U N I V E R S I D A D D E C H I L E
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Curso: Problemas actuales de los estudios literarios
Profesor: David Wallace
Ayudante: Riva Quiroga

Dirección Única

Walter Benjamin[1]

GASOLINERA

La construcción de la vida se halla, en estos momentos, mucho más dominada por hechos que por convicciones. Y por un tipo de hechos que casi nunca, y en ningún lugar, han llegado aún a fundamentar convicciones. Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro. Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual. Las opiniones son al gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite es a las máquinas. Nadie se coloca frente a una turbina y la inunda de lubricante. Se echan unas cuantas gotas en roblones y junturas que es preciso conocer. (p.15)

PARA HOMBRES

Convencer es estéril. (p.18)

RELOJ REGULADOR

Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida. Pues la conclusión sólo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso, que se siente así nuevamente devuelto a su vida. Para el genio, cualquier cesura, no menos que los duros reveses de fortuna o el dulce sueño, se integran en la asidua laboriosidad de su taller, cuyo círculo mágico él delimita en el fragmento. «El genio es laboriosidad». (pp. 18 y 19)

de **PORCELANA CHINA**

(…)La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela,

[1] Walter Benjamin: Dirección Única. Madrid, Alfaguara, 1988.

sólo ve cómo la carretera va deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, calveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes. De ahí que la costumbre china de copiar libros fuera una garantía incomparable de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de la China. (pp. 21 y22)

de **ESTAS PLANTACIONES SE ENCOMIENDAN A LA PROTECCIÓN DEL PÚBLICO**

(…) El comentario y la traducción se comportan con el texto como el estilo y la mímesis con la naturaleza: el mismo fenómeno visto desde distintas perspectivas. En el árbol del texto sagrado, ambos no son sino las hojas eternamente susurrantes; en el árbol del texto profano, los frutos que caen a tiempo.

Quien ama, no se aferra tan sólo a los «defectos» de la amada, ni a los caprichos o debilidades de una mujer; mucho más duradera e inexorablemente que cualquier belleza le atan las arrugas del rostro y las manchas de la piel, los vestidos raídos y un andar disparejo. Esto se sabe hace ya tiempo. ¿Y por qué? De ser cierta esa teoría según la cual las sensaciones no anidan en la cabeza, y sentimos una ventana, una nube o un árbol no en el cerebro, sino más bien en el lugar donde los vemos, al contemplar a la mujer amada también estamos fuera de nosotros mismos. Aunque, en este caso, torturadamente tensos y embelesados. Deslumbrada, la sensación revolotea como una bandada de aves en el resplandor de la mujer. Y así como los pájaros buscan refugio en los frondosos escondites del árbol, las sensaciones huyen hacia las arrugas umbrosas, los gestos sin gracia y las manchas insignificantes del cuerpo amado, donde se acurrucan, seguras, como en un escondrijo. Y ningún paseante ocasional adivinará que precisamente ahí, en aquellos rasgos imperfectos, criticables, anida, veloz como una flecha, el ímpetu amoroso del adorador. (pp. 24 y 25)

de **TERRENO EN CONSTRUCCIÓN**

(…) En los productos residuales, reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y sólo, a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran en sus juegos. Los mismos niños se construyen así su propio mundo objetal, un mundo pequeño dentro del grande. Habría que tener presentes las normas de este pequeño mundo objetal si se quiere crear intencionadamente cosas para niños, y no se prefiere dejar que sea la propia actividad, con todo lo que en ella es instrumento y accesorio, la que encuentre por sí sola el camino hacia ellos. (p. 25)

BANDERA...

¡Cuánto más fácil resulta querer al que se despide! Pues la llama destinada a quien se aleja arde con mayor pureza, alimentada por el fugaz pañuelo que hace señas desde el barco o la ventanilla del tren. El alejamiento penetra como un tinte en aquel que desaparece, impregnándole de un suave ardor. (p.26)

...A MEDIA ASTA

Cuando muere un ser muy próximo a nosotros, nos parece advertir en las transformaciones de los meses subsiguientes algo que, por mucho que hubiéramos deseado compartir con él, sólo podía haber cristalizado estando él ausente. Y al final lo saludamos en un idioma que él ya no entiende. (p.27)

de **PANORAMA IMPERIAL**

II. Una extraña paradoja: al actuar, la gente sólo piensa en su interés privado más que mezquino, pero al mismo tiempo su comportamiento está, más que nunca, condicionado por los instintos de masa. Y, más que nunca, éstos vagan a la deriva, ajenos a la vida. Allí donde el oscuro instinto animal –como relatan innumerables anécdotas– encuentra una salida ante al peligro inminente y en apariencia invisible, esta sociedad en la que cada cual sólo tiene en mente su propio y vulgar provecho, sucumbe también como una masa ciega, con torpeza animal, pero sin ese saber torpe de los animales, a cualquier peligro, incluso al más próximo, y la diversidad de los objetivos individuales pierde toda su importancia ante la identidad de las fuerzas condicionantes. Siempre ha sido evidente que el apego de la sociedad a una vida consuetudinaria, pero perdida hace ya tiempo, es tan rígido que, incluso en caso de extremo peligro, hace fracasar el uso propiamente humano del intelecto: la previsión. Y a tal punto que, en ella, la imagen de la estupidez alcanza su culminación: inseguridad, e incluso perversión de los instintos vitales básicos, e impotencia y hasta deterioro del intelecto. Esta es la disposición anímica de la totalidad de los ciudadanos alemanes. (p.28)

VIII. Quien no se resiste a percibir el deterioro acaba reivindicando, sin demora, una justificación especial para su permanencia, actividad y participación en este caos. Hay tantas consideraciones sobre el fracaso general como excepciones para la propia esfera de acción, domicilio y circunstancia. La voluntad ciega de salvar el prestigio de la propia existencia, más que de liberarla al menos –mediante una valoración distanciada de su impotencia e intrincamiento– del telón de fondo de la ofuscación general, se va imponiendo casi en todas partes. Por eso está el aire tan cargado de teorías sobre la vida y concepciones del mundo, y por eso éstas parecen aquí, en este país, tan pretenciosas. Pues al final casi siempre sirven para legitimar alguna situación particular, totalmente insignificante. Por eso también está el aire tan cargado de las quimeras y espejismos propios de un futuro cultural que, pese a todo, irrumpiría floreciente de la noche a la mañana: porque cada cual se compromete con las ilusiones ópticas de su punto de vista aislado. (p.32)

¡CUIDADO CON LOS PELDAÑOS!

