

Leslie, Esther / Walter Benjamin: la vida posible

Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales,
2015, 1ª edición, 336 p., 13 x 23 cm.

Dewey: 834
Cutter: B4381
Colección: Vidas Ajenas

Traducción al castellano: Lucía Vodanovic
Edición: Marcela Fuentealba

Materias: Filósofos alemanes
Benjamin, Walter (1892-1940)
Crítica e interpretación
Autores alemanes siglo 20
Biografías
Guerra Mundial II (1939-1945)
Filosofía moderna.

ISBN 978-956-314-324-9

WALTER BENJAMIN: LA VIDA POSIBLE
ESTHER LESLIE

© Esther Leslie, 2015
© Lucía Vodanovic (de la traducción), 2015
© Ediciones Universidad Diegos Portales, 2015

Título original: *Walter Benjamin*
© Esther Leslie, 2007
© Reaktion Books (Londres), 2007

Primera edición: mayo de 2015
ISBN 978-956-314-324-9

Universidad Diego Portales
Dirección de Publicaciones
Av. Manuel Rodríguez Sur 415
Teléfono (56 2) 2676 2136
Santiago - Chile
www.ediciones.udp.cl

Edición al cuidado de Marcela Fuentealba
Diseño: TesisDG

Impreso en Chile por Salesianos Impresores S. A.

ESTHER LESLIE

Walter Benjamin: la vida posible

Traducción de Lucía Vodanovic



EDICIONES
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

PSEUDÓNIMOS (1933-1937)

París le ofreció a Benjamin un hogar temporal junto a Jean Selz. A principios de abril ambos volvieron a Ibiza, vía Barcelona y los bares del Barrio Chino con sus bailarinas desnudas, en busca de una habitación barata.¹ Benjamin se alojó en una casa en San Antonio con los Noeggerath, desde donde le contó a Gretel Karplus, el 30 de abril, que había muy pocas oportunidades de intercambiar palabras con persona alguna.² El 1 de mayo le dijo a su amiga Kitty Marx-Steinschneider que, aparte de las caminatas, su único pasatiempo era leer el segundo volumen de la *Historia de la revolución rusa* de Trotsky. También leía novelas de detectives a la luz de la vela cuando llegaba la oscuridad, y ocasionalmente escribía en cafés, sólo para escuchar el bullicioso ajeteo de la vida.³ Un día de junio, Jean Selz consiguió opio y juntos experimentaron con la droga, extasiados por las extraordinarias formulaciones lingüísticas y conceptuales que se ondulaban desde sus labios con el humo: la ciudad se fabricaba de tela para permitir su "cortinología"; el solideo ruso de Benjamin se transformaba en "un sombrero forjado en mermelada de trombón"; encontraban el punto

de partida hacia “la entrada de ideas a la cámara de los meandros”, donde las palabras españolas castizas se volvían visibles “en forma de perros”.⁴

Benjamin apenas rasguñaba la sobrevivencia con el “mínimo europeo” de cerca de setenta marcos al mes, gracias a sus escritos, venta de libros de su colección, donaciones de Gretel Karplus, Adorno, los Radt y cualquiera que pudiese ser persuadido. Le preocupaba el destino de los judíos en Alemania y en especial Stefan, que todavía estaba en Berlín; había intentado sin éxito convencer a Dora de enviarlo donde su hermano, Victor Kellner, quien se había instalado en Palestina.⁵ Consciente de que en Alemania había espías en todas partes, en las cartas a Benjamin Dora usaba su segundo nombre para hablar de sus movimientos.⁶ Cualquier intercambio de información sobre el curso de los acontecimientos en Alemania estaba seriamente prohibido. Le llegaron los rumores de la captura de su hermano por el NSDAP de Sturmabteilung. El 12 de marzo, Georg había sido reelecto como concejal local del Partido Comunista alemán; lo golpearon y llevaron a prisión en Plötzensee.⁷ La nueva legislación para la prensa presentada por Goebbels amenazaba con acabar las pocas oportunidades de publicar que le quedaban.⁸ Benjamin reclamaba que, a pesar de que “nunca había dado un paso adelante en forma política”, su radio de acción como escritor se había reducido al mínimo y, peor aun, su vida forzada en Ibiza le había quitado su base de producción, ya que no podía cultivar contactos ni comprar libros en cuotas.⁹ El pseudónimo Detlef Holz estaba levantando un perfil más alto que el del desvanecido Walter Benjamin;

incluso firmaba sus cartas a Gretel Karplus con este nombre de impostor. Bajo su propia firma trabajó en su primera entrega comisionada para *Zeitschrift für Sozialforschung*, el periódico del Instituto de Investigación Social de Max Horkheimer, “Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente”.

En junio se mudó a barrios más sociables y encontró a un hombre para que actuara como su secretario.¹⁰ Volvió al tema de Stefan George para el *Frankfurter Zeitung*: “La generación para la cual los poemas más hermosos y perfectos de George proveían un refugio está condenada”.¹¹ Retrospectivamente, Benjamin reprochaba el idealismo de George, su impotencia y habilidad para “prescribir sólo reglas o cursos de acciones débiles, lejanas a la realidad de la vida” ante la catástrofe. También criticaba los marcos estrechos –literarios, religiosos, espirituales– de aquellos que lo analizaban. Sólo una mirada histórica, que posicionara a George en la matriz de la guerra, podría aportar conocimiento. A través de ese acercamiento, el crítico podría darse cuenta de la determinación histórica que motivaba la naturaleza caótica de George. Benjamin le envió una copia a Karplus en agosto, pero luego se la tuvo que pedir de vuelta porque no tenía un duplicado, lo cual puso en evidencia sus difíciles condiciones de trabajo y de vida.¹² También dependía del dinero que le entregaba Karplus, quien consideraba a Benjamin como su “hijo adoptivo”, como hermano de Adorno, su otro hijo.¹³

En la medida de lo posible Benjamin se refugiaba en sus memorias, alentado por su aparición en *Vossische Zeitung* bajo el pseudónimo Detlef Holz y como C. Conrad en



En Palma de Mallorca, 1933. Benjamin visitó la isla en julio de ese año, cuando estaba en Ibiza. Le describió esta foto a Gretel Karplus: “Como ves, es una foto de pasaporte que me tomé en Mallorca. No es tan mala, pero todavía no ha sido útil, pues no he tenido ninguna respuesta de la oficina de Berlín”.

Frankfurter Zeitung. También lo motivaban los planes de Selz de traducir juntos algunas viñetas al francés. Durante un brote de enfermedad en julio —sin poder caminar, sus piernas desarrollaron heridas inflamadas por el calor o la mala nutrición y por dormir a la intemperie en el “peor colchón del mundo”—¹⁴ escribió “Logias”, su “autorretrato”.¹⁵ Las logias, pequeñas habitaciones similares a un balcón, parcialmente abiertas al aire libre, se presentan como cunas de sus primeros recuerdos de la ciudad.¹⁶ A medida que estas memorias —y sus nutridos recuerdos de alegrías de domingo— se desvanecen o desengañan, las logias se transforman en la tumba de toda la clase burguesa, condenada, “en un horror pálido” (según el epílogo posterior

de Adorno), a ser testigo de su “aura en desintegración” y a volverse “consciente de sí misma: una ilusión”.¹⁷ El sonido del teléfono, el instrumento de las transacciones financieras de su padre, era una “señal de alarma” que no sólo amenazaba la siesta de mediodía de sus padres sino también “la era histórica que avalaba y envolvía a esa siesta”.¹⁸

En algún momento entre la primavera y el otoño de 1933, Benjamin escribió una reflexión breve con el título “Experiencia y pobreza”, que considera el mundo de la era histórica siguiente, el chocante mundo de la guerra. La guerra del siglo veinte había desatado una “nueva barbarie” en la cual una generación que había ido a la escuela en tranvías tirados por caballos se exponía a un paisaje transformado, en medio del fuego cruzado de explosiones y torrentes destructivos.¹⁹ No es un lamento acerca de los días antiguos, ya que ellos eran invivibles para quienes no tenían propiedad, y las costumbres generadas en los interiores atestados y asfixiantes no eran sostenibles.²⁰ “¡Borrar las huellas!”, repetía Benjamin como eco de Brecht, y llamaba a inventar un “nuevo y positivo concepto de barbarie”. Benjamin anuncia los nuevos registros de esa experiencia recién devaluada, empobrecida, tecnologizada: Paul Klee, Adolf Loos y los utópicos Paul Scheebart y Mickey Mouse. Todos ellos usaban la brutalidad y el dinamismo de la nueva tecnología, abusaban de ella, la burlaban y explotaban.

En Ibiza se enamoró otra vez, ahora de la pintora holandesa Anna Maria Blaupot ten Cate. En el borrador de una carta escribió: “Desde tus rasgos se levanta todo lo que convierte a una mujer en una guardiana, una madre, una

prostituta. Tú transformas una en la otra y les das miles de formas".²¹ Benjamin articuló dos versiones de un crítico boceto autobiográfico, tal vez para su nuevo amor, el 12 y el 13 de agosto. Los dos se titularon "Agesilaus Santander"; le entregó una copia a Anna Maria en su cumpleaños número treinta y uno. Benjamin identificaba a la mujer holandesa como la contraparte femenina de su querido *Angelus Novus*. Dijo que había sostenido al nuevo ángel mientras cantaba sus alabanzas a Dios, y entonces Dios, al tomar ventaja del nacimiento de Benjamin bajo el signo de Saturno —el planeta con la trayectoria más lenta, la estrella de la vacilación y de la demora—, había enviado a un ángel femenino, pero a través del "desvío más tortuoso, más fatal", a pesar de que alguna vez ambos habían sido vecinos muy cercanos, sin saberlo. No obstante, Benjamin había aprendido a tener paciencia, y advirtió que podía esperar hasta que la persona que amaba cayera en sus manos, "enferma, envejecida y vestida con harapos". Él esperaba a la felicidad: "Es decir, el conflicto en el cual la ruptura de lo único, lo nuevo, lo que está por nacer, se combina con la dicha de tener la experiencia de algo una vez más, de poseer otra vez, de haber vivido".²²

Su enfermedad mermó lentamente. En septiembre todavía tenía fiebre: una carta de Dora observa que a través de sus textos ella podía saber que algo todavía estaba mal.²³ Le dedicó tiempo a un libro sobre Lutero y descubrió por quinta o sexta vez en su vida el significado de la justificación desde una postura de fe. Pero, como con el cálculo, lo entendió sólo por unas pocas horas y después desapareció otra vez por años.²⁴ Una carta de Speyer el 12 de

septiembre consigna el progreso de la obra teatral detectivesca, *Un sombrero, un abrigo, un gato*, en la cual trabajaban juntos. Iba a estrenarse en Nueva York el mes siguiente.²⁵ Como resultado Benjamin tendría más dinero —diez por ciento de las ganancias del teatro, hasta un máximo de cinco mil marcos estatales, de acuerdo al contrato con Speyer—, pero Speyer propuso entregárselo a Benjamin directamente, ya que el hombre responsable de los pagos en la editorial era un "antisemita asqueroso".²⁶

En octubre de 1933 Benjamin estaba de vuelta en París, donde se le diagnosticó malaria y tuvo que tomar quinina, luego de desdeñar la oferta de Dora de darse un respiro en Berlín, donde ella lo podía cuidar. Dora pensó que los ataques a los judíos habían terminado o que al menos se restringían a aquellos políticamente activos. Pero todavía había preocupaciones. Le escribió a Benjamin en código, como si estuviese hablando acerca de una tercera persona de una tendencia política bastante diferente: "Él [Benjamin] nunca ha hecho nada personalmente para oponerse a los revolucionarios [nacionalsocialistas], pero tiene tantos amigos entre la aristocracia [oposición política] que por supuesto uno no puede estar seguro".²⁷

En París, Benjamin disfrutó del acceso a una biblioteca por primera vez en meses. El amorío con Blaupot ten Cate había terminado, pero siguieron siendo amigos, y en París se encontró con ella junto a su nuevo amante, Louis Sellier. En noviembre llegó Brecht, y los dos, junto a Margarete Steffin, vivieron en el Palace Hotel en la Rue du Four. También con Brecht ideó una serie de historias de detectives, y Steffin lo ayudó a preparar su manuscrito

de cartas alemanas humanistas, para publicarse bajo el título *Hombres y mujeres alemanes*. Las siete semanas que Brecht pasó en París fueron animadas. Hubo encuentros con Klaus Mann, Kracauer, Lotte Lenya, Kurt Weill y Hanns Eisler. Cuando Brecht se fue el 19 de diciembre, la ciudad le pareció muerta.²⁸ El trabajo lo mantenía ocupado, lo que era su salvación, porque la vida entre los inmigrantes le era intolerable; la vida misma no era mejor, y la vida entre los franceses era imposible. El Instituto de Investigación Social le comisionó un estudio sobre el viejo escritor y coleccionista marxista Eduard Fuchs y también una reseña de publicaciones sobre la filosofía y la sociología del lenguaje.

