



Libro de los pasajes

Walter Benjamin¹

1.

Aquí la moda ha inaugurado el lugar de intercambio dialéctico entre la mujer y la mercancía — entre el placer y el cadáver—. Su dependienta, enorme y descarada, la muerte, toma las medidas al siglo, hace de ella misma, por ahorrar, de maniquí, y dirige personalmente la liquidación, llamada en francés «revolución». Pues nunca fue la moda sino la parodia del cadáver multiforme, provocación de la muerte mediante la mujer, amargo diálogo en susurros, entre risas estridentes y aprendidas, con la descomposición. Eso es la moda. Por eso cambia con tanta rapidez; pellizca a la muerte, y ya es de nuevo otra para cuando la muerte intenta golpearla. No le ha debido nada en cien años. Solamente ahora está apunto de abandonar la palestra. 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 como trofeo. (p. 92)

2.

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación posible con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta «compleción»? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido) Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión. No hay que pensar que es el coleccionista al que resulta extraño el *τοπος περυσαντος* que según Platón alberga inmutables imágenes originarias de las cosas. El coleccionista se pierde, cierto. Pero tiene la fuerza de levantarse de nuevo apoyándose en un junco, y, del mar de niebla que rodea su sentido, se eleva como una isla la pieza recién adquirida. — Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la «cercanía», la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el *kitsch* del siglo pasado, llamándolo «a reunión». (p. 223)

¹ Walter Benjamin: Libro de los pasajes. Madrid, Akal, 2005.

3.

Materia fracasada: eso es la elevación de la mercancía al nivel de la alegoría. La alegoría y el carácter fetichista de la mercancía. (p. 225)

4.

Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es ésta la base sobre la que funda en sentido kantiano y schopenhaueriano una consideración «desinteresada», en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano, y que habría que comparar sobre todo con la mirada del gran fisionomista. Sin embargo, el modo en que esa mirada da con el objeto es algo que se ha de conocer mucho más exactamente mediante otra consideración. Pues hay que saber que para el coleccionista el mundo está presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos. Pero está ordenado según un criterio sorprendente, incomprensible sin duda para el profano. Se sitúa respecto de la ordenación corriente de las cosas y de su esquematización, más o menos como el orden de las cosas en una enciclopedia respecto de un orden natural. Basta con recordar la importancia que para todo coleccionista tiene no sólo el objeto, sino también todo su pasado, al que pertenecen en la misma medida tanto su origen y calificación objetiva, como los detalles de su historia aparentemente externa: su anterior propietario, su precio de adquisición, su valor, etc. Todo ello, los datos «objetivos» tanto como esos otros, forman para el verdadero coleccionista, en cada uno de sus ejemplares poseídos, una completa enciclopedia mágica, un orden del mundo, cuyo esbozo es el *destino* de su objeto. Aquí, por tanto, en este angosto terreno, se puede entender cómo los grandes fisionomistas (y los coleccionistas son fisionomistas del mundo de las cosas) se convierten en intérpretes del destino. Sólo hace falta observar cómo el coleccionista maneja los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en la mano, parece inspirado por ellos, parece ver a través de ellos —como un mago— en su lejanía. (Sería interesante estudiar al coleccionista de libros como el único que no ha separado incondicionalmente sus tesoros de un entorno funcional.). (p. 225)

5.

Quizá se pueda delimitar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprende la lucha contra la dispersión. Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo. Este mismo espectáculo fue el que tanto ocupó a los hombres del Barroco; en particular, la imagen del mundo del alegórico no se explica sin el impacto turbador de este espectáculo. El alegórico constituye por decirlo así el polo opuesto del coleccionista. Ha renunciado a iluminar las cosas mediante la investigación de lo que les sea afín o les pertenezca. Las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado. El coleccionista, por el contrario, junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo. No por ello deja de haber en el fondo de todo coleccionista un alegórico, y en el fondo de todo alegórico un coleccionista, siendo esto más importante que todo lo que les separa. En lo que toca al coleccionista, su colección jamás está completa; y aunque sólo le faltase una pieza, todo lo coleccionado seguiría siendo por eso fragmento, como desde el principio son las cosas para la alegoría. Por otro lado, precisamente el alegórico, para quien las cosas sólo representan las entradas de un secreto diccionario que dará a conocer sus significados al iniciado, jamás tendrá suficientes cosas, pues ninguna de ellas puede prever el significado que la melancolía será capaz de reivindicar en cada una. (p. 229)

6.