El trabajo en una buena prosa tiene tres peldaños: uno musical, donde es compuesta; uno arquitectónico, donde es construida, y, por último, uno donde es tejida. (p. 37)

CENSOR JURADO DE LIBROS

Así como la época actual es, por antonomasia, la antítesis del Renacimiento, también se contrapone, en particular, al momento histórico al que se inventó el arte de la imprenta. Se trate o no de un azar, su aparición en Alemania coincide con una época en que el libro, en el sentido más noble del término, el Libro de los libros, se convirtió, gracias a la traducción de la *Biblia* por Lutero, en patrimonio colectivo. Ahora, todo parece indicar que el libro, en esta forma heredada de la tradición, se encamina hacia su fin. Mallarmé, que desde la cristalina concepción de su obra, sin duda tradicionalista, vio la verdadera imagen de lo que se avecinaba, utilizó por primera vez en el *Coup de dés* las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la disposición tipográfica. Los experimentos que los dadaístas intentaron luego con la escritura no provenían ciertamente de un afán de construcción, sino de las puntuales reacciones nerviosas propias de los literarios, y fueron por ello mucho menos consistentes que el intento de Mallarmé, surgido de la esencia misma de su estilo. Pero esto permite justamente reconocer la actualidad de aquello que, cual mónada, Mallarmé, en su aposento más hermético, descubrió en armonía preestablecida con todos los acontecimientos decisivos de esta época con los ámbitos de la economía, la técnica y la vida pública. La escritura, que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico. Tal fue el severo aprendizaje de su nueva forma. Si hace siglos empezó a reclinarse gradualmente, pasando de la inscripción vertical al manuscrito que reposaba inclinado en los atriles para terminar recostándose en la letra impresa, ahora comienza, con idéntica lentitud, a levantarse otra vez del suelo. Ya el periódico es leído más vertical que horizontalmente, el cine y la publicidad someten por completa la escritura a una verticalidad dictatorial. Y antes de que el hombre contemporáneo consiga abrir un libro, sobre sus ojos se abate un torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas, que sus posibilidades de penetrar en la arcaica quietud del libro se ven reducidas. Las nubes de langostas de la escritura, que al habitante de la gran ciudad le eclipsan ya hoy el sol del pretendido espíritu, se irán espesando más y más cada año. Otras exigencias del mundo de los negocios llevan más lejos. Con el archivo se conquista la escritura tridimensional, es decir, un sorprendente contrapunto a la tridimensionalidad de la escritura en su origen, cuando era runa o quipo. (Y ya hoy es el libro, como enseña el modo actual de producción científica, una mediación anticuada entre dos sistemas diferentes de ficheros. Pues todo lo esencial se encuentra en el fichero del investigador que lo escribió, y el erudito, que estudia en él, lo asimila a su propio fichero.) Pero no cabe la menor duda de que la evolución de la escritura no quedará eternamente ligada a las pretensiones del de una actividad caótica en la ciencia y en la economía, y de que más bien vendrá el momento en que la cantidad se transforme en calidad, y la escritura, que se adentra cada vez más en el ámbito gráfico de su nueva y excéntrica plasticidad, se apoderará de golpe de sus contenidos objetivos adecuados (Sachgehalte). En esta escritura pictográfica, los poetas, que como en los tiempos más remotos serán en primer término y sobre todo expertos en escritura, sólo podrán colaborar si hacen suyos los ámbitos en los que (sin darse demasiada importancia) se lleva a cabo la

construcción de esa escritura: los del diagrama estadístico y técnico. Con la instauración de una escritura internacional variable, ellos renovarán su autoridad en la vida de los pueblos y descubrirán un papel frente al cual todas las aspiraciones tendentes a renovar la retórica resultarán triviales ensoñaciones. (pp. 37, 38 y 39)

de **MATERIAL DIDÁCTICO**

[PRINCIPIOS DEL MAMOTRETO O EL ARTE DE FABRICAR LIBROS GRUESOS]

(…)La máquina de escribir convertirá la mano del literato en algo extraño al portaplumas sólo cuando la precisión de las formas tipográficas intervenga directamente en la concepción de sus libros. Probablemente se necesiten entonces sistemas nuevos con caracteres tipográficos más variables. Y aquéllos sustituirán la escritura a mano por la inervación de los dedos que dan órdenes. (pp. 40 y 41)

Un período concebido métricamente, cuyo ritmo sea luego perturbado en un único punto, producirá la frase en prosa más bella que se pueda imaginar. Así, por una pequeña abierta brecha abierta en el muro se filtra un rayo de luz en el gabinete del alquimista, haciendo destellar cristales, esferas y triángulos. (p.41)

¡PROHIBIDO FIJAR CARTELES!