Brecht invitó a Benjamin a una visita extendida a Dinamarca al final del invierno. Allí la vida podía ser barata. Era más cálido que París, le aseguró a Benjamin, quien le temía al frío; la esposa de Brecht, Helene Weigel, calculaba que era posible sobrevivir con cien coronas (sesenta marcos estatales o trescientos sesenta francos) al mes. Además, la biblioteca en Svendborg le podía conseguir cualquier libro, y había numerosas tentaciones y beneficios: radio, periódicos, jugar a las cartas, cocina, cafés pequeños, un lenguaje fácil de entender y, crucialmente, una cantidad de libros de Benjamin que se enviarían hacia allá. En Dinamarca “el mundo moría más tranquilamente”.²⁹

El 14 de diciembre entraron en vigor en Alemania leyes sobre periódicos, que obligaban a los periodistas a afiliarse al Reichsschrifttumskammer, la Cámara de Escritores del Reich. Benjamin consideró unirse para poder continuar publicando.³⁰ Buscó posibles salidas. En

enero le mandó su manuscrito de *Infancia en Berlín hacia el 1900* a Hermann Hesse, quien había sido uno de los únicos en mostrar interés por *Calle de dirección única*, para ver si el autor podía ayudarlo a conseguir una editorial. Hesse le respondió que desafortunadamente su influencia estaba en declive.³¹

Otra solución era forjarse una carrera en Francia. A comienzos de enero de 1934, Benjamin le contó a Gretel Karplus que había escrito su primer artículo en francés y que un lector francés sólo había encontrado un error. Le habían encargado un artículo sobre el barón Haussmann, el reconstructor de París, para el semanario de Alfred Kurella, *Monde*, y esto le interesaba por dos razones: a Brecht le impresionaba el tema, y además traía a Benjamin de vuelta al ámbito de su *Libro de los pasajes* tras una larga pausa. La Biblioteca Nacional no prestaba libros para llevar, así es que Benjamin pasó largo tiempo en una de sus salas de lectura.³² Era, apuntó, “una de las más notables” del planeta. Al trabajar ahí se sentía en medio de un escenario de ópera. Su única queja era que cerraba a las seis de la tarde, una medida que se remontaba a la época, decía, en que el teatro comenzaba a esa hora.³³ En enero le pidió ayuda a Gretel Karplus:

Ahora tengo una pequeña y extraña solicitud que concierne a los papeles de los pasajes. Desde el primer momento en que dispuse las páginas para los apuntes, siempre he usado un único e idéntico tipo de papel, a saber, un bloc de papel carta blanco MK [Max Krause]. Mis suministros se han agotado y me gustaría mucho preservar

la uniformidad externa de este abultado y minucioso manuscrito. ¿Sería posible para ti arreglar el envío de uno de estos blocs para mí?³⁴

Las noches eran largas y las pasaba solo o leyendo a Somerset Maugham en diferentes piezas de hotel o arriendos temporales.³⁵

Disfrutó de cierta solvencia. En febrero de 1934 recibió un pago del Instituto de Investigación Social, ciento veinte francos suizos por su ensayo "Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente" y por reseñas de libros sobre Fourier y Haussmann. Como suplemento recibió pagos mensuales de setecientos francos provenientes de la Alliance Israélite Universelle durante un corto período. En marzo recibió cuatrocientos cincuenta francos, una contribución conjunta de Adorno, la tía de Adorno, Agathe, y una conocida de Adorno, Else Herzberger.³⁶ Ese mes también acordó con Max Horkheimer un estipendio mensual de cien francos suizos. Adicionalmente, el Instituto pagó para que la parte más importante de la biblioteca de Benjamin se transportara al refugio danés de Brecht, en espera de la próxima estadía de Benjamin en unos pocos meses.

Su vida, según dijo, había retornado al trabajo de los pasajes, las débiles chispas "que no pueden ser más animadas que yo mismo", sólo alentadas por Adorno, quien había mostrado interés.³⁷ Hacia fines de marzo Benjamin declaró que había concebido una división provisional del material en capítulos. Para subir su perfil anunció una serie de cinco charlas sobre "La vanguardia alemana", en la cual las entradas debían comprarse para la serie completa.

Comenzaría con una conferencia sobre el público alemán, y luego el resto de la serie consideraría un individuo ejemplar en cada género: Kafka y la novela, Bloch y el ensayo, Brecht y el teatro, Kraus y el periodismo.³⁸ Dirigió su atención hacia la primera lectura: su tema ahora era "Corrientes políticas en la literatura alemana contemporánea". La charla se llevaría a cabo frente a invitados en una casa privada bastante respetable, que pertenecía a un ginecólogo llamado Jean Dalsace, pero el anfitrión cayó enfermo repentinamente y debió cancelarse.

El 28 de abril le reportó a Klaus Mann, en cuyo periódico *Die Sammlung* anhelaba escribir, que había dado la conferencia "El autor como productor" en el Instituto para el Estudio del Fascismo.³⁹ Benjamin la concibió como una contraparte de su trabajo sobre el teatro épico de Brecht, al notar que esas fuerzas —Brecht, Tretyakov— alteraban las formas de arte de tal manera que los autores revolucionarios se convertían en "ingenieros" del aparato de producción, en vez de proveedores. El público entonces *usaba* este aparato, en vez de consumirlo.⁴⁰ No era una cuestión del arte que expresa temas revolucionarios, sino un esfuerzo para persuadir a los autores revolucionarios de que las preguntas formales de producción y recepción eran también las preguntas políticas cruciales. Le pidió a Mann que cualquier trabajo que publicara se le atribuyera a O. E. Tal, una inversión del latín *lateo*. Mann rechazó esta conferencia y el pseudónimo mantuvo su significado: "Estoy escondido".

Ese mes, en una carta a Karl Thieme, quien se había referido a los escritos de Benjamin en un artículo, expresó la gratitud de alguien que se sentía bastante ensombrecido:

↑ Autor como productor

Para aquellos cuyos escritos son tan dispersos como los míos, y para quienes las condiciones del momento ya no permiten la ilusión de que algún día se volverán a reunir, es un genuino reconocimiento escuchar de un lector por aquí o por allá que ha sido capaz de sentirse en casa con mis residuos de escritura, de una forma u otra.⁴²

El trabajo de Benjamin seguía provocando críticas de parte de Scholem, quien reaccionó al ensayo de Benjamin sobre la situación social de los escritores franceses con una pregunta: “¿Se supone que esto debe ser un credo comunista?”. Benjamin respondió que su comunismo no era un credo, sino nada más que la “expresión de ciertas experiencias” en su pensamiento y su existencia. Era una “drástica y no infructuosa expresión de la imposibilidad de que la búsqueda del conocimiento hoy en día encuentre vida y espacio”. También era, argumentó, un “intento racional” de alguien que ha sido expropiado de sus medios de producción por proclamar sus derechos. Y a pesar de que resultaba “el mal menor”, era un “mal mucho menor” que el que lo rodeaba.⁴³

Le recordó a Scholem la respuesta irónica que Karl Kraus le había dado a una propietaria en noviembre de 1920. Ella se había burlado y había criticado la actitud positiva de Kraus hacia Rosa de Luxemburgo, quien fue asesinada en enero de 1919. En una amarga respuesta en su periódico *Der Fackel*, Kraus proclamó que la práctica comunista podía irse al infierno pero que Dios debía preservar su “propósito ideal más puro” como una “amenaza constante sobre las cabezas de quienes poseen propiedades” y predicar moralidad a sus

“víctimas” mientras las contagian de sífilis y las envían a la guerra. La existencia comunista podría por lo menos darles algunas pesadillas, arruinar su descaro y destruir su confianza. Para Benjamin, el credo comunista —si es que así debía llamarse— dejaba espacio para maniobrar en términos teóricos. Brecht era importante, anotó Benjamin, pero Kafka no era menos relevante, ya que no ocupaba ninguna de las posiciones contra las cuales el comunismo había luchado justificadamente. Le pidió a Scholem que presionara por una comisión sobre Kafka para el *Rundschau* judío con ocasión del décimo aniversario de su muerte.⁴³ Scholem tuvo éxito. Podía ser útil de otras formas también. En una carta a comienzos de junio, Benjamin le solicitó que averiguara cuánto ofrecería la Universidad de Jerusalén por su preciada edición antigua de las obras completas de Franz Xaver Baader.

El trabajo en el ensayo de Kafka mantuvo a Benjamin lejos de Brecht hasta mediados de junio. Con la expectativa de pasar las noches jugando ajedrez, le comentó a Brecht sobre el juego de salón chino go. Las fichas no se mueven sino que llenan un tablero inicialmente vacío. Era comparable a la obra de Brecht *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*: cada figura y cada formulación se ponían en el lugar preciso, desde el cual ejercían su función estratégica.⁴⁴ Gretel Karplus expresó su preocupación por la influencia de Brecht sobre Benjamin. Éste reconoció que en la “economía” de su existencia unas pocas relaciones habían cumplido la función de convertirlo en lo opuesto de sí mismo, y sus amigos siempre habían protestado. Sólo podía pedir que, pese a los peligros, sus amigos se dieran cuenta de cuán fértiles eran

esas relaciones. Protestó que, entre toda la gente, Karplus debía saber que tanto su vida como su pensamiento “se movían en direcciones extremas”.⁴⁵ La carta también contaba que había caído bajo otro tipo de influencia: había probado la droga mezcalina, junto al neurólogo comunista Fritz Frankel, la que le había producido “percepciones muy importantes, y en particular una explicación psicológica de la catatonía”.⁴⁶ Un aspecto de esto era la pérdida catatónica de la estimulación externa. Otro era el exceso sensorial, al punto de una posesión. Benjamin observó de qué forma “en el estremecimiento la piel imita la malla de una red. Pero la red es la red del mundo: todo el universo está atrapado en ella”.⁴⁷

En una carta, Blaupot ten Cate, quien regularmente le enviaba chismes desde la Provenza, donde vivía con su marido, reaccionó con cierta vehemencia ante la proposición de Benjamin de reanudar su amorío.⁴⁸ A mediados de junio se fue a Skovsbostrand en Dinamarca. Arrendó un cuarto cerca de la casa de Brecht en el campo aislado y se preparó para pasar tiempo ahí con sus libros y con su amigo. En la casa de Brecht había una colección completa del periódico social demócrata *Die Neue Zeit*; al estudiarla Benjamin tuvo la posibilidad de analizar las políticas culturales y la dirección cultural de la publicación más importante de la antigua socialdemocracia, el ambiente de Eduard Fuchs. Hizo una lista de sus publicaciones en una carta a un comité danés que ofrecía apoyo financiero a intelectuales refugiados; mencionó cómo había tratado de ganarse la vida en París, pero Francia era muy cara, y que ya no lo publicaban en Alemania a pesar de no ser

miembro de ningún partido; mencionó el arresto de su hermano, su tortura y la detención desde abril a diciembre de 1933 en el campo de concentración Sonnenburg. Benjamin no tenía ninguna propiedad aparte de su pequeña biblioteca de trabajo.⁴⁹

