

Archivos Benjamin

Fredric Jameson



bauplan

Índice

NOTA BIBLIOGRÁFICA	11
1 Viento en las velas	13
2 La oración espacial	31
3 Cosmos	61
4 La naturaleza llora	79
5 El ciclo fisonómico	103
6 El espacio y la ciudad	135
7 El principal crítico de la literatura alemana	163
8 La mano y los ojos de las masas	209
9 La historia y lo mesiánico	255

Para Susan

... transponer la crisis al corazón del lenguaje...

Nota bibliográfica

Las referencias en el cuerpo del texto son dobles: primero, en números romanos que indican el tomo y volumen, seguidos de números arábigos que indican la página, a la traducción al castellano de las *Obras completas* de Walter Benjamin, proyectada en siete tomos, de los cuales cinco ya han sido publicados (Madrid, Abada, 2006-2017, edición al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero: a la fecha, los tomos III [Críticas y recensiones] y VII [Suplementos] siguen inéditos); luego, siguiendo el mismo formato de números romanos y arábigos, a la edición alemana original, los *Gesammelte Schriften* en siete volúmenes (Frankfurt, Suhrkamp, 1974-1989, editados por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem). El volumen V de la edición alemana (tomos V.1 y V.2 de la edición Abada) ha sido publicado también como *Libro de los Pasajes* en traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (Akal, Madrid, 2016); las referencias a esta edición se señalan como LP, seguido de la letra y número del convoluto, y finalmente el número de página. También se utilizó la edición de los *Escritos franceses* de Benjamin, en traducción de Horacio Pons (Amorrortu, Buenos Aires, 2012), apuntada como EF.

Las referencias a las cartas se señalan primero en su traducción al castellano, en caso de que exista: *Correspondencia 1933-1940* con Gershom Scholem, en traducción de Rafael Lupiani (Trotta, Madrid, 2011), indicado como CS; *Correspondencia 1930-1940* con Gretel Adorno, en traducción de Mariana Dimópulos (Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011), indicado como CG; y *Correspondencia 1928-1940* con Theodor W. Adorno, en traducción de Laura S. Carugati y

Martina Fernández Polcuch (Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2021), indicado como CA; luego a la edición original en alemán, en dos tomos: *Briefe* (Suhrkamp, Frankfurt, 1978), indicada como B1 o B2, seguida del número de página correspondiente.

1

Viento en las velas

1

Lo fundamental para el dialéctico es tener el viento de la historia en las velas. Para él pensar significa: izar las velas. *Cómo* se icen, eso es lo importante. Para él las palabras son tan solo las velas.

El cómo se icen las convierte en concepto.

(I.2, 282; I, 674)

Benjamin es a menudo demasiado legible (*readerly*) como para que nos demos cuenta de que es incomprensible o, en otras palabras, escribible (*writerly*). Este pasaje parece confirmar lo obvio, a saber: que todo en la obra de Benjamin está impulsado por la pasión por la historia (o al menos por lo histórico). Más allá de esto, no obstante, la figura crece sinuosa, múltiples implicaciones nos llevan en direcciones contradictorias, planteando preguntas que no es posible responder: el viento predominante contra las corrientes de la marea, el viraje contra el viento, el aparejamiento, el tamaño de la propia nave. La metáfora desnarrativiza con la inmediatez de su identificación, y el viento de la historia es ciertamente una figura convencional. Pero se ha vuelto la materia prima a partir de la cual otras figuras funcionan, produciendo no un mapa sino un manual de usuario. A medida que nuestra lectura inicial comienza a desintegrarse, con las velas ondeando débilmente bajo una brisa menguante y los significados disipándose en la calma inmóvil, comenzamos a sentir que lo que tenemos aquí no es una metáfora, sino más bien una alegoría: una forma que vive de las interrupciones y diferencias más que de las identidades, y que se desarrolla en el tiempo.

El giro decisivo, la figura operativa es, desde luego, el izar las velas, con la cual Benjamin busca transmitir la variedad de códigos críticos o lenguajes teóricos con los que trabajamos, que dependen de la situación histórica inmediata, es decir, que dependen de la política. No se trata de un relativismo filosófico, sino de un pragmatismo que no apunta ni a la consistencia ni a la creación de una síntesis de dichos códigos; de hecho, prescribe exactamente lo contrario: su adaptación al momento, la crisis, la necesidad. Por otra parte, apela al ingenio, a las tácticas y a una aguda conciencia práctica de cómo usar esos múltiples códigos y sistemas tal como se encuentran disponibles para atrapar el viento predominante.