LA TÉCNICA DEL ESCRITOR EN TRECE TESIS

I. Quien se proponga escribir una obra de gran envergadura, que se dé buena vida y, al terminar su tarea diaria, se conceda todo aquello que no perjudique la prosecución de la misma. (pp. 41 y 42)

II. Habla de lo ya realizado, si quieres, pero en el curso de tu trabajo no leas ningún pasaje a nadie. Cada satisfacción que así te proporciones, amenguará tu ritmo. Siguiendo este régimen, el deseo cada vez mayor de comunicación acabará siendo un estímulo para conducirlo. (p.42)

III. Mientras estés trabajando, intenta sustraerte a la medianía de la cotidianidad. Una quietud a medias, acompañada de ruidos triviales, degrada. En cambio, el acompañamiento de un estudio musical o de un murmullo de voces puede resultar tan significativo para el trabajo como el perceptible silencio de la noche. Si éste agudiza el oído interior, aquél se convierte en la piedra de toque de una dicción cuya plenitud sepulta en sí misma hasta los ruidos excéntricos. (p.42)

IV. Evita emplear cualquier tipo de útiles. Aferrarse pedantemente a ciertos papeles, plumas, tintas, es provechoso. No el lujo pero sí la abundancia de estos materiales es imprescindible. (p.42)

V. No dejes pasar de incógnito ningún pensamiento, y lleva tu cuaderno de notas con el mismo rigor con que las autoridades llevan el registro de extranjeros. (p. 42)

VI. Que tu pluma sea reacia a la inspiración; así la atraerá hacia ella con la fuerza del imán. Cuanto más cautela pongas al anotar una ocurrencia, más madura y plenamente se te entregará. La palabra conquista al pensamiento, pero la escritura lo domina. (p.42)

VII. Nunca dejes de escribir porque ya no se te ocurra nada. Es un imperativo del honor literario interrumpirse solamente cuando haya que respetar algún plazo (una cena, una cita) o la obra esté ya concluida. (p.43)

VIII. Ocupa las intermitencias de la inspiración pasando en limpio lo escrito. Al hacerlo se despertará la intuición. (p.43)

IX. *Nulla dies sine linea* —pero sí semanas. (p.43)

X. Nunca des por concluida una obra que no te haya retenido alguna vez desde al atardecer hasta el despuntar del día siguiente. (p.43)

XI. No escribas la conclusión de la obra en tu cuarto de trabajo habitual. En él no encontrarás el valor para hacerlo. (p.43)

XII. Fases de la composición: idea-estilo-escritura. El sentido de fijar un texto pasándolo en limpio es que la atención ya sólo se centra en la caligrafía. La idea mata la inspiración, el estilo encadena la idea, la escritura remunera al estilo. (p. 43)

[*de* TRECE TESIS CONTRA LOS SNOBS]

III. La obra de arte es una pieza de examen. (p.44)

LA TÉCNICA DEL CRÍTICO EN TRECE TESIS

I. El crítico es un estratega en el combate literario. (p. 45)

II. Quien no pueda tomar partido, debe callar. (p.45)

III. El crítico nada tiene que ver con el exégeta de épocas artísticas pasadas. (p.45)

IV. La crítica debe hablar el lenguaje de los artistas. Pues los conceptos del *cénacle* son consignas. Y sólo en las consignas resuena el grito de combate. (p.45)

V. La «objetividad» deberá sacrificarse siempre al espíritu de partido cuando la causa por la cual se combate merezca realmente la pena. (p.46)

VI. La crítica es una cuestión moral. Si Goethe no comprendió a Hölderlin ni a Kleist, ni a Beethoven y Jean Paul, esto no atañe a su comprensión del arte, sino a su moral. (p. 46)

VII. Para el crítico, sus colegas son la instancia suprema. No el público. Y mucho menos la posteridad. (p.46)

VIII. La posteridad olvida o enaltece. Sólo el crítico juzga en presencia del autor. (p.46)

IX. Polémica significa destruir un libro citando unas cuantas de sus frases. Cuanto menos se lo haya estudiado, mejor. Sólo quien pueda destruir, podrá criticar. (p. 46)

X. La verdadera polémica aborda un libro con la misma ternura con que un caníbal se guisa un lactante. (p.46)

XI. El entusiasmo artístico le es ajeno al crítico. En sus manos, la obra de arte es el arma blanca en el combate de los espíritus. (p.46)

XII. El arte del crítico *in nuce*: acuñar consignas sin traicionar las ideas. Las consignas de una crítica insuficiente malbaratan el pensamiento en aras de la moda. (p.46)

XIII. El público deberá padecer siempre injusticias y, no obstante, sentirse siempre representado por el crítico. (p.46)

de **NR. 13**

I. Los libros y las prostitutas pueden llevarse a la cama. (p.47)

II. Los libros y las prostitutas entrecruzan el tiempo. Dominan la noche como el día y el día como la noche. (p.47)

III. Nadie nota en los libros ni en las prostitutas que los minutos les son preciosos. Sólo al intimar un poco más con ellos, se advierte cuánta prisa tienen. No dejan de calcular mientras nosotros nos adentramos en ellos. (p.47)

IV. Los libros y las prostitutas se han amado desde siempre con un amor desgraciado. (p.47)

V. Los libros y las prostitutas tienen cada cual su tipo de hombres que viven de ellos y los atormentan. A los libros, los críticos. (p.47)

XII. Los libros y las prostitutas ventilan sus discusiones en público. (p.48)

XIII. Libros y prostitutas: las notas al pie de la página son para aquéllos lo que, para éstas, los billetes ocultos en la media. (p.48)