Con Scholem se quejó de que, tras gastar sus últimas reservas en transportar su biblioteca en París hacia Dinamarca, ya no tenía ni un centavo y dependía de la hospitalidad de Brecht.⁵⁰ Pero Dinamarca ofrecía un buen lugar para trabajar; un ensayo para la *Nouvelle Revue Française* sobre Johan Jakob Bachofen, teórico del matriarcado, era ahora su foco de atención. También había artículos sobre Kafka en respuesta a los comentarios de Werner Kraft, Scholem y Adorno sobre la primera versión. La política mundial “lideraba los intereses” en la casa de Brecht.⁵¹ El “modesto optimismo” de Benjamin acerca de mejoras en Alemania se acabó a medida que el verano avanzaba.⁵² El silencio del norte se perturbaba con las transmisiones de radio desde Alemania. En julio de 1934 escuchó la voz de Hitler por primera vez en un discurso para justificar la operación de purga *Röhm Putsch*, la “noche de los cuchillos largos”, y la “ley de nuevas medidas en defensa del Estado”. La radio hacía que la historia del mundo estuviese presente “en una de las regiones más remotas imaginables”: desde el primer momento Benjamin siguió el golpe de Estado en Austria en julio, tras sintonizar por coincidencia una estación de radio vienesa.⁵³ Se sintió aliviado de saber que Dora se iría de Alemania hacia Italia; ella lo invitó a pasar un tiempo en un hotel de San Remo, donde iba a trabajar. El sur otra vez aparecía en el horizonte. Las

actividades usuales de verano, como caminar y nadar, no eran parte del itinerario de los Brecht-Weigel, y Benjamin las echaba de menos. En agosto le dijo a Anna Maria Blaupot ten Cate que en el clima del norte se acostaba tarde y que sus sueños eran más pesados, recurrentes y afectivos. Soñaba con Brecht y Weigel en la forma de dos edificios como torres o rejas que se balancean sobre un pueblo.⁵⁴

En septiembre le reportó a Horkheimer que estaba escribiendo un “inventario cultural-científico y cultural-político” del *Neue Zeit*. Estaba interesado en mostrar cómo los “productos literarios colectivos se prestan especialmente para el tratamiento material y el análisis: de hecho sólo pueden ser accesibles para una evaluación racional”.⁵⁵ Necesitaba quedarse más tiempo en Dinamarca para terminar el texto. Pero Brecht —su adversario en el ajedrez— se había ido a Londres en una larga estadía con Hanns Eisler para trabajar en una obra y planear algunas producciones teatrales, así es que era momento de trasladarse. Con alarma vio amenazada la recepción de las donaciones de sus benefactores, como Else Herzberger. Las nuevas leyes de moneda alemana, efectivas a partir del 24 de septiembre, significaban que no se podría hacer ningún pago a alemanes que vivieran en el extranjero, a menos que lo aprobara una oficina de gobierno específica. Al terminar el ensayo sobre Kafka —o al menos suspenderlo hasta que los resultados pudiesen ser publicados, antes de comenzar su tarea usual de anotar y revisar el trabajo— había concluido su serie de ensayos literarios, según le contó a Alfred Cohn en octubre de 1934. Existían pocas posibilidades de publicar estos trabajos breves, por lo que decidió buscar proyectos

más largos. Quería trabajar sobre Baudelaire y los pasajes, pero para eso no tenía otra opción que estar en París, donde no podía mantenerse por mucho tiempo.⁵⁶ El 17 de octubre dejó su “pieza fría de hielo” en Dinamarca por una estadía muy breve en París.⁵⁷

Ese mes, Horkheimer propuso la posibilidad de un puesto de investigación durante uno o dos años en Estados Unidos, con el auspicio del Instituto de Investigación Social, que ahora se encontraba en Nueva York. Benjamin aceptó. Prefería quedarse en París para llevar a cabo sus investigaciones, pero se quejó con Horkheimer de que su pobreza lo volvía imposible. Viajó a la casa de Dora en la Costa Azul francesa, en la tranquila temporada de invierno.⁵⁸ Vio a Stefan, quien lo visitó por unos pocos días antes de regresar al colegio en Berlín, pero de otra forma estaba solo y aburrido —un puerto apacible, le dijo a Kra-cauer, desde donde no había nada que contar.⁵⁹ Se iba a la cama a las nueve y media de la noche y se entretenía con novelas de detectives. Para escapar del embotamiento de San Remo se fue a Niza, donde los cafés, librerías y quioscos de diarios eran mejores. Perdió contacto con los amigos que habían sido expulsados lejos y extensamente. Brecht y Bloch estaban en silencio. La falta de dinero le impedía restablecer los contactos que tal vez producirían nuevas comisiones. Se quejó con Horkheimer de que, a pesar de los pagos regulares del Instituto, no podía financiar un viaje a un pueblo cercano para encontrarse con el editor del periódico *Cahier du Sud*, donde una traducción (“profundamente vaga”)⁶⁰ de su “Hachís en Marsella” a cargo de Blaupot ten Cate y Sellier iba a aparecer en junio



San Remo fue el refugio Benjamin durante el invierno de 1934-1935.

de 1935.⁶¹ Benjamin le comentó luego a Alfred Cohn que el invierno anterior había intentado sin éxito conseguir ayuda de grupos judíos de asistencia social. Sus esfuerzos, reclamó, eran la continuación de las políticas fascistas –tipo Streicher– por otros medios. “Si los judíos sólo dependen de su propia gente y de los antisemitas, no muchos sobrevivirán”, declaró.⁶²

En Alemania los escritos de Benjamin sin pseudónimo aparecieron por última vez: el 6 de diciembre, “En el minuto”, en el *Frankfurter Zeitung*. Benjamin recuerda su primera charla en la radio. Había preparado y ensayado un texto de veinte minutos. La necesidad de adherir rígidamente al tiempo asignado se notó de manera forzada. Comenzó a

leer “en esta cámara designada para la tecnología y la humanidad que tiene control sobre ella”.⁶³ En cierto punto durante su lectura miró el reloj y con horror y sorpresa supo que se había atrasado. En esa sala moderna Benjamin sintió “un horror que se relacionaba con el más antiguo, el cual ya conocíamos”. Se saltó páginas, llegó atropelladamente el final, miró el reloj y se dio cuenta de que aún le quedaban cuatro minutos. Había confundido el minutero y el horario. Lo envolvió un silencio de muerte, hasta que pudo recoger de su bolsillo el mismo manuscrito, seleccionar una página y comenzar a leer. El texto era corto, así es que dibujó cada sílaba, arrastró sus erres y dejó pausas largas entre frases. Al día siguiente un amigo le respondió que la transmisión de radio había sido “agradable” pero que los oyentes no lograron entender bien, ya que habían perdido recepción durante al menos un minuto. La relación entre los humanos y sus tecnologías, los nuevos terrores y las nuevas posibilidades, eran temas que en 1935 pasarían a primer plano, cuando Benjamin volvió su atención hacia “la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”.

En el intertanto perseveró con comisiones sobre todo tipo de temas. Un ensayo sobre Bachofen fue el primer trabajo que escribió directamente en francés, en febrero de 1935. También escribió sobre *La ópera de tres centavos* de Brecht para el *Die Sammlung* de Klaus Mann y sobre la sociología del lenguaje para el Instituto de Investigación Social. Este sondeo de tendencias contemporáneas en lingüística –Bühler, Piaget, Paget, Vygotsky, Mar, Carnap y otros– consideraba los méritos de la onomatopeya y la adquisición primitiva del lenguaje, el lenguaje de los gestos,

el significado de los susurros, las conexiones entre lenguaje y cultura material, el contexto social de la adquisición del lenguaje en los niños y la forma en que la gramática precede a la lógica.

San Remo le ofreció un espacio para la reflexión sobre su pasado reciente. Los primeros años de vida en Ibiza le parecían cada vez más gloriosos mientras más se le escabullían, según le escribió a Alfred Cohn.⁶⁴ Entonces, recordó, se levantaba a las siete y media de la mañana, se bañaba en el mar y encontraba un punto inaccesible en el bosque, donde se sentaba en un cojín de musgo y leía a Lucrecio hasta la hora del desayuno. Pero su pasión por viajar se había transformado en un exilio forzado en ese lugar de sobrevivencia. Mataba el tiempo escribiendo una lista de equivocaciones y fracasos en los últimos dos años: "El débil consuelo" era que lo primero no siempre era una precondition de lo último.⁶⁵ Había logrado cosas muy buenas en esos dos años, pero sentía que muy fácilmente podría llegar el momento en que nadie estuviese interesado en esos logros. De hecho, como le dijo a Lacis, quien se había puesto en contacto otra vez al saber que estaba con Brecht, incluso él, ciertamente, ya no estaba interesado.⁶⁶ Junto a esos logros se encontraba el trabajo periodístico de rutina. En marzo publicó un bosquejo sobre el carnaval de Niza, bajo el nombre de Detlef Holz, en *Frankfurter Zeitung*. Era una "cosa dudosa", apenas excusable como parte de su "lucha por la existencia".⁶⁷

Los planes para continuar viviendo en San Remo hasta mayo se derrumbaron cuando apareció la madre de Dora. Tendría que irse repentinamente a un hotel en Mónaco a

finis de febrero. Una carta de Lacis le informó que no había tenido éxito en su intento por encontrarle un puesto en Rusia. Se sintió agradecido de saber esto sólo después, ya que pensaba que había gente que disfrutaba de alimentar sus esperanzas para después derribarlas.⁶⁸ Lo sedujo la idea de mudarse a Moscú y caminar por las calles siguiendo a Lacis envuelta en piel de reno. Egon Wissing, prominente radiólogo, había tomado un puesto allí en un instituto de investigación del cáncer. Benjamin bromeó con que no le hablaría nunca más si no le encontraba un trabajo en seis meses.

En febrero Horkheimer le prometió que el Instituto de Investigación Social subiría su estipendio a quinientos francos. En abril, desde Niza, en el hotel donde había pensado suicidarse tres años atrás, le escribió a Horkheimer que quería que su trabajo estuviese tan estrecha y productivamente relacionado con el Instituto como fuera posible.⁶⁹ También necesitaba cultivar nuevas relaciones. Le devolvieron la reseña de *La ópera de tres centavos* de Brecht, después de que le pidiera a Klaus Mann un pago mayor por el texto. El mes siguiente rechazaron el ensayo sobre Bachofen.

Benjamin anhelaba estar en París. Sólo desde allí podría trabajar en el ensayo sobre Fuchs para el periódico del Instituto. Había tenido la esperanza de quedarse con su hermana, pero ella estaba enferma, vivía en una pieza y ganaba dinero cuidando a cinco niños durante el día. Tomó una habitación en el Hotel Floridor en Place-Denfert-Rochereau en Montparnasse. Después de su llegada se encontró con Friedrich Pollock, uno de los directores del

Instituto, lo cual condujo a que su estipendio de ese mes se doblara y a un incentivo para arreglar algunos temas del *Libro de los pasajes* para que posiblemente fuera publicado por el Instituto.⁷⁰ Le informó a Adorno de su plan de hacer una *exposé*⁷¹ de su totalidad.⁷² En mayo le escribió a Alfred Cohn que, después de una interrupción de varios años, volvía a su proyecto sobre los pasajes de París, el cual nunca había perseguido con tanto entusiasmo desde sus inicios, siete u ocho años atrás:

Ahora existe una *exposé* completa de este trabajo, lo cual permite percibir las características del libro. Si es que será escrito algún día está, por supuesto, más en duda que nunca. Lo único bastante cierto, mucho más de lo que había sospechado antes, es que será la contraparte del libro sobre el barroco. El viejo título, *Pasajes de París*, está descartado. El libro ahora se llama *París, capital del siglo diecinueve*.⁷³

La *exposé* de 1935 consideraba estructuras arquitectónicas urbanas y las figuras asociadas a ellas: Fourier o los pasajes, Daguerre o los panoramas, Grandville o las exhibiciones mundiales, Louis-Philippe o el interior, Baudelaire o las calles de París, Haussmann o las barricadas. Otras tensiones polares que motivaban el proyecto incluían el fetichismo de las mercancías versus el coleccionista que liberaba a las cosas del “penoso trabajo de tener que ser útiles”; la obsolescencia del arte versus la promoción de un *l'art pour l'art* como reacción a la tecnología; el interior como el universo privado de la burguesía versus las calles donde el *flâneur* y la prostituta van y vienen; el plan urbano

de Haussmann versus su ardiente negación, la Comuna de París. Había impulsos metodológicos enredados entre los datos históricos, que Benjamin había destilado de cientos de libros.

