

<http://doi.org/10.21555/top.v660.2417>

Fashion, Novelty, and Utopia: On Walter Benjamin's Dialectical Conception of Fashion

Moda, novedad y utopía. Sobre la concepción dialéctica de la moda en Walter Benjamin

Paloma Martínez Matías
Universidad Complutense de Madrid
España
palomamartinezm@filos.ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-2123-4087>

Recibido: 27 - 03 - 2021.

Aceptado: 12 - 06 - 2021.

Publicado en línea: 11 - 04 - 2023.

Cómo citar este artículo: Martínez Matías, P. (2023). Moda, novedad y utopía. Sobre la concepción dialéctica de la moda en Walter Benjamin. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 66, 229–263. DOI: <https://doi.org/10.21555/top.v660.2417>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Abstract

The purpose of this essay is to study Walter Benjamin's reflections on the phenomenon of fashion in the *Arcades Project* in order to clarify the dialectical nature that he observes in it. To this end, I first examine the important role of fashion, thanks to its valorisation of novelty, in capitalism's tendency towards the commodification of all things and in the development of the commodity cult. In connection with these aspects, I analyse how this social phenomenon contributes to the emergence of the view of history distinctive of capitalist society, linked to an ideal of progress that masks its social statism. Finally, an interpretation is offered of the political significance that Benjamin attaches to fashion both in terms of its relation to the task of the materialist historian and the utopian side that this phenomenon would include.

Keywords: *Passagenarbeit*; commodity; fetishism; phantasmagoria; history; politics; revolution.

Resumen

En este ensayo se estudian las reflexiones de Walter Benjamin sobre el fenómeno de la moda en el *Trabajo de los pasajes* con el propósito de clarificar la naturaleza dialéctica que advierte en él. Para ello, se examina el papel crucial que la moda, a través de su valorización de la novedad, juega en la tendencia del régimen de producción capitalista a la mercantilización de todas las cosas y en el desarrollo del culto a la mercancía. En conexión con estos aspectos, se analiza la contribución de este fenómeno social al surgimiento de la visión de la historia característica de la sociedad capitalista, ligada a un ideal de progreso que encubre su inmovilismo social. Por último, se ofrece una interpretación de la significación política que Benjamin asigna a la moda tanto por su relación con la tarea del historiador materialista como por la dimensión utópica que contendría este fenómeno.

Palabras clave: *Passagenarbeit*; mercancía; fetichismo; fantasmagoría; historia; política; revolución.

1. Introducción: el fenómeno de la moda en la obra de Benjamin

En la tesis XIV de su escrito póstumo *Sobre el concepto de historia*, Walter Benjamin ilustra la idea de la constelación por la que el presente del historiador materialista entra en conexión con una época o suceso del pasado con una singular referencia al fenómeno de la moda. Tras la crítica de las tesis precedentes a la esterilidad de la socialdemocracia por su adhesión dogmática al paradigma del progreso, a su juicio indisociable de una visión de la historia que dispone sus acontecimientos sobre la línea de un tiempo vacío y homogéneo, Benjamin alega contra esa visión que la historia debe construirse a partir de lo que cabría traducir como un “tiempo repleto de ahora [Jetztzeit]” (GS I, p. 701). Con esta fórmula alude a una comprensión del tiempo que, frente a la sucesión de puntos temporales carentes de todo contenido que delimitan los relojes, lo define en función de los eventos cualitativamente diversos que se reúnen en el devenir de la historia y de tal manera que —como en los días de conmemoración marcados en el calendario— lo pretérito se muestra susceptible de trasladarse al presente de quien lo examina para interpelarlo activamente y cobrar en él una renovada actualidad. Si esa ha sido la experiencia del tiempo histórico durante la Revolución francesa, cuyos líderes la habrían entendido como una Roma rediviva, con ello —escribe Benjamin— la Revolución “citaba a la antigua Roma del mismo modo que la moda cita un traje de tiempos pasados” (GS I, p. 701). O, por decirlo en otros términos, hacía retornar a la vida ese “pasado cargado de ahora” que para la Revolución representó la antigua Roma de la misma forma en que la moda reinstala y vivifica en el presente la indumentaria olvidada de épocas pretéritas.¹

¹ Es cierto que, según ha planteado Andrew Benjamin (2003, pp. 44-45), esta citación supone una repetición que rechaza el contexto original del acontecimiento reiterado y que, en consecuencia, implica una descontextualización que posibilita el vínculo que se establece entre presente y pasado. Sin embargo, el concepto de “repetición” no refleja el significado preciso que Benjamin asigna al término “citar”, utilizado como sinónimo de “vivificar” o “traer de vuelta a la vida”, tal y como evidencia la siguiente anotación del legajo J de la *Obra de los pasajes*: “El interés del materialista histórico por lo que ha sido es siempre, en parte, un ardiente interés por lo que ha fluido, ha acabado y está fundamentalmente muerto. Asegurarse de ello, en general y por completo, es condición

Benjamin justifica la analogía que traza entre la aprehensión del tiempo como “tiempo repleto de ahora” que el historiador materialista reconoce en ese período revolucionario y la que tendría lugar en el fenómeno de la moda señalando que esta “tiene olfato para lo actual allí donde quiera que este se mueva en la espesura de lo ya acaecido” (GS I, p. 701). Por eso, añade, la moda “es el salto de tigre hacia el pasado”: una incursión en lo pretérito que, trascendiendo la serie de acontecimientos causalmente encadenados que vertebra la imagen tradicional de la historia, sobrevuela décadas o siglos para rescatar de una época pasada aquello que se presta a adquirir una nueva validez en el marco de las necesidades y deseos del presente. De acuerdo con esta idea, la moda presenta un carácter hasta cierto punto ejemplar para la aspiración del historiador materialista de proyectar un principio constructivo sobre la historia que, distanciándose de la vacua uniformidad del tiempo que acompaña a la noción de “progreso”, se cimenta sobre el “tiempo cargado de ahora”. Pero en la moda no deja de resultar problemático el que, como Benjamin admite a continuación, el puente que tiende hacia lo ya sido se establezca en “un terreno en el que manda la clase dominante” (GS I, p. 701), es decir, en el terreno de la producción e intercambio de mercancías que nutre el capital de las clases poseedoras de los medios para producirlas. Sin embargo, esta vinculación entre la moda y el poder de las clases dominantes no impide que la tesis XIV concluya con la afirmación de que el salto de tigre hacia al pasado que en ella se opera equivale al salto dialéctico con el que Benjamin identifica la concepción marxiana de la revolución cuando dicho salto ocurre “bajo el cielo abierto de la historia” (GS I, p. 701).² Pues ese cielo es aquel

imprescindible para la citación (vivificación) [*Zietierung (Belebung)*] de partes de ese fenómeno” (GS V, p. 459).

² Como ha señalado Löwy (2003, p. 140), esta invocación a Marx se contradice con la posición mantenida por este en *El dieciocho brumario de Luis Bona- parte* — texto profusamente citado en los materiales del *Libro de los pasajes* — en lo que atañe a la relación de la revolución con el pasado. Pues Marx no solo critica en él las ilusiones romanas de los jacobinos, sino que también sentencia que las revoluciones proletarias, a diferencia de las burguesas, solo pueden extraer su poesía del futuro y no del pasado. Sin embargo, frente a esta interpretación, Mate (2006, p. 232) apela a la carta que Marx escribiera a Arnold Ruge en Kreuzenach en 1843 — igualmente citada en el *Libro de los pasajes* — para poner de relieve que la visión de Benjamin de la necesaria orientación del historiador materialista hacia el pasado no dejaría de apoyarse en la perspectiva marxiana: con respecto a

bajo el cual se abriría la oportunidad de detener el cúmulo de ruinas que contempla horrorizado el ángel de la historia y hacia cuyo sol se vuelven las generaciones vencidas en la lucha de clases, a la espera de que la acción revolucionaria por fin les haga justicia (cfr. GS I, p. 694). Así, en *Sobre el concepto de historia*, la moda se revela como un fenómeno de doble faz que, al tiempo que sirve a las clases opresoras y a la lógica del capital, también brinda un modelo acerca de cómo el historiador materialista ha de dirigir su mirada hacia el pasado para propiciar la transformación de su presente.

La relativa sensación de extrañeza que pueda ocasionar esta mención a la moda en el contexto de este escueto y críptico texto se desvanece a la vista de los resúmenes y materiales que integran lo que Benjamin tendía a llamar el “trabajo de los pasajes” (*Passagenarbeit*). En él, la cuestión de la moda no solo es tematizada en los resúmenes de 1935 y 1939, sino que a ella se dedica por entero el legajo B y reaparece en otros legajos al hilo de las anotaciones que Benjamin inserta entre los numerosos fragmentos de citas que los componen. Su interés por este fenómeno se remonta a los inicios de ese proyecto que nunca llegó a culminar. Ya en marzo de 1928, poco después de su comienzo, Benjamin comenta por carta a Hofmannsthal que en esos momentos se ocupa “de los escasos intentos que se han emprendido hasta ahora para exponer y fundamentar filosóficamente la moda”, indicando que en ella se determina una cierta escala temporal del devenir histórico que juzga “a la vez natural y completamente irracional” (GS V, pp. 1084-1085). Por otra parte, en una anotación del legajo Q, Benjamin localiza en la moda una de las “palabras clave” (GS V, p. 656) del *Passagenarbeit* o, como comunica a Adorno en 1938, uno de sus “motivos decisivos” (GS V, p. 1168) junto al de lo nuevo y lo siempre idéntico o el eterno retorno. La presencia de la cuestión de la moda en *Sobre el concepto de historia* sería entonces índice de una dilatada reflexión sobre esta que solo de un modo parcial, dado su carácter inconcluso, se perfila en los materiales de aquel trabajo.