PRIMEROS AUXILIOS

De golpe pude abarcar con la mirada un barrio totalmente laberíntico, una red de calles que durante años había yo evitado, el día en que un ser querido se mudó a él. Era como si en su ventana hubieran instalado un reflector que recortara la zona con haces luminosos. (p.49)

de **ARTÍCULOS DE FANTASÍA**

Los regalos deben afectar al obsequiado hasta el extremo de asustarle. (p.51)

de **AMPLIACIONES**

NIÑO QUE LLEGA TARDE. El reloj del patio del colegio parece estropeado por su culpa. Da las «demasiado tarde». Y por las puertas de las aulas ante las que él se desliza sigilosamente, llega, hasta el pasillo, un murmullo de secretos conciliábulos. Allí detrás, maestros y alumnos son amigos. O bien todo guarda silencio, como en espera de alguien. Imperceptiblemente pone su mano en el pomo. El sol inunda el lugar donde él esta. Y él profana el joven día y abre. Oye matraquear la voz del maestro como la rueda de un molino; se halla ante la piedra de moler. El matraqueo de la voz mantiene un ritmo, pero los mozos molineros lanzan ya toda su carga sobre el recién llegado; diez, veinte pesados sacos vuelan hacia él, y tiene que cargarlos hasta el banco. Cada hilo de su abriguito está cubierto de polvo blanco. Como un alma en pena a media noche avanza haciendo ruido a cada paso, pero nadie le ve. Una vez en su sitio, se pone a trabajar en silencio, junto con los demás, hasta que toca la campana. Mas no encuentra dicha alguna. (p.53)

LÁMPARA DE ARCO

A una persona la conoce únicamente quien la ama sin esperanza. (p.60)

de **ÓPTICO**

En verano llama la atención la gente gorda, en invierno, la delgada. (p.68)

La mirada es el poso del hombre. (p.69)

POLICLÍNICA

El autor coloca la idea sobre la mesa de mármol del café. Larga reflexión: pues aprovecha el tiempo en que aún no tiene delante el vaso, esa lente con la cual examina al paciente. Luego saca poco a poco su instrumental: estilográfica, lápiz y pipa. La masa de clientes, dispuesta como en un anfiteatro, constituye el público de su hospital. El café, servido y degustado provisoriamente, sumerge la idea en cloroformo. Aquello que tiene en mente tiene tan poco que ver con el asunto mismo como el sueño de un anestesiado con la intervención quirúrgica. En los cautelosos lineamientos de la letra manuscrita se practican cortes; ya en el interior, el cirujano desplaza acentos, cauteriza las excrecencias verbales e intercala algún extranjerismo como una costilla de plata. Por último, la puntuación le cose todo con finas suturas y él remunera al camarero, su asistente, en metálico. (p.76)

SE ALQUILAN ESTAS SUPERFICIES

Insensatos quienes lamentan la decadencia de la crítica. Porque su hora sonó hace ya tiempo. La crítica es una cuestión de justa distancia. Se halla en casa en un mundo donde

lo importante son las perspectivas y visiones de conjunto y en el que antes aún era posible adoptar un punto de vista. Entretanto, las cosas han arremetido con excesiva virulencia contra la sociedad humana. La «imparcialidad», la «mirada objetiva» se han convertido en mentiras, cuando no en la expresión, totalmente ingenua, de la pura y simple incompetencia. La mirada hoy por hoy más esencial, la mirada mercantil, que llega al corazón de las cosas, se llama publicidad. Aniquila el margen de libertad reservado a la contemplación y acerca tan peligrosamente las cosas a nuestros ojos como el coche que, desde la pantalla del cine, se agiganta al avanzar, trepidante, hacia nosotros. Y así como el cine no ofrece a la observación crítica los muebles y fachadas en su integridad, sino que sólo su firme y caprichosa inmediatez es fuente de sensaciones, también la verdadera publicidad acerca vertiginosamente las cosas y tiene un ritmo que se corresponde con el del buen cine. De este modo la «objetividad» ha sido dada definitivamente de baja, y frente a las descomunales imágenes visibles en las paredes de las casas, donde el «Chlorodont» y el «Sleipnir» para gigantes se hallan al alcance de la mano, la sentimentalidad recuperada se libera a la americana, como esas personas a las que nada mueve ni conmueve aprenden a llorar nuevamente en el cine. Al hombre de la calle, sin embargo, es el dinero lo que le aproxima de este modo las cosas y establece el contacto decisivo con ellas. Y el crítico remunerado que trafica con cuadros en la galería de arte del marchante sabe sobre ellos, cosas, sino mejores, al menos más importantes que el aficionado que los ve en el escaparate. La calidez del tema se le revela y lo pone sentimental. ¿Qué es, en definitiva, lo que sitúa a la publicidad tan por encima de la crítica? No lo que dicen los huidizos caracteres rojos del letrero luminoso, sino el charco de fuego que los refleja en el asfalto. (pp. 76 y 77)

PAQUETES POSTALES: EXPEDICIÓN Y EMBALAJE

Muy de mañana atravesaba Marsella en coche, rumbo a la estación, y a medida que en el trayecto me salían al paso sitios conocidos, o nuevos, desconocidos, o bien otros de los que sólo guardaba un vago recuerdo, la ciudad se transformó en un libro que tenía entre mis manos y al que aún eché un par de ojeadas rápidas antes de que desapareciera de mi vista en el baúl del desván, por quién sabe cuánto tiempo. (p. 79)

de **TIENDA DE SELLOS**

(…)El cisne que se ve en los sellos australianos será siempre, incluso en los valores azules, verdes y marrones, el cisne negro que sólo existe en Australia y aquí se desliza sobre las aguas de un estanque como sobre el más pacífico de los océanos. (p.83)