Concluyó la *exposé* con el comentario de que Balzac había sido el primero en hablar de las ruinas de la burguesía, pero que el surrealismo le permitió a la mirada deambular sin inhibiciones a través del campo de escombros que había dejado a su paso el desarrollo capitalista de las fuerzas productivas. Esta materia en ruinas se confronta con el pensamiento dialéctico, el cual, para Benjamin, era otro nombre para el “despertar histórico”. La conciencia despierta escudriña los “residuos de un mundo soñado”, en forma de pasajes e interiores, salas de exhibición y panoramas.⁷⁴ Imaginativamente, la emancipación de materia, naturaleza, arte y humanidad forcejeaban junto a la esclavitud de la forma mercantil. Estos espacios, estas cosas, están atravesados de contradicción, como también lo está la “conciencia colectiva”, la que “busca superar y transfigurar la inmadurez del producto social y las incongruencias de la organización social de la producción” en su ansiosa respuesta hacia todo lo que se produce socialmente.⁷⁵ La utopía de una sociedad sin clases, cuyas huellas están almacenadas en el inconsciente colectivo, en la memoria de un pasado primario, ha dejado depósitos en “mil configuraciones de vida, desde edificios duraderos hasta modas pasajeras”.⁷⁶

En un comienzo Adorno estaba sorprendido de que Benjamin considerara que el material de su *exposé* tuviera alguna posibilidad de ser publicado por el Instituto, cuyo

trabajo era histórico y sociológico. El proyecto de Benjamin, asumió, como había insistido Gretel Karplus, sería el “gran trabajo filosófico” que todos los “amigos verdaderos” de Benjamin esperaban.⁷⁷ Adicionalmente, Adorno temía la influencia que Brecht pudiera ejercer en la obra. En respuesta, el 31 de mayo Benjamin relató cómo en algún momento sólo era capaz de leer dos o tres páginas de *El campesino de París* de Louis Aragon de una vez, ya que su corazón latía tan fuerte que tenía que dejar el libro. Las primeras notas de los pasajes se enraizaron en ese tiempo. Después vinieron los años en Berlín, donde sus largas conversaciones con Hessel nutrieron el proyecto —fue cuando surgió el subtítulo “Un espectáculo de hadas dialéctico”. En este tiempo, el proyecto, que concibió como un artículo para el periódico, tenía forma rapsódica. Después de eso vinieron las discusiones en Frankfurt con Adorno, en particular una “histórica” en la “pequeña casa suiza” del parque. También recordaba una muy importante donde Laci, Karplus y Horkheimer estaban presentes. La “ingenuidad de la rapsodia” había terminado, pero todavía no había encontrado una forma nueva. Fue entonces cuando las “dificultades externas” comenzaron, las que se volvieron providenciales, ya que prefería un método dilatorio, poder tomarse su tiempo. Llegó “ese encuentro decisivo con Brecht y, con él, el punto más alto de las aporías de esta obra”.⁷⁸ Se encontraba en otra etapa de trabajo, la última de varias, y estaba seguro de que no aceptaría “directrices” de Brecht. Adjuntó el *exposé* a la carta.

Benjamin recibió el estipendio doble del Instituto a fines de verano, para que pudiera trabajar en el *Libro de los*

pasajes antes de terminar el ensayo sobre Fuchs, pendiente por largo tiempo. Anhelaba que sus estudios en París encontraran un “lugar en la economía material e intelectual del Instituto”, porque de esta forma podría tener un argumento para extender el aumento de su pago mientras desarrollaba “la gran obra”.⁷⁹ Le imploró a Adorno que lo apoyara en esto. Después de leer la *exposé*, Adorno estaba muy dispuesto y respondió prontamente el 5 de junio, pero reveló algunas reservas metodológicas. Primero, pensó que la definición de mercancía en Benjamin no estaba en sintonía con las diferencias entre distintas épocas históricas. Segundo, objetaba el concepto de “inconsciente colectivo”, pues no incorporaba un conocimiento de las clases sociales. Benjamin dejó estos problemas a un lado por el momento, pero insistió en que, a pesar de que el proyecto debía asegurarse contra objeciones marxistas, estaba intentando algo nuevo, a saber, “el abandono genuino de la imagen idealista con su perspectiva armonizadora”. Tal esfuerzo también beneficiaría a la historiografía marxista, y por eso había incorporado el comentario de Adorno a sus notas, en una carta del 16 de agosto de 1932, sobre la “catastrófica destrucción del pasado reciente”.⁸⁰ La historia de Benjamin se contaba desde la perspectiva de la ruina, lo cual incluía la decadencia de los modelos antiguos. Su tarea para el verano también incluía refinar su comprensión del marxismo. Le informó a Adorno que había comenzado a leer la masa de “montaña gris” de *El capital* de Marx, volumen uno.⁸¹

Entre el 21 y el 25 de junio se realizó en París el Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, que

organizaron André Malraux, Louis Aragon, André Gide y Jean-Richard Bloch. Cientos de intelectuales, escritores y artistas se congregaron para discutir el frente cultural contra el fascismo. Benjamin asistió y vio a Brecht —“el momento más agradable, casi el único agradable, del evento”.⁸² Benjamin se deleitaba observando un “conocimiento fisionómico” de varios escritores. El valor cultural-político parecía estar abandonado. Lacis volvió la crítica de Benjamin en contra de él mismo, en un alemán torpe y con mala ortografía: incluso Bloch, refunfuñaba Lacis, había escrito un libro contra el fascismo, aunque fuera malo. No había escuchado nada sobre Benjamin en el congreso y se burló de su “aislamiento”: “Ni siquiera el fascismo te puede animar a la vida, aunque le ha dado a algunos sordos la habilidad de escuchar —en contra del misticismo”.⁸³

El 30 de junio apareció en Alemania el último artículo bajo el nombre de Detlef Holz o bajo cualquier otro de los pseudónimos de Benjamin. “El problema del carisma”, que se publicó en el suplemento literario de *Frankfurter Zeitung*, era una crítica del estudio sobre Schiller de Hermann Schneider. Éste quería hacer popular de nuevo a un escritor que se había convertido en un extraño para los lectores modernos, aburrido y pálido. Según estimaba Benjamin, había fracasado. La ciencia popular puede funcionar, argumentaba, cuando ofrece a los lectores un vistazo de las posturas revolucionarias, de vanguardia. En el año del jubileo de 1859, la burguesía alemana había descubierto a Schiller como algo propio —al separarlo de la corte de Weimar— y había logrado una figura genuinamente popular.⁸⁴ En la Alemania del

Tercer Reich no había ninguna recepción revolucionaria en espera de Schiller.

En julio Benjamin pudo instalarse en la casa de su hermana en París mientras ella estaba de viaje. Luego de dos años de vivir en hoteles y piezas amobladas, disfrutó de la sensación de estar en “habitaciones aisladas”.⁸⁵ Dedicó la mayor parte de su tiempo a trabajar intensamente en la biblioteca durante varias semanas, hasta que no tuvo más opción que terminar el ensayo sobre Fuchs.⁸⁶ Ese verano había pocos amigos en París. Incluso los inmigrantes habían raspado unos centavos para ir de vacaciones. Y en todo caso prefería mantener distancia frente a ellos. Benjamin sospechaba que Bloch y Kracauer le querían robar sus ideas y no estaba dispuesto a expresar sus pensamientos frente a ellos.⁸⁷ Pero había algunas diversiones agradables. Por ejemplo, se entusiasmó con la aparición de Babar —el elefante de Jean Brunhoff—; le recomendó un estudio sobre la industria de la moda en París a la periodista del *Frankfurter Zeitung*, Helen Hessel, y planeaba asistir a algunos desfiles de moda.⁸⁸

El 2 de agosto recibió la crítica detallada de Adorno sobre el *exposé*.⁸⁹ Desde la Selva Negra, Adorno amplió las críticas que ya había hecho y cuestionó la precisión histórica de Benjamin en varios puntos. Uno de los lemas de Benjamin, “cada época sueña con su sucesora”, era la cristalización de todo lo que estaba mal. Esta frase “no dialéctica” implicaba que la figura metodológica de la imagen dialéctica era simplemente un producto de la conciencia, una imagen soñada de un inconsciente colectivo sin clases sociales, que imaginaba utopías por venir. Las partes oscuras de la

modernidad se habían perdido. La visión teológica del paraíso y del infierno, de la Arcadía y el inframundo, estaba en peligro. Adorno sugirió agregar: "Cada época sueña que ha sido destruida por catástrofes". Pero, señaló Adorno, la fuerza de la imagen dialéctica era demasiada como para permanecer en una figura de ensueño. La imagen dialéctica —por ejemplo, una mercancía fetichista— produce conciencia en vez de ser "un hecho de la conciencia". Adorno objetaba el uso de una imagen utópica tomada de Grandville, en la cual un balcón de hierro forjado rodea al planeta Saturno, en posición perfecta para emprender un callejeo nocturno. Benjamin la presentaba como una imagen de la mercantilización del universo en forma utópica. Aparentemente la naturaleza, esa naturaleza cósmica más allá de la escala humana, no participaba menos de esa forma.

Adorno le recordó a Benjamin que, en sus escritos autobiográficos, sus memorias de la luna eran bastante diferentes. La luz de la luna desquiciaba al niño Benjamin, lo transportaba a una realidad alternativa. Amenazaba la familiaridad de su habitación y lo alienaba. Le producía ansiedad, y la extrañeza que evocaba la luna le hacía imposible "pensar el mundo". En sus memorias de Berlín, Benjamin relata un sueño que tuvo al final de su infancia. La luna aparecía un día sobre las calles de la ciudad. Él se paraba con los miembros de su familia en un balcón de hierro. La luna llena se expandía repentinamente al caer a toda velocidad sobre la Tierra, hasta destrozar el planeta. El balcón de hierro en el cual estaba la familia se quebraba en mil pedazos, sus cuerpos se pulverizaban. Fue éste un punto crucial para Benjamin. Cuando se despertó todo

había cambiado, y el horror de la luna lo subyugó desde entonces y por el resto de su vida.⁹⁰ El mundo había absorbido a la luna, y su energía, su soberanía, se había roto. Éste era el balcón planetario que quería Adorno, aquel que forzaba a sus observadores a participar en escalofríos cósmicos y en pensamientos negros. El mirador de hierro forjado iba a convertirse en un anillo de Saturno, no lo contrario, ya que esto habría significado una banalización de la experiencia cósmica.

Benjamin pospuso una detallada respuesta a las críticas, y señaló que tendrían que intercambiar una serie de cartas y planear un encuentro en un futuro no muy lejano. Pero argumentó que la *exposé* no era un segundo borrador del proyecto: sus ideas de la modernidad como infierno todavía funcionaban, pues la primera versión, que había presentado en conversaciones y cartas, formaba la tesis que correspondía a la antítesis de la *exposé*. Gretel Karplus se tranquilizó, ya que le había preocupado no poder encontrar la mano de Benjamin en la *exposé*. La respuesta de Benjamin fue que tenía dos manos. Le contó cómo, cuando a los catorce años iba al colegio en Haubinda, había practicado escribir con la mano izquierda hora tras hora.⁹¹ También le habló a Karplus de cambios inminentes. Su hermana había regresado y necesitaba un nuevo lugar para vivir.

El 1 de octubre se alojó en el distrito catorce con Ursul Bud, una joven berlinesa que trabajaba en París como secretaria. El 9 de octubre le insinuó a Karplus nuevas investigaciones sobre la situación contemporánea del arte, pensamientos generados por sus estudios del siglo diecinueve.

→ Le dijo que había encontrado un aspecto del arte de ese siglo que sólo era "perceptible hoy".⁹² El pasado deja esporas que pueden ser descubiertas como propias en ciertos momentos en el presente. Ésta fue la primera referencia a su tesis en "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica". También se entusiasmó con un ensayo de Freud sobre telepatía y psicoanálisis. Era accesible, pero, lo más importante, le entregaba sustancia a su tesis en "La capacidad mimética" acerca de las formas telepáticas de comunicación que precedían al lenguaje.⁹³ Al discutir el propósito colectivo que se genera en las "grandes comunidades de insectos", Freud notó que su comunicación se produce sin lenguaje o discurso; de ahí sugirió que tal modo de comunicación no lingüística podría ser "el método arcaico original de comunicación entre individuos". El lenguaje humano lo había reemplazado en el "curso de la evolución filogenética", pero el "viejo método puede haber persistido en el trasfondo y podría ponerse en acción bajo ciertas condiciones".⁹⁴

El 16 de octubre Benjamin le escribió a Horkheimer, quien había comentado alentadoramente sobre la *exposé*, acerca de su situación miserable al vivir como subarrendador con inmigrantes. Benjamin logró conseguir el beneficio de un almuerzo gratis que normalmente estaba reservado para intelectuales franceses, pero sólo podía usarlo en los días en que no estaba en la biblioteca, ya que el lugar para reclamarlo estaba muy lejos. No tenía dinero para renovar su carnet de identidad ni para hacerse miembro de la federación de prensa extranjera. Pero habló entusiasmado sobre su nueva producción. Su "teoría del arte

materialista" estaba en desarrollo e intentaba localizar "el lugar preciso en el presente" donde su construcción histórica encontraría su "punto de fuga". La hora fatal del arte había llegado, y su nuevo trabajo intentaba delinear el significado de esto "inmanentemente, evitando toda referencia *abrupta* a la política".⁹⁵ En noviembre le contó a Blaupot ten Cate que su habitación era pequeña pero cómoda, y que incluso gozaba de una bañera y de un teléfono, privilegios raros para la vida de un inmigrante. Esta habitación había influenciado sus estudios y su cambio de intereses. Si el *Libro de los pasajes* estaba compuesto por un sinfín de detalles y hechos recogidos del pasado, los pensamientos sobre el arte en la época de la reproducción técnica representaban el otro lado de la balanza, el establecimiento de unas pocas "cargas pesadas y masivas" que transportaban al presente.⁹⁶ Dedicó el resto del año a escribir la primera versión.