En ese proyecto inacabado, guiado por el objetivo de investigar aquellos fenómenos del París decimonónico que Benjamin percibe como precursores de la conformación de la sociedad del siglo XX (GS V, p. 1034), la cuestión de la moda se analiza en su pertenencia al acervo de

la divisa que debe presidir la tarea que se propone, Marx afirma en ella que “no es cuestión de trazar una gran línea divisoria entre pasado y futuro, sino que se trata de la *realización* de los pensamientos del pasado” (MEW 1, p. 346).

manifestaciones culturales distintivas de la sociedad capitalista en la especificidad que la caracteriza en ese lugar y período histórico. Para llevar a cabo este análisis, Benjamin adopta la perspectiva marxiana que engarza tales manifestaciones con las condiciones o hechos económicos que les subyacen. Pero cuestiona la interpretación tópica que detecta un nexo meramente causal entre el comúnmente denominado plano de la superestructura y el de la base económica para aducir que entre ambas esferas se da una relación expresiva: además de verse causada o condicionada por los hechos económicos, la superestructura constituye simultáneamente la expresión de estos (GS V, p. 495). En virtud de esta relación expresiva, Benjamin sostiene que el que los hechos económicos lleguen a exhibirse ante quien los observa como un “fenómeno originario” (GS V, p. 577) depende de que se logre evidenciar cómo su propio despliegue hace brotar las formas culturales que surgen de ellos, condensadas en el París del siglo XIX en lo que designa como la vida de los pasajes (cfr. GS V, p. 574): en estos “templos del capital mercantil” (GS V, p. 86), que tuvieron su época de máximo apogeo en la primera fase del capitalismo industrial, no solo se visibiliza la aplicación de estrategias artísticas o dispositivos publicitarios destinados a dotar a las mercancías de un poder de atracción sobre los individuos e incrementar su intercambio, sino también los nuevos diseños arquitectónicos, los sistemas de iluminación y las innovaciones técnicas que conllevaron como aspectos que harían igualmente patentes los cambios que acaecían en el ámbito económico-productivo.

Benjamin aborda a su vez esta relación expresiva entre los procesos económicos y las manifestaciones culturales desde la premisa marxiana de la naturaleza ideológica de la superestructura, que invariablemente refleja de un modo falso y deformado las condiciones económicas (cfr. GS V, p. 495). Se ha de recordar en este punto que, en el enfoque de Marx, la ideología estriba en el entramado de ideas y representaciones mentales que, sobre la base de la forma mercancía y su fetichismo, impera en la sociedad moderna o capitalista y que revierte en una comprensión de sí misma que oculta tanto las reglas de funcionamiento del capitalismo como las relaciones de dominio que rigen en él. Tomando como suelo esta noción de “ideología”, Benjamin expande su sentido al nombrar esa misma autocomprensión o imagen de sí —a la que esta sociedad suele referirse como su “cultura” (GS V, p. 599)— con el concepto de “fantasmagoría”: en el universo de fantasmagorías en el que habita la sociedad capitalista (cfr. GS V, pp. 60-61) se amalgaman las ideas que

manejan sus individuos y moldean sus conciencias, las construcciones materiales de toda índole creadas en ella —que engloban desde sus obras de arte y producciones fotográficas hasta el trazado urbanístico de sus ciudades, configurando una especie de ideología físicamente encarnada— y las experiencias forjadas en su seno, de suerte que estos tres momentos, en su recíproca interacción, vendrían a articular la imagen en la que tal sociedad se mira e interpreta a sí misma.³

El ingrediente de mistificación que para Marx envuelve la ideología como proyección ideal e idealizada de las condiciones productivas de la sociedad moderna se incluye en la noción de “fantasmagoría” por medio de la descripción de Benjamin de la autocomprensión que penetra dicha sociedad en términos de una “imagen onírica” (*Traumbild*) (GS V, p. 55): Benjamin argumenta que, así como ciertos procesos corporales del durmiente —por ejemplo, un estómago demasiado lleno— encuentran “su expresión en el contenido del sueño” (GS V, p. 495) sin que quien duerme tenga noción del lazo que une ese concreto contenido con tales procesos, en las manifestaciones culturales de la sociedad moderna se expresan sus “sueños”, es decir, una visión de sí alienada de la realidad productiva en la que se mueve y que carece asimismo de conciencia en lo que respecta al encubrimiento que esta visión ejerce sobre la legalidad económica que gobierna la existencia de sus individuos. Pero esta convergencia del universo de las fantasmagorías con el espacio de lo onírico obedece también a que, en la óptica de Benjamin, los elementos que estructuran el orden de lo fantasmagórico se entretajan con los sueños del colectivo de la sociedad capitalista en el sentido figurado de las expectativas que alberga, de las fantasías que inventa sobre su propio futuro o de los deseos que acaricia para sí mismo —y de ahí que Benjamin encuadre sus “imágenes desiderativas” (*Wunschbilder*) (GS V, p. 46) en esta comprensión falseadora— en el horizonte de su porvenir.

Esto explica que la disolución de esa autoimagen enajenada de la sociedad moderna se asocie en el *Passagenarbeit* a la tarea de incitar en ella un “despertar” del sueño y la inconsciencia en los que se halla sumida que habrá de pasar por la interpretación materialista de tal

³ Para una exposición pormenorizada de esta interpretación del concepto de “fantasmagoría”, así como de su filiación con la noción de “ideología” que se deriva tanto de los escritos tempranos de Marx como de *El capital*, cfr. Martínez Matías (2021).

autoimagen.⁴ Benjamin parte de la hipótesis de que, gracias a este proceder hermenéutico, las imágenes oníricas o desiderativas de la sociedad del siglo XIX, en la que la reciente implantación del nuevo régimen capitalista semejaba augurar una mejora en las condiciones de vida de todos sus miembros, podrían contribuir al despertar de la sociedad de su tiempo de las fantasmagorías que, en continuidad con las de esa época, la privaban de toda lucidez sobre sí misma al mantenerla en el estado de adormecimiento por el que había sucumbido a las seducciones del fascismo. Por este motivo, la investigación de Benjamin se encaminará a dilucidar el conjunto de fenómenos del París decimonónico en los que se plasmaría esa visión desfigurada de sí que poblaba las conciencias de sus ciudadanos, impregnada en su desfiguración por las promesas de cambio que latían en los progresos técnicos inherentes a la producción capitalista. Entre tales fenómenos, la moda ocupa un lugar destacado por haberse convertido la ciudad de París en este período en referente mundial de la moda femenina. Pero la reflexión de Benjamin sobre ella buscará principalmente poner de relieve aspectos clave de la sociedad del siglo XIX que, a la vez que se prolongan hasta su propio presente por su esencial ensamblaje con el capitalismo, habrían alcanzado en él, con la evolución histórica de este régimen productivo, un mayor grado de consolidación y, por ende, de enmascaramiento ante sus contemporáneos.

A tenor de lo expuesto, este ensayo se propone realizar un examen exegético de las consideraciones de Benjamin sobre la moda en el marco del *Trabajo de los pasajes*. En ella se distinguirán tres facetas temáticas que arrojan luz sobre dimensiones de este fenómeno de diferente calado tanto en la sociedad decimonónica como en su actualidad histórica. De entrada, se estudiará el papel de la moda en el proceso de “entronización de la mercancía” (GS V, p. 51) y en el impacto de su fetichismo en el consumo por su concesión a las mercancías de una magnitud agregada de valor que reside en su novedad. Posteriormente, se indagará sobre la influencia de la moda en la percepción del devenir histórico de la

⁴ Esta visión del despertar en su conexión con la labor del historiador materialista parecería haber sido tomada de la ya mencionada carta de Marx a Arnold Ruge de 1843, de la que Benjamin, en el *Trabajo de los pasajes*, cita el siguiente fragmento a modo de encabezamiento del legajo N: “La reforma de la conciencia *únicamente* consiste en despertar al mundo... del sueño sobre sí mismo” (GS V, p. 570; MEW 1, p. 346).

sociedad moderna a partir del entrelazamiento que se acusa en la *Obra de los pasajes* entre la cualidad de lo nuevo y la reiteración de lo “siempre igual”. Por último, se explorará la peculiar relación de la moda con el pasado, así como la forma en que en ella se materializa el componente utópico que, a través de sus imágenes desiderativas, contienen para Benjamin las fantasmagorías que afloran en la sociedad moderna. En función de estos aspectos, Benjamin asigna a la moda una significación política por la que no solo avista en este fenómeno posibilidades revolucionarias, sino que, tal y como sucede en la tesis XIV de *Sobre el concepto de historia*, lo muestra provisto de una singular ambivalencia que afecta especialmente al quehacer del historiador materialista: a pesar de que la moda se dará a ver como el perfecto aliado del capitalismo e instancia determinante en el nacimiento de las fantasmagorías que suscita, la actualización del pasado que practica ofrecerá al historiador materialista un paradigma de aproximación a lo ya sido que este habrá de hacer valer para superar las fantasmagorías de su presente histórico y despertar al colectivo de la sociedad capitalista del sueño narcotizado que lo embarga.⁵

2. Moda y capitalismo: los derechos del cadáver

Algunas de las citas que Benjamin recoge en el legajo B del *Passagenarbeit* se detienen en las causas y motivaciones que justificarían el nuevo sentido que la moda cobra en el mundo moderno, así como su creciente repercusión y resonancia social, para apuntar a dos factores intrínsecamente unidos a la emergencia y afianzamiento del sistema de producción capitalista. Un texto de finales del siglo XIX emplaza el origen del ascendente calado de la moda en la voluntad de las clases pudientes de diferenciarse de las clases bajas o medias a través de nuevas formas

⁵ No sería, por tanto, según ha sostenido Wollen, una “inconsistencia” en la actitud de Benjamin hacia la moda el que su abordaje de este fenómeno oscile entre su contemplación, por un lado, “como una manifestación de la cultura de la mercancía —o, más concretamente, del fetichismo de la mercancía—” y, por otro, “como la manifestación de un deseo utópico largamente reprimido” (2003, p. 131). Pues, como habrá de verse en el transcurso de este trabajo, tal abordaje de Benjamin no entraña oscilación alguna, sino una visión dialéctica de este fenómeno atenta a su carácter contradictorio, por lo demás análogo al que detecta en la mercancía como objeto de uso y a la vez fetiche, o en la prostituta, simultáneamente vendedora y mercancía (cfr. GS V, p. 55)

de vestimenta o peinado que acreditaran su elevada posición económica. Sin embargo, ante cada cambio en la indumentaria de las clases altas, las clases medias no tardarían en imitarlas y en adoptar atuendos similares, impulsando a las clases pudientes a reclamar nuevos estilos, cortes o tejidos que forzaron los procesos de renovación continua característicos de la moda y su cada vez mayor fugacidad desde el momento en que su difusión social se vio facilitada por el perfeccionamiento de los medios de comunicación (cfr. GS V, pp. 124-125). A esta cuestión de clase, efecto de un orden social que ya no discierne por alcurnia o abolengo sino en razón del poderío económico, se suma la perenne necesidad del régimen capitalista de intensificar la producción e intercambio de mercancías a fin de garantizar el incremento de la ganancia de capital.