ASISTENCIA TÉCNICA

Nada hay más pobre que una verdad expresada tal como se pensó. En un caso así, ponerla por escrito no equivale ni siquiera a una mala fotografía. Además, la verdad (como un niño, como una mujer que no nos ama) se niega a quedarse tranquila y sonreír ante el objetivo de la escritura cuando nosotros nos acomodamos bajo el paño negro. Bruscamente, como de golpe quiere ser arrancada de su ensimismamiento y sobresaltada por alborotos, música o gritos de auxilio. ¿Quién querría contar las señales de alarma con las que está equipado el interior del verdadero escritor? Y «escribir» no significa otra cosa que ponerlas en funcionamiento. Entonces la dulce odalisca pega un salto, agarra lo primero que cae en sus

manos en el desorden de su alcoba, nuestra caja craneana, se envuelve en ello, y huye así de nosotros, casi irreconocible, hacia la gente. Pero ¡qué bien constituida ha de estar, y qué salud tan sólida la suya para presentarse entre ellos así, disfrazada, acosada aunque victoriosa y adorable! (p.85)

de **QUINCALLA**

Dios cuida de la nutrición de todos los hombres, y el Estado, de su desnutrición. (p.86)

MÁSCARAS-GUARDARROPA

Quien transmite la noticia de una muerte se ve a sí mismo muy importante. Su sensación lo convierte —en contra incluso de cualquier lógica— en mensajero del reino de los muertos. Pues la comunidad de los muertos es tan gigantesca que hasta quien sólo anuncia una muerte, advierte su presencia. *Ad plures ire* significaba, para los antiguos romanos, morir. (p.91)

En Bellinzona me puse a observar a tres religiosos en la sala de espera de la estación. Estaban sentados en un banco colocado casi enfrente de mi asiento. Me fijé, fascinado, en los gestos del que estaba en medio y se distinguía de sus hermanos por una capucha roja. Les hablaba manteniendo las manos juntas en el regazo y sólo de vez en cuando alzaba y movía muy poco una u otra. Pensé: la mano derecha debe saber siempre lo que hace la izquierda. (p.91)

¿Quién no se ha sorprendido alguna vez al salir del metro al aire libre y verse caminando, arriba, a plena luz del sol? Y, sin embargo, el sol brillaba con la misma claridad unos minutos antes, cuando él bajó. Así de rápido ha olvidado qué tiempo hacía en el mundo de arriba. Y éste, a su vez, lo olvidará con igual rapidez. Pues, ¿quién puede decir de su existencia algo más que esto: que ha pasado por la vida de dos o tres personas con la misma dulzura y proximidad con que va cambiando el tiempo? (p.92)

En Shakespeare y en Calderón, las batallas ocupan continuamente el último acto, y los reyes, príncipes, escuderos y séquitos «entran en escena huyendo». El instante en que se vuelven visibles a los espectadores los hace detenerse. El escenario da la voz de alto a la huida de los personajes del drama. Su ingreso en el campo visual de quienes no participan en la acción y están realmente por encima de ellos, permite tomar aliento a esos abandonados a su suerte y los envuelve en una atmósfera nueva. Por eso la entrada en escena de los que llegan «huyendo» tiene su significado oculto. En la lectura de esta indicación entra en juego la esperanza de un lugar, de una luz o de una candilejas en las que nuestra huida por la vida también quede a salvo de observadores extraños. (p.92)

de **CERVECERÍA**

(…) La ciudad no se visita, se compra.(…) (p.94)

HACIA EL PLANETARIO

Si hubiera que enunciar, como lo hizo Hillel* con la doctrina judía, la doctrina de la Antigüedad en pocas palabras concentrándola toda en una sola frase, ésta debería rezar: «Sólo poseerán la Tierra quienes vivan de las fuerzas del cosmos». Nada distingue tanto al hombre antiguo del moderno como su entrega a una experiencia cósmica que este último apenas conoce. El ocaso de esa entrega se anuncia ya en el florecimiento de la astronomía, a principios de la Edad Moderna. Kepler, Copérnico y Tycho Brahe no actuaron, sin duda, movidos únicamente por impulsos científicos. Sin embargo, en la importancia exclusiva otorgada a una vinculación óptica con el universo —resultado al que muy pronto condujo la astronomía— aparece un signo precursor de lo que habría de venir. La relación del mundo antiguo con el cosmos se desarrollaba en otro plano: el de la embriaguez. Y, de hecho, la embriaguez es la única experiencia en la que nos aseguramos de lo más próximo y de lo más remoto, y nunca de lo uno sin lo otro. Pero esto significa que, desde la embriaguez, el hombre sólo puede comunicar con el cosmos en comunidad. La temible aberración de los modernos consiste en considerar irrelevante y conjurable esta experiencia, y dejarla en manos del individuo para que delire y se extasíe al contemplar hermosas noches consteladas. Pero lo cierto es que se impone cada vez de nuevo, y los pueblos y razas apenas logran escapar de ella, tal como lo ha demostrado, y del modo más terrible, la última guerra, que fue un intento por celebrar nuevos e inauditos desposorios con las potencias cósmicas. Masas humanas, gases, fuerzas eléctricas fueron arrojadas a campo raso, corrientes de alta frecuencia atravesaron el paisaje, nuevos astros se elevaron al cielo, el espacio aéreo y las profundidades marinas resonaron con el estruendo de las hélices y en todas partes se excavaron fosas de sacrificio en la madre tierra. Este gran galanteo con el cosmos se realizó por primera vez a escala planetaria, es decir, en el espíritu de la técnica. Pero como el afán de lucro de la clase dominante pensaba satisfacer su deseo en ella, la técnica traicionó a la humanidad y convirtió el lecho nupcial en un mar de sangre. Dominar la naturaleza, enseñan los imperialistas, es el sentido de toda técnica. Pero, ¿quién confiaría en un maestro que, recurriendo al palmetazo, viera el sentido de la educación en el dominio de los niños por los adultos? ¿No es la educación, ante todo, la organización indispensable de la relación entre las generaciones y, por tanto, si se quiere hablar de dominio, el dominio de la relación entre las generaciones y no de los niños? Lo mismo ocurre con la técnica: no es dominio de la naturaleza, sino dominio de la relación entre naturaleza y humanidad. Si bien los hombres, como especie, llegaron hace decenas de miles de años al término de su evolución, la humanidad como especie está aún al principio de la suya. La técnica le está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos adoptará una forma nueva y diferente de la que se daba en los pueblos y familias. Baste con recordar la experiencia de velocidades gracias a las cuales la humanidad se está equipando para realizar vertiginosos viajes al interior del tiempo y toparse allí con ritmos que permitirán a los enfermos recuperarse como antes lo hacían en la alta montaña o los mares meridionales. Los parques de atracciones prefiguran los futuros sanatorios. El estremecimiento que acompaña una verdadera experiencia cósmica no está ligado a ese minúsculo fragmento de la naturaleza que solemos llamar «naturaleza». En las noches de exterminio de la última guerra, una sensación similar a la felicidad de los epilépticos sacudía los miembros de la humanidad. Y las rebeliones que siguieron luego constituyeron la primera tentativa por hacerse con el control del nuevo cuerpo. El poder del proletariado es la escala que mide su convalecencia. Si la disciplina de éste no logra penetrarlo hasta la

