

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILÓSOFICAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**



**LA ESCRITURA LITERARIO-FILOSÓFICA DE  
WALTER BENJAMIN: EL FILÓSOFO COMO AUTOR**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
MAESTRO EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA**

**LUIS DE LA PEÑA MARTÍNEZ**

**DIRECTORA DE TESIS: DRA. ESTHER COHEN DABAH**

**MÉXICO, D.F.**

**2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## WALTER BENJAMIN SE DESPIDE DE PARÍS (1940)

Acércate al oído y te diré adiós.  
Gracias porque te conocí, porque acompañaste  
un inmenso minuto de mi existencia.  
Todo se olvidará, por supuesto.  
Nunca hubo nada y lo que fue nada  
tiene por tumba  
el espacio infinito de la nada.  
Pero no todo es nada:  
siempre algo queda.

Tregua entre la adversidad y la catástrofe  
y el espanto y la gloria de haber nacido,  
quedarán unas horas, una ciudad,  
el brillo cada vez más lejano de este mal tiempo.

Acércate al oído y te diré adiós.  
Adiós. Me voy.  
Pero me llevo estas horas.

José Emilio Pacheco  
(*El silencio de la luna*, 1989)

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I: Los sonetos de la juventud: la poesía como duelo y expresión de lo inexpresable.....	13
CAPÍTULO II: <i>Dirección única</i> o el sentido de la escritura: la calle como texto.....	23
CAPÍTULO III: Viajes y experimentaciones: del <i>Diario de Moscú</i> a la experiencia con drogas en <i>Hashish</i> .....	34
CAPÍTULO IV: En busca del espacio perdido: la evocación y el <i>médium</i> de la memoria en <i>Crónica de Berlín</i> y en <i>Infancia en Berlín hacia 1900</i> .....	44
CAPÍTULO V: El arte de la narración: “El narrador”, un ensayo sobre Kafka y el contador de <i>Historias y relatos</i> .....	52
CAPÍTULO VI: Un ejercicio de escritura fragmentaria: los <i>Cuadros de un pensamiento</i> .....	61
CAPÍTULO VII: Entre la radio y el periodismo: los <i>Relatos radiofónicos</i> , los <i>Personajes alemanes</i> y las recensiones literarias.....	70
CONCLUSIÓN: La escritura literario-filosófica de Walter Benjamin y el arte de la sobrevivencia.....	79
BIBLIOGRAFÍA.....	91

## INTRODUCCIÓN:

Al parafrasear el título del libro de Clifford Geertz, *El antropólogo como autor*, donde se ocupa de estudiar “el modo en que escriben los antropólogos” (Geertz: 10), me propongo abordar en esta investigación la labor como escritor (o la “función” como autor<sup>1</sup>) del filósofo Walter Benjamin, sobre todo a partir de aquellos textos definidos, aparente y formalmente, como “literarios”.

Mi interés se centrará en examinar algunos escritos cuyas características los distingue del resto de sus trabajos filosóficos. Tales textos son, por ejemplo, el conjunto de 73 sonetos escritos en memoria de su amigo Fritz Heinle, quien se suicidó al inicio de la Primera Guerra Mundial, y el libro *Dirección única*, en el que Benjamin aplica la técnica del montaje literario a un conjunto de aforismos y reflexiona sobre el oficio del escritor. Otros textos son: *Diario de Moscú*, que su autor escribiera en su estancia durante el invierno de 1926-27 en aquella ciudad; *Hashish*, escrito a raíz de sus experiencias en el consumo controlado de drogas, y los escritos “autobiográficos” de *Crónica de Berlín e Infancia en Berlín hacia 1990*. Asimismo, se considerarán sus narraciones recopiladas en *Historias y relatos*, los textos incluidos en el libro misceláneo *Cuadros de un pensamiento*, sus *Relatos radiofónicos*, los textos periodísticos en forma de epístolas de *Personajes alemanes*, así como sus *Recensiones literarias*.

---

<sup>1</sup> La noción de autor es expuesta por Michel Foucault en “¿Qué es un autor?” y por Roland Barthes en “Escritores y escribientes” (cf. Geertz: 27-30). Foucault distingue entre autores que sólo producen textos y otros que son “fundadores de discursividad”. De igual modo, Barthes distinguirá entre *écrivains* y *écrivants*, al señalar que los primeros ejercen una función y los otros una actividad, con lo que marca la diferencia entre quienes entienden “escribir” como verbo intransitivo (donde lo que importa es la escritura en sí, el *cómo escribir*) y como verbo transitivo (el escribir *algo*, considerando al lenguaje como un mero medio, un instrumento de comunicación, o como un vehículo del pensamiento). En este doble sentido, el de Foucault y el de Barthes, podemos considerar a Benjamin como un autor y escritor.

Sin embargo, para Benjamin el autor debería convertirse en un “productor” y contribuir a la transformación de los medios de producción estéticos en beneficio del proletariado, como lo expone en su trabajo “El autor como productor” (Cf. Benjamin 1975).

Por ello, mi objetivo en este trabajo es vincular la producción literaria de Benjamin con sus reflexiones sobre el lenguaje y demostrar la forma como éste plantea, ya sea implícita o explícitamente, una concepción acerca de la escritura y la literatura como “médium”<sup>2</sup> del pensamiento filosófico. Como lo afirma Ursula Marx en su introducción a una de las secciones del libro que recopila los archivos de Benjamin: “*For Benjamin, writing was not only a means of securing his thoughts, but also an object and theme of theoretical reflection*” (Benjamin, 2007 a: 49).

Parto de la siguiente hipótesis: para Benjamin la escritura no era un simple medio (o instrumento) de comunicación de ideas o pensamientos, sino un “médium” en el que su filosofía se con-centraba y tomaba forma, un ámbito donde el lenguaje se expresaba a sí mismo, según se desprende de su propia concepción lingüística. En este sentido, habría que señalar que el lenguaje fue para Benjamin una temática constante a lo largo de su extensa como heterogénea obra; desde sus primeros trabajos se planteó abordar el lenguaje como un asunto primordial en la dilucidación de los problemas filosóficos.

En el escrito de 1918 titulado *Sobre el programa de la filosofía venidera (Über das Program der Kommenden Philosophie*, también traducido al español como *Sobre el programa de la filosofía futura*), Benjamin planteará un nuevo concepto de experiencia (derivado a su vez de un nuevo concepto de conocimiento), diferente del concepto lógico y mecánico de experiencia propuesto por Kant. Dicho concepto abarcaría, por igual, no sólo la experiencia religiosa sino (o a partir de ella) experiencias tales como la del arte, la de la teoría general del derecho y la de la historia, entre otras. Pero lo más interesante resulta ser, desde nuestra perspectiva, el papel destacado que Benjamin

---

<sup>2</sup> El término “médium”, diferente de “medio”, es empleado por Benjamin en varios de sus trabajos y constituye una categoría fundamental para la comprensión de sus propuestas filosóficas (cf. Wohlfarth, 1999 y 2009, uno de los estudiosos de la obra de Benjamin que ha marcado con insistencia esta diferencia conceptual y terminológica).

otorga al lenguaje en la elaboración de su proyecto de renovación filosófica, apoyado en un autor como Hamann:

La gran corrección a emprender sobre la experiencia unilateral mecánico matemática, sólo puede realizarse mediante la referencia del conocimiento al lenguaje, como ya Hamann lo intentara en tiempo de Kant (...) el conocimiento filosófico encuentra su única expresión en el lenguaje y no en fórmulas y números (Benjamin, 1970: 84).

De este modo, el lenguaje se convirtió en una preocupación fundamental para Benjamin, no sólo en su trabajo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje humano” de 1916, y en otros textos de juventud como la primera parte de *Metafísica de la juventud* de 1913-14, titulada “La conversación”, o en “El significado del lenguaje en el drama y la tragedia” de 1916 ( que prelude lo que será su obra *El origen del drama barroco alemán* de 1925); también, abordó dicho tema en textos posteriores como “La tarea del traductor” de 1923, en “La enseñanza de lo semejante” y en “Sobre la facultad mimética”, ambos de 1933, y en “El problema de la sociología del lenguaje” de 1935.

Pero, más que hablar de una “filosofía del lenguaje” benjaminiana, separada y distinta de otros intereses filosóficos, tendríamos que referirnos a una “filosofía en el lenguaje”, en la que el lenguaje se convierte no sólo en objeto de estudio y reflexión sino que es *en él* donde Benjamin experimentará su filosofía (en el sentido de experiencia y de acontecimiento) de muy distintos modos.

Este interés por los asuntos lingüísticos se puede comprobar por algunos testimonios que presenta Bernd Witte en su biografía sobre Benjamin y que aparecen consignados en sus “currículos” (Cf. Benjamin, 1996), como los que se refieren a sus estudios en Berlín con el profesor Ernst Lewy acerca del trabajo lingüístico de Wilhelm Humboldt, así como los de su asistencia en 1915 al curso que sobre las lenguas y culturas del México antiguo (“filología mexicana”) impartía el americanista Walter Lehmann en Munich (curso al que también asistía el poeta Rainer Maria Rilke); además

de aquellos acerca de su amistad con Gershom Scholem, con quien solía discutir sobre la esencia del lenguaje en relación con el misticismo judío.

Igualmente, habría que decir que Benjamin se ocupó de esta problemática en sus trabajos dedicados al análisis crítico y la interpretación de la obra literaria de autores tales como Hölderlin, Goethe, Baudelaire, Proust, Kafka o Brecht, entre otros, y, en particular, en un trabajo como *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, donde retomará algunas nociones de esta corriente de pensadores para fundamentar su concepción acerca de la crítica.

Incluso, como ya se mencionó, el propio Benjamin escribió poesía y fue traductor de autores como Baudelaire y Proust, lo que sin duda dejó huella en el estilo de sus ensayos y en el conjunto de su escritura filosófica, así como en el de sus singulares crónicas, diarios y otros textos narrativos. Como atinadamente lo señaló Scholem: “poesía y verdad se convirtieron en Benjamin en una misma cosa” (Scholem, 2003: 13). Es decir, fue en la práctica de la escritura (una forma distinta y compleja del lenguaje) en donde Benjamin se mostró como un autor que creó un estilo de pensamiento nutrido tanto de su formación filosófica como de su desempeño como crítico literario. Esto llevó a varios de los comentaristas de la obra de Benjamin a sostener una polémica sobre si se le debía considerar como un escritor o, en todo caso, como un crítico, más que como un filósofo.

Por ejemplo, Adorno (quien fuera su corresponsal y el principal contacto de Benjamin con el Instituto de Investigación Social en la época del exilio norteamericano, y compilador, junto con Scholem, de sus obras completas), en su “Caracterización sobre Benjamin”, se referirá al “carácter esotérico de sus primeros trabajos”, así como al “carácter fragmentario de los últimos” (Adorno, 1962:244). Por ello, Adorno plantea la dificultad de ubicar el pensamiento de Benjamin, sobre todo cuando éste viola “las



fronteras que separan al literato del filósofo” (Adorno, 1962:248). Sin embargo, reconocerá la peculiaridad de su filosofía: “la filosofía era esencialmente para Benjamin comentario y crítica, y reconocía al lenguaje más dignidad como cristalización del “nombre” que como portador de la significación de la expresión” (Adorno, 1962:250). Así, con esta afirmación Adorno remarca uno de los aspectos fundamentales de la concepción del lenguaje de Benjamin.

Y quizá por ello Hannah Arendt considere a Benjamin, de manera paradójica, como alguien que no era un filósofo pero tampoco un poeta: “Lo que resulta tan difícil de comprender en Benjamin es que sin ser poeta pensaba poéticamente y por lo tanto consideraba la metáfora como el don más importante del lenguaje” (Arendt: 174). Como también señalará el hecho de que a Benjamin “le haya resultado más fácil comunicarse con poetas que con teóricos, ya fueran dialécticos o metafísicos” (Arendt: 175).

Como sea, ocurre lo que Pierre Missac anotaba a propósito de los trabajos dedicados a la obra de Benjamin: “Un defecto común caracteriza a muchos trabajos – por lo demás muy disímiles – dedicados a Benjamin. No consiste en cometer errores de perspectiva, sino más bien en no encontrar el puesto de observación conveniente para considerar su obra” (Missac: 22). Esto conduciría irremediabilmente a “colocarse demasiado cerca o demasiado lejos de lo que se quiere estudiar” (Missac: 22). Y es el propio Missac quien describirá a Benjamin como ese *homo scriptor* en el que se convirtió cuando no pudo ingresar al mundo profesional de la filosofía. También, resaltaré el interés crítico de Benjamin en la forma de los textos, en la “exposición” (*Darstellung*) del discurso filosófico, que lo aproxima al tema de las subdivisiones de la Retórica (*inventio*, *elocutio*, y *dispositio*). En este mismo sentido, valdría la pena citar esta aseveración de Scholem con respecto al lenguaje empleado por Benjamin en algunos de sus ensayos: “La perfección del lenguaje (...) exhibe una belleza totalmente

nueva en el lenguaje de la interpretación, que parece derivarse del lenguaje apodíctico de un ángel” (Scholem, 2003:20)<sup>3</sup>.

Por todo lo anterior, creo que el examen, desde una perspectiva literaria y filosófica, de los textos donde Benjamin experimentó con diversas formas de escritura (poética, testimonial, narrativa, radiofónica, periodística, crítica, etc.) y con diferentes géneros textuales y discursivos (sonetos, aforismos, diario, crónica, relato, etc.), nos puede permitir entender el conjunto de su obra.

## **LA LITERATURA COMO “MÉDIUM” DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO**

La categoría de “médium” fue utilizada por Benjamin en varios de sus trabajos, en particular en aquellos referidos al lenguaje y la literatura. Por ejemplo, en su ensayo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje humano” definirá al lenguaje como “el médium de la comunicación”. Con ello, Benjamin pone en juego una serie de significaciones lingüísticas a propósito de los términos “medio” (*Mittel*) y “comunicación” (*Mitteilung*), para rechazar, así, la concepción del lenguaje considerado como instrumento o “medio de comunicación”, que lo reduce a su funcionamiento convencional y arbitrario de puro signo. De este modo, el lenguaje será concebido por Benjamin como un “ámbito” en donde el lenguaje se “comunica a sí mismo en sí mismo”, más que como un “intermediario” que sirva para que alguien se refiera a alguna cosa y pueda comunicarlo a otro (concepción “burguesa” del lenguaje, la llamará Benjamin), esto es, como un “transmisor” de contenidos conceptuales o de significados

---

<sup>3</sup> El mismo párrafo ha sido traducido, también, del siguiente modo: “A la perfección del lenguaje (...) le corresponde (...) una belleza nueva en el lenguaje de la interpretación que parece proceder de la lengua de los ángeles del Juicio” (Scholem 2004:27).

objetivos. “Médium” es lo inmediato (*Unmittelbar*), lo que no es mediato (o mediado) sino directo, es el ámbito (o “medio ambiente”) en el que el lenguaje existe por sí mismo.

La misma categoría de “médium” fue empleada por Benjamin en su libro *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, cuando define a la obra de arte (y, en especial, a la poesía) como el “médium de la reflexión”, en donde la crítica, a manera de auto-reflexión, se habrá de desplegar como un desarrollo de la obra “en” la obra misma, y no como un juicio (*Urteil*, etimológicamente: “partición originaria”) ajeno y exterior a ella.

La anterior caracterización coincide con lo expresado por Benjamin en una carta de 1924 dirigida al poeta Hugo von Hofmannsthal, en que señala: “la convicción de que toda verdad tiene su casa (*Haus*), su palacio ancestral (*angestammt*) en el lenguaje” y de “que este palacio está construido con los más antiguos *logoi*” (citado en Wohlfarth 1999: 61). Esta “metáfora espacial” del lenguaje (o “imagen tópica”) se manifiesta, igualmente, en otros trabajos, como los que Benjamin dedicó al tema de la “mimesis” o “semejanza” (“La enseñanza de lo semejante” y “La facultad mimética”), en que se referirá al lenguaje y a la escritura como un médium donde la capacidad mimética se ha depositado, a lo largo de los siglos, para convertir a ambos en un “archivo de semejanzas extrasensoriales, de correspondencias no sensibles” (Benjamin 2001:88). Un proceso que va de la lectura de “lo que nunca fue escrito” (Hofmannsthal), como las constelaciones en la astrología, a otros sistemas de interpretación como la lectura de runas o los gestos (fisonomía), hasta llegar a la grafología y la escritura alfabética.

A este respecto cabe mencionar la manera como Benjamin define la alegoría (en oposición al símbolo) en su libro *El origen del drama barroco alemán*, como un lenguaje y, sobre todo, como una forma de escritura que se vale de imágenes, como

ocurre con los jeroglíficos, los emblemas y otras formas figurativas. El lenguaje de la alegoría, así entendida, no será sólo la representación de los elementos fónicos sino una configuración recargada de múltiples significados, semejante al modo en que la pintura y la arquitectura barroca tienen de “simular el espacio ocupado”.

De esta manera, Benjamin planteará la relación entre la filosofía y la literatura como una relación indisoluble que tiene su asiento en la escritura. Por ejemplo, en su trabajo “Dos poemas de Hölderlin”, utilizará el concepto de *Gedichtete* (traducido al español como “lo poético”, “lo poematizado” o “el dictamen”) para caracterizar la esfera (espacio o lugar) en que reside la “verdad” (*Wahrheit*) del poema (*Gedichte*). Esto lo llevará a descubrir la “forma interior” o “contenido” (*Gehalt*) en que se desarrolla la “tarea poética” (*dichterische Aufgabe*) que se manifiesta en cada poema específico como una estructura o configuración intelectual-intuitiva.

De igual modo, en su ensayo “Las afinidades electivas de Goethe”, abordará la relación entre la literatura y la filosofía al señalar el vínculo existente entre la crítica y el comentario de la obra literaria:

La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte; el comentario, su contenido objetivo. La relación entre ambos la determinará aquella ley fundamental de la escritura según la cual el contenido de verdad de una obra, cuanto más significativa sea, estará tanto más discreta e íntimamente ligado a su contenido objetivo (Benjamin, 2000: 13).

Esto lo hará exponer en el mismo ensayo sobre Goethe la relación entre la obra de arte y la filosofía del siguiente modo: “La obra de arte no compite con la filosofía misma; sólo se pone en la más estricta relación con ella por su afinidad con el ideal del problema” (Benjamin, 2000: 70). El papel de la crítica será el de extraer este ideal, que se encuentra “sepultado” en las obras como “contenido de verdad” (*Wahrheitsgehalt*), una de las manifestaciones del “problema filosófico”, denominado así por Benjamin.

Sirviéndose de la interpenetración entre las categorías de “verdad” y “belleza”, señalará que toda obra “contiene en sí (...) órdenes histórico filosóficos” (Benjamin 2000: 95), que la crítica habrá de re-velar más que de-velar. Una justificación que Benjamin empleará en una carta en la cual responde a las críticas de Adorno respecto a su trabajo sobre Baudelaire. En esta carta señalará que en su trabajo intentó penetrar “hasta la producción de los contenidos objetivos en que se deshoja históricamente el contenido de verdad” (Adorno y Benjamin: 281).

Así, Benjamin desarrolló su labor crítica (entendida en un triple sentido: crítica del conocimiento, crítica ético-política y crítica estética) al examinar una diversidad de obras literarias, que a su vez le permitió crear su propia escritura literario-filosófica.