A comienzos del siglo XX, Eduard Fuchs observa que, al espolear la venta de mercancías, las frecuentes variaciones en la moda conducen al aumento de la tasa de beneficios que requiere el capitalista para ampliar gradualmente su producción y resistir la competencia de otros capitalistas (cfr. GS V, p. 128). En esta misma línea, Benjamin cita un fragmento del texto de Georg Simmel, “La filosofía de la moda”,⁶ que niega la intervención del azar en el auge comercial de ciertas mercancías y apela a la producción deliberada de artículos cuya novedad, enfatizada por los pertinentes aparatos publicitarios, incentiva su compra masiva (cfr. GS V, p. 127). Otro fragmento de este mismo texto incide en la espiral de aceleración de la producción a la que aboca esta estrategia: para fomentar la compra de los nuevos artículos producidos, las rápidas mutaciones de la moda imponen un abaratamiento de los precios que acaba por incrementar la demanda social de renovación de las mercancías y por hacer de tal renovación un imperativo de la producción misma (cfr. GS V, pp. 127-128), por lo demás sujeta a la exigencia de compensar la caída de los precios con la fabricación y venta de una masa mayor de mercancías.

En coherencia con esta visión materialista de la moda, su tratamiento en los resúmenes de 1935 y 1939 del *Trabajo de los pasajes* se centra en primera instancia en que este fenómeno actúa al modo de un dispositivo

⁶ El ensayo “La filosofía de la moda” se publica en 1905 en el número 11 de la revista *Moderne Zeitfragen*, editada en Berlín por Hans Landberg. Sin embargo, Benjamin cita una edición posterior de este texto que aparece bajo el título “La moda” en el volumen recopilatorio *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, publicado por Simmel en 1911.

que apuntala y acentúa la tendencia a la mercantilización de todas las cosas que entraña el régimen de producción capitalista. A propósito de las exposiciones universales celebradas en diversas capitales europeas en el siglo XIX, que retrata como “lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía” en los que se construye “el universo de las mercancías” (GS V, pp. 50-51), Benjamin trae a colación el arte de Grandville: en una suerte de lógica inversa a la de la reunión y concentración de mercancías a las que se consagran los recintos de las exposiciones universales, sus dibujos fantásticos “trasladan al universo el carácter mercantil” (GS V, p. 51), infundiendo dicho carácter a la propia naturaleza y al cosmos supraterráneo con la intención de caricaturizar la transformación de toda entidad en producto y objeto de intercambio que acontece en la sociedad capitalista.

Según Benjamin, la moda interviene en tal transformación porque “prescribe el ritual con el que el fetiche quiere ser adorado” (GS V, p. 51). Siguiendo los postulados de Marx, el atractivo que ostentan las mercancías se fundamenta en el proyecto de los pasajes sobre su carácter fetichista, consistente en aquella apariencia que, ubicando la fuente de su valor en las cualidades o propiedades inmanentes a su materialidad física, oculta que este proviene del tiempo de trabajo abstracto objetivado en ellas. Pero con esta sentencia Benjamin alude a que, sobre el sustrato del fetichismo de las mercancías, los dictados de la moda, en los que prima la exaltación y valorización de la novedad, poseerían la virtualidad de conferirles un mayor o menor poder de atracción: así, al revestirlas con el halo de “lo nuevo”, la moda otorga a las mercancías una cualidad añadida, independiente de su valor de uso, que acrecienta su valor y su capacidad de seducción sobre sus potenciales consumidores (cfr. GS V, p. 71). Que Benjamin advierta en este proceder el dictamen de un rito para la adoración de las mercancías responde a que la moda pone en valor ciertas mercancías solo durante un tiempo limitado para, posteriormente, reemplazarlas por otras distintas a las que recubre del valor de la novedad frente a las precedentes, condenando a estas a su desvalorización. De esta forma, la moda decreta los ritmos del culto a la mercancía por medio de una dinámica en la que el enaltecimiento de un círculo particular de mercancías termina con su desecho y suplantación por otro círculo diferente. Pero puesto que el funcionamiento de esa dinámica precisa de la permanente variación de las mercancías en las que se imprime el aura de lo nuevo, así como de la continua creación de la novedad frente a lo ya existente, conocido y adquirido, por su causa la

moda expande sin descanso la esfera de lo mercantilizable, empujándola a adueñarse de cada vez más áreas de lo real.

Este planteamiento da razón de que Benjamin ligue su reflexión sobre la moda con la obra de Grandville: aun cuando la aspiración de la moda a determinar qué mercancías han de devenir objeto de deseo parece limitarse a los objetos de uso cotidiano, las caricaturas de Grandville harían notar la falta de límites de tal aspiración y su propensión a abarcar la globalidad de lo existente —lo cual es apreciable, por ejemplo, en las modas que conciernen a los destinos turísticos— como resultado de su dinámica de cíclica renovación y de la ampliación de los procesos de mercantilización que esta involucra. Las fantasías de Grandville descubren con ello la verdadera naturaleza de la moda, que Benjamin cifra en un conflicto con lo orgánico por el que el arte de la moda, conectando el cuerpo vivo con el mundo inorgánico, “percibe en el viviente los derechos del cadáver” (GS V, p. 51). Esta referencia al cadáver que lo hace confluir con lo inorgánico acoge a la par que trasciende el significado trivial según el cual la moda que gira en torno a la indumentaria, en su afán por encontrar nuevos tejidos y motivos de adorno, recurre a todo tipo de elementos de origen mineral. Pues las apariciones del término “inorgánico” en el *Passagenarbeit* indican que Benjamin remite con él al ámbito de las mercancías como objetos cuya fabricación industrial —como en el caso de una mesa de madera— elimina todo resto de vida de los materiales naturales que se emplean en ella. En la identificación de la mercancía como producto con el cadáver que se deduce de esta interpretación, refrendada en una anotación del proyecto de los pasajes (cfr. GS V, p. 111), resuena la asimilación marxiana tanto del valor objetivado en la mercancía como del capital que rinde su intercambio con el “trabajo muerto” (*tote Arbeit, verstorbene Arbeit*):⁷ con esta expresión, Marx designa el trabajo ya

⁷ Aun cuando las primeras aproximaciones de Benjamin al marxismo se remontan a los años del inicio de la Primera Guerra Mundial (cfr. Scholem, 2007, pp. 42 y ss.), sus lecturas de los textos de Marx o de intérpretes relevantes de su obra no comienzan sino hasta mediados de los años veinte, en parte motivadas por su relación con la dramaturga rusa Asja Lacis. En esta época, su conocimiento de *El capital* parece reducirse a la lectura del capítulo dedicado al fetichismo de la mercancía (cfr. Scholem, 2007, p. 199), obra de la que emprende un estudio más sistemático a mediados de los años treinta. Sin embargo, en una carta redactada en noviembre de 1930, Benjamin (cfr. 1995, p. 15) comunica a Adorno

acaecido, cristalizado en sus productos y reducido a la pura abstracción del tiempo de su duración que se destila del “trabajo vivo” (*lebendige Arbeit*), esto es, del trabajo concreto y dotado de cualidades específicas que el trabajador invierte en la elaboración de tales productos (cfr. MEW 23, pp. 209 y 329). Marx entiende que el trabajo muerto que se traduce en capital se enfrenta indefectiblemente al trabajo vivo por nutrirse de su explotación de la misma manera en que los vampiros se alimentan de la sangre de los vivos (cfr. MEW 23, p. 247). Bajo este enfoque y desde el punto de vista del valor, el coágulo de trabajo muerto que es la mercancía se revela para Benjamin como un cadáver que no sólo circula entre los vivos, sino que también exprime las fuerzas vitales de su gran mayoría y los subyuga en su conjunto a las leyes de su producción e intercambio.

Esta relación de conflicto o confrontación entre lo inorgánico — la mercancía— y lo orgánico —los seres humanos— se haría incluso más extrema en las mercancías que se dedican al vestido y al adorno, condicionadas con mayor intensidad por los dictados de la moda: inducido por esta, el producto cadavérico reivindica en el atuendo sus “derechos” sobre el viviente porque únicamente su cuerpo vivo le brinda el enclave de su uso y lucimiento. Si en este sector sobresaliente de la moda la mercancía se adhiere a la piel y obliga al cuerpo del viviente a plegarse a las formas siempre mudables que se siguen de su periódico recambio, Benjamin cita un texto de finales del siglo XIX que defiende la existencia de una “tiranía de la moda”, en función de la cual conseguir el reconocimiento social deseado comporta —al menos para ciertas clases— obedecer al mandato de amoldarse a lo encumbrado transitoriamente por ella (cfr. GS V, p. 125).⁸ Pero esta tiranía recae

que ha leído el libro de Karl Korsch, *Marxismo y filosofía*, en cuyo apéndice, “El punto de vista de la concepción materialista de la historia”, se hace referencia a esta distinción marxiana entre el “trabajo vivo” y el “trabajo muerto” (1972, p. 142). Por tanto, su lectura de este texto de Korsch avalaría esta interpretación de la noción de “cadáver” como equivalente a la mercancía que Benjamin engarza con el fenómeno de la moda.

⁸ En este mismo sentido, Georges Simmel estima en su texto sobre la moda que este fenómeno vendría a cubrir necesidades de signo opuesto, ya que no solo serviría para satisfacer “la necesidad de distinción, la tendencia a la diferenciación, la variedad y el destacarse” (1911, p. 32) frente a otros, sino también de instrumento de aceptación social por medio del uso de atuendos de moda. Sobre este análisis de la moda en Simmel, cfr. Frisby (2013, pp. 95 y ss.).

con todo su peso sobre el cuerpo femenino: con la moda se inaugura, anota Benjamin, “el lugar del intercambio dialéctico entre la mujer y la mercancía” (GS V, p. 111), ya que a la indumentaria que la revista habrá de quedar en parte supeditada la belleza que quepa atribuirle, y la mujer deberá aprender a utilizarla para fines de estimulación erótica que la conviertan en objeto de deseo y placer ante la mirada masculina (cfr. GS V, pp. 123 y 128). De acuerdo con ello, en lo que atañe a los objetos de la moda femenina, Benjamin agrega al carácter fetichista que corresponde a toda mercancía un segundo fetichismo de índole sexual que, conforme a lo teorizado por Freud, “sucumbe al *sex-appeal* de lo inorgánico” (GS V, p. 51) y que constituye el “nervio vital” de la moda.