médula, no lo salvará ningún razonamiento pacifista. Sólo en el delirio de la procreación supera el ser vivo el vértigo del aniquilamiento. (pp. 96, 97 y 98)

* Hillel el Viejo (70 a. De C. -10 d. de C.), uno de los grandes doctores de la Ley judaica, fue autor de las *siete reglas,* método de interpretación de los libros sagrados que sentó las bases de la hermenéutica hebrea. *(N. de los T.)*

Infancia en Berlín hacia 1900

Walter Benjamin[2]

1. [El arte de perderse]

(…) Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte. Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño del que los laberintos sobre el papel secante de mis cuadernos fueron los primeros rastros. (p.15)

2. [*Panorama imperial*]

(…) Sin embargo, me parece que un pequeño efecto, en el fondo discordante, supera todo el encanto engañoso que envuelve los oasis en un ambiente pastoral o las ruinas en marchas fúnebres. Cuál no sería aquel tintineo que sonaba segundos antes de desaparecer bruscamente la imagen para dejar paso, primero a un vacío y luego a la siguiente. (p.20)

3. [*Teléfono*]

Puede que sea por culpa de la construcción de los aparatos o de la memoria, lo cierto es que, en el recuerdo, los sonidos de las primeras conversaciones por teléfono me suenan muy distintos de los actuales. Eran sonidos nocturnos. Ninguna musa los anunciaba. La noche de la que venían era la misma que precede a todo alumbramiento verdadero. Y la recién nacida era la voz que estaba dormitando en los aparatos. El teléfono era para mí un hermano gemelo. Y así tuve la suerte de vivir cómo superaba, en su brillante carrera, las humillaciones de los primeros tiempos. Pues cuando ya habían desaparecido de las habitaciones exteriores las arañas, pantallas de estufa, palmeras, consolas y balaustradas, el aparato, cual mítico héroe que estuviera perdido en un abismo, dejó atrás el pasillo oscuro para hacer su entrada real en las estancias menos cargadas y más claras, habitadas ahora por una nueva generación. Para ella fue el consuelo de la soledad. A los desesperados que querían dejar este mundo miserable les enviaba el destello de la última esperanza. Compartía el lecho de los abandonados. Incluso llegaba a amortiguar la voz estridente que conservase desde su exilio, convirtiéndola en un cálido zumbido. Pues, ¿qué más había menester en lugares donde todos soñaban con su llamada o la esperaban temblando como el pecador? No muchos de lo que hoy lo utilizan recuerdan aún qué destrozos causaba en aquel entonces su aparición en el seno de las familias. El ruido con el que atacaba entre las dos y las cuatro, cuando otro compañero de colegio deseaba hablar conmigo, era una señal de alarma que no sólo perturbaba la siesta de mis padres, sino la época de la Historia en medio de la cual se durmieron. Eran corrientes las discusiones con las oficinas, sin mencionar las amenazas e invectivas que mi padre profería contra los departamentos de reclamaciones. Sin embargo, su verdadero placer orgiástico consistía en entregarse durante minutos, y hasta olvidarse de sí mismo, a la manivela. Su mano era como el derviche que sucumbe a la voluptuosidad de su éxtasis. A mí me palpitaba el

[2] Walter Benjamin: Infancia en Berlín hacia 1900. Buenos Aires, Alfaguara, 1990.

corazón; estaba seguro que, en estos casos, era inminente que la funcionaria recibiera una paliza por castigo. En aquellos tiempos el teléfono estaba colgado, despreciado y proscrito en un rincón del fondo del corredor, entre la cesta de la ropa sucia y el gasómetro, donde las llamadas no hacían sino aumentar los sobresaltos de las viviendas berlinesas. Cuando llegaba, después de recorrer a tientas el oscuro tubo, apenas dueño de sí mismo, para acabar con el alboroto, y arrancando los dos auriculares que pesaban como halteras, encajando mi cabeza entre ellos, quedaba entregado a la merced de la voz que hablaba. No había nada que suavizara la autoridad inquietante con la que me asaltaba. Impotente, sentía cómo me arrebataba el conocimiento del tiempo, deber y propósito, cómo aniquilaba mis propios pensamientos y al igual que el médium obedece a la voz que se apodera de él desde el más allá, me rendía a lo primero que se me proponía por teléfono. (pp.25, 26 y 27)

4. [Metamorfosis]