**CAPÍTULO I**

**LOS SONETOS DE LA JUVENTUD:**

**LA POESÍA COMO DUELO Y EXPRESIÓN DE LO**

**INEXPRESABLE.**

Entre 1915 y 1925 (es decir, de los 23 a los 33 años) Walter Benjamin escribió una serie de 73 sonetos dedicados a la muerte de su amigo Friederich C. Heinle, quien se suicidó al comienzo de la Primera Guerra Mundial junto con su novia Rika Seligson. Estos poemas pueden ser leídos en relación con los trabajos primerizos de Benjamin, redactados antes y poco después de la muerte de Heinle (a quien conoció en 1913), como, por ejemplo, los textos creados a propósito de su participación, de 1911 a 1915, en los llamados “movimientos de la juventud” (*Jugendbewegung*).

Benjamin colaboró de manera activa en estos movimientos estudiantiles, inspirado en las ideas de Gustav Wyneken, quien fue su maestro de 1905 a 1907, lo que lo llevó a fundar, en 1912, junto con otros en Berlín, un grupo en el que se discutían las propuestas de reforma escolar planteadas por Wyneken. El grupo era conocido como *Sprechsaal* (sala de debates) y sesionaba en el “hogar” (un departamento alquilado por Benjamin y sus amigos para discutir libremente sobre temas de literatura y ética), lugar en el que posteriormente habría de suicidarse Heinle.

Muestra de lo anterior fueron sus primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura, como el titulado “Experiencia”, publicado por Benjamin en 1913 bajo el seudónimo latino “Ardor” en *Der Anfang* (“El comienzo”), revista dirigida por discípulos de Wyneken; en él, Benjamin distinguirá entre la experiencia rutinaria de los adultos, un tipo de vivencia (*Erlebnis*), y la auténtica experiencia (*Erfahrung*), distinción que habrá de retomar en trabajos posteriores como “Experiencia y pobreza”, “El

narrador” y en aquellos en los que abordó la obra de Charles Baudelaire. En esta misma revista Heinle habría de publicar un texto en prosa titulado “Mi clase”; sin embargo, Benjamin romperá la relación con su maestro después de la muerte de Heinle, a raíz de la posición que Wyneken adoptó a favor de la guerra en su libro *La guerra y la juventud* de 1915.

Es de llamar la atención que Benjamin haya elegido una forma clásica tan rigurosa como la del soneto para crear su poesía, en este trabajo que permaneció inédito hasta que fuera encontrado como parte del material que dejó a George Bataille para su resguardo en la Biblioteca Nacional de París cuando salió de esa ciudad huyendo del acoso de los nazis.

Al inicio de sus sonetos Benjamin coloca un epígrafe con los siguientes versos de Hölderlin: *Mas cuando perece/aquel que poseía la mayor/belleza, de tal forma que era su figura/un prodigio y los celestiales le habían/señalado, y cuando en mutuo enigma eterno, /no pueden comprenderse el uno al otro/aquellos que habitaron un día juntos/en la memoria / (...) ¿qué sucede?* (Benjamin 1993: 15).

Hölderlin fue, precisamente, el autor del que Benjamin se ocupó en lo que él mismo consideraría como su primer trabajo de importancia, el comentario a “Dos poemas de Hölderlin”, que escribe entre 1914 y 1915 y que dedica a la memoria de Heinle. La relación entre Hölderlin y Heinle (además de que ambos fueron poetas y sus nombres llevaban, curiosamente, las mismas letras iniciales: FH) tiene que ver con que en los poemas comentados por Benjamin (“Valor de poeta” y “Timidez”) se presenta al poeta como alguien que está destinado (en el doble sentido de “enviado” y “marcado” por el destino) a enfrentar los peligros de la existencia, incluso a costa de la propia vida. Esto definiría el destino “trágico” del poeta, como le ocurrió a Hölderlin, quien sufrió de una enfermedad mental que lo hizo mantenerse en aislamiento durante muchos años.

Scholem se referirá a esta circunstancia del siguiente modo:

Hölderlin se había convertido en una de las más altas figuras poéticas en los ambientes que Benjamin frecuentaba entre 1911 y 1915. Para él, además, su malogrado amigo Heinle, un “puro poeta lírico” según lo definiría más tarde Ludwig Strauss, era un caso afín al de Hölderlin. La muerte lo había deslizado en la esfera de lo intangible, y esto se hacía patente cada vez que Benjamin hablaba de él (Scholem, 1987:32).

Asimismo, Scholem se referirá a los sonetos de Benjamin, que originalmente serían cincuenta, cuando rememore sus primeros contactos con éste en 1915:

Más tarde, a lo largo de nuestras veladas en Suiza, me leería también los sonetos que había compuesto con ocasión de la muerte de Heinle; me dijo que pretendía escribir cincuenta sonetos de este género, a propósito de lo cual le hablé de las cincuenta puertas del conocimiento que, salvo la última, según se decía en el Talmud, se habría abierto ante Moisés. Esto, curiosamente, agradó sobremanera a Benjamin (Scholem, 1987: 30).

En sus sonetos, Benjamin evoca al amigo muerto y en el primero de ellos lo invoca, en un diálogo “silencioso” que contiene una alusión al “nombre”, como si se tratara de un texto sagrado: *“Libérame del tiempo del que huiste/ y ábreme tu cercanía desde adentro/ (...) Sólo con erigir en mí tu nombre santo/sin imagen como un amén sin fin”* (Benjamin 1993:17; y citado por igual en Witte: 42). El nombre será lo único que permanece de quien ha desaparecido físicamente, como aquello que aún le puede dar una “existencia”; y en el soneto número 19 Benjamin escribe, también a propósito del nombre: *“Sólo una hora consagró el espíritu/a su nombre cuando albosoles solemnes/recubren con su luz el oriente/y Venus da órdenes a los activos vientos”* (Benjamin 1993: 53).

Esta referencia al nombre (*Namen*) coincide con lo expuesto en su ensayo “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje humano”, donde el nombre es considerado como el modo que el ser humano tiene de conocer el ser de las cosas que dios creó de palabra (*schöpferisches Wort*: “palabra creadora”) y es definido como el “médium del lenguaje” (Cf. Benjamin). Ello gracias al “don del lenguaje” que el mismo dios le obsequió al ser humano para convertirlo en el ser nominador por excelencia. No obstante, este lenguaje será “imperfecto” a causa de la “caída” (*Verfall*) provocada por el pecado “lingüístico” original. Con eso, el lenguaje humano dejó de ser “bienaventurado” y el nombre al



perder su “magia” se convirtió en un signo arbitrario, en un instrumento para la significación, la abstracción y el juicio.

Esto supone, además, la existencia de una “lengua pura” (*Reinsprache*) o divina, la cual subyace en las diversas lenguas de los humanos y que sería revelada en la “tarea” (*Aufgabe*) redentora llevada a cabo en el lenguaje por el traductor (así como por el poeta, según se desprende de su trabajo “La tarea del traductor”), una de las formas de esperanza mesiánica propuesta por Benjamin.

Dicha concepción del lenguaje, en la que el lenguaje es, a su vez, paradójicamente, “comunicación de lo comunicable” y “símbolo de lo incomunicable”, será asociada por Bernd Witte con los cincuenta sonetos que forman la primera de las tres partes que conforman el conjunto de poemas. Y será el mismo Witte quien mencione la influencia en estos sonetos de la poesía de Stefan George y de Rainer Maria Rilke a quien, por cierto, Benjamin conoció personalmente cuando asistió en 1915 a un curso sobre “filología mexicana” que Walter Lemann impartiera en Munich. George publica en 1914 *La estrella de la alianza*, libro en el que se ocupa de la muerte de Maximin, un poeta adolescente (Maximilian Kronberger) a quien le rendirá culto, y Rilke escribió las *Elegías de Duino*, entre 1912 y 1922, y los *Sonetos a Orfeo* en 1922, dedicados a una joven bailarina muerta.

En los sonetos de Benjamin la poesía se muestra como una forma de duelo, un modo de expresar lo inexpresable ante la incertidumbre de la muerte, sobre todo en el contexto que significó la Gran Guerra europea de 1914, la que, sin duda, marcó el desarrollo temprano de la obra de Benjamin: “*en tu cuerpo se halla esculpido mi amar/y en él reciben vida todos los seres/que se hallan ante ti niño sangrando/abiertamente de heridas causadas por el mundo*” (Benjamin 1993:31). Una huella generacional y

personal que Benjamin nunca olvidaría y que lo acompañó hasta el momento de su propia muerte, poco antes del inicio de la otra gran guerra.

Es el duelo (*Trauer*) que lleva al silencio (*Schweigen*), como ocurrió con la naturaleza, enmudecida debido a su tristeza (*Traurige*), y de la que sólo puede escucharse un lamento (*Klage*); o lo que Benjamin llama en su ensayo “sobre el lenguaje” el lenguaje “mudo” (*namenlose*: sin nombre) de las cosas. Este motivo aparecerá en su trabajo sobre el origen del *Trauerspiel* (literalmente: “espectáculo o juego luctuoso”), cuando aborde la temática del luto en relación con la alegoría, y en “El significado del lenguaje en el drama y la tragedia”, de 1916, antecedente de ese mismo trabajo.

De hecho, Benjamin y Heinle tenían el proyecto común de crear una “lengua de la juventud”, una lengua “inexpresiva” que destacaría el aspecto estético del lenguaje. En el primer apartado de *La metafísica de la juventud* titulado “La conversación”, Benjamin señalará la importancia del silencio para captar el verdadero sentido de lo hablado: “El silencio constituye el límite interno de la conversación” (Benjamin, 1993b: 101). Y en una carta dirigida a Martin Buber propondrá que sólo “la orientación sostenida de las palabras hacia el núcleo de su silencio más interior alcanza a producir un verdadero efecto” (citado en Witte: 43).

El silencio será caracterizado como la imposibilidad de nombrar o de representar algún tipo de contenido conceptual o significativo (como cuando Benjamin aluda en un soneto a “*los objetos desprovistos de nombre*”) y que, sin embargo, muchas veces “expresa” más que las propias palabras: “*Labios míos ¿queréis mostraros mudos/y cerrar vuestras heridas incuradas?/ (...) si la queja sin fin no quiere ya brotar/de mi boca propiedad del amigo así también/se hizo terrible el silencio ante la muerte*” (Benjamin 1993:59).

En ese sentido, el canto poético habrá de provenir de esa misma imposibilidad de nombrar el dolor causado por la muerte (“un duelo innominado”, como lo describe en el segundo de los sonetos) pero que será, no obstante, la posibilidad de mostrar lo imposible, la aporía de la muerte, en el poema mismo: “*Si tu mano se alzara por última vez/de la tumba y se acercara a mi palabra/mira entonces volvería a florecer lo ya agostado/mi canto y mis lágrimas romperían su corteza//en los recintos alegres de tus manos/se hacinarían las policromas antorcha del canto*” (Benjamin 1993: 75). Se trata de la contradictoria existencia del silencio y la palabra, de lo dicho y lo no dicho, de una presencia que es ella misma una ausencia: éste será el tema central de estos poemas: “*tú vivías/silenciado en espíritu y tremolabas en la palabra/cual copa de pino que la helada asalta*” (Benjamin 1993: 91).

En cuanto al estilo, además de la dificultad intrínseca que supone el empleo de una “forma cerrada” como el soneto, en estos poemas existe una tensión entre la sintaxis de un lenguaje contenido por la métrica y la invención de imágenes poéticas, así como en la ausencia de signos de puntuación. En ellos es recurrente el uso de ciertos elementos léxicos y retóricos como las imágenes que tienen que ver con los labios (*Lippen*) o la boca (*Mund*), o con el canto (*Lied*) y la mudez (*Stumme*), como si ésta fuera una manera de reflexionar sobre los límites expresivos del lenguaje, sobre aquello que se puede, o no, manifestar en la literatura. Así, imágenes como “canción sin palabras inescrutable a ellas” (Benjamin, 1993: 39) o “ella (el alma) hizo surgir de la boca dormida/ muchas canciones tristes” (:105), acompañan a otras como “te enmudeció el ángel de los sentimientos” (: 25) o “reparte el mediodía tu cuerpo mudo entre las horas” (:25).

Como también son importantes las imágenes referidas al lamento (“lamentos acopiados” (Benjamin,1993: 119) o la queja (*Klage*), una tradición literaria judía proveniente, como lo señala Wohlfarth, del libro bíblico de “Las lamentaciones” (Cf.

Wohlfarth, 1999: 80), lo que le da un tono de profunda melancolía a esta poesía: tema que Benjamin abordaría constantemente, no sólo como un objeto de conocimiento o erudición cualquiera, sino como el fundamento de una auténtica visión melancólica del mundo, en la que éste es concebido como si se encontrara en una perpetua ruina y catástrofe.

La segunda parte de los sonetos (del 51 al 59) constituye una suerte de “arte poética” (como lo menciona Rudolf Tiedemann en su “Epílogo” al libro de sonetos; Cf. Benjamin, 1993 a), en donde Benjamin plasma algunos temas que tienen que ver con la composición artística. Por ejemplo, en el primero de ellos se ocupa del tema de la *catábasis* de Orfeo: el descenso del dios poeta en busca de su amada Eurídice a la región de los muertos, el Hades en que domina Plutón. Esto puede remitirnos a los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, cuando aparece un elemento mitológico que le permite a Benjamin, aparentemente, representar la simbiosis entre vida y muerte y la esperanza en la resurrección; sin embargo, el tema es abordado de modo paródico (o alegórico) y no mítico. La escritura misma del soneto se asemejará, utilizando una analogía, al descenso de Orfeo al Hades (papel que Benjamin representaría como poeta), un recurso que permitirá ir avanzando (descendiendo) en la lectura de los cuartetos y tercetos del soneto conforme éste ha sido escrito hasta llegar al final: “*las dos estrofas que me hacen descender/son el camino que serpentea entre las rocas/ (...) los tercetos son testimonio oculto/sigue cómo ella le obedeció invisible/hasta ahuyentarla su mirada la postrera rima*”(Benjamin 1993:1119). Es “La mirada de Orfeo” con la que según Maurice Blanchot comienza el acto de la escritura (que es como Blanchot titula a uno de los apartados de su libro *El espacio literario*).

Asimismo, en otro soneto, el 52, Benjamin parece plantear en la estrofa inicial su concepción acerca de la obra de arte, la de la relación entre la apariencia y la verdadera

imagen “oculta” de la belleza: “*En toda hermosura se oculta la tristeza/pues ella se mantiene ambigua/doble y doblemente inescrutable/ a sí misma oculta y oscura a quien la mira*” (Benjamin 1993: 121). Mientras que en el soneto 55 utilizará imágenes como la del “mosaico” y la de la “imagen primigenia” (*Urbild*), dos motivos recurrentes en su obra filosófica, cuando se utilice alegóricamente la figura de un pintor que crea un retrato con sombras, con colores “mortecinos” que no obstante llamean “como irradia su luz un antiguo mosaico”. Ello “servirá entonces de imagen primigenia” a aquel que se encuentra muerto y a quien realiza el cuadro (el mismo Benjamin). La “imagen originaria”, fundamento de la obra de arte para Goethe, es un asunto que Benjamin examinó en varios de sus trabajos, y el mosaico como imagen compuesta de elementos heterogéneos y fragmentarios que es contemplada de modo semejante a cómo se contempla la imagen de la verdad (*Wahrheit*).

De igual modo, en esta segunda parte, Benjamin juega con la forma métrica al utilizar versos de menor número de sílabas que los empleados en la primera parte. Por ejemplo, en el soneto 58 se combinan versos de “arte menor”, en una serie de estrofas que sin embargo conservan la disposición normal de los versos de un soneto: dos cuartetos y dos tercetos. Pero, además, la letra manuscrita del texto original contrasta en su extrema pequeñez con el resto de la amplitud de la hoja, lo que crea una imagen de soledad y abandono (expresada en los versos: *te quiso así el amor/ mísero y chico/ para que yo te obtenga en soledad*), como se puede ver en la reproducción de ese texto en el libro dedicado a los archivos de Benjamin. Era éste un rasgo característico de la escritura de Robert Walser, autor de quien Benjamin se ocupará en alguno de sus ensayos, y que el mismo Benjamin empleó en la producción de muchos de sus textos.

Finalmente, en la tercera parte, a partir del soneto 60, se retoma el tema del nombre en relación con el del canto y con el del lenguaje y el silencio: “*Voz silenciada*

*el único ropaje/que a los muertos pertenece incorruptible/ (...) nombre excelso sudario adamantino*” (Benjamin 1993:121). Esto se puede relacionar con aquello que Tiedemann anota a propósito de la forma en que Benjamin presenta la “figura” (*Gestalt*) de Heinle, desmitificándola o “desmitologizándola” (a diferencia de George, quien rinde culto en sus poemas al joven Maximin) y, por así decirlo, “humanizándola”. Este elemento también estará presente en su interpretación de los poemas de Hölderlin, en los que la figura que éste presenta del poeta como personaje es disociada del mito, de modo distinto a Heidegger quien sostendrá una concepción mítica de la poesía de Hölderlin.

Lo expuesto nos muestra la capacidad creadora de Benjamin como escritor y el conjunto de intereses filosóficos que se gestaban en su obra mientras le daba forma a estos sonetos. Sin ser una escritura vanguardista, como la de otros escritores contemporáneos en lengua alemana (como los “expresionistas”: Trakl, quien también escribió poemas a un joven difunto, o Benn), la escritura poética de Benjamin resulta una tentativa interesante por plasmar en un lenguaje moderno (no exento de arcaísmos) un modo de expresión sobrio y profundo que no puede ser desdeñado por ser meramente “incidental” o “circunstancial”, o considerado como el simple testimonio de una vocación “frustrada” o negada.

La poesía de Benjamin debe ser valorada como de igual importancia que el resto de sus trabajos filosóficos. Ella es un “médium” privilegiado de su pensamiento, en el que el “contenido de verdad” trasciende al momento histórico cuando fue creada, como el mismo Benjamin lo planteaba en algunos de sus trabajos de crítica literaria. En ella podemos encontrar sus inquietudes y preocupaciones fundamentales expresadas de un modo peculiar, que Tiedemann caracteriza como “poesía conceptual”. Su labor poética (su “tarea poética”) debe ser reconocida como un ejercicio riguroso de escritura literaria pero que a la vez presenta y representa con el mismo rigor su pensamiento filosófico.

Por cierto, el término “tarea” fue utilizado por Benjamin tanto en el comentario a “Dos poemas de Hölderlin” como en “La tarea del traductor”, texto que sirvió como presentación o prólogo a su traducción de “Los cuadros parisinos” de Charles Baudelaire (otra de las posibles influencia en su poesía). “Tarea” (*Aufgabe*) puede significar lo mismo la realización de una “labor” o “trabajo”, o un “deber” (en el sentido escolar de lo que hay que hacer: “los deberes”); y, también, puede entenderse como “don” (*gabe*: lo dado u otorgado, o el talento) o como “dar-se” (*geben*: dar) o “entregarse”, a modo de “renuncia” o “rendición” (“darse por vencido” pero, también, “dar cuenta de algo”) y, finalmente, como “haber” (*es gibt*: hay). En todos estos sentidos podemos decir que la “tarea poética” (*die dichterische Aufgabe*) de Benjamin fue cumplida a cabalidad en sus sonetos, aunque estos no hayan sido publicados y conocidos en su momento y no se le haya dado la importancia que tienen dentro del conjunto de su obra.