Dado que la excitación sexual que proporciona este fetichismo adicional procede del solapamiento imaginario entre el cuerpo de la mujer y las mercancías-cadáver que representan sus prendas de vestir, en él se quiebran las fronteras que usualmente se dibujan entre lo orgánico y lo inorgánico (cfr. GS V, p. 118). Pero, frente a la explicación freudiana, Benjamin sitúa la raíz primigenia de la atracción por lo inorgánico propia de este fetichismo sexual en el fenómeno mismo de la moda: no otra cosa que su esencial promoción del culto a la mercancía, en principio generalizable a cualquiera de sus tipos y especialidades, pone el deseo masculino “al servicio de lo inorgánico” (GS V, p. 51). O, lo que es lo mismo, al servicio de la mercancía-cadáver que deriva en capital como pilar del régimen de producción capitalista y que, además del trabajo vivo, vampiriza igualmente el deseo al tornarlo en fuente de ganancia. Sobre esta base, en una críptica nota del legajo B que se inspira en unos versos de Rilke,⁹ Benjamin personifica a la muerte en la dependienta del figurado comercio en el que ocurriría el intercambio dialéctico entre la mercancía y la mujer para, a continuación, definir la moda como la “parodia del cadáver multiforme, provocación de la muerte mediante la mujer” (GS V, p. 111). Esta definición sugiere que la moda vendría a caricaturizar en el cuerpo de la mujer la figura del cadáver: al suplantar el atractivo del cuerpo femenino por el de las mercancías-cadáver que lo recubren y ocultan, la mujer se exhibe en

⁹ Se trata de los siguientes versos, pertenecientes a la “Quinta elegía” de las *Elegías de Duino*: “Plazas, oh plaza en París, infinito escenario / donde la modista, *Madame Lamort*, / anuda y tuerce los inquietos caminos / de la tierra, cintas sin fin, e inventa, / con ellos, nuevos lazos, volantes, flores, escarapelas, frutas artificiales” (GS V, p. 111).

sociedad con una especie de apariencia cadavérica siempre cambiante según las múltiples y variopintas formas enaltecidas por la moda. Que la muerte, en el fenómeno de la moda, provoque por medio de la mujer significará entonces que no es ya su naturaleza orgánica la que seduce e incita el interés sexual del varón, sino la colección de cadáveres que porta sobre su piel: a través de su vestimenta, la dimensión de muerte que encierra cada mercancía prevalecería en el placer y la fascinación que causa la visión de la mujer sobre la vida que anida en ella.

Benjamin señala otras imbricaciones entre el fenómeno de la moda y la muerte que hacen patente una concepción dialéctica del vínculo que traza entre ambas. Si a la luz de lo que se acaba de exponer cabe decir que la muerte se inscribe en el núcleo mismo de la moda por la primacía que en ella se concede a lo inorgánico, en esa misma anotación del legajo B, y atendiendo a sus vertiginosas mutaciones, Benjamin apunta que la moda “pellizca a la muerte y ya es de nuevo otra para cuando la muerte intenta golpearla” (GS V, p. 111). En aparente contradicción con lo comentado, la moda no se perfila aquí como una provocación *de* la muerte —esto es, de la mercancía-cadáver que engalana a la mujer y que provoca o excita al varón—, sino como un fenómeno que implica una provocación *a* la muerte por su pretensión de burlarse de ella en la doble acepción de “mofarse de” y de burlarla o esquivarla (cfr. GS V, p. 115). En esta faceta de la moda se aglutinan varios sentidos. Por un lado, así como la moda trata de superar la creación natural del nacimiento por medio de la creación de la novedad, también la anima una tentativa de superar la muerte que se concreta tanto en su habilidad para despertar la atracción por lo muerto e inorgánico (cfr. GS V, p. 130) como en el hecho de que, al acudir en sus creaciones a estilos o materiales de épocas pretéritas a los que infunde una nueva vida, “trae al presente lo fenecido” (GS V, p. 1229). A esto se añade el que la moda desafía reiteradamente a la muerte porque su despliegue temporal supone una persistente sucesión de muertes y renacimientos con la que este fenómeno elude toda extinción definitiva: por su estricta dependencia de la novedad, toda moda particular está destinada a perecer, depreciando con su declive a las mercancías que ha entronizado; pero esa decadencia y consunción serán en todo caso consecuencia del surgimiento de una nueva moda y de su correlativo enaltecimiento de otras mercancías a las que barniza con el

brillo de lo nuevo.¹⁰ Por tanto, el propio proceso de liquidación intrínseco al fenómeno de la moda, requerido por el precepto de valorización de “lo nuevo” que gobierna su dinámica interna, garantiza su pervivencia en el tiempo y su permanente evasión de la muerte, que Benjamin entronca con su caracterización de la modernidad como una época cuya alienación respecto de sí misma incluye la vertiente existencial de no querer saber nada de la muerte ni de final definitivo alguno (cfr. GS V, p. 115).¹¹

No obstante, el proyecto de los pasajes incide en que la superación de la muerte en la moda se salda con la victoria de la primera en determinados terrenos. Subrayando el contraste con la idea de que la moda provoca a la muerte para terminar sustrayéndose a ella, Benjamin escribe: “La muerte, en cambio, a la orilla de un nuevo Leteo que extiende su corriente de asfalto por los pasajes, erige el esqueleto de las prostitutas en trofeo” (GS V, p. 111). A esta indicación de que la muerte vence en la prostituta —el trofeo que conquista— subyace el lazo que, a partir de su lectura de la obra de Baudelaire, Benjamin tiende entre ambas en razón de la mercantilización a la que la prostituta somete su cuerpo. Como declara en la *Obra de los pasajes*, el éxito del capitalismo en su inclinación a la mercantilización de toda realidad se evidencia en el momento en que la naturaleza cobra un carácter mercantil. Pero la naturaleza mercantilizada tendría ya su encarnación en la figura de la prostituta, que hace valer su propia persona como mercancía poniéndola a disposición de quienes paguen por su uso (cfr. GS V, pp. 435-436). Esto no quiere decir que Benjamin detecte una diferencia sustancial entre la prostituta y los trabajadores o literatos que acuden al mercado “a encontrar comprador” (GS V, p. 54) de sus fuerzas vitales o

¹⁰ Para explicar esta idea, ya resaltada por Simmel, en la monografía que dedica al tema de la moda en la obra de Benjamin, Ekardt comenta que “la relación entre, por un lado, la moda como fenómeno general, y, por otro, la moda en sus realizaciones particulares, roza lo paradójico. Pues mientras que estas realizaciones particulares están marcadas por su carácter efímero y transitorio, el fenómeno estructural parece omnipresente y constante”, de manera que en la moda se haría patente “el que el cambio es lo que en sí mismo no cambia” (2020, p. 29).

¹¹ Para el estudio de esta caracterización de la modernidad en su singular relación con la muerte, cuyo abordaje excede los límites de este trabajo, cfr. Belforte (2016, pp. 205 y ss.).

de sus creaciones artísticas. Más bien, sus reflexiones denotan que en la prostituta trasluce con mayor nitidez la mercantilización de lo humano que el régimen de producción capitalista, dilatando la transfiguración en mercancía de la totalidad de las cosas, ejerce sobre aquellos individuos que carecen de medios productivos y se ven forzados a vender su tiempo de vida para procurarse el sustento material que necesitan. Desde esta perspectiva, la equiparación de la mercancía con el cadáver que se propone en el *Trabajo de los pasajes* llevará a Benjamin a afirmar que la prostituta es “vida que significa muerte” (GS V, p. 424): cuerpo vivo que ella misma objetiva y cosifica, que convierte en principio de valor al vender, no su fuerza de trabajo, pero sí —o en eso se resume la ficción que envuelve su actividad— su capacidad de goce y su carne (cfr. GS V, p. 439), explotadas tanto por ella como vendedora como por el cliente y canjeadas por dinero como plasmación del capital que para Marx equivale al trabajo muerto.¹² Por eso, en la visión de Benjamin, lo ofrecido por la prostituta en su cuerpo vivo no es más que una mercancía-cadáver, o un esqueleto desprovisto del alma y el deseo que habita el cuerpo de los vivientes.

Si en la prostitución se escenifica el triunfo de la muerte sobre lo humano a través de su mercantilización y de la reificación que esta conlleva, mostrando la soberanía que la mercancía alcanza sobre los individuos de la sociedad capitalista, la glorificación de lo nuevo típica de la moda encubrirá tenazmente ese triunfo. Pues, como se examinará en el siguiente apartado, tal glorificación habrá de penetrar la comprensión de la historia de esta sociedad por medio de un ideal de progreso que no solo oculta sus mecanismos de explotación y dominio, sino que también aparta a sus individuos de su eventual desarticulación.

3. Novedad y apariencia histórica

En una de las anotaciones del legajo B, Benjamin se refiere a la existencia de una fantasmagoría de la moda que estriba en su invención

¹² Reflexionando sobre la figura de la prostituta en el marco de la sociedad capitalista, Buck-Morss (1986, pp. 120 y ss.) considera que en ella se evidencia además el vuelco de los deseos eróticos y de la naturaleza instintiva del ser humano sobre el mundo de las mercancías y el valor de cambio que les es inherente, ya que el mero hecho de que la prostituta ponga su sexualidad a la venta, tornándola en valor de cambio, la convertiría ante sus semejantes en objeto de atracción.

de una “humanidad artificial” (GS V, p. 131). Esta resulta de la proyección de una imagen corporal del ser humano acorde con los dictámenes que la moda, a través de sus trajes y adornos, impone tanto a la figura masculina como a la femenina y tendría su reflejo en las proporciones ficticiamente estilizadas de los maniqués que lucen sus diseños. Pero el principal enmascaramiento que asigna a este fenómeno reside en la creación y apología de la novedad sobre la que la moda gravita. Tanto en el resumen de 1935 como en el de 1939, Benjamin menciona el poema de Baudelaire, “El viaje”, en cuya estrofa final la muerte se describe como un último viaje cuya meta es “Lo nuevo”, para poner de relieve que esta cualidad sería el origen de “aquella ilusión de la cual la moda es la infatigable proveedora” (GS V, p. 71) o su “agente incansable” (GS V, p. 53).