(…) Cuanto más me asimilaba al animal en todo su ser, cuanto más me convertía interiormente en mariposa, tanto más adoptaba ésta en toda su conducta las facetas de la resolución humana, y parecía, finalmente, que su captura fuera el premio con el que únicamente podía recuperar mi existencia humana. Pero, aun cuando lo conseguía, me quedaba el fatigoso camino para volver del lugar de mi afortunada cacería al campamento, donde saldrían de la caja de herborista el éter, el algodón, alfileres con cabezas de colores diferentes y las pinzas. ¡En qué estado dejaba atrás el recinto! Las hierbas habían quedado tronchadas, las flores aplastadas, ya que, por añadidura, el cazador había lanzado su cuerpo detrás de la red. Y por encima de tanta destrucción, rudeza y violencia, se sostenía en un pliegue de la red, temblando pero llena de gracia, la asustada mariposa. Por este camino penoso, el espíritu de la condenada a muerte pasaba a formar parte del cazador. (p.29)

5. [El otro viaje]

(…) ¿Acaso la franja de luz debajo de la puerta del dormitorio no era la primera señal de un próximo viaje, en la víspera, cuando los demás todavía estaban levantados? ¿No penetraba esa misma franja de luz en la noche del niño llena de expectación, como, más tarde, bajo el telón en la noche del público? Creo que la nave fantástica de los sueños que nos recogía entonces llegaba bamboleándose hasta nuestras camas, por encima del ruido de las conversaciones y el tintineo de los platos en el fregadero, y por las mañanas temprano nos devolvía enfebrecidos, como si hubiésemos realizado ya el viaje que íbamos a emprender. (p.31)

6. [cansancio]

(…) Pero tardé mucho, hasta que me di cuenta de que la esperanza de conseguir una posición y tener el pan asegurado siempre había sido vana. (p.37)

7. [el niño burgués]

(…) Una voz frágil y quebradiza me daba los buenos días con un timbre cristalino. Sin embargo, en ninguna otra parte era tan exquisito y acorde con lo que me esperaba como

en casa de la tía Lehmann. Apenas había entrado cuando ella cuidaba de que colocaran delante de mí una caja grande de cristal que albergaba toda una mina animada, donde se movían al compás puntual de un mecanismo de relojería pequeños mineros y capataces de minas con carros, martillos y linternas. Este juguete -si se me permite decirlo- pertenecía a una época que concedía también al niño de la rica burguesía echar un vistazo al mundo del trabajo y de las máquinas. Entre todos se distinguía desde siempre la mina, porque no sólo mostraba los tesoros que se sacaban con un duro trabajo, en provecho de todos los hombres capacitados, sino también la plata de sus filones por la que se perdió el Biedermeier* con Jean Paul, Novalis, Tieck y Werner. (p.40)

*Biedermeier: época del romanticismo burgués (1815-1848). *(N. del T)*

8. [la serie metafórica: su explicitación profesional]

La despensa

Cual un amante por la noche, mi mano penetraba por la rendija apenas abierta de la despensa. Una vez que se había orientado, palmaba el azúcar o las almendras, pasas o confituras. Y como el amante abraza a la amada antes de besarla, el sentido del tacto se daba cita con esas cosas, antes de que la boca probara su dulzor. ¡Cuán lisonjeros se entregaban la miel, los montones de pasas e incluso el arroz! ¡Cuánta pasión había en el encuentro, una vez que se escapan de la cuchara! Agradecida e impetuosa como la muchacha a la que se acaba de raptar de la casa de sus padres, la mermelada de fresa se dejaba probar sin panecillos, desnuda bajo los cielos de Dios, e incluso la mantequilla respondía al atrevimiento del pretendiente que penetraba en su cuarto de soltera. La mano del joven don Juan pronto había entrado en todos los ángulos y rincones, derramando tras de sí capas y montones chorreantes: la virginidad que se renueva sin lamentaciones.

9. [«olas de miedo»]

(…) En medio de mi confusión me invadió una sofocante ola de miedo -«demasiado tarde para llegar a la sinagoga»- y aún antes de que decreciera, incluso en el mismo instante, una segunda de absoluta falta de conciencia «sea como sea, a mí no me concierne». Y ambas olas se golpearon incontenibles en la primera gran sensación de placer, en la que se mezclaban la profanación de la fiesta con lo que de alcahueta tenía la calle, que me hizo presumir, por vez primera, los servicios que debería prestar a los instintos que acababan de despertarse. (p.44)

10. [una palabra, un *choque*]

(…) Se ha descrito muchas veces lo «déja vu». No sé si el término está bien escogido. ¿No habría que hablar mejor de sucesos que nos afectan como el eco, cuya resonancia, que lo provoca, parece haber surgido, en algún momento de la sombra de la vida pasada? Resulta, además, que el choque con el que un instante entra en nuestra conciencia como algo ya vivido, nos asalta en forma de sonido. Es una palabra, un susurro, una llamada que tiene el poder de atraernos desprevenidos a la fría tumba del pasado, cuya bóveda parece

devolver el presente tan sólo como un eco. Es curioso que no se haya tratado todavía de descubrir la contrafigura de esta abstracción, es decir del choque con el que una palabra nos deja confusos, como una prenda olvidada en nuestra habitación. De la misma manera que ésta nos impulsa a sacar conclusiones a la desconocida, hay palabras o pausas que nos hacen sacar conclusiones respecto a la persona invisible: me refiero al futuro que se dejó olvidado en nuestra casa. (p.45)

11. [la magia]