## CAPITULO II

### ***DIRECCIÓN ÚNICA O EL SENTIDO DE LA ESCRITURA:***

#### **LA CALLE COMO TEXTO**

Desde el comienzo de *Dirección única* (*Einbahnstrasse*: “Calle de dirección única”), libro publicado en 1928, que fuera “trazado” y concebido como una calle (y cuya dedicatoria es semejante a un graffiti: “Esta calle se llama/ Asja Lacis,/ nombre de aquella que/ como ingeniero/ la abrió en el autor”), Benjamin se plantea la problemática de la escritura en relación con la vida de las urbes modernas: serie de breves textos heterogéneos articulados mediante la técnica del “montaje” literario (técnica retomada del proceso de edición cinematográfica), donde los encabezados simulan a los anuncios o carteles colocados en las paredes o puertas de las calles de una ciudad. De hecho, la portada misma del libro es un fotomontaje donde se superponen las imágenes de varios letreros e indicaciones de tránsito sobre una fotografía de una transitada calle de Berlín.

La escritura misma marca (con el juego tipográfico de los encabezados como “inscripciones” o “señales” urbanas) la “dirección” de este recorrido textual (y paratextual) que permite descubrir las diversas formas de leer un texto como si se tratara de una ciudad o de leer una ciudad como si se tratara de un texto<sup>4</sup>. Un ejercicio lúdico que modifica la concepción tradicional de la “escritura” y de la “lectura”, y una metáfora (o alegoría) en la que el texto, al igual que una ciudad, es representada como el ámbito o escenario (el médium) donde transcurre la escritura y en donde el lector, como un paseante, puede seguir ese recorrido orientado por los “rótulos” de las calles “que le

---

<sup>4</sup> Esta idea ha sido empleada por quienes en la actualidad se han dedicado a estudiar la ciudad como un ámbito en donde acontecen múltiples significaciones lingüísticas y comunicativas: la ciudad como texto, que Benjamin habría de proyectar en su *Libro de los pasajes* (Cf. el número de la revista *parallax* dedicado a las ciudades: *Passagen 2000: the city, pace, and space* y *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades* ).



hablan”, como lo expresará Benjamin en *Crónica de Berlín* y en *Infancia en Berlín hacia 1900*.

Así, en el primer escrito, titulado “GASOLINERA” (una alusión a los combustibles o energéticos necesarios para la “movilidad” moderna), Benjamin se referirá a la necesidad de una escritura de “vanguardia” acorde con la dinámica de la vida citadina, en una reflexión pragmática acerca de la “eficacia literaria” que rebasa los límites de lo hasta entonces considerado como “literario”:

Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro. Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual (Benjamin, 1988: 15).

Quizá por ello Benjamin escoge al aforismo como modo de expresión en estos escritos (una “tradición” que le viene de los autores románticos y de Nietzsche). El aforismo como escritura concisa y precisa que, sin embargo, queda abierto a una variedad de lecturas e interpretaciones, y que por igual empleó en una serie de textos denominados “Sombras breves”, publicados entre 1929 y 1933 (Cf. Benjamin, 1973).

Esto lo llevará a plantear una concepción crítica acerca del trabajo del escritor, quien debería desempeñar una actividad de creación incesante y cambiante que rompiera con una noción estática del libro como obra concluida y en la que privilegiara el papel desempeñado por el fragmento: “Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabaja a lo largo de toda su vida” (Benjamin, 1998: 18). Una declaración adecuada para pensar el propio trabajo literario-filosófico de Benjamin, considerado como un modo de pensamiento “prismático y fragmentario”, como lo denomina Heinz Holz (Cf. Adorno y otros).

Con elementos como éstos Benjamin presenta en este libro una forma de escritura donde combina aspectos críticos y literarios en un ensamblaje que recuerda la

labor del coleccionista y la del reco-lector (“trapero”, “ropavejero” o “pepenador”), dos figuras que aparecerán con frecuencia a lo largo de su obra. Reunión de objetos literarios diferentes que conforman un conjunto heteróclito que va de los apuntes acerca de los sueños y los recuerdos de viaje al análisis de la situación política alemana y la lucha de clases, y que fuera definida por Ernst Bloch como típica “de un manera surrealista de pensar” (Cf. Adorno y otros).

Pero será, precisamente, la problemática de la escritura el principal eje temático (o avenida) que se puede recorrer para encontrar uno de los posibles sentidos (o “direcciones”) en la lectura de este libro. Como, por ejemplo, cuando hace una analogía entre la copia y la lectura de un texto con la fuerza de una carretera (según se le recorra a pie o se le sobrevuele en un aeroplano), para destacar así el hecho mismo de re-escribir un texto de modo manuscrito como de mayor trascendencia que la pura lectura. La efectividad de la escritura se manifestará para él en el acto mismo de la ejecución caligráfica y en todo aquello que la hace posible, lo que remitirá a los “enigmas” de la cultura literaria de China y al arte de copiar un texto como una forma de aprendizaje.

Otras maneras de escritura que Benjamin considera serán la del comentario y la de la traducción, entendidas como dos formas distintas de réplica (o derivaciones) de un texto, “dos perspectivas diferentes del mismo fenómeno”, con lo que se plantea la relación de estas actividades con la obra literaria como una prolongación de la obra misma, idea que expresó en otros ensayos dedicados a la crítica y a la traducción.

De igual modo, Benjamin destacará las etapas del acto de la escritura como un proceso complejo y progresivo compuesto por tres fases o “peldaños” (la de lo musical, la de lo arquitectónico y la de lo textil); lo que en otra parte del mismo libro se corresponderá con el proceso que lleva de la “idea” de un texto a su materialización en la escritura (su “textura”). Esto fue un motivo de reflexión constante en Benjamin, como

cuando en su libro sobre el *Trauerspiel* se plantea el problema del “modo de exposición” del texto filosófico como un rodeo (*Umweg*, de *Weg*: camino) del pensamiento y la escritura, o como algo semejante a la fabricación de un mosaico elaborado con piezas minúsculas.

Ello le permitirá cuestionar el funcionamiento tradicional del libro en Alemania (país de nacimiento de la imprenta), tal como era pensado a partir de la traducción del “libro de libros”, la Biblia, por parte de Lutero, y avizorar un destino distinto para la escritura con base en las propuestas poéticas y tipográficas de Stephane Mallarmé, autor fundamental para su concepción del lenguaje y la escritura:

Ahora, todo parece indicar que el libro, en esta forma heredada de la tradición, se encamina hacia su fin. Mallarmé, que desde la cristalina concepción de su obra, sin duda tradicionalista, vio la verdadera imagen de lo que se avecinaba, utilizó por vez primera en el *Coup de dés* las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la disposición tipográfica (Benjamin, 1988: 37).

Y si bien Benjamin se referirá a las experimentaciones textuales de los dadaístas, caracterizándolas más como “reacciones nerviosas” que como propuestas de construcción literaria, reconocerá la influencia en la escritura de otros tipos de “lenguajes”, en concordancia con los avances técnicos y económicos de la época, como ocurría con los medios de comunicación masiva (lo que constituye un adelanto, por cierto, de su trabajo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”): “Ya el periódico es leído más vertical que horizontalmente, el cine y la publicidad someten por completo la escritura a una verticalidad dictatorial” (Benjamin, 1988:38).

Pero, aún más, Benjamin abordará la forma de escritura “tridimensional” del archivo, que supone una estructura en la que el libro científico se encontraría ubicado entre el fichero del autor que lo escribió y la del fichero del erudito que lo estudia. Con ello parece anticipar la idea del “intertexto” y la del “hipertexto”, y su propia concepción de un texto “polifónico” como el de los *Pasajes* (un libro compuesto a partir de las citas

de otros libros). El archivo como modo de recolección y reescritura de textos (o de fragmentos de textos) fue una práctica común en el desarrollo de la obra diversa y compleja de Benjamin.

Asimismo, vislumbrará una escritura “pictográfica” en donde la cantidad se transformaría en calidad y aprovecharía la plasticidad de los recursos gráficos empleados en otras esferas de la actividad humana:

En esta escritura pictográfica, los poetas, que como en los tiempos más remotos serán en primer término y sobre todo expertos en escritura, sólo podría colaborar si hacen suyos los ámbitos en los que (sin darse demasiada importancia) se lleva a cabo la construcción de esa escritura: los del diagrama estadístico y técnico (Benjamin, 1988: 39).

Con ello, Benjamin propondrá la “instauración de una escritura internacional variable”, que daría valor y autoridad a los poetas, una aspiración difícil de cumplir pero que ya adivinaba las potencialidades expresivas y creativas de otros lenguajes gráficos como los utilizados actualmente en las distintas ramas de la informática y la computación, principalmente en Internet y otras tecnologías de comunicación multimodal. De hecho, Benjamin empleó en varios de sus manuscritos formas gráficas que rompen con la linealidad de la escritura, creando configuraciones “pictográficas” a modo de “constelaciones” conceptuales (noción que servirá de base a su proyecto filosófico y antecedente de los actuales “vínculos” o “ligas” hipertextuales; Cf. *Atlas Benjamin/ Constelaciones*).

A partir de esta manera de concebir el funcionamiento de la escritura, Benjamin expondrá una serie de “principios” o “tesis” a propósito de distintas formas de actividades creadoras que tienen que ver con el desempeño de la propia escritura, como la labor del escritor, la del crítico (de arte y literario) y la lectura; que se encuentran plasmadas en un tono irónico, como una parodia de los textos de preceptiva literaria y estética, pero que no están exentas de cierta verdad. Esta escritura mínima y minuciosa

recuerda la afición de Benjamin por los objetos en miniatura: una escritura más parecida a un “apunte” o “bosquejo” para un trabajo mayor pero cuyo carácter sintético le otorga un peso específico que debe ser valorado en sí mismo: “micrografía” o escritura “minimalista”, tanto en su presentación como en su tipo de expresión.

Un primer ejemplo de estas series es la que, bajo el encabezado “MATERIAL DIDÁCTICO”, titula como “Principios del mamotreto o el arte de fabricar libros gruesos”. En este texto, ordenado según siete principios, se plantea la manera de elaborar, como el título lo indica, “mamotretos” (esto es, libros excesivos), por lo que Benjamin aconsejará desde el comienzo: “En toda la exposición deberán entreverse continuas y prolijas referencias al plan de la obra” (Benjamin, 1988: 39). Con ello se presenta un contraste burlón entre la brevedad de los “principios” y la alusión a la extensión de los mamotretos.

De igual modo se referirá en estos principios al papel que desempeña las notas: “Las distinciones conceptuales a las que con gran dificultad se llegue a lo largo del texto, deberán desdibujarse de nuevo en las notas a los pasajes correspondientes” (Benjamin, 1988: 40). En cuanto a la relación entre lo conceptual y los ejemplos, señalará: “Todo cuanto *a priori* esté claro de un objeto, será corroborado por una retahíla de ejemplos” (: 40). Y a propósito de la relación entre las representaciones gráficas y las palabras, expresará lo siguiente: “Las correlaciones representables gráficamente serán descritas con palabras. En vez de dibujar, por ejemplo, un árbol genealógico, todos los vínculos de parentesco serán pormenorizados e ilustrados” (: 40).

Asimismo, se referirá a la argumentación y la refutación: “Varios adversarios que defiendan la misma argumentación, deberán ser refutados uno a uno “(: 40).

Todo esto le servirá a Benjamin para reflexionar sobre la composición y producción de los libros académicos, quizá como una respuesta a lo que él mismo

experimentó en la creación de su libro sobre el *Trauerspiel*, que fuera rechazado para su habilitación como profesor de filosofía en la Universidad de Frankfurt. Pero, también aquí, insistirá en una forma distinta de escritura, de “sistemas nuevos” que sustituyan a la letra manuscrita (¿vaticinio poético de los “ordenadores” de palabras?).

Como sea, estas consideraciones que llegan a lindar con lo humorístico, como cuando alude a la aspiración de escribir libros como “catálogos”, nos dan cuenta de una conciencia acerca de las transformaciones ocurridas en los ámbitos editoriales y académicos por efecto de las presiones técnicas y productivas que hoy quizá nos parezcan normales (¿Cuántas páginas se deben escribir para obtener un cierto puntaje académico?).

Pero quizá sea la serie titulada “La técnica del escritor en trece tesis” (incluida junto con otras series de tesis bajo el encabezado “¡PROHIBIDO FIJAR CARTELES!”) la más característica de todo el libro. Esto, porque elige por primera vez el número trece como un título con el que habrá de denominar así a las tesis subsecuentes colocadas bajo el mismo encabezado, y porque parece sintetizar en ellas la concepción acerca de su trabajo literario. En estas tesis, redactadas en su mayoría en segunda persona (como si se tratara de un desdoblamiento o como si Benjamin se dirigiera a un “principiante”), se resumirán los elementos que se necesitan para llevar a cabo dicha actividad, incluyendo aspectos como aquello que ocurre en el momento en que el escritor desempeña su oficio, el estado de ánimo o las circunstancias en las que el escritor se encuentra inmerso, o como la sugerencia de contar con un acompañamiento musical al momento de escribir.

En la cuarta tesis Benjamin muestra su interés por los útiles (en el sentido escolar) o utensilios de la escritura, una de sus más significativas predilecciones: “Evita cualquier tipo de útiles. Aferrase pedantemente a ciertos papeles, plumas, tinta es provechoso” (Benjamin, 1988: 42); lo que puede comprobarse si se revisan los escritos

seleccionados en el libro sobre sus archivos. Este mismo interés se muestra en la quinta tesis en relación con la “utilidad” de las libretas o del cuaderno de notas como en el que escribió los apuntes de *Dirección única* y de muchos de sus libros: “No dejes pasar de incógnito ningún pensamiento, y lleva tu cuaderno de notas con el mismo rigor con que las autoridades llevan el registro de extranjeros” (: 42). Este interés, casi una obsesión o manía, por los materiales de la escritura (lo que habría que destacar, pues como se sabe Benjamin se dedicó a la práctica de análisis grafológicos) nos habla de la primacía que Benjamin daba al acto de escribir con respecto a las meras “ideas” o a las “palabras”.

Por ello, desde la sexta tesis Benjamin abordará la compleja correlación que se da en la escritura entre las palabras, el pensamiento y la inspiración: “Que tu pluma sea reacia a la inspiración, así la atraerá con la fuerza del imán. Cuanto más cautela pongas al anotar una ocurrencia, más madura y plenamente se te entregará. La palabra conquista al pensamiento, pero la escritura lo domina” (: 42).

Y mientras que en la séptima tesis recomendará: “Nunca dejes de escribir porque ya no se te ocurra nada” (Benjamin, 1988: 43), en la octava señalará: “Ocupa las intermitencias de la inspiración pasando en limpio lo escrito (: 43). A partir de aquí parece preparar el terreno para la tesis doce, tal vez la más importante, donde se refiere a las fases o “peldaños” de la composición (*Stufen der Abfassung*), que van desde la idea hasta al estilo y de éste a la escritura: “El sentido de fijar un texto pasándolo en limpio es que la atención ya sólo se centra en la caligrafía. La idea mata la inspiración, el estilo encadena la idea, la escritura remunera al estilo” (: 43). Una afirmación que remite lo mismo a la importancia de “pasar en limpio un texto” (*Reinschreiben*) como a lograr un texto o un “escrito puro o limpio” (*Reinschrift*).

Otra de la series de tesis es la titulada “La técnica del crítico en trece tesis”, que si bien continúa a la llamada “Trece tesis sobre los snobs” (en la que Benjamin se ocupa

de la obra de arte pictórica a partir de una curiosa comparación entre el arte de vanguardia de Picasso con el arte primitivo y el arte infantil) estará dedicada a presentar una caracterización inflexible y radical acerca de la labor del crítico literario, un oficio del que Benjamin se propuso llegar a ser el principal expositor en el contexto de la literatura alemana. Así, afirmará de modo tajante desde un principio: “El crítico es un estratega en el combate literario” (Benjamin, 1988: 45), y relacionará su desempeño con una “toma de posición” en el campo de batalla ideológico: “Quien no pueda tomar partido, debe callar” (: 45).

Esta actitud “combativa” hace que Benjamin rechace el carácter meramente exegético de la crítica literaria o su supuesta “objetividad”. Y, por ello mismo, en el resto de estas tesis Benjamin parece exagerar su postura exigente ante el trabajo del crítico, cuando se refiere a la relación del crítico con el público: “Para el crítico, sus colegas son la instancia suprema. No el público. Y mucho menos la posteridad” (Benjamin, 1988: 46). La misma actitud ante la crítica se refleja al afirmar: “Sólo quien puede destruir, podrá criticar” (: 46), un adelanto de su ensayo “El carácter destructivo”, o al señalar que el “entusiasmo artístico le es ajeno al crítico” (: 46). En fin, para Benjamin el papel que desempeña el crítico se puede oponer a los gustos y preferencias del público y, sin embargo, él habrá de ser considerado como su mejor representante.

Tal postura ética y estética parece contrastar con la manifestada en la última serie de tesis titulada “NR. 13”, dedicada al tema de la lectura y los libros, cuyo tono es más relajado. Encabezada por dos epígrafes (uno de Proust acerca del número trece y otro de Mallarme acerca del acto de “desvirgar” los libros), la primera tesis rompe con la supuesta solemnidad de las tesis anteriormente mencionadas: “Los libros y las prostitutas pueden llevarse a la cama” (Benjamin, 1988: 47). En cada una de las doce tesis siguientes se mantendrá esta analogía entre los libros y las prostitutas para destacar



las connotaciones eróticas y sexuales de la lectura (“la penetración” de los libros). De este modo, según Benjamin, los libros y las prostitutas “dominan la noche como el día y el día como la noche” (:47). Asimismo anotará que ambos “se han amado desde siempre con un amor desgraciado” (:47), o que “tienen cada cual su tipo de hombres que viven de ellos y los atormentan. A los libros, los críticos” (: 47). Y entre otras sorprendentes analogías, compara el “voluminoso corpus” de los libros y el de las prostitutas cuando sale a la calle y se pone en venta, y el que a ambos “les gusta lucir el lomo cuando se exhiben” (:47), o que “ventilan sus discusiones en público” (:47). Finalmente, Benjamin afirmará lo siguiente: “las notas al pie de página son para aquéllos lo que, para éstas, los billetes ocultos en las medias” (Benjamin, 1988: 48). Una comparación que no da testimonio sólo del comercio sexual en las ciudades y de la “prostitución” a que se ve sometido el escritor con su obra, sino que prefigura ya sus trabajos sobre Baudelaire, en los que el personaje de la prostituta se presenta como un motivo principal.

Pero, además de todas estas series de tesis (que definen un poco el modelo de lo que serán sus “Tesis” de *Sobre el concepto de la historia*), Benjamin continuará su reflexión sobre estos temas en otros apartados de su libro, cuando en torno a las dificultades de la escritura afirme: “Si el humo del cigarrillo en la boquilla y la tinta de la estilográfica fluyeran con igual ligereza, yo, como escritor estaría en la Arcadia” (Benjamin, 1988: 52).