Ya la propia novedad que la moda transforma en valor posee en sí misma una naturaleza ilusoria, proveniente de que en ella impera antes la mera apariencia de novedad que el nacimiento de lo genuinamente nuevo. Así, la exigencia de recambio periódico que la determina conduce a que la presunta novedad de las mercancías que diseña y ensalza como nuevas frente a las que habrían estado en boga en un período anterior se restrinja a la introducción de variaciones en ellas que, conforme aumenta la frecuencia de recambio de la moda, menos diferencias presentan con respecto a las características de las mercancías de años o décadas previas. Ante esta cuestión, no puede obviarse que Benjamin destaca cómo las creaciones de la moda se apoyan en las innovaciones técnicas fomentadas por el capitalismo (cfr. GS V, pp. 232 y 1211), que al traer consigo la producción de nuevos materiales permitieron la elaboración de diseños y formas diversas con respecto a las de tiempos precedentes. Pero su insistencia en que la moda se nutre de lo pretérito enfatiza igualmente la condición siempre en cierto grado engañosa de lo entronizado en ella como “lo nuevo” de aquellas mercancías cuya compra espolea en sustitución de las que protagonizaron una fase anterior de la moda.

Con este continuo reemplazo de mercancías, la moda del siglo XIX participa en la aceleración del ritmo de vida ocasionado por la implantación del modo de producción capitalista. Si con las nuevas velocidades posibilitadas por sus avances técnicos aparece en los individuos de esta época la percepción de que la vida es como un rápido y agitado torrente que los arrastra, tal percepción se vuelca en un afán de experimentar siempre renovadas sensaciones, en parte saciado por

los permanentes renacimientos de la moda (cfr. GS V, pp. 113-114).¹³ En este punto Benjamin se adhiere a la tesis de Paul Valéry según la cual en la búsqueda de lo nuevo se divisa una superstición del mundo moderno (cfr. GS V, p. 123): no habiendo nada más precedido y fugaz que la sensación de lo nuevo, todo esfuerzo gastado en generarla se guía por un objetivo quimérico, ya que, apenas lograda, la sensación de novedad está sentenciada a desvanecerse. A esta misma superstición habrían sucumbido los productos del arte que, recién lanzados a la arena del mercado, anclan su valor artístico a la novedad de sus técnicas y formas estéticas, quedando también sujetos al arbitrio de la moda. A juicio de Benjamin, el valor hipotéticamente absoluto, incalculable e incomparable que Baudelaire dispensa a lo nuevo aspira a contrapesar la degradación que sufren las cosas desde el momento en que, trocadas en mercancía, reciben un precio que las iguala en cantidades de dinero. Pero si esta valoración de la novedad en el arte constituye su última trinchera frente a su inminente mercantilización, Baudelaire no habría sido consciente de que esa táctica de resistencia coincidía “con la línea de ataque más adelantada de la mercancía” (GS V, pp. 71-72), sustentada sobre la dinámica de la moda.

Sin embargo, la ilusión cuyo origen Benjamin localiza en lo nuevo y que se vería sin cesar alimentada por la moda sobrepasa la concreción de este fenómeno para trasladarse al ámbito de la autocomprensión de la sociedad moderna. Según el resumen de 1935, el halo de esplendor que la moda confiere a lo nuevo da lugar al “brillo imposible de eliminar en las imágenes producidas por el inconsciente colectivo” (GS V, p. 55). Estas imágenes, adscritas en otra versión de este texto al “sujeto onírico de la historia” y, en otra modificación ulterior, calificadas de “oníricas” (cfr. GS V, pp. 1233 y 1246), convergen con las fantasmagorías o imágenes misticadoras que la sociedad del siglo XIX genera sobre sí misma y a través de las cuales se interpreta tanto en su presente como en sus

¹³ En el marco de una sugerente aunque también discutible lectura según la cual la teoría de la moda de Benjamin aspira a trascender la actitud fundamental de la melancolía característica tanto de la época del Barroco como de su ensayo *El origen del Trauerspiel alemán*, Apel (2000, p. 89) ha señalado que los continuos cambios de la moda, así como los procesos de aceleración a los que estos contribuyen, suponen una suerte de compensación del tedio que se destila de la mera apariencia de novedad, tedio en cuyo trasfondo habitaría la melancolía del sujeto moderno.

expectativas de futuro. El que tales imágenes estén dotadas del brillo de lo nuevo se explica de entrada porque, bajo el influjo de las innovaciones técnicas del sistema productivo, el colectivo social de esta época habría concebido su propio tiempo como un *novum* sin precedentes en la historia, concepción, para Benjamin, ilusoria por su recurrencia en toda generación que se compara con las que la anteceden (cfr. GS V, p. 667). Pero el proyecto de los pasajes pretende ante todo abordar la cuestión de que la sociedad decimonónica habría caído presa de la ilusión de que la constante irrupción de la novedad, así como los cambios que esta acarrea, entrañan un progreso que dirigiría automáticamente al colectivo social hacia el cumplimiento de las promesas de abundancia y prosperidad que el capitalismo auspiciaba para todos sus individuos. O, por decirlo en otras palabras, la ilusión de que el surgimiento de lo nuevo empujará a la humanidad hacia un estado siempre mejor que el precedente y capaz de satisfacer en mayor grado sus demandas y deseos.

Ahora bien, del mismo modo que en lo anunciado por la moda como nuevo se acusa una naturaleza aparente que encubre la repetición parcial de creaciones y diseños pretéritos, Benjamin sostiene que las fantasías de progreso que se entretajan en las imágenes oníricas de la sociedad del siglo XIX, alentadas por la persistente exaltación de la novedad que es consustancial al fenómeno de la moda, comportan una ocultación análoga: la de la reproducción y permanencia, en el nuevo orden social que instaura el capitalismo, de las relaciones de dominación de las clases pudientes sobre las desposeídas ya reinantes en toda época anterior de la historia. Una ocultación que tendría por efecto la perpetuación de tales relaciones de dominio y la obliteración de la experiencia de la necesidad de emprender un proceso de transformación estructural de ese orden social.

En este sentido, la apariencia de novedad que la moda imprime en las mercancías, unida a los avances técnicos del capitalismo, jugará un papel clave en la emergencia de una apariencia de más amplio alcance y calado que Benjamin designa como la “apariencia histórica” (GS V, pp. 435 y 1251): esta se corresponde con aquella imagen por la que la sociedad del siglo XIX se ve a sí misma avanzando como una locomotora por los raíles de la historia en dirección a un futuro inevitablemente colmado de mayores bondades que las conocidas en su presente o en el pasado. Pero en la medida en que esta apariencia enmascara una situación de completa ausencia de cambio en lo relativo a la perenne división de la sociedad entre la clase de los opresores y la de los oprimidos, el *Trabajo de*

los pasajes no dejará de resaltar la indisoluble alianza que en el contexto del capitalismo se da entre lo nuevo y lo siempre igual. Pensada al modo de una unidad antinómica que Benjamin condensa en la fórmula de “lo siempre de nuevo igual” o “lo siempre otra vez igual” (*das immer wieder Gleiche*), esta alianza se hallaría ya en el estrato primordial que en la sociedad capitalista representa la forma mercancía para desde él, y en virtud de su fetichismo, proyectarse sobre la visión de la historia forjada en el siglo XIX: si la novedad que la moda atribuye a las mercancías se contradice al tiempo que se amalgama con la reiteración de lo siempre idéntico que implica su producción en masa (cfr. GS V, p. 417), la exaltación propia de esta época del carácter radicalmente nuevo de los eventos que en ella se van sucediendo descansa sobre el trasfondo de repetición inalterada de la injusticia que —al igual que en épocas pasadas— se contiene en su ordenamiento social y que se materializa en la explotación del proletariado a manos de la burguesía.¹⁴

En lo que respecta a esta función enmascaradora de la moda en la sociedad decimonónica, que propicia una imagen de su devenir histórico que encubre su falta de cambios en el plano social y coarta su posible acaecimiento, Benjamin recoge un texto de Bertolt Brecht que, a su entender, delata que la moda opera como “el disfraz de unos deseos muy concretos de la clase dirigente”, que se reducen al deseo de “que todo siga igual” (GS V, p. 121). A este mismo problema alude un breve apunte de los materiales del *Trabajo de los pasajes* que reza: “La moda pone siempre su hoja de parra en el lugar en el que se encuentra la desnudez revolucionaria de la sociedad” (GS V, p. 1215). Con él se señala que, dada la apariencia histórica que origina, la moda se acredita como un mecanismo de inhibición de la abertura de todo horizonte revolucionario al inducir la falsa creencia de que el curso de los acontecimientos de la sociedad capitalista, gracias a las novedades desplegadas por su

¹⁴ Desde una perspectiva hermenéutica afín a la aquí planteada, Osborne ha indicado que, en el contexto de la sociedad moderna, y a partir del fetichismo de la mercancía, se genera una nueva lógica temporal en la que la moda, al proyectarse como una forma de conciencia histórica, “crea el ‘tiempo vacío homogéneo’ del historicismo, en el que los sucesos históricos aparecen, de un modo indistinto, como ‘artículos producidos en serie’: cada uno de ellos aparece como nuevo y, sin embargo, en términos del carácter del tiempo que ocupa y, por tanto, de su relación con el presente, aparece como ‘lo siempre otra vez igual’” (1994, p. 83).

régimen productivo, desembocará mecánicamente en una elevación de las condiciones de vida de las clases más desfavorecidas. A propósito de las diferencias entre las clases dominantes y las oprimidas, en el legajo J se asevera que “los movimientos de la clase dominante, una vez llegada al poder, presentan en sí mismos la naturaleza de la moda” (GS V, p. 460). Benjamin conecta esta tesis con la de la mayor volubilidad de la ideología de los dominadores en comparación con las ideas de las clases desposeídas. Pues así como la inmutabilidad nuclear de estas últimas daría noticia de la persistencia en el tiempo de su estado de opresión, la ideología de la clase dominante se ve obligada a modificarse ante cada coyuntura económicamente conflictiva, si bien en aras de una única e inmovible meta: hacer aparecer esa coyuntura como una perturbación transitoria y perfectamente corregible en una articulación social estructuralmente justa o que habrá de llegar a serlo en un porvenir cercano. De forma similar al fenómeno de la moda, que subsiste como tal a través de sus continuas variaciones, la volubilidad de la ideología de la clase dominante estaría al servicio de la preservación de su posición de dominio y de la obstaculización de toda acción que tratara de provocar algún cambio en el *statu quo* vigente.