Benjamin entendió de dos maneras la reproducción tecnológica en la cultura. Primero, se refería al fácil acceso a representaciones del "gran arte" en postales, carteles, ilustraciones en libros y revistas: copias que podían ser adquiridas, recortadas e incorporadas al ambiente del espectador. Un cierto tipo de experiencia de la obra de arte, que antes sólo estaba disponible para aquellos que viajaban al lugar en que se encontraba, ahora podía ser disfrutado por todos, en forma de copia. Era como si el arte hubiese sobrellevado el tipo de revolución que la imprenta había generado para la palabra escrita. Segundo, la reproductibilidad tecnológica era una característica de formas culturales relativamente nuevas: cine y fotografía. Éstas eran formas

la obra de arte

mecánicas de producción cultural por derecho propio, y su aparición había traído importantes consecuencias para conceptos como la originalidad y la singularidad, claves para el entendimiento del arte tradicional. La fotografía y el filme no poseían originales. Cada impreso del negativo era tan “original” como el siguiente o el anterior. Cada tira de la película tenía la misma autoridad que las otras versiones del mismo filme. Cada grabación de una copia maestra tenía la misma validez. El objeto único original tendía hacia la irrelevancia o la desaparición.

Estos cambios, insistía Benjamin, habían provocado el declive de lo que llamó “aura” del arte. Observó cómo obras de arte únicas, de autor, exudaban una presencia especial y un efecto similar al de una experiencia mágica o mística. El aura del arte era una especie de brillo que se adhería a sus productos, los volvía intocables, no aproximables, como artefactos de genios inmensamente valiosos. Los trabajos auráticos privaban de sus derechos al espectador, quien se convertía en un individuo suficientemente privilegiado que disfrutaba de una comunión única con el objeto. Lo obligaban a adoptar la posición de un espectador pasivo, que consumía la visión de un genio. Benjamin argumentó que el declive de este “aura” —el subproducto feliz de la reproducción técnica— abría el camino a una nueva forma para que las masas se apropiaran del arte.

Un proceso tecnológicamente acelerado de romper la distancia, de traer el arte, la información y los materiales hacia las masas, para ser usados y manipulados por ellas: esa es la promesa suprema delineada en “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”. Las nuevas formas

del arte encontraron al espectador “a medio camino”, a la salida de nichos oscurecidos, fuera de las galerías, desde el cautiverio de un tiempo y un espacio singulares. En la época de la reproducción tecnológica, el arte se removía, al menos potencialmente, de sus espacios tradicionales; de hecho, se desintegraba y multiplicaba al mismo tiempo. Según dice el relato de Benjamin sobre el destino del arte, en 1900 o por ahí tuvo la oportunidad de romper con —o ser roto por— la magia, el ritual, la religión y sus analogías modernas. Hacia 1900 se perfeccionó la reproducción fotomecánica, que se apropió las imágenes de todo el arte previo y generó sus propias formas inimitables. En ese entonces el fotógrafo francés Atget había aislado al sujeto fotográfico, lejos del sentimentalismo del retrato, para documentar espacios del mundo objetivo. Las formas tecnológicas del arte emergieron porque las demandaban las masas moldeadas que habitan un mundo tecnológico.

El cine era el mejor testigo de la apropiación desmitificada de la cultura por parte de las audiencias, una forma cultural que se produce y consume colectivamente. Al percibir las obras de arte en forma más casual, en distintos ambientes, y al percibir más y más de ellas a través de los órganos de la prensa, las audiencias aprenden a manipularlas, criticarlas y evaluarlas. Esto no está exento de contradicciones. Benjamin tenía una aguda conciencia de la forma en que la producción de la cultura en el marco de las relaciones de propiedad del capitalismo puede constreñir su potencial democrático y progresista. El *star system* de Hollywood, por ejemplo, intentaba reinstalar la admiración frente a un producto. Benjamin

concluyó que los contrarrevolucionarios, los nazis, habían logrado un excelente uso de las formas mediáticas masivas como la radio y el cine. El sistema de celebridades y la acumulación de capital restablecían las barreras entre la audiencia y un filme, y las películas de propaganda nazi trataban de iluminar a Hitler y a sus amigos con el aura sentadora de un brillo carismático. En la radio y en el cine, como en la política, el aparato realiza una nueva selección: se privilegia a aquellos con la voz adecuada, la apariencia perfecta y un exhibicionismo experto. Los beneficiarios de esto eran el campeón, la estrella de cine y el dictador. Pero, al mismo tiempo, gestos como los del cine obrero de Serge Eisenstein y las batallas de Charles Chaplin con la tecnología y la autoridad demostraban que el cine tenía al menos el potencial de generar una cultura crítica y política.

El reconocimiento de Chaplin y del cine popular —como en las referencias de los primeros borradores del ensayo sobre Mickey Mouse— era crucial. El manifiesto de Benjamin no fue el de una vanguardia autoproclamada. Una de las películas que recuerda en una carta a Karplus, mientras escribe el ensayo sobre “La obra de arte”, es una versión de 1933 de *Alicia en el país de las maravillas*, uno de los pocos libros que había logrado leer en parte en inglés, así como en francés y alemán.⁹⁷ La película, que describe como “una cosa extraordinaria”, era protagonizada por Gary Cooper como el Caballero Blanco, Cary Grant como la tortuga y W. C. Fields como Humpty Dumpty. Rica en efectos especiales y ópticos, la animación de la secuencia de la morsa y el carpintero era de Max Fleischer.

Este era el tipo de filme que atraía por igual a los surrealistas y a la audiencia masiva. Proponía miradas alternativas, desfiguradoras y analíticas de lo real.

El epílogo del ensayo de Benjamin revierte la corriente optimista: todo el potencial atribuido al arte en la época tecnológica se deshace frente al tecno-misticismo y la violencia de clases de los nacionalsocialistas. En la conclusión del ensayo, Benjamin determina que los fascistas reflejan a la sociedad de masas a través de representaciones sin sustancia; ellos también participan en la modernidad tecnológica. Pero, como establece en la tesis introductoria, los fascistas y reaccionarios no pueden participar en su discusión sobre la modernidad tecnológica. En la cultura de cine nazi, las masas alcanzan su expresión pero no sus derechos. Efectivamente, las masas se expresaban a sí mismas, dejaban una estampa de su presencia, pero no estaban presentes. Ellas eran “representadas” formalmente, pero no representadas políticamente de ninguna forma significativa. El cine se apropió de su imagen.

Con su uso reaccionario, el filme deja de ser el producto de un operador de cámara como disector, como el cirujano que corta el interior y reconstruye lo real con el propósito del análisis y la recombinación. La segmentación, el efecto aniquilador del corte del filme a través de la apariencia natural de la vida cotidiana, tampoco contraviene la tendencia del cine a ser el espejo de la superficie. Para Benjamin esa disección —una investigación en el mundo del primer plano, la producción de vínculos entre objetos a través del montaje, el análisis del movimiento mediante la cámara lenta, etcétera— era parte de una aproximación

crítica, científica, al mundo, donde la imagen se vuelve un "objeto múltiple, fragmentado, cuyas partes se parecen a sí mismas a través de nuevas leyes". En su lugar, bajo la "violación de la máquina" del fascismo, el cine representaba en el mejor de los casos una interpretación certera de un estado de las cosas equivocado.

La "estetización" es lo que atrae al ojo; la política, bajo su influencia, se vuelve un elemento pasivo. Las masas son representadas desde afuera, como en manifestaciones o en guerra. La cámara fascista engullía a las masas pasivas como materia prima para un ornamento que inspiraba admiración. Al infiltrar un medio que había llegado a encontrar a sus espectadores a medio camino, la cámara fascista restablecía la distancia. El camino a medias pasó a verse como un largo camino. Era el mismo tipo de gesto que John Heartfield había hecho visible en su fotomontaje de Goebbels, colgándole la barba de Marx a Hitler. Los nazis llegaron hasta la mitad del camino para reconocer los deseos políticos y los "derechos" de las masas a democratizar las relaciones de propiedad y a ser representados políticamente, pero con astucia lo transmutaron en una ilusión, un engaño, una superficie. El filme fascinaba a las masas, pero aun en este caso no había nada que ellas pudieran emitir como respuesta, sólo una superficie brillante con fantasmas planos crispados que se suponía eran ellas. Las representaba sólo superficialmente. En contraste, las masas genuinamente fascinadas por políticas libertarias se volvían activas, se aflojaban, se airaban en su propia actividad. Tal disolución requería de las habilidades de la cámara modernista, la que rastrea la movilidad,

transformación, velocidad y simultaneidad a través del arsenal de montaje del cine, la superposición y los efectos temporales.

Benjamin trabajó en el ensayo durante el otoño e invierno de 1935, bajo circunstancias difíciles. En el invierno recibió un gran paquete de provisiones de parte de Vladimir Kirshon, costado por donaciones de escritores rusos soviéticos en apoyo a sus colegas alemanes.⁹⁸ En diciembre Horkheimer viajó a Europa y se reunió con Benjamin, y le aseguró que recibiría más dinero de parte del Instituto. El ensayo sería publicado en francés en el periódico del Instituto, traducido por Pierre Klossowski. Pero antes habría una lucha larga y difícil, ya que la influencia de Brecht era otra vez un problema. Horkheimer le escribió a Adorno acerca de sus discusiones con Benjamin sobre las debilidades del ensayo. Benjamin, señaló, había rechazado la sugerencia de la influencia de Brecht. Horkheimer identificó las limitaciones de la situación de Benjamin con su "necesidad material" y se comprometió a ayudarlo. Adorno le recordó que ya habían acordado pagarle un estipendio de mil francos.⁹⁹ Había que revisar el texto antes de que la traducción pudiera comenzar.

En los primeros dos meses de 1936, Benjamin aumentó el ensayo con siete páginas manuscritas. Agregó extensas notas a pie de página y cambió de lugar las fuentes. Desarrolló conceptos nuevos como semblanza y juego. El cine, insiste, se relaciona más con el juego, con la capacidad de maniobrar y de experimentar que con el culto a la ilusión que representa la semblanza. Esta noción no sólo es aplicable al cine, a pesar de que el cine podría actuar

como su territorio de entrenamiento. La forma lúdica de la tecnología, de la cual el cine es un ejemplo, permite una nueva relación, no abusiva, entre humanos y naturaleza. Al liberarse de lo monótono gracias a la tecnología —una “segunda tecnología”—, el espacio humano para el juego se expande considerablemente. Interpreta el cine desde la perspectiva de la liberación social. La revolución es un juego con consecuencias.