Por igual, en un texto cuyo encabezado es “POLICLÍNICA”, Benjamin compara la operación de escribir en la mesa de un café con la operación quirúrgica (una actividad “manual”) realizada en un hospital:

En los cautelosos lineamientos de la letra manuscrita se practican cortes; ya en el interior, el cirujano desplaza acentos, cauteriza las excrescencias verbales e intercala algún extranjerismo como una costilla de plata. Por último, la puntuación le cose todo con finas suturas y él remunera al camarero, su asistente, en metálico (Benjamin 1988: 76).

Dicha operación, por lo complejo y minucioso, requiere de una “técnica” para realizarse, por lo que Benjamin considerará que “nada hay más pobre que una verdad expresada tal como se pensó” (:76), y por ello hará una analogía entre ese tipo de expresión y una mala fotografía (una analogía que “revela”, una vez más, el interés de Benjamin por otros códigos semióticos, como el de la “escritura con luz”).

Y tal vez sea un aforismo acerca de las citas textuales, el que habría de convertirse, curiosamente, en una de los fragmentos más citados del propio Benjamin: “En mi trabajo, las citas son como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante” (Benjamin, 1988: 86-87). La cita será un recurso especial en el trabajo de Benjamin, hasta llegar a convertirse de mero recurso en una parte fundamental de su obra; una idea que habría de caracterizar la concepción de su proyecto más ambicioso: el inconcluso (o imposible) *Libro de de los pasajes*. Citar será un acto de reescritura, de creación y recreación constante, que lleva de la escritura de los otros a la propia en un interminable diálogo intertextual. La cita será concebida como un ejercicio caligráfico (caligrafía: “bella escritura”), de copia incesante de los textos, que permite descubrir en el interior de ellos múltiples sentidos y direcciones, como los del laberinto, que nos lleven a recorrerlos como si se tratara de las calles de una ciudad.

## CAPITULO III

### VIAJES Y EXPERIMENTACIONES:

#### **DEL *DIARIO DE MOSCÚ* A LA EXPERIENCIA CON DROGAS EN *HASHISH*.**

Uno de los géneros textuales practicado por Benjamin fue el del diario. En el invierno de 1926 a 27 (del 9 de diciembre al 1 de febrero) escribió un diario con motivo de su estancia en la ciudad de Moscú. Este diario está considerado por Gershom Scholem como el “más personal” y sincero de sus escritos. No fue el único diario que Benjamin escribiera pero sí el más constante y el único publicado como un libro.

En la escritura de este texto Benjamin utilizó en Moscú papel de baja calidad y una tinta color violeta, mientras que en Berlín (donde lo termina) la tinta era negra. La letra del manuscrito fue cada vez más pequeña conforme el diario avanzaba y el título original fue sustituido, posteriormente, por razones desconocidas, por el de “Viaje a España”.

El propósito del viaje no se debió a razones “oficiales” (aunque por esos días se realizaba en Moscú un congreso de la Komintern o Internacional Comunista), pero le sirvió a Benjamin para conocer de cerca la realidad social y política de la URSS y establecer relaciones con personajes de la cultura soviética. En realidad, aprovechó su estancia para visitar a Asia Lacis, una actriz letona amiga de Brecht, a quien había conocido en Capri en 1924, y de quien se encontraba enamorado a pesar de ser la “compañera sentimental” de Bernhard Reich, un crítico teatral alemán que se había ido a vivir a Moscú. La relación con Asia, con quien escribiera un texto titulado “Nápoles”, se pone de manifiesto en su libro *Dirección única*, ya que es a ella a quien lo dedica, por eso en el *Diario* se refiere a algunos pasajes de este libro, como aquel en que se describe

las arrugas de la mujer a quien se ama y que Benjamin le leerá a Asia. De igual modo, redactará para ella en 1928 un texto denominado “Programa de un teatro infantil proletario” (Cf. Benjamin, 1989).

La descripción que Benjamin elabora de Moscú, por medio de apuntes precisos y concisos, hace de este libro un texto a medio camino entre la narración literaria y la crónica periodística. De hecho, algunos apuntes servirán de base para un artículo publicado en *Die Kreatur*, revista dirigida por Martin Buber, bajo el título “Moscú”; artículo que junto a “Nápoles” aparecerán posteriormente en el libro *Denkbilder* (*Cuadros de un pensamiento*).

En una primera lectura el texto puede parecer monótono: los temas recurrentes son las inclemencias del clima, las dificultades para comunicarse y entender a los otros, pues Benjamin no hablaba el ruso, los desencuentros (físicos y emocionales) con Asia, la compañía de Reich, con quien parecía pasar más tiempo que con Asia, ya que ella se encontraba hospitalizada. Sin embargo, una segunda lectura nos muestra una serie de inquietudes más profundas: su interés por comprender el proceso político y cultural llevado a cabo en la URSS, su indecisión con respecto a ingresar al Partido Comunista Alemán, la comparación de la URSS con el resto de Europa, su deseo por adquirir juguetes y otros objetos de colección y, finalmente, su reflexión sobre la relación amorosa con Asia, que le otorga al *Diario* un toque muy peculiar e íntimo en comparación con otros de sus textos.

La idea de escribir un diario puede remitir a uno de los apartados de *Metafísica de la juventud* titulado, precisamente, “El diario”. En él, Benjamin, siguiendo la etimología de la palabra “diario” en alemán (*Tagebuch*: “libro del día”), se referirá a la noción de “tiempo” vinculada con el acto de la escritura. La escritura es concebida ahí como un proceso en el que se da cuenta del paso del tiempo en relación con un “yo”:

“Así, de día en día, de segundo en segundo, el yo se autoconserva, agarrándose al tiempo, al instrumento que el yo debería tocar” (Benjamin, 2007: 99). El diario es un “libro *del tiempo*” en el que el sujeto se libera a sí mismo: “El diario es un acto de liberación, secreto e ilimitado en su victoria” (Benjamin, 2007: 100).

Asimismo, en ese texto juvenil Benjamin plantea, a propósito del diario, otros temas como el del paisaje y el de la mujer amada, algo que estará más que presente en el *Diario de Moscú*. Dichos temas se interrelacionan con el de la muerte a partir de los versos (al parecer del propio Benjamin) que sirven de epígrafe a la segunda sección del texto: “Declinando resplandece en el tiempo la amada del paisaje, / pero oscurecido permanece sobre el medio el enemigo. / Sus alas tienen sueño. El negro redentor de las naciones/ lanza un “no” cristalino y decide nuestra muerte” (Benjamin, 2007: 101). Esta figura de la muerte será el leitmotiv de su reflexión “dialéctica” y “existencial” sobre el tiempo tal como es representada por la escritura del diario: “A través de los acontecimientos, el diario escribe la historia de nuestro ser futuro, y por tanto profetiza nuestro destino pasado. El diario escribe la historia de nuestra grandeza, pero comenzando con la muerte” (Benjamin, 2007:105).

De este modo, *Diario de Moscú*, sin ser una obra “teórica”, muestra de modo práctico y concreto un método de “observación” que Benjamin habría de ejercitar en relación con otras ciudades como Marsella e Ibiza, y en particular con París y Berlín. Como le escribiera a Sigfried Kracauer a su regreso de Moscú: “El volver enriquecido, no teóricamente, sino sólo como observador fue la meta propuesta y, por lo mismo, lo considero muy provechoso” (Cf. Benjamin, 1987:160). Este interés práctico también se lo expresará a Martin Buber a propósito del artículo “Moscú”, escrito para la revista *Die Kreatur*: “En mi exposición evitaré toda clase de teoría. Y con ello justamente espero lograr que sea lo humano lo que hable” (Citado por Scholem en Benjamin, 1987: 9).

La ciudad de Moscú será descrita en el *Diario* como una “fortaleza”, debido a lo extremo del clima invernal, los problemas de comunicación idiomática pero, sobre todo, por lo complicado de la relación establecida con Asja y Reich, que impedía un trato directo e íntimo con Asja, cuya condición enfermiza la obligaba, además, a permanecer internada y, por lo tanto, separada de Benjamin. Pero pese a ello, o tal vez por lo mismo, Benjamin intentará superar estas dificultades con la escritura de su diario. En él expresará todo aquello que le afectaba en esos momentos: desde sus sentimientos contradictorios por el aparente desapego de Asja, que lo llevaba a cuestionarse si tenía sentido la relación amorosa con ella, hasta sus impresiones acerca de la forma de vida de la sociedad soviética.

Así, Benjamin se referirá en sus notas a situaciones tales como viajar en trineo sobre la nieve o abordar un tranvía, o a su visita a los mercados y los puestos callejeros en que se vendía todo tipo de mercancías, sobre todo en una época como la navideña. Este ambiente exterior es contrastado con los teatros y cines a los que Benjamin asistió a la presentación de obras dramáticas y películas propias de la naciente cultura soviética. Y quizá sea esto lo que le da un interés “sociológico” al diario, pues gracias a él podemos enterarnos de la manera en que las transformaciones socioeconómicas producto de la revolución bolchevique influyeron en el modo de vida del pueblo ruso.

Se trataba de un momento histórico conocido como el de la NEP (Nueva Política Económica), una supuesta transición entre la economía burguesa y la socialista, y en la que para entonces se había conformado ya un movimiento de oposición a Stalin denominado “Oposición de Izquierda”, cuyo principal integrante era Trotsky (por esos días, éste iba a intervenir a favor de algunos antiguos bolcheviques expulsados del Partido Comunista, como después le habría de suceder a él). Por cierto, la hermana de Trotsky, Olga Kameneva, era la encargada de la “Unión de Sociedades Soviéticas de

Amistad y Relaciones con Otros Países”, institución con la que Benjamin se había relacionado. En este contexto Benjamin entrará en contacto con artistas e intelectuales comunistas y asistirá a algunas reuniones públicas donde participaban personajes como el poeta Mayakovsky o Anatoli Lunacharski, Comisario del Pueblo de Instrucción.

Esto le permitió comprobar el culto a Lenin en las instancias oficiales y en los ámbitos públicos (antecedente del propio “culto a la personalidad” de Stalin) como sucedía en el Kremlin, en las fábricas y en las oficinas de gobierno. Así como también comprobaría las arbitrariedades de la clase política comunista y de la nueva burocracia, cuando intentó concretar su colaboración para la Enciclopedia Soviética con un resumen de un artículo sobre Goethe que, aunque se le había solicitado con anterioridad, fue criticado por funcionarios como Karl Radek (miembro de la Oposición de Izquierda). No obstante esto, el artículo le habría sido solicitado de nuevo y sería “publicado” en 1929 en la Enciclopedia (pese a que Lunacharsky había aconsejado a la redacción no hacerlo), pero esta vez compuesto con fragmentos de otros autores, de los que sólo un 12% correspondían al texto original de Benjamin.

Tal vez por este tipo de asuntos Benjamin muestra en el diario su incertidumbre frente a la idea de afiliarse al Partido Comunista Alemán, pues si bien esto le hubiera significado una estabilidad social, por otra parte consideraba que afectaría su libertad de acción y pensamiento como un escritor crítico e independiente, según se autodefinía. Estas contradicciones lo llevarán a plantearse el problema de la gran paradoja de la situación política rusa:

Hacia el exterior, el Gobierno busca la paz para firmar tratados comerciales con los estados imperialistas; pero ante todo trata de suspender en el interior la actividad del comunismo militante, empeñándose en lograr una paz social a plazo fijo, en despolitizar la vida burguesa en la medida de lo posible (Benjamin, 1987: 69).

Esto implicaba “suprimir la dinámica del proceso revolucionario dentro de la vida estatal” y con ello producir la “restauración” del capitalismo, situación que habría de ser caracterizada como propia de un “Capitalismo de Estado”.

Con todo, esta situación compleja nunca hizo a Benjamin dudar de los ideales revolucionarios y, por el contrario, pareciera que esto contribuyó a definir su posición filosófica-política expuesta en muchos de sus ensayos posteriores. Por ejemplo, su interés por la cultura popular y por la forma en que las clases dominadas deberían apropiarse de los medios de producción artística (“expropiarlos”) es una preocupación que toma forma en el *Diario*: “...aquí, el proletariado ha comenzado realmente a entrar en posesión de los bienes de la cultura burguesa” (Benjamin, 1987: 99). De hecho, a propósito de su visita al Museo del Juguete de Moscú, y de unas fotos de algunas piezas exhibidas ahí, escribirá su artículo, “Juguetes rusos”, publicado en 1930 (Cf. Benjamin, 1989).

La escritura del diario le significó a Benjamin un doble proceso de conocimiento y autoconocimiento, en un contexto urbano donde el aspecto tradicional de la arquitectura y las costumbres rusas se mezclaba con los cambios convulsos característicos de un movimiento revolucionario que, sin embargo, había comenzado a degenerar en un estancamiento burocrático que lo llevaría a su fracaso. Este aprendizaje “práctico” le sirvió para distanciarse de las “abstracciones” a que llegaría cualquier otro europeo con respecto a la realidad rusa, cuando a su regreso a Alemania compare el modo de vida ruso con el del resto de Europa y, en especial, con el de Berlín. Su papel de “observador participante” le permite exponer por escrito la “diferencia” entre ambas formas de percibir la realidad:

Con la imagen de la ciudad y de la gente ocurre lo mismo que con los estados del espíritu: la nueva óptica con la que uno las percibe es el resultado más incuestionable de la estancia en Rusia. Por muy poco que se llegue a conocer este



país, uno aprende a observar y enjuiciar a Europa con el conocimiento consciente de lo que acontece en Rusia (Benjamin, 1987: 142-43).

Pero será su relación con Asja Lascis la que, sin duda, le dará el tono definitivo a este diario. Más que un mero enamoramiento, Benjamin ve en Lascis la imagen de una compañera que le pueda brindar un apoyo firme para sus ideales políticos y sus proyectos intelectuales. Las pocas escenas amorosas del diario, además de los pleitos y discusiones, son conmovedoras porque describen situaciones límite en que parece estar involucrado el destino mismo de la pareja, como esas en que las caricias y los besos fugaces indicarán la imposibilidad de una relación estable y duradera. El propio Benjamin dudaba si sus sentimientos eran lo suficientemente fuertes como para poder ligarse a Asia definitivamente y para vivir juntos en Berlín.

Todo ello nos muestra a un Benjamin más íntimo y sincero que no teme en describir su despedida de Asja con una imagen más que emotiva:

Ella se quedó aún parada un largo rato, diciéndome adiós. Yo le hice adiós desde el trineo. Primero pareció como si anduviese de espaldas; luego dejé de verla. Con mi voluminosa maleta sobre las piernas, me dirigí llorando a la estación a través de las calles, en las que ya empezaba a anochecer (Benjamin, 1987:153).

Un adiós a Moscú que quizá presagiaba lo que de terrible iba a acontecer posteriormente en la Unión Soviética y en el mundo entero.

\*

El año de 1927 resultó especialmente particular para Benjamin, pues en ese año comienza a dar forma a su proyecto más ambicioso: *El libro de los pasajes*; pero también en ese año inicia una serie de experiencias en el consumo de diversas drogas. Los resultados de esas experiencias serán dados a conocer con la escritura de distintos textos en los que, ya sea de forma narrativa o con descripciones ajustadas a formatos conocidos como “protocolos”, intentará recrear (o mostrar en el momento o inmediatamente posterior a ello) los estados alterados de conciencia producidos por la

ingesta de dichas sustancias. Además, se sabe por una carta enviada a Gershom Scholem, de la intención que Benjamin tenía de escribir "...un libro sumamente importante sobre el hachís" (Benjamin, 2008: 79). Un libro cuyas anotaciones, según lo expone Benjamin en otra carta: "...podrían constituir un apéndice muy valioso para mis notas filosóficas, con las que tiene una estrecha relación" (citado en Benjamin, 2008: nota-79). Precisamente, bajo el título de *Hachís* (o *Hashish*) se publicaron en 1972 estos escritos, algunos de los cuales permanecieron inéditos hasta esa fecha.

Los llamados "protocolos" son un conjunto de apuntes que Benjamin realizó de sus sesiones compartidas en el consumo de hachís (*Cannabis indicae*) o de mezcalina, junto con el filósofo Ernst Bloch y los doctores Ernst Jöel y Fritz Fränkel, quienes los supervisaban, y abarcan un periodo que va de 1928 a 1934. En ellos se describen las sensaciones tenidas durante la embriaguez con los enervantes y se intercambian los puntos de vista al respecto. Por ello, una misma situación o tema es abordado por cada uno de los participantes en el experimento, llegando a repetirse como una especie de variante expresada desde distintas perspectivas.

El registro de las sensaciones y percepciones va de aquello que ocurre interiormente a los sujetos a los actos que estos realizan, o a la observación de los hechos y fenómenos que acontecen en el lugar donde se realiza la sesión o en el exterior. Todo cuenta y adquiere un sentido especial en este ejercicio de escritura: los colores, los sonidos, las texturas de los objetos, las palabras, y hasta eso que se presiente o adivina. Un ejemplo es el de la risa provocada por los efectos de la droga o el de la percepción de la ubicación del propio cuerpo dentro de una habitación. Además, se realizaban interpretaciones con la prueba de Rorschach y Benjamin creó una serie de trazos caligráficos, a modo de caligramas, en que las palabras forman figuras estilizadas. Esto

representaba una manera de acercar la escritura a la imagen visual para hacerla coincidir en un mismo plano gráfico.

Esta experimentación puede parecer una circunstancia puramente anecdótica o un caso de investigación médica y psicológica; sin embargo, esto permitió a Benjamin explorar formas de expresión inéditas, que a su vez le ofrecieron otras tantas posibilidades para ensanchar los horizontes de su trabajo literario y filosófico. Así surgió un texto en forma de narración literaria, que fuera publicada como tal en 1930 con el título “Myslowitz-Braunschweig-Marsella” (narración que será por igual recopilada en su libro *Historias y relatos*), y que en mucho coincide con otro texto publicado en 1932, titulado simplemente “Hashish en Marsella”, cuya introducción fuera tomada literalmente del libro de Jöel y Fränkel, *Der Haschisch-Rausch*.

También, escribe unas “Notas sobre el crack”, a propósito de su contacto con Jean Selz, un escritor e historiador de arte con quien consumió opio en Ibiza (o *crack*, como lo llama Selz en su libro, *La rue du Regard*, donde narra sus experiencias). En esta ciudad Benjamin vivió en 1932 y en ella escribió su *Crónica de Berlín* y otros muchos textos narrativos y ensayísticos, como “Agesilaus Santander”, que de alguna manera guardan relación con sus experiencias en el consumo de drogas. Por ejemplo, algunas notas hechas en los márgenes del manuscrito de *Crónica de Berlín* y los versos con que inicia *Infancia en Berlín hacia 1900* (“¡Oh!, columna triunfal tostada/con azúcar de nieve/ de los días de la infancia”) fueron escritas bajo los efectos del hachís.