En relación con esta temática, Benjamin repara en que, a la vez que las caricaturas de Grandville ponen de manifiesto el sometimiento de toda entidad natural a la lógica mercantil, en ellas se “hace proceder la historia, que ha adquirido los rasgos de la moda, del eterno ciclo de la naturaleza” (GS V, p. 267). De esta manera, las diferencias entre la esfera de la acción humana y la de la naturaleza se difuminan en sus dibujos al contemplarlas bajo el punto de vista de su transcurrir temporal. Según la lectura de Benjamin, con esta representación que entremezcla lo histórico y lo natural, Grandville sacaría a la luz la dinámica cíclica, pareja a la de los ciclos naturales y marcada por la repetición de lo ya sido, que subyace a la exaltación de la novedad practicada por la moda. Esta interpretación justifica que el *Passagenarbeit* cite un texto en el que la moda se identifica con el “eterno retorno de lo mismo” (GS V, p. 120): en ese retorno, la mismidad que regresa radica tanto en aquello que la moda recupera del pasado como en el hecho de que todos y cada uno de sus renacimientos giren en torno al siempre idéntico motivo de “lo nuevo”. Pero Benjamin agrega que la aplicación a la historia de los caracteres de la moda que se perfila en la obra de Grandville da a ver la crucial participación de este fenómeno en la conformación de una comprensión del devenir histórico que, pese a su enaltecimiento de la novedad como índice de progreso,

en realidad involucra una naturalización y secularización de lo histórico (cfr. GS V, p. 267) que resulta en el inmovilismo de la estructura de clases de la sociedad del siglo XIX.¹⁵

En consonancia con estas observaciones, Benjamin dedica la conclusión del resumen de 1939 al libro de Blanqui, *La eternidad por los astros*, en el que aprecia una anticipación de la noción nietzscheana del eterno retorno de lo mismo por su bosquejo de una cosmogonía en la que la novedad se ensambla con la repetición eterna de las penas del infierno. De ella se derivaría una imagen del progreso “que se revela como la fantasmagoría de la historia misma” (GS V, p. 76), es decir, como una concepción mistificadora de la historia que, bajo la bandera del progreso, oculta el estatismo social y la pervivencia de las desigualdades económicas en el modo de producción capitalista. No obstante, se ha subrayar en este punto que la condición fantasmagórica o engañosa de esta comprensión de la historia no solo emana de su glorificación de la novedad y el progreso que hipotéticamente procura, sino también de la reiteración sin fin y el inmovilismo que estos tienden a encubrir: en el resumen de 1935, Benjamin plantea que el “brillo de lo nuevo” ensalzado por la moda y que impregna las imágenes en las que la sociedad moderna se retrata a sí misma “se refleja, como un espejo en otro, en el brillo de lo siempre otra vez igual”, de tal forma que del recíproco reflejarse de estas dos apariencias surgiría “la fantasmagoría de la ‘historia cultural’ en la que la burguesía degusta su falsa conciencia” (GS V, p. 55; cfr. GS V, p. 1223).

Ciertamente, el énfasis del proyecto de los pasajes recae en el contexto de esta problemática sobre el valor que la sociedad moderna otorga a la novedad, en la que anida la “quintaesencia” (GS V, p. 55) de la falsa conciencia que la moda contribuye a crear. Pero el que Benjamin afirme que “lo siempre otra vez igual” concurre a la par en

¹⁵ En *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin argumenta que esta naturalización de la historia se habría producido ya en el siglo XVII, en el que la vivencia de un mundo desacralizado, así como sus consecuencias teológicas, imponen una visión de la historia como declive y decadencia que tiende a representarse alegóricamente a través de una imagen de la naturaleza que subraya su permanente degradación. Un estudio más detallado de la vinculación de este texto temprano de Benjamin con el *Libro de los pasajes* a propósito de la comprensión de la historia que reflejan las caricaturas de Grandville puede encontrarse en Bretas (2013, pp. 155 y ss.).

la constitución de esa falsa conciencia en la que se regocija la burguesía evidencia que la repetición indefinida de las relaciones de dominio tras el cambio y la irrupción de lo nuevo configura una dimensión de la sociedad moderna que su constante apología de la novedad no consigue encubrir: su intuición huidiza conviviría contradictoriamente en las clases desfavorecidas con sus esperanzas de progreso y futuro bienestar, mientras que las clases pudientes se afianzan sobre ella para apaciguar sus temores ante las posibles amenazas a su posición de poder (cfr. GS V, p. 61). Benjamin no llega a aclarar en qué consiste la apariencia que asocia a “lo siempre otra vez igual” y que, en unidad con el brillo de lo nuevo, produce la fantasmagoría de la “historia cultural” como visión deformante de las manifestaciones culturales de la sociedad moderna consagrada a reforzar el dominio de la burguesía que las habría gestado. Pero los materiales de la *Obra de los pasajes* (cfr. GS V, pp. 429-430 y 676) permiten aventurar que el espejismo que Benjamin engarza con “lo siempre otra vez igual” provendría de su trasvase y proyección en una apariencia, tan falaz como paralizadora, que actúa en favor de los intereses de la burguesía, a saber: la apariencia de que la estructura de clases de la sociedad moderna, además de beneficiosa para el colectivo social por sus innovaciones técnicas y sus logros en materia cultural, sería históricamente inalterable. Lo cual se traduce en la doble apariencia de la imposibilidad de modificar el rumbo de una historia marcada por la continuidad de la opresión y, consecuentemente, de la esterilidad de toda tentativa de cambiarlo.

Como se ha analizado, Benjamin sitúa en la moda uno de los elementos fundamentales que engendran esa autocomprensión engañosa de la sociedad capitalista que obstruye su eventual transformación al sumirla en un estado de enajenación o ensoñación con respecto a su realidad y su devenir histórico. Sin embargo, en el siguiente y último apartado se estudiará cómo su enfoque dialéctico advierte en este fenómeno y en su dinámica interna una instancia que, a partir de una interpretación de la historia distinta a la que rige en la sociedad moderna, cabría utilizar para que sus individuos trasciendan esa conciencia onírica y se encaminen hacia su despertar.

4. La actualización de lo ya sido

En función de la unidad antinómica establecida entre la apariencia de novedad y la de lo siempre igual, en el *Trabajo de los pasajes* se defiende la existencia de una relación de complementariedad entre la fe

en el progreso y la noción del eterno retorno de lo mismo. Tal relación se cimienta sobre su común pertenencia a lo que Benjamin denomina el “pensamiento mítico” (*mythische Denkweise*) (GS V, p. 178) en referencia a los conceptos e imágenes con los que la sociedad moderna se concibe a sí misma. Por eso, la superación de esta conciencia mítica precisará de una visión del tiempo histórico que Benjamin califica de dialéctica y cuya construcción exige del previo desmontaje de lo que valora como la ideología del progreso (cfr. GS V, p. 495).¹⁶ Como se tematizará más tarde en *Sobre el concepto de historia*, esta visión se integra en un materialismo histórico que, distanciándose del pensamiento burgués dominante en la sociedad capitalista, rechaza el concepto de “progreso” para reemplazarlo por el de “actualización” (GS V, p. 574). Con este término, Benjamin apela en el proyecto de los pasajes a que la mirada del historiador hacia el pasado debe guiarse por el objetivo de actualizar o traer de vuelta al presente aquello que en ese pasado, por su especial afinidad con dicho presente, se presta a iluminarlo críticamente, habilitándolo para avistar lo que la conciencia mítica que lo aliena le impide percibir.

Si esta es la premisa que preside la investigación realizada por Benjamin en este trabajo sobre el París del siglo XIX, parte de su interés por esta etapa inicial del capitalismo obedece a que en sus fantasmagorías detecta un elemento utópico que no solo se expresa en la totalidad de sus manifestaciones culturales, sino que poseería una fuerza crítica susceptible de ser aprovechada por el historiador materialista para la tarea que se propone con respecto a su presente histórico. Conforme al resumen de 1935, el ingrediente desiderativo que encierran las imágenes en las que la sociedad decimonónica quiere verse reflejada, relativo a sus sueños y deseos sobre su propio porvenir, determina el que, a través de estas imágenes, el colectivo busque “tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción” (GS V, p. 46). Desde la perspectiva de este componente desiderativo, lo peculiar de las imágenes de esta sociedad reside en

¹⁶ La crítica de Benjamin al concepto de “progreso” que figura en el proyecto de los pasajes puede rastrearse ya en el texto *Einbahnstrasse*, publicado en 1932, si bien no adquirirá su formulación más clara y contundente hasta su escrito póstumo *Sobre el concepto de historia*. Para un examen de las diferentes facetas que entraña esta crítica y su relevancia en la obra de Benjamin, cfr. Agesta (2011).

que en ellas se fusionan —sin que sus individuos tengan conciencia de ello— la representación de las novedades que supuso la implantación del capitalismo con la de elementos pretéritos. Pero no de elementos del pasado más reciente o inmediato, del que la sociedad del siglo XIX más bien reniega y al que tilda de anticuado, sino de un tiempo pasado más distante en cuyo recuerdo se infiltra el de un hipotético pasado inmemorial o protohistoria (*Urgeschichte*) que Benjamin liga a la sociedad sin clases (cfr. GS V, p. 47).¹⁷ De ese entrelazamiento inconsciente entre lo nuevo y lo antiguo, así como de la penetración en él, igualmente ajena a la conciencia, de la fantasía de un sistema social liberado de los imperativos del régimen de producción capitalista, brotaría esa vertiente utópica que para Benjamin envuelven las fantasmagorías de la sociedad decimonónica y que cobra voz en la descripción fantástica de un mundo nuevo llevada a cabo en obras como la de Charles Fourier (cfr. GS V, pp. 47 y 784).

