas Walter Benjamin. Historia y materialismo antropológico*, La Plata: IdIHCS, UNLP.

⁴ Retomo en este punto la lectura de la *Umkehr* de Di Pego (2022), que subraya entre otras cosas, el matiz de regreso o retorno del concepto y su relevancia para entender el gesto histórico benjaminiano y su distancia con Marx y Nietzsche.

- Díaz, V. (2022). “La edad del no-humano: umbrales seculares en la antropología de Walter Benjamin”, *Actas Jornadas Walter Benjamin*, Rosario: IECH, UNR. En preparación.
- Nietzsche, F. (2016). *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires: Alianza.
- Weigel, S. (2008). *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt: Fischer.