Mientras tanto, Benjamin revisa su figura a medida que avanza, sin modificar su punto de partida, dejando tras él oraciones apodícticas que son asediadas por indecidibilidades derridianas. El Benjamin pensador interfiere incesantemente con el escritor y viceversa, produciendo una inestable fluctuación entre palabras y conceptos que el lector debe recorrer como si caminara por una cuerda floja. Esta incertidumbre es productiva: crea una tensión entre la temporalidad y el espacio que, cuando se mantiene hasta el punto de ruptura, nos permite vislumbrar el centro ausente de esta obra, el famoso *Stillstand* en el cual la historia y el Ahora son por un momento indistinguibles. Como veremos, Benjamin dispone de toda una serie de diferentes lenguajes para caracterizar esta tensión, pero quedarse en cualquiera de ellos, aun de manera provisional, es transformar ese vislumbramiento en una parálisis general o, en otras palabras, reificar sus palabras o sus conceptos para producir obras en lugar de bocetos. La idea de Baudelaire de lo moderno como una notación efímera en un lenguaje representacional clásico («lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable») es una útil caracterización de los pensamientos escritos de Benjamin.

El esquife se mueve, pero no solo por el impulso del viento de la historia; no tiene control de la corriente: es izando las velas y atrapando el viento como podemos controlar nuestro propio destino. Es una imagen que solo puede multiplicar nuestras preguntas, no responderlas; y en cualquier caso, el cambio ya tiene lugar dentro de la primera oración, que problematiza la noción misma de historia y desplaza nuestra atención desde la pregunta sobre si la historia tiene una dirección hasta la de cómo registrar esa dirección (asumiendo

que exista). Tampoco es que este segundo problema se resuelva: solo se ofrece una comprobación experimental indirecta, es decir, la de ver cuánta historicidad es capaz de registrar tu concepto. Pero en la medida en que la historia es, ya de por sí, cambio, esta llamada de atención sugiere presumiblemente la mutabilidad y variabilidad histórica de nuestros propios conceptos. Así, al poner en duda la conceptualización y devolvernos a la figuración, el texto no está simplemente señalándose a sí mismo, en un gesto sin contenido: afirma la variabilidad, la fugacidad histórica de su contenido momentáneo y revela su propia estructura temporal como un momento singular en el tiempo; es un imperativo captar, al menos provisionalmente, la volatilidad de esta figura espacial de manera temporal.

2

Se dice que Benjamin tenía el cuidado de mantener separados a sus numerosos amigos, personas con las que intercambiaba correspondencia y confidentes intelectuales, abriéndose generosa y ampliamente a cada uno sin que el compañero en cuestión supiera de sus otros interlocutores o, de hecho, incluso de su propia existencia. Aquí hay material para un equivalente intelectual de la farsa de alcoba en los múltiples dramas y celos que resultan de descubrimientos no deseados (las advertencias de Scholem sobre la perniciosa influencia de Brecht, por ejemplo). La impresionante correspondencia revela que, para cada uno de estos remitentes, Benjamin reservaba un idioma y un conjunto de preocupaciones distintos, temas que por cierto correspondían a sus propias inquietudes del momento (las cartas casi siempre aluden a sus propias lecturas y proyectos), pero sin estar acompañados necesariamente por esos cambios de identidad, de personaje, que tan a menudo caracterizan a los modernistas. En cambio, marcan la existencia, en su pensamiento, de una variedad de campos de lenguaje o agrupaciones diferenciadas, a través de los cuales era capaz de maniobrar y que no podemos describir adecuadamente ni como estilos ni como temas no relacionados entre sí. La traducción fue uno de sus más preciados intereses, así que es apropiado afirmar no solo que su escritura revela un incesante proceso de traducción de una de estas agrupaciones del lenguaje a otra, sino también, y sobre todo, que pone de relieve las discontinuidades existentes entre ellas,

que Benjamin tenía el cuidado de observar y que, como principio fundamental, mantenía en el contenido de su pensamiento, así como también en su forma.