Estas consideraciones guardan una evidente conexión con el fenómeno de la moda tanto por la relación que esta mantiene con el pasado como porque, a partir de tal relación, Benjamin la incluye entre los fenómenos de la sociedad parisina del siglo XIX en los que la utopía ha dejado su impronta (cfr. GS V, p. 47). Como sucede en las imágenes oníricas de la sociedad moderna, la creación de la novedad en la moda comporta un necesario alejamiento de lo realzado como nuevo por modas inmediatamente anteriores y, por tanto, del pasado más reciente. De acuerdo con este rasgo de la moda, Benjamin incide en que “el espectáculo de cómo, en cada caso, la última novedad se forma en medio de lo pasado constituye el espectáculo propiamente dialéctico de la moda” (GS V, p. 112), ya que toda novedad se define como tal

¹⁷ También al defender esta idea Benjamin parece inspirarse en la carta de Marx a Arnold Ruge de 1843. En el transcurso del legajo N, Benjamin cita otro fragmento de esta en el que Marx, hablando de la necesidad de emprender una reforma de la conciencia que parta del análisis de lo que llama “conciencia mística”, afirma: “Se verá entonces que el mundo sueña desde hace mucho con algo de lo que sólo tiene que cobrar conciencia para poseerlo en realidad” (GS V, p. 583; MEW 1, p. 346). Obviamente, el soñar al que Marx remite en este párrafo de la carta no coincide con el estado de enajenación del que, unas líneas antes, considera que la conciencia debe despertar. Por el contrario, Marx se refiere a un soñar figurado, ligado a los deseos de la humanidad de habitar en una sociedad libre de miseria y opresión, cuyo sentido confluiría con la dimensión utópica que Benjamin asigna a las imágenes desiderativas de la sociedad capitalista.

en contraste y ruptura con un escenario al que la emergencia de lo nuevo lanza hacia la esfera de lo ya acaecido y “pasado de moda”. Pero, también como en las imágenes desiderativas, la invención de lo nuevo se nutre en la moda de creaciones, diseños y estilos de épocas más antiguas a los que se incorporan modificaciones con las que lo antiguo obtiene su apariencia de novedad. Tras el poder de la moda para decretar, a través de las novedades que encumbra, qué contenidos separan lo actual de lo anticuado, se escondería su deuda con un pasado más remoto al que siempre ha de recurrir.

El acicate esencial de la moda será por ello emplazado por Benjamin en lo olvidado, es decir, en lo que se inscribe en un pasado ya ausente del recuerdo (cfr. GS V, pp. 496-497). Bajo esta óptica, la moda se torna en una especie de ejercicio de rememoración que vendría a compensar los efectos del olvido en un colectivo cuyo ritmo acelerado de vida, sin duda espoleado por la dinámica de la moda, impone una creciente amnesia a sus individuos (cfr. GS V, p. 131). Si a esta fusión entre lo nuevo y lo antiguo específica de la moda se debe su participación en la formación de las imágenes oníricas o desiderativas de la sociedad del siglo XIX, así como el que en ella se haga patente la dimensión utópica que se imbrica en esas imágenes, el *Trabajo de los pasajes* tampoco llegará a concretar de qué manera la utopía se plasma en este fenómeno. Sin embargo, en la nota en la que remite al espectáculo dialéctico de la moda, Benjamin imputa a la sociedad decimonónica una falta de fantasía —no dilucidada en su origen— cuya consecuencia cifra en que “toda la energía onírica de una sociedad se refugió con redoblado ímpetu en el impenetrable y silencioso reino nebuloso de la moda, donde el entendimiento no podía seguirla” (GS V, p. 113). Tal consecuencia estaría parcialmente vinculada a la lentitud del arte para adaptarse a la vertiginosa introducción de nuevos procedimientos técnicos, que habría promovido la concentración de los impulsos creativos en el terreno de la moda por su mayor aptitud —bien por sus fines puramente comerciales, bien por su carencia del grado de reflexión y discursividad que suele acompañar a la producción artística— para hacer uso de estas innovaciones (cfr. GS V, p. 232). Pero esta apreciación de Benjamin sugiere que, al brindar el espectáculo de la formación de lo nuevo en medio de lo ya habido, la moda suscita en el imaginario colectivo la fantasía del futuro nacimiento de un mundo nuevo, erigido gracias al progreso técnico, del que se habrá evaporado todo rastro de la pobreza y las desigualdades sociales que habrían caracterizado la vida de la humanidad en épocas anteriores de la historia.

Una fantasía que, como Benjamin indica, no tardaría en tambalearse con las primeras crisis económicas desencadenadas por el desarrollo de las fuerzas productivas (cfr. GS V, p. 59), que anunciaban tras el ideal de progreso la perpetuación de la indigencia de la mayoría de los individuos de la sociedad moderna —“lo siempre otra vez igual” — que el régimen de producción capitalista había de superar.

Por este conjunto de aspectos del fenómeno de la moda Benjamin le asigna, en determinados momentos de los materiales de la *Obra de los pasajes*, una significación política. Comentando una cita de un texto del siglo XX que tacha de rancios los cortinajes del siglo XIX, Benjamin argumenta que la atracción que en su época se experimenta por estos objetos del pasado denota la presencia en ellos de materiales de vital importancia para los hombres de su tiempo en virtud del conocimiento que proporcionan sobre su presente histórico. Y, a continuación, puntualiza que la importancia de tales materiales pretéritos procede de su naturaleza política, hecho que probarían “tanto la fijación de los surrealistas en esos objetos como la explotación [*Ausbeutung*] que la moda actual hace de ellos” (GS V, p. 572). En lo que respecta al surrealismo, Benjamin había expuesto en su ensayo de 1929 acerca de este movimiento que sus integrantes focalizan su atención sobre estos objetos ya anticuados por juzgar que en ellos transparece la miseria generada por el capitalismo no solo en el plano social, sino también en el orden de las cosas por obra de su mutación en mercancías. Pues de igual modo que estas esclavizan a los seres humanos a su incesante producción, las cosas se verían esclavizadas por ellos al subordinarse a una lógica mercantil que, incentivando su rápido reemplazo, no vacila en despojarlas de todo su valor y expulsarlas de los procesos de intercambio (cfr. GS II, p. 299). En la miseria que aflora en esos objetos desechados se albergan a ojos de los surrealistas “energías revolucionarias” cuyo descubrimiento conduce a “permutar la mirada histórica sobre lo que ya ha sido por la mirada política” (GS II, pp. 299-300). Si con esta mirada política Benjamin se refiere a la intención del surrealismo de desvelar la penuria que propaga el régimen de producción capitalista y alentar el arranque de un proceso revolucionario encauzado a ponerle término,¹⁸ cabe decir que la explotación en la moda de los objetos del

¹⁸ En relación con esta interpretación política del surrealismo que Benjamin propone en su ensayo de 1929, Wolin ha sostenido que el peculiar tratamiento que este movimiento concede a los objetos ya desechados representa

pasado —y no parece inocente que Benjamin utilice en esta frase el sustantivo *Ausbeutung*, cargado de resonancias negativas— haría notar la degradación que en la sociedad capitalista ha invadido el ámbito de las cosas, primero producidas y glorificadas por su novedad para, poco después, sufrir el abandono que las reduce a desechos. Pero aun cuando en ello pudiera estribar parte del significado político que Benjamin acusa en la moda, el principal trasluce más bien en aquello por lo cual confluye con el propósito mismo del proyecto de los pasajes.

En el marco de la pretensión de este trabajo de volver la vista hacia el pasado para arrojar luz sobre su propio presente, destaca la voluntad de Benjamin, análoga a la del surrealismo, de atender a los productos de desecho, a los residuos y ruinas de la sociedad del siglo XIX, que divisa en aquellas construcciones —como los pasajes de París— o medios culturales que pronto quedaron obsoletos por las rápidas transformaciones ocasionadas por el régimen de producción capitalista.¹⁹ Esta voluntad entronca con su deseo de “leer en la vida y en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época la vida y las formas de hoy” (GS V, p. 572): para Benjamin, la legibilidad de su presente histórico pasa por hacerse cargo de que esos residuos portan la huella tanto de las esperanzas depositadas en el siglo XIX sobre el nuevo régimen de producción capitalista como de su quiebra ante su estructural fracaso para mejorar la vida de los seres humanos. En razón de la naturaleza fantasmagórica de las ideas y manifestaciones culturales de la sociedad capitalista, ese fracaso estaría en la actualidad de Benjamin tan enmascarado como en el siglo XIX por la noción de “progreso”, refrendada incluso por la socialdemocracia de su época y sobre la que gravita su opción, contra la vía revolucionaria propugnada por Marx, por una solución reformista impotente frente a las contradicciones del capitalismo y su inexorable explotación de los seres humanos (cfr. GS I,

para Benjamin un “modelo de praxis poética” (1981, p. 104), pues mostraría la posición que adoptar frente al arte en una época en la que sus creaciones adolecían de una evidente falta de compromiso político tanto en Alemania como en la generalidad de los países europeos.

¹⁹ Sin embargo, como ha subrayado Buck-Morss (2014, p. 225), esta rápida desintegración de las formas culturales sería endémica de la Modernidad en su intrínseco entrelazamiento con el capitalismo, y la temporalidad de este proceso no puede sino coincidir con la de la moda, en la que la continua producción de lo nuevo se solapa con la implacable producción de lo pasado de moda.

pp. 698-701). Sobre este suelo, a la valoración de Benjamin de que, a través de su análisis e interpretación materialistas, los desechos y escombros del siglo XIX podrían adquirir una nueva actualidad en el siglo XX en vistas a disolver sus fantasmagorías y despertarlo a una más lúcida comprensión de sí mismo se unirá la idea del poder de tales desechos para mostrar la necesidad de apostar de nuevo por la revolución (cf. GS V: 1032), a su juicio el único camino para trascender el sufrimiento y la miseria que origina el régimen de producción capitalista.

Por este motivo, el historiador materialista orienta su mirada hacia el pasado no solo con el fin examinar en él aquellos fenómenos residuales en los que anida el germen de una potencial revolución dirigida a abolir este sistema productivo. Al mismo tiempo, persigue encontrar en ese pasado momentos de ruptura o “momentos revolucionarios” (GS V, p. 592) que la tradición historiográfica habría encubierto en su afán de recalcar la continuidad de los acontecimientos que presupone la idea de “progreso”. Con el hallazgo de esos momentos, el pasado entra para Benjamin en una suerte de constelación con el presente (cfr. GS V, p. 576) que implica, por un lado, su salvación del olvido y de la tergiversación que invariablemente practican sobre él las clases dominantes, pero también el reconocimiento de ese presente en lo ya sido, al cual este revela el carácter ineludible de la ruptura revolucionaria con el capitalismo. De ahí que esta manera de aproximación al pasado, conceptualizada con la noción de “imagen dialéctica”, signifique “no tratarlo, como hasta ahora, de un modo histórico, sino de modo político, con categorías políticas” (GS V, p. 495).