Una especie de desorden productivo es el canon de la memoria involuntaria, y también del coleccionista. «Y mi vida era ya lo suficientemente larga como para que a más de uno de los seres que ella me ofrecía encontrase en regiones opuestas de mis recuerdos otro ser para completarlo... Así, un aficionado al arte a quien se le muestra la hoja de un retablo se acuerda de en qué iglesia, en qué museo, en qué colección particular están dispersas las otras; (al igual que siguiendo los catálogos de ventas o frecuentando los anticuarios, acaba por encontrar el objeto gemelo al que posee y que forma pareja con él, y puede reconstruir en su cabeza la parte inferior del cuadro, el altar completo.).» Marcel Proust, *Le temps retrouvé (El tiempo recobrado)*, II, París, p. 158. La memoria voluntaria, por el contrario, es un registro que dota al objeto de un número de orden bajo el que este desaparece. «Ya habríamos estado ahí.» («Fue para mí una vivencia.») Queda por investigar cuál es la relación entre la dispersión del atrezo alegórico (del fragmento) y este desorden creativo. (p. 229)

7.

El sentido «abismal» hay que definirlo como «significado». Es siempre un sentido alegórico. (p. 284)

8.

El contemplativo, cuya mirada estremecida recae sobre el fragmento que sostiene su mano, se convierte en alegórico. (p. 332)

9.

Sobre la fugacidad de las imágenes y la teoría de la sorpresa, que Baudelaire compartía con Poe: «Las alegorías envejecen porque lo provocador forma parte de su esencia». La serie de publicaciones alegóricas en el Barroco representa una especie de fuga de las imágenes. (p. 333)²

10.

La atracción que unas pocas situaciones básicas ejercen repetidamente en Baudelaire forma parte del complejo de síntomas propios de la melancolía. Parece haber estado bajo la presión de tener que regresar, al menos una vez, a todos sus motivos principales. (p. 336)

11.

La alegoría en Baudelaire lleva la huella de la violenta actividad que fue precisa para derribar la armónica fachada del mundo que le rodeaba. (p. 336)

12.

Lo que es afectado por la intención alegórica queda separado de los contextos de la vida: resulta destruido y conservado. La alegoría se aferra a las ruinas. El impulso destructivo de Baudelaire nunca se interesa por suprimir lo que se desmorona. (Cfr. sin embargo *Rebelión*, J 55, <6>.) (p. 337)

13.

La alegoría barroca sólo ve el cadáver por fuera, Baudelaire lo hace presente desde dentro. (p. 337)

² La cita corresponde al texto de Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*.

14.

El impulso destructivo de Baudelaire nunca se interesa por suprimir lo que se le desmorona. Esto viene a expresarse en la alegoría, y es lo que constituye su tendencia regresiva. Pero, por otra parte, la alegoría, precisamente por su furor destructivo, participa en la expulsión de la apariencia que emana de todo «orden dado» —sea en el arte, sea en la vida— como apariencia de totalidad, o de lo orgánico que los transfigura, haciendo que parezcan llevaderos. Y ésta es la tendencia progresiva de la alegoría. (p. 339)

15.

La experiencia de la alegoría, que se aferra a las ruinas, es en realidad la de la eterna caducidad. (p. 355)

16.