La segunda versión del ensayo mantuvo las referencias a Marx, pero no sobrevivieron al editor. Aunque Benjamin aceptó que en todos los casos la palabra “fascismo” fuera sustituida por “doctrina totalitaria”, le enojó que las referencias al socialismo hubiesen sido eliminadas en la edición de la traducción francesa. Le dijo a Horkheimer que se había hecho una burla de su tesis principal.¹⁰⁰ A fines de marzo hizo concesiones a algunos de los cambios de Horkheimer, pero insistió en reinstalar la tesis introductoria con sus referencias a Marx.¹⁰¹ El día siguiente, en respuesta escrita a una carta de Horkheimer, concedió los cambios y expresó el deseo de hacer todo lo que estaba en su poder por “restaurar la antigua confianza del Instituto en él”.¹⁰² Simplemente quería que el ensayo fuera leído por intelectuales franceses y soviéticos; dudaba de verlo aparecer en alemán. Su deseo de que la inteligencia francesa lo tomara en cuenta se cumplió cuando André Malraux se refirió a él en una conferencia sobre “legado cultural” en Londres en el verano de 1936.¹⁰³

En abril, Wieland Herzfelde le escribió a Benjamin para pedirle que trabajara junto a Brecht, Willi Bredel y Feuchtwanger en el nuevo periódico *Das Wort*, situado en

Moscú. Benjamin no se equivocó al notar un giro en la política comunista. La política del Frente Popular, que vio a los comunistas aliarse casi con cualquier partido que estuviera dispuesto a repudiar al fascismo, deslumbró a Benjamin con sus medios visuales: vio el “sentimentalismo” de un cartel electoral que representaba a una mujer rebozante de alegría maternal, con un bebé sano y un hombre alegre, bien parado, con mirada decidida. Era, en resumen, una visión gloriosa de la familia francesa, que eliminaba cualquier referencia a la clase obrera.¹⁰⁴

Benjamin le escribió a su hijo sobre los dos ensayos principales de ese año. Pensó que el de la obra de arte no sería comprensible para Stefan durante un tiempo, pero confiaba en que su ensayo sobre el escritor del siglo diecinueve Nikolai Leskov, un encargo del *Orient und Occident* que había aceptado de mala gana, sí era accesible.¹⁰⁵ Trataba sobre un narrador que pertenecía a un mundo muy diferente y distante, pero Benjamin usó el ensayo para reflexionar sobre formas contemporáneas de trabajo industrial y comunicación de masas. Leskov, dice Benjamin, se sentía vinculado a la producción artesanal y se enfrentaba a la tecnología industrial como un extraño. En las historias de Leskov con frecuencia figura un artesano, como los trabajadores en plata de Tula, cuya pericia excedía la de Inglaterra; en ese tiempo la nación más avanzada tecnológicamente.¹⁰⁶ Su cuento “La alejandrita” presenta a otro artesano, el diestro grabador de gemas Wenzel. Benjamin describe a Wenzel como el perfecto artesano, con “acceso al aposento más íntimo del ámbito de las criaturas”.¹⁰⁷ La artesanía y los artesanos no sólo proveían de tópicos y de

El narrador

personajes a las historias de Leskov: el mismo acto de narrar historias era en sí mismo una artesanía.¹⁰⁸

El trenzado peculiar de Benjamin en “El narrador” va más allá, para iluminar la afinidad práctica e histórica entre las habilidades de la artesanía y la narración. La habilidad de contar historias estaba enraizada en dos condiciones: viajar a lugares distantes y conocer la antigua sabiduría popular local.

El maestro artesano residente y el aprendiz itinerante trabajaban juntos en el mismo taller; todo maestro ha sido un aprendiz errante antes de establecerse en su tierra natal o en otro lugar. Si los campesinos y los marineros eran maestros ancestrales de la narración, el estamento de los artesanos fue su escuela superior. Allí la sabiduría tradicional de lugares lejanos, que los viajeros traen de vuelta a casa, se combina con el conocimiento popular, el que se manifiesta más claramente a los habitantes originarios de un lugar.¹⁰⁹

El hábitat del narrador de historias era el ámbito de la artesanía, en el cual el maestro artesano residente —quien conoce el pasado, y por lo tanto el tiempo— intercambia experiencias con el trabajador errante —quien conoce la distancia, el espacio. El conocimiento importado del viajero era la clave para el concepto de experiencia en Benjamin. La palabra en alemán para la experiencia heredada, es decir, la experiencia nacida de la sabiduría, un conocimiento práctico, *Erfahrung*, tiene su raíz en la palabra ‘viaje’, *Fahren*. A través del viaje, el artesano tiene experiencia del mundo; y esto se une a la experiencia pasada del mundo originario.

Entonces estos viajeros buscaban a su público, se introducían en los talleres para hablar a quienes trabajaban con sus manos mientras absorbían experiencias transmitidas de boca a boca. Los mejores oyentes eran quienes se olvidaban de sí mismos; mientras sus mentes semiconscientes se ocupaban de la fundición de tuestos, hilados y tejidos, con sus cuerpos absortos por el ritmo del trabajo, las historias que escuchaban renunciaban a su existencia en papel, se grababan en la fantasía, en espera de su vida posterior en la retransmisión.¹¹⁰ El narrador toma lo que cuenta de la experiencia, suya y de otros, y hace que se convierta en la experiencia de quienes escuchan la historia. La experiencia verdadera se concibe como un conocimiento cercano y práctico de aquello que está a mano. Las palabras ‘táctil’, ‘tácticas’ y ‘lo táctico’ son recurrentes en los bocetos de la experiencia en Benjamin, las que entraron al alemán a través del latín *tangere*, ‘tocar’. Tocar el mundo es conocer el mundo. La cerámica figura aquí —como modelo y como metáfora— de forma suficientemente natural, ya que es una forma de *Handwerk*, ‘trabajo manual’ o ‘artesanal’. La narración “sumerge el objeto en la vida del narrador para poder sacarlo de ella otra vez. Así, las huellas del narrador se aferran a una historia como las huellas dactilares del alfarero se aferran a la vasija de greda”.¹¹¹ El tacto manosea las texturas del mundo en su oferta de conocimientos. Pero no funciona solo. La avenencia del alma, el ojo y la mano es intrínseca para el artesano y el narrador que gesticula.¹¹²

A fin de cuentas, la narración, en su aspecto sensorial, no es de ninguna forma un trabajo sólo para la voz. Al contrario,

en la narración genuina lo que se expresa se apoya en cientos de formas por los trabajos gestuales realizados con la mano.¹¹³

Pensar, mirar, manipular: juntos otorgan práctica. El narrador, quien le da forma a su material —la vida humana—, y el artesano, quien fabrica el suyo, moldean la materia primaria en una forma sólida, útil y única. La estética de la historia útil y única del cuenco artesanal estaba lejos de los atributos de la reproducción barata de masas y de las bellas artes. La historia y el cuenco fueron formados por una vida que tenía algo que contar. Las buenas historias se relacionaban con un conocimiento práctico; los buenos alfareros, con una sabiduría basada en la práctica. Al bosquejar la sabiduría, el lenguaje metafórico de Benjamin tomó otro tipo de trabajo artesanal, el tejido: “El consejo tejido en la fábrica de la vida real es sabiduría”.¹¹⁴ Esa sabiduría tejida era heredada por el narrador de historias.

La mano —tan crucial para el *Handwerker*, ‘artesano’ o ‘trabajador artesanal’— se retira debido al avance tecnológico. El rol de la mano en la producción se reduce. Las historias se han perdido; la experiencia inteligible, matizada, se ha perdido debido al fin de las actividades de tejido e hilado que se llevaban a cabo mientras se escuchaban historias. La trama que acuna a la narración de historias desenredó sus extremos. Benjamin cita a Paul Valéry sobre cómo, alguna vez, el artesano había imitado los pacientes procesos de la naturaleza, pero ya no. Escribe Valéry:

Miniaturas, tallados de marfil, elaborados al punto de la máxima perfección, piedras perfectas en su pulido y graba-

do, trabajo en barniz o en pinturas en las cuales una serie de capas delgadas y transparentes son puestas unas sobre otras —todos estos productos de un esfuerzo sostenido y sacrificado se están desvaneciendo, mientras queda en el pasado la era en que el tiempo no importaba. El hombre moderno ya no trabaja en aquello que no puede ser abreviado.¹¹⁵

La aceleración industrial transformó las condiciones de producción y estandarizó lo que se produce. El modo de repetición de la historia artesanal, mientras pasaba de boca a boca y se reelaboraba por la experiencia única de los oyentes, había sido degradado a una reiteración mecánica y sor-da, así como el trabajo había sido degradado al desempeño no cualificado de múltiples gestos divididos y simplificados. El cuerpo consintió a la maquinaria. Los temas de “El narrador” seguían con fluidez a los de la “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”. Los dos ensayos, Benjamin le dijo a Adorno, trataban sobre la “decadencia del aura”.¹¹⁶ El ensayo sobre la obra de arte esbozaba cómo las pinturas eran hechas a mano antes de la llegada de la reproducción mecánica, en paralelo con la manufactura de bienes antes del desarrollo de la maquinaria industrial. La reproducción mecánica en el arte, que comenzó con la xilografía, avanzó esporádicamente hasta alcanzar una nueva etapa cualitativa en la reproducción litográfica. La duplicación litográfica permite cantidades masivas y cambiar formas de prisa. La invención de la fotografía y del cine provocó un apresuramiento más profundo, que basa la reproducción no en el trazo de la mano que dibuja sino en el ojo que mira en conjunto con la maquinaria del lente.

La coordinación cultural con el cuerpo se transformó. El tiempo de la máquina, no el de la mano, pasó a determinar la producción.

Pero aun más, las mismas cualidades del arte reproducido masivamente volvieron a emerger en “El narrador”. Tactilidad, proximidad y lo indicativo eran también cualidades de la modernidad: la masiva apropiación del arte reproducible tecnológicamente era un maltrato de los productos culturales; la copia reproducida masivamente podía ser manipulada; la tactilidad, la habilidad de tocar, era un concepto sensual que relacionaba al nuevo arte con la presencia física del cuerpo colectivo que lo recibía. Tactilidad y conmoción —las fuerzas que actuaban en el cuerpo— negaban el ideal de la autonomía artística. Estética y arte se anexaban al desarrollo sensorial humano. Para Adorno, ese desplazamiento era característico de lo que él calificaba como el positivismo de Benjamin, que tomaba su medida del cuerpo humano.¹¹⁷

El 4 de junio Benjamin le escribió una carta de disculpa a Adorno. Se había quejado de su situación frente a una de sus amigas ricas; ella se lo contó a Adorno, que quedó impactado y avergonzado. El estipendio de Benjamin había subido recientemente a mil trescientos francos, lo cual Adorno confiaba que sería al menos suficiente. Benjamin excusó su exabrupto por la presión financiera que tenía sobre él, la cual, una vez que se hubo relajado un poco, le provocó un colapso nervioso. Un año ininterrumpido en París bajo circunstancias severas había sido duro, y él tenía que hacer algo por su “economía mental/intelectual”.¹¹⁸ No podía financiar viajes y había tratado de

asegurar fondos de otras partes, lo que había dado la impresión de un trato pobre de parte del Instituto.