En las “Notas sobre el crack”, sin embargo, va más allá de la mera descripción y se propone reflexionar sobre un tema en apariencia banal: el ornamento. Para Benjamin este asunto le ayudó a descubrir las variadas posibilidades de encontrar significaciones en un decorado cualquiera o en la pintura de un paisaje. Particularmente, le llamó la atención las cortinas y los encajes: “Los visillos son intérpretes para el lenguaje del

viento. A cada uno de sus soplos le dan la forma y la sensualidad de las figuras femeninas” (Benjamin, 1974: 40). De igual modo, Benjamin explora en este texto “el sentido del color”, un tema que Benjamin abordó en otros trabajos, en especial en los dedicados a la literatura infantil. Esta capacidad de percepción se asocia también al de la facilidad para captar características fisonómicas, que de alguna manera se vinculan con sus ensayos sobre la mimesis o semejanza (textos donde expone una nueva teoría del lenguaje y la escritura). Es ésta una singular capacidad que dota al adicto de una sensibilidad para interpretar las “constelaciones” de la vida cotidiana: “El fumador de opio o comedor de hashish experimenta la fuerza de la mirada chupando cien lugares en un sitio” (Benjamin, 1974: 43). Con ello se crea un mundo de analogías sorprendentes, como esa que describe Benjamin mezclando en el texto original dos lenguas (español-francés) a propósito de un color: “Rojo *c’est comme un papillon qui va se poser sur chacunes des nuances de la couleur rouge*” (:43).

## CAPÍTULO IV

### EN BUSCA DEL ESPACIO PERDIDO: LA EVOCACIÓN Y EL MÉDIUM DE LA MEMORIA EN *CRÓNICA DE BERLÍN* Y EN *INFANCIA EN BERLÍN HACIA 1900*.

“Quisiera hacer memoria de las cosas que me han introducido en la ciudad” (Benjamin 1995: 21). De este modo inicia *Crónica de Berlín*, un libro en apariencia autobiográfico pero que apela a una manera diferente de abordar los asuntos de la memoria personal en relación con un espacio: el de la ciudad. Se trata de una arqueología del recuerdo para tratar de captar aquellas imágenes más significativas que han quedado “congeladas” en instantes que reaparecerán conforme se excave en profundidad. La memoria es el *médium*, no el “instrumento”, para llevar a cabo dicha captación:

El lenguaje significa indiscutiblemente que el recuerdo no es un instrumento para captar el pasado, sino el escenario donde se lleva tal captación. Así como la tierra es el elemento en el que se hunden las ciudades muertas, así es el lenguaje para lo vivido. Quien aspire a acercarse al propio pasado sepultado ha de comportarse como el que exhuma un cadáver (Benjamin, 1995:42).

El pasaje anterior es semejante a uno de los textos incluidos en *Cuadros de un pensamiento*, titulado, precisamente, “Desenterrar y recordar”. La memoria, la ciudad y la escritura se convierten en ámbitos privilegiados para realizar esta tarea. Más que un relato que avance o discurra, o un informe sobre algo, la evocación que plasma Benjamin es “rapsódica” y “épica”, lo que supone ahondar y profundizar en la memoria para descubrir nuevos lugares. Como el arqueólogo que va marcando en un plano los hallazgos de su labor, así Benjamin se proponía organizar “el espacio de la vida en un mapa” (Benjamin, 1995: 23). Un “plano-guía”, algo así como una “guía roji” existencial, o como también lo anota en este mismo libro: “un esquema gráfico de mi

vida” (Benjamin, 1995:47), como alguna vez lo llegó a plasmar en una hoja que después perdería. Sólo que la reconstrucción de este pasado es más parecida a un laberinto. Y como tal, tiene una diversidad de entradas y de caminos en los cuales es fácil extraviarse.

Así, en este texto (que aunque lleva el título de “crónica” no guarda un “orden en el tiempo” que la etimología de la palabra sugiere), Benjamin crea un tipo de escritura discontinua que, por más que intente retomar el “hilo” de una trama, rompe para recomenzar de nuevo, como quien se pierde, al igual que en un bosque, por las calles de una ciudad: “Perderse en una ciudad puede ser poco interesante y banal. Hace falta desconocimiento, nada más. Pero perderse en una ciudad como quien se pierde en un bosque exige un adiestramiento muy especial” (Benjamin, 1995: 25). Son las “técnicas de extravío” que París le enseñó a Benjamin y la forma de penetrar hasta lo microscópico en la imagen de un recuerdo, que aprendió de Proust, un autor al que tradujo y a quien le dedicó un ensayo, titulado “Una imagen de Proust”, en el que señalará: “Se sabe que Proust no ha descrito en su obra la vida tal y como ha sido, sino una vida tal y como la recuerda el que la ha vivido” (Benjamin, 1999: 18).

En esta “crónica berlinesa” Benjamin nos lleva hasta las imágenes más primitivas de su memoria, a lo que podría ser uno de sus recuerdos más antiguos (o, por lo menos, de los más impresionantes de su infancia), una “pequeña catástrofe meteorológica”, como la llama, en que quedó atrapado al regreso de la escuela a su casa, cuando llovía a chorros: “Entre los gigantescos árboles de una selva no me habría sentido más desamparado que aquí, entre las columnas de agua que caían en la calle Kurfürsten” (Benjamin, 1995: 24). ¿Cuáles son los límites de la memoria?, parecería preguntarse Benjamin. Y a lo que tal vez respondería: “Hasta dónde pueden remontarse los recuerdos

de un niño es difícil de saber. Dependen de muchas cosas: el tiempo, el ambiente, la naturaleza, el tipo de relaciones, etc.” (Benjamin, 1995: 45).

Pero, también, aparecerán las imágenes juveniles del contacto con su amigo el poeta Fritz Heinle, el único con quien hizo amistad por su poesía, “no por la vida”. El recuerdo de Heinle lo lleva a evocar los tiempos del “movimiento de la juventud” y los espacios que frecuentaban, como el “hogar” y los cafés de Berlín en que se reunían. De hecho, a propósito de Heinle Benjamin reflexiona sobre el uso del “yo” en su escritura: “Si yo escribo un mejor alemán que la mayoría de los escritores de mi generación se lo debo en buena medida, a una pequeña regla que me hice a los veinte años. Se trata de no utilizar nunca la palabra “yo” excepto en las cartas” (Benjamin, 1995: 31). La excepción, sin embargo, parece burlada cuando Benjamin redacta las anotaciones que un diario le solicitó sobre aquello que le resultaba más significativo de Berlín y que dan origen a su *Crónica*, pues al referirse a la zona en que convivió con Heinle considera que en “ninguna otra estaban las vivencias tan indisolublemente ligadas como en ésta” (Benjamin, 1995: 32).

Se trata de una “manera topográfica” de recordar, donde lo que más importa es el intento de reconstruir los espacios físicos, como la habitación en que vivía Heinle, que el de reconstruir los espacios puramente espirituales de su poesía. Como igual sucede con esa “psicología de los cafés”, en la que Benjamin distingue entre los lugares de trabajo y los de esparcimiento, y en que deslinda a los grupos de la bohemia artística de su propio grupo, que aunque ocupaban un mismo espacio y llegaban a mantener ciertos contactos tenían intereses diferentes y hasta opuestos, que no excluía la atracción por las *cocottes*.

Entre la memoria y el olvido Benjamin cruza los umbrales para ubicarse en el territorio sorpresivo del recuerdo, que surge impetuoso en la forma de una imagen o de

un sonido. Instalarse ahí y apropiarse del recuerdo o, mejor, dejar que el recuerdo se apropie de uno mismo, es un arte que Benjamin practicó con destreza: desde la primera atracción sexual a la primera función de teatro que presencié. Cualquier situación puede ser una clave para descifrar ese enigma que se le plantea a quien decide volver sobre sus pasos para reencontrar aquello que se creía perdido, ya sea una colección de tarjetas postales o una palabra mágica, como aquellas que con su carga de sentidos perduran misteriosas en el límite entre el lenguaje infantil y el adulto, más parecidas a las palabras de los poemas de Mallarmé (un autor al que Benjamin admiraba).

Hay en la obra de Benjamin una especial sensibilidad, que llamaríamos “lingüística”, que lo hace escuchar una serie de lenguajes como el de las calles de París, en que

los muros y los muelles, el asfalto, las colecciones y los escombros, los enrejados y las plazas, las galerías y los kioscos, etc., nos hablan con un lenguaje tan particular que nuestras relaciones con los hombres desde la soledad que nos rodea (...) llegan a alcanzar la profundidad de un sueño en el que lo soñado aspira a mostrar a los hombres su verdadero rostro (Benjamin, 1995:46).

Se trata de las “iluminaciones” (o epifanías) que repentinas nos muestran un universo insospechado de sensaciones y emociones que parecían olvidadas, como el sacudidor de alfombras que representaba “el lenguaje del mundo interior de las criadas”, u otros tantos ecos y llamadas: las canciones que la madre cantaba, el tintineo nervioso de un manojito de llaves en las manos de ésta, el chasquido de la lámpara de gas al momento de encenderse, el rumor de los platos y de la vajilla que provenía de la cocina, o el ruido de la puerta cuando el padre llegaba a mediodía y dejaba su bastón en el paragüero.

Por ello, Benjamin duda de la expresión *deja vu* y se pregunta si no sería más correcta una denominación que refiriera a un sonido o a un eco: “Se trata de una palabra, un golpe o un susurro que poseen el mágico poder de fascinarnos instantáneamente...” (Benjamin, 1995: 74). Son las voces de la memoria que resuenan para despertar nuestra



conciencia, en el sentido de que recordar es como despertar, y viceversa; los fragmentos de unas ruinas, como los de los antiguos templos mexicanos que Benjamin en algunas ocasiones imaginaba o soñaba.

Se habita el recuerdo como se habita una casa o un país fabuloso, o como lo escribió Benjamin a propósito de Proust: es la dicha que transforma “la existencia en un bosque encantado del recuerdo” (Benjamin, 1999: 21). Esto también ocurría con las primeras lecturas de la infancia, cuando el libro y su contenido no estaban separados sino que formaban un todo, un mundo indisoluble que el niño recorría como si fuera un enorme castillo o un laberinto narrativo: “Los libros no se leían sin más, no; se vivían, se moraba entre sus líneas y cuando, tras una pausa, volvía uno a abrirlos, se sobresaltaba nada más reanudar la lectura” (Benjamin, 1995: 70).

Esta misma sensación se halla en la reescritura que Benjamin hizo de la *Crónica de Berlín* para transformarla en una serie de cuadros o estampas poéticas a la que tituló *Infancia en Berlín hacia 1900*. En realidad, sólo tomó algunos detalles pero los presenta bajo una atmósfera distinta que les otorga un brillo particular. Es como si cada recuerdo gravitara alrededor de sí mismo, independiente de cualquier otra conexión. Una misma imagen de *Crónica de Berlín* surge con más fuerza o crea su propio universo de resonancias. E incluso en *Infancia en Berlín* retoma otros textos que pertenecían a *Dirección única* y les da una nueva perspectiva.

Si bien los dos libros sobre Berlín fueron escritos en Ibiza entre 1932 y 33, con una distancia de apenas unos meses, su factura difiere en cuanto al diseño de cada uno de ellos: la *Crónica* es un escrito en que los saltos en el tiempo obligan al lector a interpretar los vacíos (e incluso, al parecer, faltan algunas páginas del original), mientras que en *Infancia en Berlín hacia 1900* cada estampa mantiene su autonomía y se puede leer como un texto independiente; de hecho, la secuencia de las estampas no es la misma

en los distintos manuscritos y algunas de ellas fueron publicadas por separado en varios periódicos. Además, en el segundo libro, Benjamin se circunscribe a los recuerdos de la infancia y deja fuera los recuerdos juveniles.

La rememoración es el acto por el cual el “tiempo de ahora” se liga al de antes no como mera relación causal (antes-después) sino como la posibilidad de una apertura que vuelve dinámico al pasado y lo hace interesante para el presente, es decir, lo actualiza. Esta manera de entender el tiempo rompe con la idea de linealidad y de progresión y crea un espacio inédito para la imaginación y el conocimiento. Con estos elementos, Benjamin plantea una noción de tiempo histórico (que expondrá en sus *Tesis* y notas de *Sobre el concepto de historia*) que puede ser aplicada al caso de la historia personal. El sujeto que rememora re-vive en el presente lo que estaba considerado como olvidado o muerto y lo proyecta hacia el futuro.

De esta manera, las estampas de *Infancia en Berlín* nos ofrecen, a modo de ventanas (o placas fotográficas), una visión de la infancia cuya escenificación o puesta en escena está plasmada *en* la escritura. Es allí donde la memoria toma cuerpo, aunque Benjamin declare resignado que “jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos” (Benjamin, 1982: 76), por lo que no es en vano que el tema de la escritura esté presente en este libro. Como cuando en “Juego de letras” evoca el proceso de su aprendizaje. La lectura y la escritura son actividades fundamentales que condicionaron la existencia de Benjamin, por ello sus primeros recuerdos al respecto se vinculan con su labor como escritor.

El escritor-lector Benjamin recuerda su acercamiento a la escritura y los libros (literalmente, pues desde niño tuvo que usar lentes) cuando el doctor que le diagnosticó la miopía le recomendó el empleo de un pupitre especial. Este pupitre se convirtió en su sitio preferido, en una “celda” donde, semejante a los clérigos medievales que se

inclinaban en su reclinatorio, pasaba las horas recortando estampas o leyendo los libros que le llevaban a viajar hacia otros continentes, mientras dejaba en suspenso las labores escolares.

Igualmente, en otro de sus textos, “Logias”, que Benjamin consideraba como un “autorretrato”, aparece el tema de los libros:

En las noches que seguían a esas tardes, se nos veía reunidos a veces en la logia a mí y a mis compañeros. Nuestros asientos eran muebles de jardín de hierro que parecían trenzados o cubiertos de junco. Y sobre los libros de bolsillo caía la luz de gas que salía de un globo de llamas rojas y azules en el cual zumbaba el mechero incandescente: un círculo de lectura (Benjamin, 1982:126).

Y algo de aquellos cuentos infantiles, como el de la Bella Durmiente (una de las figuras preferidas por Benjamin) o Blancanieves, se deja entrever en estos textos, cuando, en el cuadro titulado “El costurero”, recuerde a su madre cosiendo. Como, también, surgirá de entre la niebla de los recuerdos un singular personaje extraído de un libro, me refiero a “El hombrecillo jorobado” o “jorobadito”. Un personaje que, según la interpretación de Irving Wohlfarth, es el mismo que representaba a la teología que mueve por debajo a la “marioneta” del materialismo histórico en la primera de las *Tesis de Sobre el concepto de Historia* (Cf. Wohlfarth, 1999), y que para Hannah Arendt no era sino un especie de “alter ego” del propio Benjamin (Cf. Arendt).

El jorobadito es mencionado en algunos versos que pertenecen al folclore alemán, recopilados en el *Libro de infancia (Deutsches Kinderbuch)* de George Scherer, que Benjamin ligará con “El torpe”, al que su madre aludía para referirse a los errores y torpezas cometidos por éste (“El torpe te envía saludos”, le decía). Este personaje escurridizo, algo así como un gnomo, veía pero no era visto, y traía la desgracia a quien él miraba. Por ello, quizá esta estampa se encuentra al final del libro, pues el jorobadito guarda en su mirada, como las imágenes de “toda una vida” que se acumulan en la mirada del moribundo, las imágenes de la infancia de Benjamin.

*Infancia en Berlín hacia 1900* no fue publicado como libro, pero Benjamin publicó con el seudónimo de Detleft Holz algunos de esos textos en periódicos, lo que también haría con el libro de cartas de *Personajes alemanes*, debido sobre todo a la prohibición existente ya para los autores judíos en la prensa a causa del ascenso del nazismo al poder. Esta situación obligaría a Benjamin a exiliarse en París, pero no deja de ser significativo el hecho de que estos textos, cuyo tema es el de la memoria en una ciudad como Berlín, tuvieran que ser publicados bajo estas condiciones. Es como si aquellos recuerdos que Benjamin intentaba rescatar del olvido se enfrentaran con una realidad apabullante que comenzaba a definir sus terroríficos contornos: un “Berlín demoníaco”, más perverso y cruel que aquel de su relato radiofónico, así titulado, en donde se alude a los espeluznantes cuentos de Hoffmann.

## CAPÍTULO V

### **EL ARTE DE LA NARRACIÓN: “EL NARRADOR”, UN ENSAYO SOBRE KAFKA Y EL CONTADOR DE *HISTORIAS Y RELATOS*.**

En el texto titulado “El narrador”, publicado en 1936, y que aborda la obra del escritor ruso Nikolai Leskow, Benjamin se referirá a la progresiva desaparición del arte de la narración, definida por Benjamin como “la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin, 2001:112). Con ello marca una diferencia con la mera información, como la manejada por los periódicos, como sucedió después de la Primera Guerra Mundial, cuando fue imposible comunicar las experiencias traumáticas producidas por dicha guerra no obstante la publicación de muchos libros dedicados a este tema. Esto produjo un mutismo semejante al que ya Benjamin aludía en sus sonetos; un hecho que también expone en su ensayo “Experiencia y pobreza”, publicado en Praga en 1933, donde alude al vacío de la experiencia como consecuencia de la pobreza generalizada que llevaría a una época de barbarie, paralela, paradójicamente, al desarrollo de la tecnología.

Esta situación histórica determinará que Benjamin se pregunte acerca de la manera en que se transformó el arte narrativo; así, indagará sobre los orígenes de este arte que se transmitía de boca a boca a lo largo del tiempo. Encontrará dos grupos de donde proviene la narración como arte verbal: el de los marinos mercantes y el de los campesinos sedentarios. Estos grupos representarían dos formas de trabajo artesanal (ejemplificado en la Edad Media con el trabajo de los talleres en donde los maestros y los aprendices intercambiaban sus experiencias), y ello hacía que la narración se orientara hacia fines prácticos, como ocurría con el arte de saber dar consejos.

De este modo, Benjamin señalará cómo el desarrollo de las fuerzas productivas y la conformación de la sociedad moderna hicieron posible, con la aparición de *El Quijote*,

el surgimiento de la novela. Con la invención de la imprenta, la difusión de la novela por medio del libro sustituye a la oralidad y la novela se aleja de la narración en la medida en que el escritor se hallaba separado de los lectores, mientras que el narrador encontraba su razón de ser en su relación inmediata con los oyentes.

Dicha transformación fue el resultado de siglos de cultura en los que la narración como forma artesanal de la comunicación, en la que está presente la huella del narrador como queda la huella del alfarero en la vasija de barro a la que da forma, habría después de convertirse en el capitalismo avanzado en una nueva forma de comunicación: la de la información divulgada por los periódicos. La sustitución de las formas épicas por otras maneras de contar mostraría el empobrecimiento de la capacidad de la memoria: “Cada mañana se nos instruye sobre las novedades del orbe. A pesar de ello somos pobres en historias memorables” (Benjamin, 2001:117).

Benjamin vinculará la narración y la historia para destacar el papel que en ella desempeñaba la memoria. No se trataba de transmitir información o sólo dar parte de algún hecho en sí. Por ello las referencias a Herodoto, padre de la historia, y a la historiografía serán recurrentes en Benjamin. Precisamente, en un texto del libro *Cuadros de un pensamiento*, titulado “El arte de narrar”, Benjamin da una versión ligeramente distinta de un apartado del ensayo “El narrador”, donde enfatiza la distinción entre la información y la narración a propósito de una historia narrada por Herodoto, en la que éste utiliza un estilo directo y no explica nada: “De lo que no cabe duda es de que todos los periodistas la explicarían en un abrir y cerrar de ojos” (Benjamin, 1992:152).