En esta singular forma política de acercarse a lo pretérito, Benjamin estima que el proceder de la moda ofrece al historiador materialista un modelo de actuación. Como se ha explicado, a la naturaleza dialéctica de este fenómeno es inherente su rápida conversión en desecho de las mercancías que primero enaltece por su novedad. Asimismo, el que, paradójicamente, sus innovaciones provengan de la recuperación y remodelación de aquello que el devenir histórico habría desechado y olvidado. Hasta el punto de que el éxito de la moda depende de su especial sagacidad para localizar en el pasado no recientes elementos proclives a retornar al presente que la enmarca y alcanzar en él una renovada actualidad. La relación con el tiempo del fenómeno de la moda no se corresponde entonces con la imagen de la continuidad histórica que encadena suceso tras suceso, sino con la de la discontinuidad que entraña saltar por encima de décadas o siglos para rescatar del olvido un

fenómeno pretérito e instalarlo en el presente más actual. Esto justifica el que, entre esta imagen de discontinuidad temporal que reverbera en la moda y el empeño destructivo de la historiografía materialista de “hacer estallar el *continuum* de la historia” (GS V, p. 594), Benjamin vislumbra una sintonía que le induce a invocar la conveniencia de acudir al fenómeno de la moda para poner de relieve el “diferencial de tiempo en el que únicamente es real y efectiva la imagen dialéctica” (GS V, p. 1038).²⁰ O, en otras palabras: para dar a ver que la imagen dialéctica surge en el momento en el que, tal y como ocurre en la moda, pasado y presente superan el intervalo de tiempo que los separa y se condensan en una única figura constelativa en cuyo trazado se iluminan recíprocamente (cfr. GS V, p. 576). Partiendo de este enfoque, Benjamin apunta que la verdad de toda acción contemporánea, aquí entendida como su validez para esclarecer la situación presente, reposa sobre su capacidad para aprehender dialécticamente contextos pasados y traerlos al presente. Pero tal capacidad tendría su paradigma o “figura propia” en la moda, puesto que se trata de aquella capacidad que “detona el material explosivo que yace en lo sido” (GS V, p. 495): así como la moda explota y hace estallar en el presente las virtualidades comerciales de materiales y formas pertenecientes a épocas pasadas —en una acepción metafórica del verbo “estallar” que atiende a que sus novedades se esparcen en poco tiempo por la casi totalidad de áreas del mercado—, la actualización del pasado que busca el historiador materialista aspira a que el análisis de sus desechos y el recuerdo de sus momentos o períodos revolucionarios estallen en su presente, incitando la puesta en marcha de un proceso revolucionario.

²⁰ A propósito de la naturaleza dialéctica que Benjamin atribuye a la moda y su importancia para el historiador materialista, Lehmann valora que si bien la relación de este fenómeno con el pasado “rompe el *continuum* de la historia” y representa por ello una “tesis en la dialéctica de la reescritura histórico-materialista” de la historia, al mismo tiempo esta tesis “contiene su antítesis, su negación, ya que [la moda] se entrega a los pecados originales del capitalismo, el consumo conspicuo, la explotación de las masas [...] y la acentuación de las diferencias de clase” (2000, p. 11). Por otra parte, Ekardt (2020, pp. 36 y ss.) se ha ocupado del modo en que, a diferencia de Simmel, Benjamin extiende el pensamiento sociológico sobre la moda al ámbito de la historia con el objetivo de criticar la visión lineal y asociada al progreso del devenir histórico.

Sin embargo, Benjamin no solo identifica en el operar de la moda un modelo para el quehacer del historiador materialista, sino que le atribuye “posibilidades excéntricas, revolucionarias y surrealistas” (GS V, p. 116). En el contexto en el que se inserta esta afirmación, la proximidad de la moda al surrealismo semeja sustentarse tanto en su recurso a la imaginación y la fantasía para conferir a lo antiguo una nueva faz como en la ya mencionada concentración en ella de las energías oníricas de la sociedad, emparentada con la reivindicación surrealista del espacio de lo onírico para subvertir la imagen desfigurada de la realidad que proyecta el funcionamiento del sistema de producción capitalista (cfr. GS II, pp. 296-297). Pero, probablemente, el potencial revolucionario que Benjamin advierte en la moda arraiga ante todo en la dimensión utópica que ve encarnada en ella. Frente a la noción de “progreso” manejada por el historicismo, en una de las anotaciones del *Passagenarbeit* se propone dotar a este término de un sentido coherente con la historiografía materialista que, en lugar de asociarlo al continuo temporal que encaja todo acontecimiento en una serie ininterrumpida de causas y efectos, sitúa el progreso “allí donde por vez primera, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir algo verdaderamente nuevo” (GS V, p. 593). Es obvio que la moda no configura como tal el enclave de la emergencia de lo “verdaderamente nuevo”: como se ha venido subrayando, en ella se ubica una de las piezas más eficaces para la implantación de la lógica mercantil gracias a que su exaltación de lo “nuevo” se funda en la mera apariencia de novedad. Pero esta anotación parecería ratificar la hipótesis de que la faceta utópica que Benjamin le otorga consiste en que en cada novedad que presenta, por engañosa o aparente que resulte, la moda evoca la intuición de la posibilidad de traer al mundo algo radicalmente nuevo, incluso de alumbrar un mundo nuevo sobre las ruinas que el régimen de producción capitalista deja a su paso y que el ángel de la historia contempla aterrado.²¹

²¹ También Buck-Morss, aunque de manera tangencial, ha apuntado a esta interpretación de la dimensión utópica de la moda, enraizándola en su transitoriedad: a su entender, en la moda se expresa “la viva capacidad humana para el cambio y la variación infinita” (2001, p. 116), pese a que tal capacidad se habría alienado de sí misma en la sociedad capitalista al proyectarse únicamente sobre los objetos inorgánicos o mercancías y desvincularse del potencial transformador de la acción humana.

Esta interpretación da cuenta de que Benjamin señale que en Francia se utiliza la palabra “revolución” para aludir a los procesos de liquidación o abaratamiento de los precios de aquellas mercancías cuya rápida venta debe acelerar su relevo por las que protagonizarán una nueva moda (cfr. GS V, p. 111). Con esta observación, Benjamin hace converger el término de la vida útil de determinadas mercancías provocado por la moda con el término del régimen de producción capitalista, resaltando una vez más el carácter dialéctico de este fenómeno. Pues en el seno de esta convergencia y a través de la vertiente utópica de la moda, la imagen tradicional del progreso, ligada a la producción continua de aquella novedad que en esencia coincide con “lo siempre de nuevo igual”, acaba por transfigurarse en su imagen opuesta, en la que el progreso equivale a la detención de esa repetición indefinida de lo idéntico que habría de permitir la irrupción de la verdadera novedad histórica: la novedad de un mundo por fin liberado de las relaciones de sometimiento y el trabajo explotado, cuya luz anticipada asoma de manera difusa en la potencia creativa e innovadora de la moda.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. y Benjamin, W. (1995). *Briefwechsel. 1928-1940*. Suhrkamp.
- Agesta, M. N. (2011). Memorias de un tiempo recobrado. Teoría de la historia y crítica al progreso en la obra de Walter Benjamin. *Historiografías*, 2, 8-28.
- Apel, F. (2000). Die Kurtisane kitzelt den Tod. Mode als Revers der Melancholie bei Walter Benjamin. *Figurationen* 2, pp. 79-91.
- Belforte, M. (2016). *Política de la embriaguez. Infancia, amor y muerte en el proyecto político de Walter Benjamin*. Facultad de Filosofía y Letras [de la Universidad de Buenos Aires].
- Benjamin, A. (2003). Being Roman Now: The Time of Fashion: A Commentary on Walter Benjamin's 'Theses on the Philosophy of History' XIV. *Thesis Eleven*, 75, 39-53.
- Benjamin, W. (1991a). [GS V]. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Band V*. R. Tiedemann (ed.). Suhrkamp.
- ____ (1991b). [GS II]. Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. En *Gesammelte Schriften. Band II-1*. (pp. 295-310). R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.). Suhrkamp.
- ____ (1991c). [GS I]. Über den Begriff der Geschichte. En *Gesammelte Schriften. Band I-2*. (pp. 691-704). R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.). Suhrkamp.

- Bretas, A. (2013). The Eternal Return of the New. The Aesthetics of Fashion in Walter Benjamin. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5, 150-162.
- Buck-Morss, S. (1986). The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering. *New German Critique*, 39, 99-140.
- ____ (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. N. Rabotnikof (trad.). Editorial Antonio Machado.
- ____ (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. M. López Seoane (trad.). La marca editora.
- Ekardt, P. (2020). *Benjamin on Fashion*. Bloomsbury.
- Frisby, D. (2013). *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*. Routledge.
- Korsch, K. (1972). *Marxismus und Philosophie*. Europäische Verlagsanstalt.
- Lehmann, U. (2000). Tigersprung. Wie man Geschichte bekleidet. *Kritische Berichte*, 4, 6-25.
- Löwy, M. (2003). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. H. Pons (trad.). FCE.
- Martínez Matías, P. (2021). Fantasmagoría y despertar. Una aproximación al *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 54(1), 107-129.
- Marx, K. (1972). [MEW 23]. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*. K. Marx y F. Engels, *Werke. Band 23*. Dietz.
- ____ (1981). [MEW 1]. Briefe aus den "Deutsch-Französischen Jahrbüchern". En K. Marx y F. Engels, *Werke. Band 1*. (pp. 337-346). Dietz.
- Mate, R. (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín "Sobre el concepto de historia"*. Trotta.
- Osborne, P. (1994). Small-scale Victories, Large-scale Defeats. Walter Benjamin's Politics of Time. En A. Benjamin y P. Osborne (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and experience*. (pp. 59-109). Routledge.
- Scholem, G. (2007). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. J. F. Ivars y V. Jarque (trads.). Penguin.
- Simmel, G. (1911). Die Mode. En G. Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. (pp. 29-64). W. Klinkhardt.
- Wolin, R. (1981). From Messianism to Materialism: The Later Aesthetics of Walter Benjamin. *New German Critique*, 22, 81-108.

Wollen, P. (2003). The Concept of Fashion in *The Arcades Project*. *Boundary 2*, 30(1), 131-142.