La alegoría conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma conjunto con otro, en el que encaja. Del misterio se habló desde siempre con la imagen del velo, que es un viejo cómplice de la lejanía. La lejanía aparece velada. En contraste con la pintura renacentista, por ejemplo, la barroca no se atuvo en absoluto a este velo. Más bien lo rasga llena de ostentación, acercando incluso la lejanía celestial, como muestra en especial su pintura de techos y bóvedas, a una proximidad que debe sorprender y desconcertar. Esto apoya la idea de que el grado de saturación aurática de la percepción humana ha estado sometido a oscilaciones en el curso de la historia. (En el Barroco, podríamos decir, el antagonismo entre el valor cultural y el valor expositivo se reflejó de muchos modos dentro de los límites del arte sacro.) Por mucho que estas oscilaciones necesiten aclaración, no parece descaminado suponer que las épocas que se inclinan a la expresión alegórica han experimentado una crisis del aura. (p. 371 – 372)

17.

En el Barroco se desarrolla hasta el exceso lo que hasta entonces sólo había acompañado a la alegoría, el emblema. Mientras que para el historiador materialista aún es preciso aclarar el origen medieval de la alegoría, para entender su forma barroca se encuentra una indicación en el mismo Marx. Se dice en *Das Kapital* [*El capital*] (I, Hamburgo, 1922, p. 344): «La máquina de trabajo combinada... es tanto más perfecta cuanto más continuo es su proceso global, esto es, cuantas menos interrupciones sufre la materia prima desde la primera fase de elaboración hasta la última, por tanto, cuanto más intervenga el mecanismo, en lugar de la mano de obra, en el paso de una fase productiva a otra. Si en la manufactura el aislamiento de cada fase es un principio dado por la división misma del trabajo, en la fábrica desarrollada impera por el contrario la continuidad de todas las fases». Aquí podría hallarse la clave del procedimiento barroco que consiste en subordinar los significados a las piezas de la obra, a las partes, procedimiento en el que no tanto se descompone el conjunto cuanto el proceso de su producción. Los emblemas barrocos se pueden entender como productos a medio fabricar que han salido de las fases de un proceso productivo para convertirse en monumentos de un proceso destructivo. La «interrupción» que según Marx caracteriza las distintas fases de este proceso de trabajo pudo extenderse, más allá de cualquier plazo abarcable, en el período de la guerra de los Treinta Años, que por doquier detenía la producción. El verdadero triunfo de la emblemática barroca, que tiene en la calavera su más importante decorado teatral, consistió precisamente en incluir al hombre mismo en este proceso. La calavera de la alegoría barroca es un producto a medio fabricar del proceso de la historia de la salvación, que ha sido interrumpido por Satán en la medida en que se le permite hacerlo. (p. 372)

18.

Lo que distingue fundamentalmente al meditador del pensador es que aquél no contempla únicamente una cosa, sino su contemplarla. El caso del meditador es el del hombre que ya tiene la solución del gran problema, pero que enseguida lo ha olvidado. Y ahora medita no tanto sobre la cosa, sino sobre su pasada contemplación de ella. El pensamiento del meditador queda, pues, bajo el signo del recuerdo. El meditador y el alegórico están hechos de la *misma* madera. (p. 374)

19.

La Modernidad tiene a la Antigüedad como una pesadilla que le sobreviene mientras duerme. (p. 378)

20.

La alegoría en cuanto signo que se hurta claramente al significado ocupa su lugar en el arte como contrapartida de la apariencia bella, en la que el significante y el significado se funden entre sí. Si la alegoría pierde su carácter esquivo, pierde su autoridad. [...] (p. 380)

21.

En realidad, la figura de cera es el escenario en el que la apariencia de la humanidad sufre un vuelco. Pues en ella se expresan con tanta perfección e insuperable fidelidad la superficie, la tez y los colores del hombre, que esta reproducción de su apariencia da un vuelco sobre sí misma, y entonces resulta que el muñeco no representa sino la horrible y astuta mediación de las entrañas y el disfraz. (p. 415)

22.

Hay relaciones entre el gran almacén y el museo, entre los cuales el bazar es un eslabón intermedio. La acumulación de obras de arte en el museo se asemeja a la de las mercancías allí donde, al ofrecérsele masivamente al paseante, despiertan en él la idea de que también tendría que corresponderle una parte. (p. 420)

23.

Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje. (p. 460)

24.

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. (p. 462)