La memoria (la Mnemosyne de los griegos) sería la base de la epopeya, por lo que su desmoronamiento se asocia con la aparición de la novela, cuando la

“rememoración” se escinde de la memoria, del recuerdo, con los que formaba una unidad indiferenciada.

Benjamin encontrará otra de las raíces de la narración en el cuento de hadas y la leyenda. En estas formas de narración se marca una oposición con el mito, un juego de astucia e insolencia (las que constituirían dos formas del coraje) que libera al ser humano y hace feliz al niño. De esta manera, la narración guarda relación por un lado con la literatura picaresca pero también con la mística. Es el mundo de los “justos”, que encabezan a todas las criaturas del mundo y son sus portavoces. La santidad que une lo terrenal con lo supra-terrenal es el fin de la acción de los personajes, incluso la de aquellos considerados como inmorales (el vago, el trapichero).

El narrador representará para Benjamin una síntesis del maestro y del sabio. La voz y la mano que en la narración se articulan para dar énfasis a lo narrado es producto del trabajo artesanal. Por ello afirmará que la tarea del narrador será la de dar forma a la “materia prima” de la existencia, la de su experiencia y la de otros. Pero su sabiduría lo hace ir más allá del proverbio, que es “ideograma de la narración”, ya que sus consejos son para muchos casos y no para uno solo, y porque su talento consiste en narrar “toda una vida”. Así, el narrador será para Benjamin “la figura en que el justo se encuentra consigo mismo” (Benjamin, 2001:134).

Quizá por ello Benjamin se propuso ejercitar el arte narrativo en una serie de escritos que fueron reunidos bajo el título *Historias y relatos (Geschichten und Novellistisches)*, incluidos en el tomo IV de sus *Obras completas*. Además, algunos de estos textos fueron empleados por Benjamin como parte de otro trabajo, como es el ensayo que dedicó a Franz Kafka, el que está dividido en cuatro partes: Potemkin, Un cuadro de infancia, El jorobadito y Sancho Panza.

Al inicio de su ensayo Benjamin cuenta la historia del canciller ruso Potemkin: “Se cuenta que Potemkin sufría de depresiones que se repetían de forma más o menos regular, y durante las cuales nadie podía acercársele; el acceso a su habitación estaba rigurosamente vedado” (Benjamin, 2001:135). La historia narra una anécdota en la que un ujier o asistente de Potemkin, Shuwalkin, logra ingresar a la recámara con el fin de conseguir su firma para algunos documentos, pero aunque Potemkin los firma lo hace utilizando el nombre del propio Shuwalkin. Precisamente, con el título de “La firma”, este texto aparece junto con otros textos bajo el título general de “Cuatro historias” en *Historias y relatos*. Esta historia será considerada por Benjamin como un antecedente de la obra de Kafka: “Esta historia es como un heraldo que irrumpe con doscientos años de antelación en la obra de Kafka. El acertijo que alberga es el de Kafka. El mundo de las cancillerías y registros, de las gastadas y enmohecidas cámaras, ese es el mundo de Kafka” (Benjamin, 2001:136). Shuwalkin sería para Benjamin el K. de Kafka y Potemkin, un “antepasado de esos depositarios de poder que en Kafka habitan, en buhardillas si son jueces, o en castillos si son secretarios” (:136).

De igual modo, la cuarta parte de su ensayo sobre Kafka, subtitulada “Sancho Panza”, incluye otra narración perteneciente igualmente a la serie “Cuatro historias” y titulada ahí como “El deseo”:

Se cuenta que en un pueblito jasídico se encontraban los judíos por la noche en una fonda miserable a la salida del Shabath. Eran todos vecinos del pueblo, menos uno que nadie conocía; pobre y andrajoso, masticaba algo en una esquina oscura al fondo. Los temas de conversación iban sucediéndose, hasta que a uno se le ocurrió preguntar a los demás qué elegirían de concedérseles un deseo (Benjamin, 2001:157).

Cuando llega el turno de preguntar al andrajoso cuál sería su deseo, él cuenta lo siguiente:

Ojalá fuera un poderoso monarca y reinara sobre un vasto país. Quisiera que de noche, estando dormido en mi palacio, el enemigo irrumpiera en mis tierras y antes del amanecer sus jinetes hayan llegado a las puertas de mi castillo sin encontrar resistencia alguna. De susto me despertaría sin tiempo siquiera para vestirme. En camión emprendería la fuga a través de montañas, bosques y ríos, noche y día, sin



descanso, hasta llegar aquí a este banco en vuestro rincón. Eso es lo que yo desearía” (Benjamin, 2001:157).

Y a la pregunta por lo que ganaría con ello, él responderá simplemente: “un camisón”.

Benjamin relaciona dicha historia también con Kafka: “Esta historia nos adentra en las profundidades del mundo de Kafka” (Benjamin, 2001:157); un mundo sorprendente y paradójico donde los personajes deformes (parecidos al “jorobadito” de los libros de infancia de Benjamin), los tontos, los asistentes, los animales son los protagonistas. La influencia de Kafka en la obra de Benjamin es importante, de modo que ocurre una especie de simbiosis entre el crítico que es Benjamin y el escritor Kafka, por lo que resulta difícil distinguir en su ensayo los límites entre uno y otro.

Es de llamar la atención al inicio de ambas historias el empleo del “se” impersonal (“Se cuenta que...), como una indicación de que la historia es anónima y, con ello, de que quien a su vez la cuenta no es el autor de la misma, aunque en la versión para *Historias y relatos* este elemento no aparece. Sucede como si el narrador desapareciera detrás de su narración, que en realidad es lo que en verdad vale la pena, sólo que él se encuentra más que presente en cada uno de los pormenores del relato y en el énfasis dado a ciertos aspectos que se quisiera destacar.

Esto mismo ocurre con otras historias o relatos de Benjamin. Por ejemplo, en el comienzo de “El viaje de la Mascotte”, escribe de este modo: “Ésta es una de esas historias que se escuchan en el mar y para las que el propio casco del buque es la mayor caja de resonancia y el trepidar de las máquinas, su mejor acompañamiento. Historias que jamás hay que preguntar de dónde vienen” (Benjamin, 2005 d: 35).

O en “Cuenta Rastelli...”: “Esta historia se la oí contar una noche en su camerino al inolvidable e incomparable malabarista” (Benjamin, 2005 d: 107). Rastelli será, por cierto, un personaje al que Benjamin se referirá con regularidad en otros escritos.

Y aún más, en el *incipit* de la historia titulada “El pañuelo”, Benjamin, o la voz narrativa, se pregunta acerca de la desaparición del arte narrativo, tema de su ensayo “El narrador”: “Por qué se acaba el arte de contar historias es una pregunta que me he hecho siempre que, aburrido, he dejado pasar largas horas de sobremesa con otros comensales...” (Benjamin, 2005 d: 41).

Con ello, pareciera que Benjamin se presentara como un “narrador” o “contador de historias” más, y no como un escritor que las crea. Inclusive, si la historia contiene aspectos anecdóticos y personales, como “Myslowitz-Braunschweig-Marsella. La historia de un fumador de hachís” (la misma que aparece en el libro *Haschisch*), es contada como si fuera a otro a quien le hubiera ocurrido:

Esta historia no es mía. Prefiero no opinar acerca de si el pintor Edoard Scherlinger, a quien vi por primera y última vez la tarde en que la contaba, era o no un narrador, porque en esta época de plagiarios siempre tropezamos con oyentes proclives a imputarle a uno lo que se acaba de dejar bien claro que sólo es una fiel repetición (Benjamin, 2005 d: 19).

Muchas de estas historias fueron escritas por Benjamin en su doble estancia, en 1932 y 1933, en Ibiza; ese fue uno de sus periodos creadores más productivos, pese a lo difícil de su situación económica. De hecho, Benjamin tenía relación con Hans Jakob Noeggerath (hijo de un amigo suyo, Félix Noeggerath, a quien conoció, a su vez, cuando asistió al curso de “filología mexicana” que impartía Walter Lehmann en Munich en 1915), quien se dedicaba a recopilar historias de la tradición oral ibicenca, algunas de las cuales eran conocidas por Benjamin.

En esas historias Benjamin se refiere a situaciones ocurridas en aquella región, un sitio, para entonces, todavía poco frecuentado por el turismo internacional, como se narra en “Una tarde de viaje”: “No hace mucho tiempo, cuando uno llegaba a Ibiza lo primero que oía era: -Con usted ya son tantos o cuantos los forasteros que tenemos en la isla. De aquella época proviene la historia que escuché de sobremesa en casa de don

Rosello...” (Benjamin, 2005 d: 49). O como en “La cerca de cactus”: “El primer forastero que vino a Ibiza era un tal Iren O’Brien. Se cumpliría ahora unos veinte años y estaría entonces en la cuarentena. Había corrido mucho mundo antes de buscar cobijo entre nosotros” (Benjamin, 2005 d: 55).

También a esta época de Ibiza pertenecen las tres breves historias tituladas “Historias desde la soledad”, un título sintomático de la situación por la que Benjamin atravesaba, pues si bien contaba con el apoyo de algunos residentes de la isla, como la familia Noeggerath, su estancia se fue complicando con el paso del tiempo. En una de estas historias se alude a alguna relación amorosa que Benjamin tuvo allí con una pintora holandesa: “Estaba por primera vez con mi amada en una aldea desconocida” (Benjamin, 2005 d: 68). La historia se titula “La luz”, ya que en ella se describe la sorprendente claridad de la luz de la luna que a un forastero, como lo era Benjamin, le decía “muchas cosas”, según se afirma en el relato.

Y es en Ibiza donde Benjamin comenzó a darle forma a su ensayo “El narrador”, que originalmente iba a llamarse “El novelista y el narrador” (*Romancier und Erzähler*), por lo que en el texto ya citado, “El pañuelo”, expondrá algunas de las ideas desarrolladas en ese ensayo, como la que asocia la narración al trabajo artesanal:

...el aburrimiento ya no tiene cabida en nuestro mundo. Han caído en desuso aquellas actividades secretas e íntimamente unidas a él. Esta y no otra es la razón de que desaparezca el don de contar historias, porque mientras se escuchan, ya no se teje ni se hila, se rasca o se trenza. En una palabra, pues, para que florezcan las historias tiene que darse el orden, la subordinación y el trabajo (Benjamin, 2005 d: 42).

O esta otra idea, en la que se vincula la narración a la sabiduría y al dar consejos:

Narrar no sólo es un arte, es además un mérito, y en Oriente hasta un oficio. Acaba en sabiduría, como a menudo e inversamente la sabiduría nos llega bajo la forma del cuento. El narrador es, por tanto, alguien que sabe dar consejos, y para hacerlo hay que saber relatarlos. Nosotros nos quejamos y lamentamos de nuestros problemas, pero jamás los contamos (:42).

Dos textos más escritos en Ibiza son los que tienen como personaje a un “danés”, un nieto de Paul Gauguin que Benjamin conoció en esa isla; no obstante las situaciones de las historias transcurren en Niza, un lugar en el que Benjamin pasó un tiempo antes de su segunda estancia en Ibiza y en donde se obsesionará con la idea del suicidio y redactará su testamento. Los temas de cada historia son, respectivamente, el juego de cartas y el carnaval, por lo que el estilo de ambos textos es un tanto ágil y caprichoso pero no exento de contenido conceptual. De hecho, algunas ideas ahí expuestas pudieran tomarse como un apunte ensayístico acerca de aquellos temas.

En otro de los relatos de Benjamin, “Cuenta Rastelli...”, la historia se asemeja de algún modo a la alegoría presentada en la primera de sus tesis de *Sobre el concepto de historia*, ya que la anécdota trata de un célebre malabarista que actuó para un rey turco en Constantinopla, y quien era ayudado por un enano: “El acompañante del maestro era precisamente un enano, o más exactamente, un joven enano, y, por cierto, una criatura tan graciosa y avisada, tan extraordinariamente encantadora, que a buen seguro no había en la corte del sultán otro que la igualase” (Benjamin, 2005 d:108).

El artista mantenía al enano escondido dentro de un balón, y era él quien manejaba los resortes instalados dentro de éste, con lo que hacía posibles los movimientos que causaban la admiración del público. Sin embargo, en su actuación frente al rey, el famoso malabarista no se entera, sino después de concluida su función, por medio de una carta entregada a destiempo, que el enano no habría de ayudarlo pues se encontraba enfermo. Con todo, la actuación se desarrolló de modo magistral, aunque el enano no se hubiera hallado dentro del balón, y la historia concluirá del siguiente modo: “¡Vean ustedes -- concluyó Rastelli tras una pausa – cómo nuestro oficio no es de ayer y también tenemos nuestra historia, o, al menos, nuestras historias!” (Benjamin, 2005 d: 111). La similitud con el enano

de las *Tesis*, quien mueve a un autómatas que juega ajedrez, es obvia, pero la “moraleja” parecería un tanto diferente.

De tal modo, el pensador y el narrador coinciden en Benjamin a propósito del tema del arte de la narración: ideas semejantes se expresan lo mismo en un cuento que en un ensayo, una de las características de lo que aquí he denominado como su escritura literario-filosófica. Y aún más, el tema de la narración será sólo un motivo para indagar acerca de las transformaciones de la sociedad moderna y con ello preparar el camino para desarrollar su propia concepción de la historia, expuesta en las *Tesis* antes mencionadas. Una visión de la historia en la que el pasado no es una cosa muerta, como cuando en referencia a la sorpresa causada aún hoy por una historia narrada por Herodoto afirme: “Se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días” (Benjamin, 2001:118).

## CAPÍTULO VI

### UN EJERCICIO DE ESCRITURA FRAGMENTARIA:

#### *LOS CUADROS DE UN PENSAMIENTO*

Tomo el término “escritura fragmentaria” de un trabajo de Maurice Blanchot, “Nietzsche y la escritura fragmentaria”, para aplicarlo en general a la obra de Benjamin y, en particular, a su libro *Cuadros de un pensamiento*. Como afirma Blanchot en su ensayo:

El habla del fragmento ignora la suficiencia, no basta, no se dice en miras a sí misma, no tiene por sentido su contenido. Pero tampoco entra a componerse con otros fragmentos para formar un pensamiento más completo, un conocimiento de conjunto. Lo fragmentario no precede al todo sino que se dice *fuera* del todo y después de él (Blanchot, 1973: 43).

Los *Cuadros de un pensamiento* (*Denkbilder*), título de una serie de escritos que fue empleado para denominar el libro entero, pueden leerse como textos fragmentarios que si bien guardan, de algún modo, relaciones entre sí, son formas peculiares de una escritura que entiende la discontinuidad como una marca más que como una falla. Cuadros o figuras que, a diferencia de las del *Tractatus* wittgensteniano, no buscan formar un sistema o una estructura lógica del lenguaje (entiéndase: de la “expresión lógica del pensamiento”); o en todo caso, serán más parecidos a la diversidad de esos “juegos del lenguaje” que Wittgenstein exploró en las *Investigaciones filosóficas*.

En uno de esos textos, llamado “El buen escritor”, perteneciente a la serie que da título al libro, y que en un apunte de un diario de mayo-junio de 1931 refiere al estilo de Hemingway, Benjamin escribe: “El buen escritor dice sólo lo que piensa. Y eso es lo que importa. Porque el decir no es sólo la expresión, sino la realización del pensamiento” (Benjamin, 1992:141). Esto es, la escritura es la realización o ejecución del pensamiento, no su representación, en el sentido de algo distinto a él. La escritura se muestra como la

posibilidad misma del pensamiento. No hay hiato o distinción entre el pensamiento y la escritura. El lenguaje no cumple funciones de intermediario o instrumento, sino que manifiesta su propia realidad y materialidad como una forma de pensamiento *en* la escritura.

El escritor debe ejercitarse en su actividad como lo haría un atleta y, como tal, someterse a una disciplina para poder expresar con exactitud su pensamiento: “Al mal escritor se le ocurren muchas cosas en las que agota sus energías igual que el mal corredor sin entrenamiento se agota en los movimientos laxos y enfáticos de sus movimientos. Pero justamente por eso nunca puede decir en forma desapasionada su pensamiento” (Benjamin, 1992: 142). Mediante el estilo, el escritor le da la forma adecuada al pensamiento, semejante a la forma que ha de adquirir un cuerpo bien entrenado, expresando sólo aquello que se desea decir y no más: “Así su escritura no redundante en provecho de él mismo sino exclusivamente de lo que quiere decir” (:142).

Una parecida actitud ante la eficacia del lenguaje se manifiesta en el texto “Narración y curación”, en que se destacan los efectos curativos de la narración (“la eficacia simbólica”, como la llamaría el antropólogo Claude Levi-Strauss), su carácter “terapéutico”, que hace que el lenguaje de la narración, como el empleado en las fórmulas mágicas, tenga un poder para sanar a quien lo escucha. O como en el texto “Rosquilla, pluma, pausa, queja, fruslería”, cuyo extraño título obedece a una serie de términos “sin conexión ni contexto”, que es un juego de palabras con el que los niños producen combinaciones léxicas inusuales, que Benjamin compara por su sorprendente belleza con los textos sagrados. En todos estos casos, el lenguaje no sólo representa o refiere algo exterior a él, sino que produce su propia dinámica como un modo de conocer la realidad dentro de o desde su mismo ámbito de expresión.

*Cuadros de un pensamiento* es, quizá, el libro que mejor muestra la heterogeneidad discursiva de los textos escritos por Walter Benjamin. En él se reúnen diferentes tipos de textos: relatos de viajes, crónicas, minificciones, prosas poéticas, y ensayos breves, entre varios de los géneros textuales practicados por Benjamin, o, mejor dicho, en el cruce de esos géneros. Por lo que más que hablar de poligrafía se trataría de un ejercicio de “heterografía”.

Entre los textos acerca de sus viajes a distintas ciudades se encuentra la versión que hiciera sobre Moscú, a partir de los apuntes de su *Diario de Moscú*, así como el texto escrito con Asia Lacis sobre Nápoles, y el de Weimar, a propósito de su ensayo sobre Goethe para la Enciclopedia soviética. Otro texto que sobresale es el dedicado a París, un año después que comenzara su proyecto sobre los *Pasajes*, en el que la ciudad luz es descrita como “un gran salón de biblioteca atravesado por el río”. El título completo de este texto avisa lo que será de algún modo su proyecto de investigación: “París, la ciudad en el espejo. Declaración de amor de poetas y artistas a la capital del mundo”, y su inicio contiene una declaración definitiva: “No existe ninguna ciudad que esté más íntimamente ligada a los libros que París” (Benjamin, 1992: 72). Las diferentes citas de textos y autores que escribieron sobre París son como el comienzo del gran catálogo que serviría de base a sus notas y apuntes del proyecto inconcluso, semejante a un caleidoscopio donde con cada giro encontramos un hallazgo sorprendente que podría ser leído a la luz de distintas interpretaciones.

Dos series de textos más sobre viajes son “Marsella” y “Mar de norte”. En el primero de ellos se describen los ambientes bohemios y de barriada en los que no falta la presencia de la prostitución, pero también se describe la diferencia entre los muros de los barrios céntricos que muestran anuncios comerciales y afiches con la imagen de Dolores del Río y la de los barrios proletarios cuyos carteles son llamamientos políticos a la



acción. En “Mar de norte”, en contraste con los ambientes mediterráneos, Benjamin traza el dibujo de puertos y ciudades nórdicas, más ordenadas que las de las poblaciones del sur europeo, donde la escasa luz solar “les habla a las cosas en tono imperioso” (Benjamin, 1992: 98).