Cualquiera que esté familiarizado con Benjamin de manera convencional lo asociará inmediatamente con tres palabras clave: *flâneur*, aura, constelación. Las tres son efectivamente términos privilegiados, pero su yuxtaposición debería instruirnos en primer lugar sobre la brecha radical que hay entre sus posibles sentidos y usos. Cada una de ellas está rodeada de sus propias asociaciones consteladas, lo que bien puede alertarnos sobre la relatividad del propio término «constelación», un concepto central en el célebre «Prólogo epistemocrítico» de su libro sobre el *Trauerspiel*. Sea cual sea el significado de este tercer concepto, debemos retener por el momento su insinuación de una distancia radical entre dichas constelaciones y su función en desacreditar todo esfuerzo sistemático por relacionarlas entre sí. Tomada así, la palabra «constelación» es un arma destructiva, un instrumento para blandirlo contra el sistema y sobre todo contra la filosofía sistemática: pretende romper la homogeneidad del lenguaje filosófico (y minar así el orden mismo que parece promover entre las estrellas).

La situación histórica aclarará lo que puede parecer innecesario decir en una época de teoría como la nuestra, ya que la época de Benjamin, su juventud y el momento de su formación intelectual han pasado a los libros de historia como el momento de la hegemonía del neokantismo, momento en el cual la filosofía académica era casi exclusivamente epistemológica y estaba dominada por las ciencias y por el ideal del conocimiento como el único tipo de verdad del cual la filosofía, y el pensamiento en general, debían ocuparse. Incluso nosotros solo hemos retenido de ese periodo a los rebeldes y disidentes: Nietzsche, Dilthey, Bergson, Croce, los fenomenólogos, el psicoanálisis, Simmel y otros, la mayoría de quienes finalmente fracasaron en sus intentos por abrir un espacio habitable en el interior de esta hegemonía institucional académica y epistemológica.

Benjamin no fue un seguidor de ninguno de estos movimientos o profetas, aunque aprendió de muchos de ellos, e inventó sus propias soluciones al problema. Pero resulta claro que sus esfuerzos juveniles estaban condenados a medirse una y otra vez con el problema de Kant: ya fuera apropiándose de él para traducir su muy acotado concepto de «experiencia» a algo mayor y más existencial o

metafísico, o simplemente, exasperado, deshaciéndose por completo de él («el mayor adversario [de mi propio pensamiento] es siempre Kant», escribe en una carta temprana [B1, 187]). Tampoco Hegel constituyó nunca una solución para él, mientras que el énfasis que puso en el lenguaje, por importante que fuera en los primeros ensayos, era más una orientación que una solución metodológica (la filología, en cualquier sentido nuevo y abarcador, aún esperaba su revigorización durante este periodo). La historia, con la única y gran excepción de Riegl, solo ofrecía continuidades idealistas y evolutivas (el blanco que posteriormente identificará como «progreso»), en lugar de las rupturas que eran los prerequisites para el tipo de periodización que más tarde absorbería sus energías (el Barroco, el Segundo Imperio, las «situaciones» de los escritores franceses y soviéticos contemporáneos).

«Constelación» será solo un nombre para el foco discontinuo pero periodizador que Benjamin está buscando, y perdería su razón de ser si lo convertimos en un concepto filosófico de algún tipo, en un universal. El proceso de traducción que hemos propuesto para describir el pensamiento de Benjamin exige un tipo de lenguaje distinto al de la abstracción filosófica: lo llamaremos «figuración» e ilustraremos sus resultados mediante otro nombre y con una versión completamente distintos de lo que la constelación pretendía transmitir.

Se trata del panorama, una institución del entretenimiento de masas que aún existía en la juventud de Benjamin y que es evocada en diversos lugares de su obra, pero cuyo origen se remonta a la época de Baudelaire. Como de hecho sucede con tantas de las propuestas de Benjamin, el panorama servirá a múltiples propósitos: proveerá de contenidos al boceto autobiográfico (en *Infancia en Berlín*), al tiempo que servirá como la forma misma del libro llamado *Calle de dirección única*, que constituye un panorama no solo de la inflación de Weimar sino de la vida urbana como tal. En su forma clásica, los *tableaux* estáticos de momentos históricos forman una secuencia discontinua: «como la pantalla que aparecía frente a los asientos iba girando en círculo, cada imagen proyectada recorría en su totalidad las estaciones» (IV.1, 181; VII, 388). Esta discontinuidad servirá por lo tanto (en un tercer uso, luego de la forma y el contenido) como anticipación del gran tema de la tecnología de los medios: su espectáculo entonces «anticipa el camino de la fotografía, del cine mudo y del cine sonoro» (LP, 40; V, 48).