Escondrijos

Ya conocía todos los escondrijos del primer piso y volvía a ellos como quien regresa a una casa estando seguro de encontrarla como antes. Mi corazón palpitaba, contenía la respiración. Quedaba aquí encerrado en el mundo material, que se me hacía manifiesto de una manera fantástica, tocándome silenciosamente. Sólo así debe darse cuenta el que van a colgar de lo que son la soga y el madero. El niño que está detrás de la antepuerta se convierte en algo que flota en el aire, en algo blanco, en fantasma. A la mesa del comedor, debajo de la que se ha agachado, la hace convertirse en ídolo de madera del templo, cuyas columnas son las cuatro patas torneadas. Y detrás de una puerta él mismo será la puerta, llevándola como máscara pesada, y como mago embrujará a todos los que entren desprevenidos. A ningún precio debe ser hallado. Se le dice, cuando hace muecas, que sólo es preciso que el reloj dé la hora, y él se quedará así. Lo que hay de verdad en ellos lo experimenté en los escondrijos. Quien me descubría podía hacer que me quedara inmóvil como un ídolo debajo de la mesa, que me entretejiera para siempre como fantasma en la cortina o que me encerrara para toda la vida en la pesada puerta. Por eso dejaba escapar con un alarido al demonio que de esta manera me transformaba, cuando me agarraba quien me estaba buscando; incluso no esperaba el momento y salía hacia él gritando, con lo cual me liberaba a mí mismo. De ahí que no me cansara de la lucha con el demonio. La casa fue el arsenal de las máscaras. Sin embargo, una vez al año había regalos en lugares recónditos, en sus cuencas vacías, en sus bocas rígidas; la experiencia de la magia se convertía en ciencia. Como si fuese el ingeniero, desencantaba la sombría casa y buscaba huevos de Pascua. (p.50)

12. [el cerco]

(…) A tiempo aprendí a envolverme en las palabras, que no eran más que nubes. El don de descubrir parecidos no es más que un débil reflejo de la sugestión de asimilarse y comportarse de una manera conforme. Influía sobre mí a través de palabras manipuladas, pero no eran ésas las que se asemejaban a modelos o moralidades, sino las que correspondían a viviendas, muebles y vestimentas.
Pero jamás a mi propia imagen. Por eso no sabía qué hacer cuando se me pedía identificarme conmigo mismo. Como sucedía en el fotógrafo. A donde quiera que mirase me veía cercado por pantallas, cojines, pedestales que me codiciaban como las sombras del Hades codician la sangre de la víctima. (pp.64 y 65)

13. [el *asalto*]

Los colores

En nuestro jardín había un pabellón abandonado amenazando ruina. Le tenía cariño por sus ventanas de cristales coloreados. Si pasaba la mano en su interior me iba transformando de cristal a cristal, tomando los colores del paisaje que se veía en las ventanas, ahora llameante, ahora polvoriento, ya ardiente, ya exuberante. Lo mismo me sucedía cuando pintaba en colores y se me abrían las cosas en su seno, tan pronto que las llenaba con una nube húmeda. Con las pompas de jabón ocurría algo parecido. Viajaba con ellas por la habitación metiéndome en el juego de los colores de los globos hasta que reventaban. Me perdía en los colores por lo alto del cielo, lo mismo que en una joya, en un libro; pues en todas partes los niños son su presa. En aquella época se podía comprar el chocolate en unos paquetitos, en los que cada una de las tabletas, dispuestas en forma de cruz, estaba envuelta en papel de estaño de diferentes colores. La pequeña obra de arte, sujetada por un rudo hilo de oro, resplandecía de verde y oro, azul y naranja, rojo y plata. Jamás se tocaban dos piezas del mismo envoltorio. Venciendo un día la barrera, los colores me asaltaron y aún siento la dulzura con la que entonces se empaparon mis ojos. Fue lo dulce del chocolate con el que esta dulzura iba a deshacérseme más en el corazón que en la boca. Pues antes de que sucumbiera a las tentaciones de la golosina, de golpe un sentido elevado dentro de mí dejó atrás a otro más bajo y me quedé embelesado.

Diario de Moscú

Walter Benjamin[3]

23 DE DICIEMBRE

Por la mañana estuve en el Kustarny Museum[4]. De nuevo pude ver juguetes muy bonitos; la exposición está organizada aquí también por el director del Museo del Juguete. Lo más bonito son, tal vez, las figuras de cartón piedra. Se encuentran a menudo sobre un pequeño pedestal, que puede ser bien un diminuto organillo al que se puede hacer girar, bien un plano inclinado que, al presionarlo, emite un sonido. También hay figuras muy grandes de esta misma pasta que representan a personajes ligeramente rayanos en lo grotesco y que pertenecen ya a un periodo de decadencia. En el museo había una chica muy simpática y pobremente vestida conversando en francés sobre los juguetes con dos niños de los cuales era institutriz. Los tres eran rusos. El museo tiene dos salas. En la mayor, donde están los juguetes, hay también muestras de trabajos en madera lacada, y tejidos; en la pequeña, tallas antiguas de madera [y] cajas en forma de patos u otros animales, herramientas, etc. así como trabajos de forja. Fracasé en mi intento de encontrar algunos objetos del carácter de los juguetes antiguos que hay en el almacén alojado abajo, en una sala muy grande aneja al museo. Pero en él pude ver también el mayor depósito de adornos para el árbol de Navidad que he visto nunca. […] (p. 50).

[3] Walter Benjamin: Diario de Moscú. Buenos Aires, Taurus, 1990.
[4] Museo de las Artes Aplicadas.

Libro de los pasajes

Walter Benjamin[5]

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 πγρουρανιολ 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)

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

[5] Walter Benjamin: Libro de los pasajes. Madrid, Akal, 2005.

«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 fisonomista. 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 fisonomistas (y los coleccionistas son fisonomistas 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)[6]

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)

[6] 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 cultual 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 dónde, 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)