En cuanto a lo que se podría denominar ensayo breve, habría que destacar algunos textos como “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar libros”, “El carácter destructivo” y “Las novelas policiales en los viajes”. En el primero de ellos, como su título lo indica, Benjamin abordará una de sus obsesiones, la de coleccionar libros, en especial de literatura infantil. Ahí afirmará algo que parece paradójico pero que en su caso fue cierto: “De todas las formas de adquirir libros se considera la más gloriosa el escribirlos uno mismo” (Benjamin, 1992:108). En cierto sentido, este texto guarda relación con otro texto como “Historia y coleccionismo: Edward Fuchs”, en donde Benjamin concibe el coleccionismo desde una perspectiva histórico-materialista, pero éste es más personal, ya que el texto parece avanzar conforme su autor desempaca los libros de su biblioteca a la vez que recuerda cómo adquirió algunos de ellos. Por ejemplo, cuando recuerda unos álbumes de flores disecadas pertenecientes a su madre, escribirá:

Había comenzado a mediodía y llegó la medianoche antes de que hubiera llegado a las últimas cajas. Pero en este punto me cayeron a las manos dos volúmenes gastados de cartón que, en realidad, no deberían estar en un cajón de libros: dos álbumes de flores disecadas que mi madre había pegado de pequeña y que yo heredé. Ellos son el germen de una colección de libros infantiles que siguen creciendo hasta hoy, aunque ya no en mi jardín (Benjamin, 1992: 114).

Esta colección de libros infantiles será mencionada en varias de sus reseñas y “ensayos ilustrados”, como son “Viejos libros infantiles” y “Panorama del libro infantil” (Cf. Benjamin, 1989).

Otro de los ensayos ya señalados es “El carácter destructivo”, que se publicará en *Die Frankfurter Zeitung* en 1931. La composición de este texto es especial ya que está, efectivamente, compuesto a modo de una pieza musical cuyo motivo principal es la frase “El carácter destructivo...”, y a continuación da alguna definición o descripción como la siguiente: “El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio” (Cf. Benjamin, 1973:159; este ensayo no se incluye en la edición argentina). Es éste un texto fuerte, pese a su brevedad, por su temática y por el modo de abordarla, sobre todo si se piensa que poco tiempo después Benjamin atravesaría por una situación difícil que lo llevaría a pensar en el suicidio. Por ello, el final del texto no deja de llamar la atención: “El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida es valiosa, sino del sentimiento de que el suicido no merece la pena” (Benjamin, 1992:161).

Junto con los dos textos anteriormente citados, “Las novelas policiales en los viajes” es otra pieza magistral del ensayo breve. El tono, en apariencia ligero, hace de este texto una reivindicación de la lectura de dicho género literario considerado como “frívolo”. Sin embargo, a Benjamin le resulta el género adecuado cuando se viaja en tren debido a su carácter de anestésico, pues permite olvidar los posibles inconvenientes y contratiempos del trayecto y el ritmo del tren es el idóneo para tal tipo de lectura. Pese a su aparente ligereza y brevedad, el texto no deja de ser un análisis “serio” sobre los hábitos de lectura y el consumo de obras, ya para entonces, que se vendían no tanto en librerías como en los carritos dispuestos en los andenes.

En este mismo tono se encuentra la serie de escritos titulada “Comer”. En ella se presentan textos relacionados con la comida y con determinados platillos, como los titulados “Higos frescos”, “Café *crème*”, “Falerno y bacalao”, “*Borscht*”, “*Pranzo caprese*” y “*Omelette* de moras”. Este “menú literario” es casi un pretexto para tratar

asuntos como el de la gula, el hambre o el ayuno, y para fantasear acerca de las implicaciones del comer en determinadas circunstancias.

“La revelación del conejo de pascuas o breve teoría sobre los escondites” y “Desenterrar y recordar” son otras dos piezas cortas en que Benjamin reflexiona sobre cuestiones como la costumbre de esconder los huevos de pascua a los niños en algunos lugares inesperados y sobre el hecho mismo de comparar el recordar a una forma de “desenterrar” las imágenes de la memoria; este último texto es un apunte de su libro *Crónica de Berlín*. Ambos escritos pueden leerse como una meditación sobre aquello que permanece oculto a la conciencia y el modo de descubrirlo (entiéndase: el paso de lo inconsciente a lo consciente); de este modo, podemos encontrar en ellos ciertas resonancias psicoanalíticas.

Los textos que Benjamin escribiera en Ibiza entre 1932 y 1933 (la llamada “Serie de Ibiza”, “Al sol”, “Autorretratos del soñador”, y “Cuadros de un pensamiento”), corresponden a un momento de su vida en que, poco antes de su exilio en París, enfrentará problemas para publicar en Alemania debido a su origen judío. En este mismo periodo da forma, como ya se ha mencionado, a *Crónica de Berlín e Infancia en Berlín hacia 1900*, y a otros trabajos como “El narrador”, “Experiencia y pobreza”, “Doctrina de la semejanza”, “Sombras breves”, “Notas sobre el crock” y “Agesilaus Santander”.

La “Serie de Ibiza” reúne pequeños textos que son a la vez una forma de ensayo breve, como el titulado “Cortesía”, y de aforismos que encapsulan una especie de sabiduría “práctica” (en el sentido ético) y hasta “popular”, más que académica, que puede referir a temas como el pedir y el saber dar consejos, el éxito, la adquisición de la maestría a través del ejercicio de una actividad, o a alguna situación característica de aquella región de España, como el titulado “Espacio para lo valioso”, en el que se describe una habitación sencilla y humilde donde las sillas o un “sombbrero” (en español

en el original) se convierten en objetos valiosos y se le contrasta con la cultura de donde proviene Benjamin, a modo de observación etnográfica: “En nuestras casas bien provistas, en cambio, no hay espacio para lo valioso, porque no hay lugar libre donde pueda brindar sus servicios”(Benjamin, 1992: 123).

Resulta curioso observar cómo expone a Scholem este mismo asunto, casi de manera literal, en la primera de las cartas que le enviara desde San Antonio, el pueblo de pescadores en el que Benjamin vivía en Ibiza, y en la primera página de sus anotaciones escritas en ese pueblo. Habitar en un lugar alejado de la “civilización”, adaptándose a una forma de vida muy diferente a la acostumbrada, sirvió para modificar su percepción y concepción de las relaciones humanas.

En “Al sol” Benjamin desarrolla esta misma sensibilidad para la descripción profunda del entorno en el que se encuentra (semejante a la “descripción densa” planteada por el antropólogo Clifford Geertz): “Se dice que en la isla hay diecisiete tipos distintos de higos. Habría que saber sus nombres (dice para sí el hombre que recorre su camino al sol)” (Benjamin, 1992:129). De tal modo, Benjamin explora las características del lugar y de sus pobladores como quien intenta descifrar una escritura en clave:

Pero el campesino tiene la clave de este código. Él sabe los nombres. Sin embargo, no tiene la posibilidad de hablar de este lugar. ¿Es que los nombres lo vuelven taciturno? ¿Sólo les es dada la abundancia verbal a quienes tienen el saber sin los nombres y a quienes tienen los nombres se les sume en abundante silencio? (Benjamin, 1992:130).

El paisaje y los habitantes parecen mimetizarse bajo el sol. Esto le hace recordar la forma semejante en que otras culturas se forjaron durante siglos:

Sin lugar a dudas, quien va reflexionando así al andar no es oriundo de aquí y si en su tierra alguna vez le vinieron las ideas al aire libre, era de noche. Con extrañeza recuerda que hubo pueblos enteros –judíos, hindúes, moros- que construyeron sus sistemas de pensamiento bajo el mismo sol que a él parece escatimarle la reflexión (:130).

Los “Autorretratos del soñador” son, precisamente, la descripción de los sueños de Benjamin, un género practicado también en *Dirección única* y que aquí es aprovechado para crear cuadros que lindan entre lo surrealista y lo introspectivo. Más que una escritura “automática”, como la practicada por los autores surrealistas, Benjamin busca, dentro de lo posible, presentar con exactitud la caprichosa dinámica de los sueños, sobre todo en los momentos inmediatamente posteriores a despertar y cuando trata de recuperar los vestigios de esas imágenes oníricas.

Otra serie de textos es la denominada “Malabarismos artísticos”, que reúne tres pequeños pero sustanciosos trabajos: “Leer novelas”, “El arte de la narración” y “Después de la terminación de la obra”. El primero de ellos vincula la lectura con la comida, de modo parecido a los textos de la serie “Comer”, sólo que aquí se establece una analogía entre el tipo de libro y el horario de comida. “El arte de la narración” es una variación de un apartado de su ensayo “El narrador” y “Después de la terminación de la obra” es un texto en el que se plantea la creación de una obra como un proceso dialéctico compuesto por dos aspectos: el femenino y el masculino. Ambos elementos se interrelacionan para dar forma a la obra, que no se agota con su terminación (elemento femenino) sino que produce un nuevo nacimiento (elemento masculino): el del propio creador. Este proceso no está concebido como algo exterior a la obra: “La terminación no se alcanza desde afuera; no la fuerza ni el hecho de limarla ni el de mejorarla sino que se produce dentro de la obra misma” (Benjamin, 1992:153). Por ello, el creador es un resultado de su propia obra: “El creador es el primogénito hijo varón de la obra que concibió una vez” (:153); el creador se crea y transforma a sí mismo.

“Sombras breves” es una serie compuesta y publicada en dos diferentes etapas. La primera parte se publicó en 1929 y la segunda hasta 1933. De ellas sobresalen algunas prosas poéticas como “El árbol y el lenguaje”, “La lejanía y las imágenes” y la

que da título a la serie. Las imágenes poéticas dotan a estos breves textos de una atmósfera de singular extrañeza. Así, en “El árbol y el lenguaje”, se ligan estas dos figuras a partir de la contemplación de un árbol, situación real que Benjamin transfiguró poéticamente y que da muestra de su método de composición: “...el lenguaje que por unos instantes realizó en mi presencia sus antiquísimas nupcias con el árbol”. O en esta otra imagen con la que remata el texto: “Un viento suave hacía música de bodas y enseguida llevó por todo el mundo, como un discurso de imágenes, a los hijos nacidos pronto de ese lecho” (Benjamin, 1992:151). Precisamente, “un discurso de imágenes” es el que sugiere “La lejanía y las imágenes”, donde Benjamin propone ir más allá de la mera contemplación del paisaje, como lo haría un soñador, y atrapar esas imágenes para transformarlas en una nueva fuerza poética, situación que como en el texto anterior le ocurrió en realidad: “El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta” (Benjamin, 1992:153). Y tal parece ser el sentido de “Sombras breves”, en que plásticamente se muestra el efecto causado por la luz del sol al mediodía en el borde de las cosas: “Cuando se acerca el mediodía, las sombras son todavía bordes negros, marcados, en el flujo de las cosas, y están dispuestas a retirarse quedas, de improviso, a su armazón, a su misterio” (Benjamin, 1992:154). Es “la hora de Zaratustra”, como la llama Benjamin en alusión al personaje recreado por Nietzsche en su libro, el “mediodía de la vida” del pensador: “Ya que, como el sol en lo más alto de su curso, el conocimiento da de las cosas el más riguroso contorno” (:154). Y con imágenes enigmáticas como éstas Benjamin elabora una forma rigurosa de conocimiento que recupera el potencial creador de una escritura que no hay que dudar en llamar “poética”.

## CAPÍTULO VII

### ENTRE LA RADIO Y EL PERIODISMO: *RELATOS*

### *RADIOFÓNICOS, PERSONAJES ALEMANES Y LAS*

### *RECENSIONES LITERARIAS*

Entre 1929 y 1932 Benjamin colaboró en diversas emisiones radiofónicas en las ciudades de Berlín y Frankfurt. Este trabajo sería realizado como una forma de escritura alternativa a su acostumbrada labor literario-filosófica. Ello le permitió sobrevivir económicamente, junto con algunos trabajos periodísticos, una vez que le fuera negada la posibilidad de dedicarse a la docencia universitaria. Sin embargo, las temáticas abordadas en dichos programas radiofónicos no serían ajenas a sus indagaciones teóricas, tomando en cuenta, además, el interés de Benjamin por los medios y modos de comunicación modernos como la fotografía, el cine y el periodismo, además de la radio, que plasmó en trabajos como “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” y en “El autor como productor”.

En este sentido, participó en una serie de programas dedicada a los niños y jóvenes, una de sus preocupaciones principales después del nacimiento de su hijo Stefan. Los textos de estos programas fueron recopilados bajo el título *Aufklärung für Kinder* (*Ilustraciones – o Iluminaciones - para niños*, pero en español ha sido traducida como *El Berlín demoníaco. Relatos radiofónicos*). Y si, aparentemente, él mismo no valoraba estos trabajos (muchos de ellos los dictaba a una secretaria), son una muestra de su capacidad narrativa y de sus dotes de orador, ya que los utilizaba como una guía para improvisar al momento de efectuarse la transmisión.

Algunos de estos textos radiofónicos se ocupan de asuntos relacionados con Berlín, por lo que podrían considerarse como un eco de sus libros *Crónica de Berlín* e

*Infancia en Berlín hacia 1900*. Así, en el relato titulado “El Berlín demoníaco”, se referirá a un recuerdo de infancia: la lectura de los cuentos de E.T.A. Hoffman por parte de un profesor de música del internado en que estudiaba. Lo que más impresionó de aquella lectura al entonces adolescente, fue el comentario de su profesor acerca del “*Para qué se escriben historias como éstas*” (Cf. Benjamin, 1987:15-16). Benjamin transformará en su relato este comentario en “¿por qué escriben los escritores?”, para poder intentar dar él mismo una respuesta a esa pregunta inquietante que nunca fuera contestada por el profesor.

El análisis de los cuentos de Hoffmann, mezclado con los propios recuerdos de Benjamin, le permitirá caracterizar a este escritor como un “fisiognómico de Berlín”. Esto significa que para Benjamin Hoffman era un “lector de rostros”, cuyo objeto principal era la ciudad de Berlín y los personajes que la habitaban. Las historias fantásticas y terroríficas de Hoffman no surgían al interior de su habitación sino a partir de su contacto con el entorno que lo rodeaba en las calles y las tabernas. Hofmann no era considerado por Benjamin como un novelista sino, ante todo, como un narrador (una caracterización que Benjamin formulará también con respecto a Kafka). De este modo, el trabajo de este autor le representaba un ejemplo de lo que él mismo pondría en práctica con su “lectura fisiognómica” de Berlín.

Uno más de esos relatos radiofónicos es el que se titula “El teatro de marionetas en Berlín”, cuyo personaje “Kasperle” (“Títere” o “Marioneta” en español) será empleado por Benjamin como protagonista en uno de sus “*Hörmodelle*” (“modelos para escuchar” o “modelos de audición”), que eran guiones escritos para ser representados como pequeñas obras dramáticas en la radio (el género dramático fue otro de los géneros literarios practicado por Benjamin, además del poético, el narrativo y el ensayístico). Asimismo, en estos relatos se hará referencia a otros autores que se ocuparon de Berlín



(en el relato titulado “Un pilluelo berlinés”), como es el caso de la autobiografía de Ludwig Rellstab y el libro *Paseo por Berlín* de Franz Hessel, amigo de Benjamin. Por otra parte, abordará el tema de los juguetes en relación con las jugueterías de Berlín (“Ronda de juguetes en Berlín” I y II), así como el de “La casa de vecindad” con sus muchos patios.

En cambio, en otros relatos los temas serán muy diferentes: de “Las cuadrillas de bandoleros en la Alemania de antaño”, pasando por “Los gitanos”, hasta temas históricos como “La Bastilla, antigua prisión estatal francesa”, “La destrucción de Herculano y Pompeya” o “El terremoto de Lisboa” ; o los que tratan de personajes como “Gaspar Hauser”, “El doctor Fausto” y “Cagliostro”. En todos ellos, la intención era la de aportar elementos para el disfrute y la educación de los niños y jóvenes con base en la narración, aprovechando las ventajas que la radio le proporcionaba como un medio (en realidad, un médium) poco explorado. Esto coincidía con las ideas planteadas por Bertolt Brecht respecto a la “refuncionalización” (su democratización) de este tipo de “aparato”, para convertirlo de “aparato de distribución” en un “aparato de comunicación”. Dichas ideas fueron expresadas por Brecht en algunos de sus ensayos dedicados a exponer una “teoría de la radio”. Y de hecho, Benjamin escribe un ensayo sobre “Teatro y radio” que se publica en una revista junto con fragmentos de otro de Brecht, y en su trabajo sobre el “teatro épico” de este autor, Benjamin anotará lo siguiente: “Las formas del teatro épico corresponden a las nuevas formas técnicas, al cine y a la radio” (Benjamin, 1975: p. 22).

Otro de los ámbitos explorados por Benjamin fue, como ya se mencionó, el del periodismo. *Personajes alemanes* (o simplemente *Alemanes*) es un conjunto de cartas que Benjamin recopilara y que publicó, primero de forma anónima, en la *Frankfurter Zeitung* entre 1931 y 1932, y después como libro en 1936 en Suiza con el seudónimo de Detlef Holz. Estas cartas, a las que Benjamin escribe un prologuillo y una breve

introducción para cada una, fueron enviadas y/o recibidas por “personajes” que representan una determinada época de Alemania (los cien años que van de 1783 a 1883). El arte epistolar era de gran significación para Benjamin (él mismo un excelente practicante de este género), por ello habría que vincular la selección de estas misivas con su propia habilidad como redactor de cartas.

El libro en cuestión, cuyo subtítulo era “Romanticismo y burguesía en cien años de literatura epistolar”, contiene un epígrafe que reza: “De honor sin fama. / De grandeza sin brillo. / De dignidad sin premio”. Ello debido, quizá, al “tono menor” en que están escritas la mayoría de las cartas (aunque alguna de ellas pueda alcanzar una tonalidad distinta), no obstante que algunos de los correspondientes era gente de gran altura intelectual (Lichtemberg, Kant, Jean Paul, Schlegel, Goethe o Nietzsche), el contenido no siempre trascendía el ámbito personal o familiar. En realidad, se trata de mostrar la manera como ese mundo de la burguesía se transformó interiormente (marcado por la muerte de Goethe), dejando oculta una “Alemania secreta” que Benjamin trata de rescatar, en los momentos en que, paradójicamente, la Alemania de su propio tiempo comenzaba a hundirse bajo una ola de barbarie.

En dichas cartas se puede encontrar de todo, desde la que un hermano de Kant envía a este mismo preguntando por su salud y agradeciéndole el envío de una planta a su esposa (incluido un saludo colectivo por parte de los sobrinos de Kant, a quienes apoyó económicamente), hasta una de David Strauss a Christian Maerklin a propósito de la muerte de Hegel. Asimismo, Lichtemberg, el célebre creador de aforismos, describe en una carta a G. H. Amelung a una joven con la que convivió en su casa pero que falleció antes de poder consolidar con ella una relación amorosa, y Jacob Grimm en una carta dirigida a Friederich C. Dahlmann se refiere al *Diccionario alemán* en el que trabajaba junto con su hermano Wilhelm. Éste, a su vez, contesta con un lenguaje

tiernamente seductor a una carta de Jenny von Droste-Hülshoff, quien entre otras cosas le pregunta cómo cortarle las alas a unos cisnes. Y está, también, la carta que Franz Overbek remite a Nietzsche para alentarle a que se dedique a la enseñanza en el bachillerato pese a sus muchos sufrimientos físicos y mentales.