Y, tal y como es característico en él, en otro ensayo Benjamin se toma el tiempo necesario para deleitarnos con una biografía en miniatura del inventor de los panoramas, que también inventó una forma temprana de fotografía llamada daguerrotipo. Lo que Benjamin quiere aquí, en su retrato de Daguerre, es educarnos en la sensibilidad hacia los grandes innovadores e inventores para que aprendamos a clasificar a los artistas y escritores y, así, entender los logros de estos de un nuevo modo, como avances técnicos. Pero Benjamin no omite al lector que la entrada en los panoramas también será leída como el signo de un nuevo tipo de percepción, la del habitante de la ciudad, y de su atención a los múltiples detalles y atracciones, que serán captados no obstante uno por uno, a medida que circulamos de una imagen a la siguiente. (Que en esto además aparezcan los pasajes y también el uso del hierro en la construcción, es otro beneficio adicional de esta figura).

La figuración es así una forma compleja del lenguaje en la cual una cierta discontinuidad es capturada y nombrada y que, sin embargo, está disponible para usos y explotaciones múltiples y, por así decirlo, laterales. Del mismo modo, la constelación puede volverse la oportunidad para una reflexión sobre la astrología (y la grafología) o, por el contrario, una asociación con la materia de las estrellas en los poemas de Baudelaire. Pero la misma búsqueda de una figura adecuada para la conceptualización en cuestión hará aparecer un fenómeno contiguo:

no se puede dejar de ver que el desfile de la cadena que cumple un papel tan decisivo en el proceso mismo de la producción encuentra su correlato, por decirlo así, a través de la película del filme, en el proceso que la consume (EF, 202; I, 1040).

Aquí no solo tenemos una fusión de base y superestructura, sino también la posibilidad de una nueva caracterización de aquella «estética de la discontinuidad» en el «montaje de atracciones» de Eisenstein, con su aire familiar con respecto a otras prácticas modernistas tales como el ideograma poundiano. De ser así, sin embargo, sería mejor asociar a Benjamin con un modernismo herético como el de Brecht, antes que con la variedad académica estándar. De hecho existe mucho en común entre la práctica escritural benjaminiana y el teatro épico brechtiano —dejando de lado el famoso efecto de ex-

trañamiento (*Verfremdungseffekt*)—, en su relación analítica con sus contenidos: descomponer cada acto o acontecimiento en sus partes constitutivas, nombrarlas, como se podría poner un pie a una foto (o un intertítulo en una película muda), haciendo descender una pancarta en la escena que, como en las novelas del siglo XVIII, anuncie el tema del capítulo que viene a continuación: «En el cual, el Señor Peachum...», etc.

Pero pese a la tentación de hablar de «una estética de la discontinuidad», por ejemplo, es probablemente mejor no atribuirle a Benjamin una estética oficial: parece más seguro y más productivo enumerar aquello por lo que sentía aversión —el progreso, la psicología, la historia del arte, el esteticismo, la estética misma— que atribuirle fórmulas positivas. Es verdad que en él hay un cierto canon, pero este se caracteriza más por la marginalidad y la excentricidad, por una obstinada anticanonicidad, que por una lista de valores formales compartidos.

Es esta preponderancia de lo negativo —incluso la *Erfahrung*, o experiencia, aquel momento de verdad más altamente valorado dentro del esquema benjaminiano, es finalmente definida por contraste con la *Erlebnis* [vivencia], o *shock* puntual; incluso el aura es definida por contraste con la reproductibilidad que la vuelve obsoleta— lo que me conduce a inclinarme por una explicación menos positiva de lo que hace que el episodio benjaminiano (si es que no el brechtiano) sea posible: la interrupción como tal, la ruptura, la brecha, la separación (una categoría central también para el joven Marx). Como veremos, arrancar una cita de su lugar nativo, el texto original, es un proceso totalmente característico (un *gestus* benjaminiano): la destrucción es aquí un *modus operandi* inesperadamente acorde con su genio.

Tampoco debemos dejar que nos tiente en la dirección del lenguaje del fragmento de Friedrich Schlegel, a pesar de que el propio Benjamin a veces se deja tentar (y en cualquier caso, el término de Schlegel buscaba sugerir que las obras literarias son ellas mismas simplemente fragmentos de un todo ausente, una figura que Benjamin reinventará para el Lenguaje, como veremos). Por el contrario, episodios que en un primer momento podrían parecer fragmentos, en Benjamin están tan completamente formados como estrofas o párrafos en verso. Lo que les da su apariencia fragmentaria es la brecha inevitable entre ellos, que de manera anacrónica nos recordarán los