Había otras presiones. Su trabajo no se distribuía porque no podía hacer copias para entregar a la gente. En algunos casos tenía que pedir los originales de vuelta. Adicionalmente, en mayo su hermano había sido arrestado otra vez por traición en Berlín, y le preocupaba la escolaridad de Stefan. El niño había dejado Alemania en 1935 para estudiar en Italia. Ahí, sin su consentimiento, había sido registrado en los Jóvenes Fascistas y había tenido que comprar su uniforme.¹¹⁹ No estaba claro dónde pasaría los últimos años decisivos de su vida escolar. Una posibilidad era enviarlo donde parientes en Austria, pero Stefan temía los niveles de antisemitismo en Innsbruck y en Viena.¹²⁰

El verano ofreció la oportunidad de descansar de París: un viaje a Dinamarca a la casa Brecht en el exilio. Brecht se había convertido en editor de *Das Wort* junto a Lion Feuchtwanger y Willi Bredel, y Benjamin anhelaba que el ensayo “La obra de arte” pudiera encontrar un lugar ahí, en alemán. Otro medio de comunicación interesante había colapsado incluso antes de comenzar. Había tenido algún contacto con el círculo en torno a Breton y Bataille llamado Contre-attaque, un grupo antifascista que reunió a los surrealistas y al Cercle Communiste-democratique alrededor de Boris Souvarine. Ya en junio de 1936 ciertos argumentos habían dividido al grupo: Bataille anunció una estrategia de “surfascismo” que derrotaría al fascismo en su propio juego. La aparición de una publicación parecía improbable. De la misma forma, el periódico del Frente Popular anti Breton, *Inquisitions*, que establecieron Roger

Caillois, Tristan Tzara, Louis Aragon, Gastón Bachelard y Jules Monnerot, estaba dividido y sólo pudo publicar una edición.¹²¹

Luego de subarrendar su pieza, en agosto Benjamin dejó atrás las peleas de París para pasar un tiempo con Brecht en Skovsbostrand, un lugar sin sol. Jugaron diariamente al ajedrez. La radio fue importante. Benjamin siguió con interés los eventos de la guerra civil en España y le preocupó especialmente el bombardeo de Ibiza. Lo reconfortó la estampa con el timbre del “Comité de control antifascista” en un sobre de Alfred Cohn, el cual evidenciaba una “buena y necesaria vigilancia de la nueva España”.¹²² Llegaron noticias de los primeros juicios públicos en Moscú del “centro terrorista Trotskyvite-Zinovievite” del 19 al 24 de agosto.¹²³ Los pensamientos propios de Benjamin se estaban acercando hacia la violencia. Buscó un texto crucial, *La ciencia de la guerra revolucionaria* de Johannes Most, un manual de terrorismo anarquista sobre el uso y la manufactura de nitroglicerina, bombas de dinamita, venenos y todo lo demás, de 1885 en adelante.¹²⁴

La larga práctica de Benjamin de escribir cartas derivó en un texto sobre André Gide y sobre debates políticos y literarios que se publicó en *Das Wort* bajo el título “Carta desde París”. Brecht anhelaba que las “Cartas” de Benjamin aparecieran regularmente. La primera analizaba el arte fascista y sus consumidores, quienes eran “embaucados”.¹²⁵ Benjamin mandó una petición urgente de pago una semana después de entregarla a Willi Bredel.¹²⁶ La siguió una carta sobre lo desesperado que se encontraba. Una tercera misiva daba detalles minuciosos para el pago:

no podía permitirse que fuera mal hecho. También continuó con su proyecto de seleccionar e introducir cartas de humanistas alemanes. A Bredel le mandó las de Johann Gottfried Seume, Georg Forster y Hölderlin. Tuvo pánico al escuchar que la carta de Seume iba a aparecer en *Das Wort*. Su libro de cartas sobre la época del humanismo alemán iba a aparecer en otoño y su título —*Hombres y mujeres alemanes*, escrito en letras góticas elegidas con mucho cuidado— se había pensado para fomentar la difusión en Alemania. El perfil público de Detlef Holz podría crecer hasta el momento en que el libro se advirtiera y prohibiera. A pesar de que la carta de Seume en ese volumen era diferente de la que aparecería en *Das Wort*, Benjamin se preocupó porque las palabras introductorias coincidían. La conexión con el autor de un periódico de Moscú podría descubrirse, lo cual entorpecería el trato del libro en Alemania. Pidió que se publicara sin comentarios.

Benjamin dejó Dinamarca a mediados de septiembre. Camino a San Remo se quedó en París durante dos semanas. A su regreso, pasó varios días con Adorno y Horkheimer, lo que produjo una cercanía que más adelante permitió que se llamaran por el nombre de pila. La Alemania posible para *Hombres y mujeres alemanes* era cada vez más lejana; en octubre, el hermano de Benjamin fue sentenciado a seis años en prisión en Branderburg-Görden. El hecho de escribirle a Scholem trajo de vuelta preguntas del pasado, sobre judaísmo y viejas discusiones. Había leído algunas citas de Martin Buber en una revista filosófica. Éstas introducían la “terminología del nacionalsocialismo en el debate sobre cuestiones judías sin ruptura alguna”.¹²⁷

Benjamin comenzó una segunda "Carta desde París" para *Das Wort*. Dio cuenta de los escritos de la fotógrafa Gisèle Freund, quien describía la batalla entre pintura y fotografía, y cómo ésta última había "vencido" a la primera al lograr, sin esfuerzo, cumplir el fin último de la pintura de representar con realismo las escamas de un pescado.¹²⁸

En noviembre de 1936 Benjamin iba a partir apresurado a Viena para localizar a Stefan, quien había rehuido todo contacto durante un mes. Dora no podía ir, ya que debía impuestos en Alemania y temía que los austríacos reportaran su presencia a los alemanes. Benjamin rodeó Alemania y logró rastrear a Stefan hasta Venecia. En su camino visitó Ravena, adonde había querido ir durante veinte años, para ver los mosaicos bizantinos, cuyas fotografías tuvo alguna vez en la pared de su habitación de estudiante. También se deslumbró con las iglesias del lugar: serias, a la manera de las fortalezas, con fachadas sin ornamentos, al frente de enormes capillas y basílicas que estaban hundidas en la tierra y a las cuales se entraba por escaleras, un descenso que multiplicaba la conciencia de abordar el pasado.¹²⁹

Stefan estaba mentalmente enfermo, perturbado por su repatriación. Benjamin diagnosticó esto sobre todo por una lectura de su caligrafía —el veredicto de la grafóloga Anja Mendelssohn en París fue que Stefan se sentía abandonado y solo.¹³⁰ Necesitaba un doctor y Benjamin, luego de regresarle a San Remo, quería enviarlo con Siegfried Bernfeld, un psicoanalista austríaco que había sido miembro destacado del movimiento juvenil de Wyneken y que en ese momento atendía en Menton, cerca de Niza. El tratamiento tenía un propósito práctico: Benjamin esperaba que Stefan

terminara su examen *Abitur*, para finalizar la educación secundaria. El psicoanálisis también significaba una cuestión teórica para Benjamin. Adorno lo estaba presionando a escribir algo contra Jung para proteger su *Libro de los pasajes* frente a los peligros generalizadores del "inconsciente colectivo".¹³¹ En diciembre el estipendio del Instituto subió a mil quinientos francos. Benjamin envió su segunda "Carta desde París" con una petición de pago oportuno.

A fines de enero de 1937, Benjamin le escribió a Horkheimer. Reflexionaba sobre sus textos, ya que Horkheimer había cuestionado su método filosófico. Benjamin le dijo que estaba decidido a encontrar un modo de expresión que no fuera técnico. Algunos usaban términos filosóficos de forma no crítica, incluso engañadora, como un reemplazo del pensamiento. Para Benjamin, el "análisis concreto-dialéctico de cada objeto bajo examen incluye una crítica de las categorías en que ha sido aprehendido en un nivel anterior de realidad y de pensamiento".¹³² Pero el acceso general no era en este momento un criterio de escritura. Entonces, y durante largo tiempo, grupos pequeños se protegerían y transmitirían el conocimiento: "De hecho, no es el momento para exhibir en quioscos lo que creemos tener en nuestras manos. Al contrario, parece ser el momento de pensar en almacenar aquello contra las bombas. Tal vez es aquí donde reside la dialéctica: encontrar una verdad que es nada menos que algo que se trabaja uniformemente, una custodia labrada de manera uniforme, como un cartucho de acero".¹³³

Había asuntos prácticos relativos al almacenamiento y la distribución del conocimiento. Jay Leyda, de la sección de

cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York, había llamado a Horkheimer para pedirle la versión en alemán del ensayo "La obra de arte" y traducirla al inglés para la biblioteca. La pregunta por las versiones y la terminología política volvió otra vez. Horkheimer le pidió a Benjamin que no entregara el manuscrito alemán, para ocultar las discrepancias.¹³⁴ Resonaron otras viejas disputas. En febrero Benjamin le recordó a Bredel que no había acusado recibo de la segunda "Carta desde París" y que tampoco le había enviado las copias de *Das Wort* con la primera carta publicada que había pedido. A mediados de marzo Benjamin no tenía claro si la segunda "Carta desde París" se publicaría o si le pagarían por ella. *Das Wort* también recibió el ensayo "La obra de arte", pero no dio señales de publicarla. Además le debían el pago de la carta de Seume. Benjamin pasó todo el año repitiendo sus muchas peticiones. La carta nunca apareció, y aparentemente tampoco el dinero.

En la primavera de 1937, Benjamin finalmente terminó el ensayo sobre Fuchs. Estaba feliz de deshacerse de él. Mientras más leía a Fuchs, más desdenable le parecía. Comparaba la escritura del ensayo con la tarea de un hombre que se aparece en un lugar de mala reputación y encuentra a un triste y viejo conocido que se ha degradado en el mundo y es golpeado por una parálisis. Su último deseo era ser enterrado en el cementerio en una colina. Transportar cadáveres no le da ningún placer a nadie, y la única esperanza es que los invitados al duelo se estimulen con la vista desde la montaña.¹³⁵

Fuchs era coleccionista e historiador. A través de estos aspectos de su actividad, Benjamin reflexionó sobre

el materialismo histórico como método y sobre el legado y la discontinuidad de los padres fundadores del pensamiento marxista en la socialdemocracia. Evocó a Engels como un crítico de la historia idealista de progreso y de la actitud pasivo-contemplativa hacia el pasado: "El materialismo concibe el entendimiento histórico como la vida posterior de aquello que ya ha sido comprendido y cuyo latido puede sentirse en el presente".¹³⁶ La historia estaba incompleta. Fuchs lo había vislumbrado, pero su apreciación también contenía elementos de "la vieja, dogmática e ingenua idea de la recepción", la cual asume que el significado de una obra era aquel atribuido por sus contemporáneos. De todos modos, la pasión práctica de Fuchs por coleccionar caricaturas e imágenes pornográficas proponía una relación diferente con el trabajo histórico. Fuchs rechazaba a la cultura como una marca de valor y el lugar de la belleza clásica; su actividad práctica en el campo de las imágenes reproducidas destruía las concepciones tradicionales del arte; sus materiales se destinaban a una audiencia de masas, y su anticlasicismo lo llevó a buscar la verdad en los extremos de la expresión, como lo grotesco.

A través de Fuchs, Benjamin articuló el lado negativo del movimiento histórico, su antiprogreso: "No existe ningún documento de civilización que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie".¹³⁷ La historia cultural no podía tomar nota de este estado de cosas, ya que consideraba a la cultura como un botín que caía en el regazo de la humanidad, un bono, un bien eterno —y una mercancía, separada de las condiciones más amplias de su

producción. Los marxistas-convertidos-en-positivistas no habían podido reconocer a la tecnología como un desarrollo histórico, no sólo científico. Solamente “veían el progreso de la ciencia natural, no la regresión simultánea de la sociedad”. El capitalismo daba forma a la tecnología, y la ilusión de procesos tecnológicos neutros hacía que los esfuerzos proletarios de tomarla bajo su control fueran todavía más impensables. Benjamin argumentó en contra de esas ilusiones por el retorno del “lado destructivo de la dialéctica”.¹³⁸ Fuchs aprobó el ensayo.

Sus pensamientos sobre Fuchs coincidieron con el trabajo de un oscuro autor del Báltico, Carl Gustav Jochmann, a quien leyó inesperadamente en marzo. Jochmann, argumentó, era “uno de los más grandes autores revolucionarios de habla alemana”.¹³⁹ Sólo un libro apareció durante su vida, *Sobre el lenguaje*, que publicó en forma anónima en 1828. El ensayo de Jochmann en ese volumen, “Sobre las regresiones de la poesía”, el que propone la tesis de que el retiro de la poesía es un progreso de la cultura, deslumbró a Benjamin como “un meteorito del siglo veinte enviado de vuelta al siglo diecinueve”.¹⁴⁰ Citando su ensayo “La obra de arte”, Benjamin parecía identificarse con este revolucionario de la guardia avanzada de la burguesía, olvidado, ignorado y aislado. Su lectura de “Sobre las regresiones de la poesía” tuvo eco en algunas ideas de “La obra de arte”: la poesía estaba degradada; una pérdida tal de las facultades imaginativas y su influencia debía aplaudirse y no deplorarse; los productos más finos de la alta cultura eran muletas para una sociedad lisiada; la poesía debía terminar para que la humanidad pudiera progresar; sólo

cuando el valor de las cosas periféricas dejara de ser exagerado por su rareza podría emerger el valor verdadero de una “sociedad genuinamente humana”. Jochmann terminaba con un giro. La poesía volvería después de la revolución social, pero no sería como la de antes y estaría disponible para todos.¹⁴¹

En marzo Adorno llegó a París. Planeaba un libro sobre el arte de masas bajo el monopolio del capitalismo, que incluiría el ensayo de Benjamin “La obra de arte” y otros sobre cultura popular. Juntos visitaron una exhibición de Constantin Guys y pasaron una velada con el epistemólogo y economista Alfred Sohn-Rethel. Después de su partida, Benjamin le contó a Horkheimer de sus nuevos planes sobre el *Libro de los pasajes*. Pensaba desarrollar una crítica de la historia cultural y de la “historia pragmática” en relación al materialismo, y esperaba seguir la sugerencia de Adorno de investigar la importancia del psicoanálisis para la escritura de una historia materialista.¹⁴² Esperó la luz verde de Horkheimer para comenzar el proyecto y mientras tanto terminó algunas reseñas. También presionó por una mejora de sus finanzas, para lo cual le detalló su presupuesto a Friedrich Pollock: 480 francos destinados al arriendo; 720 francos para comida; 120 francos para reparación de ropa; estampillas, café y viajes llegaban a 440 francos. Todo sumaba 1.760 francos, y necesitaba otros 150 francos para un traje nuevo, dos pares de zapatos al año (accesorios del *flâneur* o el vagabundo), lavandería, cine, exhibiciones y tratamiento médico. También necesitaba dinero para dos pares nuevos de anteojos y un tratamiento dental que no podía posponer. Le reportó sus

ganancias del año (adicionales del estipendio del Instituto): 120 francos por *Hombres y mujeres alemanes*, 250 francos por la primera "Carta desde París" y 150 francos por el ensayo sobre Leskov.¹⁴³

En una carta a Bredel expresó su frustración frente a la paradoja de la reproducción industrial en las editoriales: "La ruta entre el manuscrito y un texto publicado es más larga que nunca antes y, con ello, el lapso en que expira la recompensa del esfuerzo de quienes descubren que el trabajo se ha estirado hasta quebrarse".¹⁴⁴ Bredel rechazó el ensayo "La obra de arte" para *Das Wort*. Dijo que era muy largo. Benjamin se alarmó por el libro de Kracauer sobre Offenbach, que podía decirse era una historia social de París en el siglo diecinueve comparable a sus investigaciones. El libro, acordó con Adorno, era de mal gusto y mal escrito, y tenía el carácter de una disculpa —el judaísmo de Offenbach había sido eliminado del trabajo. El concepto de "intoxicación", tan estimado por Benjamin, significaba "nada más que golosinas decoloradas".¹⁴⁵ En mayo intentó apurar la traducción de "La obra de arte" al inglés. Le escribió a Leyda que estaría muy contento de ver lo que llamó "su trabajo sobre el arte en la era de su capacidad de reproducción técnica" aparecer en inglés, basado en la versión francesa o, de preferencia, en la alemana, con sus numerosos párrafos adicionales. De hecho, pensó que valía la pena que fuera publicado como un libro.¹⁴⁶ Otro posible medio de comunicación inglés era el periódico de Bryher, *Close Up*.

A fines de mayo se produjeron nuevos conflictos con el Instituto. Habían cortado el primer párrafo de su ensayo

sobre Fuchs. En su lugar, Benjamin pidió que la palabra "marxismo" fuera reemplazada por "materialismo"; no tuvo éxito.¹⁴⁷ Partió a San Remo a fines de junio, y en una carta a Scholem reflexionó sobre los recientes "meses turbulentos" en París, el deterioro de la situación económica —el franco había sido devaluado en junio— y su persistente situación incierta. Culpó de esto a su fracaso en asistir a la exhibición universal de París.¹⁴⁸ Quería dedicar parte de sus semanas en San Remo al estudio de Jung y a una confrontación con las interrogantes de Adorno sobre la imagen arcaica y el inconsciente colectivo, pero le dio prioridad a la solicitud de Horkheimer de trabajar en el capítulo sobre Baudelaire de su libro.¹⁴⁹ Había razones metodológicas para llevar a cabo el estudio de Jung, pero también políticas. Jung se había propuesto ayudar sólo al "alma aria". El nacionalsocialismo había estado fraguándose por largo tiempo. Benjamin planeaba investigar el nihilismo de los doctores-escritores Gottfried Benn, Céline y Jung.¹⁵⁰

El 9 de julio le comentó a su amigo Fritz Lieb que por cualquier ventana que mirara la vista era siempre gris. Se confirmaron sus sospechas sobre el gobierno del Frente Popular. La izquierda francesa estaba "aferrada al fetiche de la mayoría de izquierda", e ignoraba el hecho de que las políticas llevadas a cabo por el supuesto gobierno de izquierda hubieran provocado revueltas de haberse implementado bajo las pancartas de la derecha. Benjamin había leído la revista comunista *Vendredi* cada semana durante dos años, pero a mediados de 1937 pensaba que su distanciamiento de las masas y su zozobranante nivel intelectual eran evidentes.¹⁵¹ Volvió a París para un congreso

internacional de filosofía. Un breve viaje de vuelta a San Remo le permitió observar una feliz mejoría en la condición de Stefan.

En septiembre Benjamin perdió su habitación en la Rue Bénard en París ante otro inmigrante, quien había recibido una orden de expulsión: en su desesperación, el inmigrante aparentemente había estado dispuesto a pagar cualquier precio y alquiló la habitación de Benjamin a una mensualidad más alta.¹⁵² A pesar de las promesas, los esfuerzos para que Benjamin obtuviera compensación y pudiera quedarse en un hotel decente no resultaron. Por fortuna recibió una oferta para alojarse por un tiempo corto en el cuarto de la criada en la casa de Else Herzberger en Boulogne-sur-Seine, mientras Herzberger pasaba un tiempo en Estados Unidos; desgraciadamente estaba en una de las calles principales a la salida de París, y el ruido de las camionetas que pasaban por la “angosta franja de asfalto” perturbaban su sueño y su trabajo.¹⁵³ Una vez más recurrió a Horkheimer para pedir ayuda y llegaron a un nuevo acuerdo, el cual permitiría a Benjamin conseguir un estudio o un piso de una habitación. Desde octubre recibió un estipendio de ochenta dólares al mes, en un esfuerzo por minimizar los efectos de la inestabilidad del franco.

El hecho de buscar nuevo alojamiento interrumpió aún más su trabajo y los planes que había acordado con el Instituto. Pasó algún tiempo en la biblioteca, pero el progreso era lento. De todos modos, el 3 de noviembre compuso una “carta literaria” para Horkheimer, un formato que ambos acordaron, en la cual Benjamin presentó un

resumen de eventos culturales, debates y publicaciones en París. El ensayo sobre Fuchs finalmente apareció en octubre en *Zeitschrift für Sozialforschung*. La demora había sido resultado de un intento por no perjudicar a Fuchs en sus esfuerzos de persuadir a las autoridades alemanas de que le devolvieran su colección. La colección fue rematada de todos modos.

En noviembre Benjamin firmó un contrato de arriendo por un departamento en el último piso de una casa de siete plantas en el número 10 de la Rue Dombasle, disponible desde el siguiente enero. No tenía espacio suficiente para la “parte salvada” de su biblioteca.¹⁵⁴ Pero logró lo que había deseado durante tanto tiempo: la posibilidad de invitar a sus amigos franceses. Su libreta de contactos en ese período, con trescientos diez nombres con direcciones y números de teléfono, mostraba su relación con los círculos intelectuales franceses y con ochenta alemanes emigrados. Una Alemania desplazada había dejado su marca en el frente cultural de París. En noviembre, *Los fusiles de la señora Carrar* de Brecht se presentó con Weigel en el rol principal. Fue la primera obra realista de Brecht, y a juicio de Benjamin daba pruebas de su pronóstico en “La obra de arte”.¹⁵⁵ El 6 de diciembre Benjamin reportó sobre temas culturales en Francia y sobre las formas en que el estalinismo había confundido el pensamiento. Criticó a Alexandre Kojève, quien había dado una charla sobre el pensamiento hegeliano en la sociología: Benjamin descartó su dialéctica por idealista. Gide, por su parte, se había vuelto contra el estalinismo y contra el materialismo dialéctico.¹⁵⁶

Al final del año Benjamin volvió a San Remo hasta que su nueva residencia estuviera disponible. Vio por última vez a Adorno y a Gretel Karplus, quienes se habían casado en Londres ese verano, antes de su exilio en Estados Unidos. Benjamin estaba ansioso por el futuro de Stefan, quien ayudaba a mantener a su madre.¹⁵⁷ También se sentía inútil frente a futuros políticos más amplios y le escribió a Lieb un balance del gobierno del Frente Popular: “En dos años los líderes se las han arreglado para quitarles a sus trabajadores la base elemental de su actividad instintiva: ese sentido infalible de cuándo y bajo qué circunstancias una acción legal se debe convertir en ilegal, y una ilegal en violencia”.¹⁵⁸ La ola de huelgas en diciembre había provocado miedo en el corazón de la burguesía, pero en realidad no existía poder ni voluntad de sembrar el terror.

Benjamin publicó una reseña que consideraba las artes oscuras de la política y los instintos de las masas. *El poder del charlatán* de Grete de Francesco era un pretexto para la investigación de los métodos de los estafadores, timadores y falsificadores, como Bragadino, el “falso” alquimista, o los doctores charlatanes Mondor y Cagliostro, en el contexto del avance tecnológico y económico. Tal charlatanería revelaba a Benjamin la esencia original del mensaje publicitario, una forma contemporánea de influir a las masas que inevitablemente coincidía con la situación presente en Alemania. El pensamiento político de clase de Benjamin emergía aún en esta breve reseña. Notó que Francesco asumía que aquellos “embaucados” son las masas, los

“semieducados”, y que aquellos inmunes al fraude constituyen una “élite”, la “pequeña minoría de la inmunidad”.¹⁵⁹ Benjamin comentó que “influir a las masas no es un arte negro que uno deba rechazar con una apelación al arte blanco de las élites”. El hecho de que una idea alcance y motive a las masas puede ser progresista, insistió, y puede, en el caso de Cagliostro y Saint-Germain, promulgar una “venganza contra la casta dominante en nombre del Tercer Estado”.

Las artes negras y los pensamientos negros estaban a la orden del día. Benjamin estaba ocupado con un “extraño hallazgo” que influiría su ensayo sobre Baudelaire en forma “decisiva”: se topó con el último texto “infernado” escrito por Louis-Auguste Blanqui, una “especulación cosmológica” titulada “Eternidad a través de los astros”, escrita en 1872. El activista revolucionario francés, quien había estado preso una y otra vez por sus exabruptos políticos, reflexiona sobre el prodigioso sometimiento humano a un universo mecanicista, la más terrible visión de una sociedad que proyecta su misma imagen en los cielos.¹⁶⁰ Según la cosmología de Blanqui, todo lo que sucede desde el nacimiento hasta la muerte en nuestro planeta ocurrió idénticamente en una miríada de estrellas hermanas. La humanidad vive en una prisión como un inmenso globo terráqueo, y el universo, con sus vulgares reediciones de la humanidad, reitera incesantemente la misma monotonía y la misma inmovilidad de las estrellas lejanas. En millones de tierras, el futuro es testigo de la ignorancia repetida, de la estupidez y de la crueldad de eras anteriores. Benjamin alineó estos sombríos pensamientos con los de

Baudelaire, aunque donde para Blanqui el cosmos se había convertido en un abismo, en Baudelaire el abismo era más oscuro, ya que no tenía estrellas. De hecho, ni siquiera era un espacio cósmico.¹⁶¹

Los pensamientos de Benjamin descendieron sobre la imagen del progreso en los próximos meses.

BLOQUEO MENTAL (1938-1940)

Benjamin comenzó el año en San Remo, donde había una ola de frío glacial. El 15 de enero logró mudarse al departamento de una sola habitación en el 10 de la Rue Dombasle, y ese mismo día el periódico francés *Europe* publicó su reseña sobre una exhibición de pinturas chinas en la Biblioteca Nacional. El ascensor sonaba incesantemente todo el día, y Benjamin esperaba, como irónica compensación, que ese ruido se tejiera en su trabajo.¹ También esperaba poder pedir de vuelta sus libros, que estaban en la casa de Brecht, ya que su hermana, Dora, le había enviado casi todo lo que quedaba de su biblioteca en Berlín.² El *Angelus Novus* tomó su lugar en la pared. Un día hizo una lista con las direcciones que había tenido desde 1933. Ésta era la número trece y, sin contar su desplazamiento hacia un lugar de reclusión, sería la última. Estaba contento de haber reunido algunos de sus documentos, que habían sido “salvados”,³ y también de poder recibir a sus amigos. Scholem lo visitó de camino a Nueva York. Dedicó casi todo el tiempo a terminar su estudio sobre Baudelaire, una acumulación de “libros sobre libros, extractos sobre extractos”.⁴