Una de las cartas más apasionantes tal vez sea la escrita por Hölderlin a Casimir Böhlendorf; en ella se adivina ese estilo impetuoso que caracterizará a la última etapa de su poesía. En fin, lo que vuelve comunes a estas cartas son esos movimientos secretos, casi ínfimos, que nos retratan a estos “personajes alemanes” desde dentro, con todas sus dudas, ambiciones y/o fracasos. Son los pequeños testimonios que hablan en “voz baja”, el diálogo que se establece en la intimidad, sin ánimo de mayor trascendencia y que, sin embargo, revelan al lector la verdadera dimensión humana de los interlocutores que ahí se comunican. Ya que como lo señala Benjamin en la introducción a una carta de George Büchner a Karl Gutzkow: “se trata siempre del mismo asunto” (Cf. Benjamin, 1995: 135); ello en referencia a varios escritores alemanes que sufrieron la pobreza y el exilio de la misma manera en que Benjamin los padeció.

Algo semejante a lo sugerido en *Personajes alemanes* ocurre al leer la copiosa correspondencia que Benjamin mantuvo con diferentes destinatarios, como lo fueron Scholem o Adorno. Podemos leer en ella la forma en que se planeaba una obra a la par que los problemas que Benjamin tuvo que enfrentar para sobrevivir. Esta modalidad de la escritura permanece como un modo privilegiado de conocer al filósofo y escritor que era Benjamin. Las cartas redactadas por él, sobre todo en sus últimos años de vida, son un testimonio de la tenacidad por continuar con su labor de escritor y pensador de un modo digno, sin renunciar a sus convicciones y concepciones estéticas y políticas.

Por último, habría que considerar otra práctica de la escritura realizada por Benjamin; ella en gran medida le permitió desarrollar su actividad como crítico y

beneficiarse con la lectura de diversas obras que sirvieron para la elaboración de sus trabajos. La reseña o recensión de libros fue para Benjamin un ejercicio de análisis e interpretación de textos que, además de su carácter “informativo”, son un ejemplo de la variedad de intereses y de perspectivas que éste abordó a lo largo de su obra.

El oficio de reseñador de libros fue llevado a cabo por Benjamin en distintas publicaciones como “Die literarische Welt”, “Frankfurter Zeitung”, “Internationale Revue y, posteriormente, en “Zeitschrift für Sozialforschung” del Instituto de Investigación Social que Horkheimer y Adorno dirigían en los Estados Unidos. Entre el tipo de textos comentados por Benjamin hay un espectro muy amplio que va de los dedicados a temas académicos hasta aquellos que guardan un interés más comercial o de consumo, pasando por la literatura de vanguardia. En particular estos pertenecen a escritores alemanes y franceses, aunque también los hay rusos (la correspondencia entre Lenin y Máximo Gorki, y algunos autores de vanguardia soviéticos), italianos (Giacomo Leopardi) e incluso un autor español como Ramón Gómez de la Serna, de quien Benjamin se ocupa de la edición francesa de su libro *El circo*.

Si bien estos trabajos le ayudaron a resolver momentáneamente su situación económica, están escritos con el rigor de quien se propone reflexionar sobre una determinada obra para extraer de ahí los aspectos más sobresalientes. Esto no excluye en algunos casos el apasionamiento cuando el asunto a tratar es de su preferencia, como ocurre con las reseñas que Benjamin dedica a la literatura infantil. Una de las primeras es la que titula “Viejos libros infantiles”, publicada en 1924 en “Ilustrierter Zeitung” de Leipzig. El texto de la reseña iba acompañado de algunas ilustraciones de libros para niños y lo escribe a propósito del libro *Alte vergessene Kinderbücher* de Karl Hobrecker, un coleccionista de libros infantiles. Ahí Benjamin hace la siguiente pregunta de inicio a los bibliófilos: “¿Por qué colecciona usted libros?”; a lo que él mismo responderá: “Sólo

quien haya permanecido fiel al placer que le brindan los libros en su infancia puede descubrir como coleccionista el campo del libro infantil” (Cf. Benjamin, 1989: 65).

Otras reseñas dedicadas al tema infantil serán a propósito de las llamadas “cartillas de lectura”, como las elaboradas por Tom Seidmann-Freud, quien era una educadora sobrina de Sigmund Freud, o las reseñas de temas pedagógicos, como la que escribe sobre la “pedagogía comunista” (o en la que critica la “pedagogía colonial” que los adultos imponen a los niños), y también las hay sobre libros que tratan acerca del juego y los juguetes (Cf. Benjamin, 1989).

Algunas de las reseñas publicadas por Benjamin en realidad pueden leerse como ensayos sobre algún tema en específico, por ejemplo la que dedica en 1930 al libro *Guerra y guerreros*, una colección de ensayos editado por Ernst Jünger, y que titula “Teorías del fascismo alemán” (Cf. Benjamin, 2001), o la larga reseña que publicará en 1935 en la *Zeitschrift für Sozialforschung* titulada “El problema de la sociología del lenguaje” (Cf. Benjamin, 1999), donde hace un balance muy detallado del estado de la cuestión sobre investigaciones lingüísticas.

La nómina de autores examinados es de suyo interesante, sobre todo en lo que respecta a la literatura francesa: Apollinaire, André Gide, Julian Green, George Bernanos, Roger Callois, Julian Benda; lo que significa el conocimiento y aprecio que Benjamin tenía de esta literatura, aun antes de su exilio en París. Muestra de ello son sus breves reseñas sobre la *Antología de la nueva prosa francesa* y sobre los trabajos de Paul Souday acerca de Proust, Gide y Valery (a quienes Benjamin considera “el triángulo equilátero de la literatura francesa”), ambas de 1927, así como sus ensayos “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, publicado en 1929, y “Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente” publicado en 1934,

y escrito en 1933 en Ibiza, a donde se le hacían llegar algunos de los libros que ahí comenta (Cf. Benjamin, 1999).

En cuanto a los autores alemanes, o de lengua alemana, Benjamin se encarga lo mismo de obras de Hugo von Hofmannsthal que de Hermann Broch, del libro de Max Brod sobre Kafka y de libros de sus amigos como *Die Angestellten (Los empleados)* de Siegfried Kracauer, *Paseo en Berlín* de Franz Hessel, en una reseña que titula como “El retorno del flaneur”, y el *Kierkegaard* de Adorno; como también, de modo brevísimo, reseñará o informará acerca de la publicación de *La estrella de la redención* de Franz Rosenzweig y de *Historia y conciencia de clase* de George Lukács.

Además, algunas veces las reseñas abordan asuntos y textos que Benjamin aprovechará para sus trabajos (como en los *Pasajes*): por ejemplo, el libro de Georges Laronze sobre el barón Haussmann, el de Félix Armand y René Maublanc sobre Fourier y el de Gisele Freund sobre la fotografía en Francia en el siglo XIX. O también reseña libros que se refieren a temas que le interesaban, como la filosofía del lenguaje, la grafología o el Romanticismo (por ejemplo, escribe sobre *El alma romántica y el sueño* de Albert Beguin), y en alguna ocasión hasta se ocupó de un libro sobre herbolaria.

Una reseña más, que pareciera curiosa, pero que en realidad no lo es, es la que Benjamin escribe acerca del libro *Bartolomé de Las Casas. Padre de las Indias* del historiador Marcel Brion, en el que éste se ocupa de la célebre disputa teológica-política sostenida entre Las Casas y Ginés de Sepúlveda. Benjamin no era experto en la historia de México, aunque su interés por las culturas antiguas mexicanas, que lo llevó a tomar un curso sobre estas culturas con Walter Lehmann, le permitió aproximarse a este libro con un comentario que resulta contundente: “La historia colonial del pueblo europeo comienza con el monstruoso proceso de la Conquista, que convierte al Nuevo Mundo en una inmensa sala de tortura” (versión mía del italiano, Cf. Benjamin, 1979:116-117). Su

concepción de la historia en la que el pasado es visto de manera dinámica, dialéctica, le hace señalar el hecho de que Bartolomé de las Casas se opuso en nombre del catolicismo al horror que el Imperio español impuso a los pueblos indígenas en nombre de este mismo catolicismo. Y también afirmará que otro sacerdote, Fray Bernardino de Sahagún, con su *Historia general de las cosas de la Nueva España* puso a salvo la tradición de esos pueblos bajo la protección de la religión católica. En fin, pareciera aplicar aquí lo escrito por Benjamin en sus “Tesis” de *Sobre el concepto de historia*: “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (Cf. Benjamin, 2005<sup>a</sup>: 22). Una barbarie a la que la escritura literario-filosófica de Walter Benjamin, sin duda, logró sobrevivir, aunque por desgracia él fuera una de sus primeras víctimas.

## **CONCLUSIONES: LA ESCRITURA LITERARIO- FILOSÓFICA DE WALTER BENJAMIN Y EL ARTE DE LA SOBREVIVENCIA**

Walter Benjamin no elaboró un “sistema” filosófico de pensamiento pero las diferentes formas de escritura plasmadas en sus textos (algunas de ellas inclasificables o fundadoras de un diferente género discursivo-literario) pueden interpretarse como intervenciones filosóficas en y desde la literatura. Ello a propósito de temáticas tales como: la relación entre la memoria y el tiempo histórico; la descripción de las formas de vida en las ciudades modernas; la representación de la melancólica en el arte y la filosofía; las transformaciones sufridas en los procesos de creación, reproducción y recepción estéticas por la aparición de nuevos modos de comunicación (radio, cine, periódico, fotografía); y el empobrecimiento de la experiencia humana a causa de la guerra, la crisis económica y el desarrollo de la tecnología.

Este complicado panorama fue la muestra de la multiplicidad de los intereses teóricos y de la riqueza heurística de sus propuestas filosóficas-literarias, surgidas en distintos ámbitos de concreción a raíz de su estancia en varias ciudades europeas en las que se vivieron acontecimientos fundamentales para la historia de la primera mitad del siglo XX (Berlín, Moscú, París) o, por contraste, como resultado de su estancia en Ibiza, un lugar para entonces poco visitado por extranjeros.

Su preferencia por el empleo de formas retóricas y literarias (por ejemplo, la alegoría) en vez del uso de un lenguaje explícito y puramente conceptual nos revela, también, su concepción acerca del lenguaje y la escritura definidos no como el vehículo neutro del pensamiento sino como un médium en el que se pueden experimentar diferentes posibilidades expresivas y creativas. Con ello evidenciaba su crítica a la



noción instrumental de la racionalidad y la comunicación lingüística y ampliaba las perspectivas en la búsqueda de alternativas al pensamiento filosófico sometido a las limitaciones de un cientificismo mal entendido y mal practicado. Esta era la base de la idea del progreso técnico-económico, el cual sería concebido como la solución a los problemas sociales y políticos producidos a lo largo de la historia; solución rechazada por Benjamin en las *Tesis sobre la historia*.

Los formatos tradicionales de exposición filosófica, como el tratado de origen escolástico, son sustituidos en la labor creadora de Benjamin por formas inventivas de escritura (discontinuas, fragmentarias) en las que se rompe con la linealidad del discurso académico y se mezclan lo mismo la imaginación, la rememoración y el análisis crítico de las situaciones concretas a modo de recargadas constelaciones de sentido. Es el de “constelaciones” un término que se corresponde con las formas gráficas utilizadas por Benjamin en sus manuscritos para representar la relación entre conceptos.

El estilo de su escritura (que es el de su pensamiento) se caracterizaba por la inmersión en el asunto abordado más que en el desarrollo argumentativo de las ideas: en la penetración y profundización de un tema o problemática lograba la elaboración de “cuadros” o “imágenes de pensamiento” (o “imágenes que piensan”, según otra definición y traducción) tan complejos y saturados como una pintura barroca. De ahí, la dificultad de interpretar los textos de Benjamin o la inutilidad de pretender encontrar en ellos un sentido único y definitivo. Como lo señaló Susan Sontag en referencia al estilo de sus frases: “Sus frases no parecen generadas a la manera habitual; no comunican una con otra. Cada frase está escrita como si fuera la primera o la última” (Sontag: 127).

Debido a lo anterior, en este trabajo nos propusimos el examen de una serie de textos de Walter Benjamin (y los géneros literarios y discursivos practicados en ellos), con el propósito de señalar la importancia de su función como fundador de nuevas

formas de discursividad en el campo de la filosofía (considerándolo como un autor en el sentido foucaultiano del término). Su obra (un corpus heterogéneo y prismático) representa ejemplarmente, tanto en la forma y en el contenido, las rupturas y los avatares del pensamiento filosófico moderno en el contexto histórico del periodo conocido como “de entre guerras”.

Nuestro cometido en esta investigación fue destacar la materialidad de la escritura de Benjamin, la manera en la que su prolífica producción intelectual tuvo su base en el desarrollo de diferentes estrategias para la creación de textos. Las distintas facetas de su labor (como investigador, crítico o teórico) pueden ser comprendidas como otras tantas formas de creación textual. Creemos que no existe una separación tajante entre unos trabajos caracterizados como filosóficos y otros como literarios, y que por el contrario estos últimos nos permiten entender mejor la composición de su obra en su conjunto.

De este modo, resulta importante señalar el hecho de que Benjamin se interesó por los efectos de los lenguajes provenientes de los medios de comunicación masiva en las producciones estéticas y en los modos de representación gráfica y tipográfica, como fue el caso del cine, la fotografía y la prensa, o en la de los modos de habla y escucha, como lo fue el caso de la radio. Estas transformaciones se reflejan en la elaboración de muchos de sus trabajos y en su concepción del arte.

Asimismo, hay que señalar que Benjamin ejerció la escritura de distintos géneros: el poético, el narrativo, el dramático, el ensayístico y el periodístico, entre otros, lo que demuestra la variedad y amplitud de recursos expresivos y formales utilizados en sus textos para el abordaje de algún tema. E, incluso, un mismo tema aparece tratado de forma paralela en dos o más géneros o en el cruce de ellos.

En cuanto al lenguaje empleado por Benjamin diríamos que no es un metalenguaje (un lenguaje por encima de otro lenguaje), una terminología hueca o una mera jerga o palabrería. Las palabras eran elegidas a conciencia para hacer resaltar sus significados más profundos y secretos. Esta conciencia “etimológica” (en su acepción de “significado verdadero” de las palabras) se muestra en la relación entre el uso de una palabra y su concepto, cuando ambos se corresponden de manera “casi” natural, de modo parecido a una revelación o iluminación donde se manifiesta con fidelidad su auténtico contenido. Por ejemplo, palabras o términos como “experiencia” o “memoria”, u otros propios del léxico benjaminiano como “aura”, “flaneur”, “alegoría”, “médium” o “tarea”, forman una cartografía conceptual, un “atlas” o red interna de significación que abarca la totalidad (fragmentada) de su obra.

Podemos rastrear la influencia de los aportes de Benjamin en enfoques y perspectivas filosófica posteriores y en varias de las formas actuales de interpretación y lectura del texto literario y filosófico. En particular, llama la atención el modo como Giorgio Agamben plantea una teoría de las “signaturas” a partir de los escritos de Benjamin sobre la mimesis, cuando éste define al lenguaje y a la escritura como “un archivo de semejanzas no-sensoriales” (Cf. Agamben, 2010).

Precisamente, la noción de “archivo” es fundamental para entender el proceso de escritura de Benjamin como un trabajo continuo e inacabado de reescritura de materiales que acumulaba para extraer de ellos nuevas posibilidades. Un proyecto como el representado por el *Libro de los pasajes* contenía notas, apuntes y citas que se podían combinar aleatoriamente a modo de un collage o de un bricolage: una combinación emparentada con las exploraciones artísticas del surrealismo.

De igual manera, podemos considerar a Benjamin un precursor de nociones actuales como la de “hipertexto” o la de “ligas” o “vínculos” textuales (*links*), cuando al

interconectar en sus obras las citas y otras referencias intertextuales, borrando la distinción entre un adentro y un afuera textual, dinamizaba, así, el papel desempeñado por ellas y rompía con la separación entre lector y autor; por no mencionar la “auto-cita”, otro recurso empleado por Benjamin en algunos de sus trabajos. Su método de composición le hacía articular escritos de diverso origen para otorgarles nuevos e inesperados sentidos, como fue el caso de su libro sobre el *Trauerspiel* para el que coleccionó más de seiscientas citas o el *Libro de los pasajes* que contaba con ochocientos cincuenta obras y estudios referidos.

Asimismo, en su modo de entender los fenómenos socio-históricos y culturales propuso una nueva forma de “leer” los acontecimientos, representándolos como “imágenes dialécticas” que hay que saber interpretar como si fueran las inscripciones de un texto. Para decirlo con Bloch, consideraba al mundo mismo como un escrito (*WeltSchrift*) (Cf. Adornos y otros), o como lo anota Susan Sontag en su ensayo “Bajo el signo de Saturno”: “Precisamente porque están obsesionados por la muerte, son los melancólicos los que mejor saben cómo leer el mundo” (Sontag: 118).

Todo ello da cuenta de la infatigable capacidad de Benjamin para generar textos, incluso en situaciones adversas, de su genio e ingenio para dotar de significaciones profundas cualquier forma de escritura (son de destacar sus notas ocasionales en bordes de periódicos, como los apuntes de las *Tesis sobre la historia*, o en el reverso de pequeñas tarjetas de presentación, en comprobantes bancarios y en hojas arrancadas de un block publicitario, como lo menciona Missac). Fue la suya una “urgencia” por darle cuerpo a las ideas, por materializarlas e inscribirlas en algún espacio (o médium), urgencia muchas veces dictada por la necesidad económica o las presiones editoriales.

Pero de igual importancia fue, sin duda, el pasar en limpio (*Reinschrift*), casi de manera obsesiva, sus propios trabajos, como un arte en que se concilia al *escribidor* (o

escribano) con el *escritor* caracterizado como autor, según la terminología empleada por Roland Barthes.

La diversidad de los textos de Benjamin nos llevó en este trabajo de los sonetos escritos a la muerte de su amigo Fritz Heinle (donde los temas del lenguaje y del silencio se complementan para intentar expresar lo que de suyo parece inexpresable) a la compleja estructura de *Dirección única*, conjunto de textos aforísticos y de prosas breves que se articulan mediante la operación del montaje literario. La lectura de este libro puede ser semejante a la realizada en las paredes de una calle en la que hay colocados todo tipo de anuncios y carteles, y en él el principal personaje es el proceso de la escritura mismo.

También se analizó la escritura del *Diario de Moscú*, un texto que, no obstante abordar cuestiones muy personales, nos ofrece una descripción de una ciudad y una etapa crucial en la historia del siglo XX; asimismo, se revisó la producción de un grupo de textos y apuntes a propósito del consumo de drogas reunidos en el libro *Hashish*, que más allá de su carácter testimonial nos ofrece elementos para poder comprender algunas de las motivaciones más secretas de la escritura de Benjamin.

De la misma manera, se mencionó la influencia de un escritor como Marcel Proust en la serie de escritos evocativos de *Crónica de Berlín e Infancia en Berlín hacia 1990*, donde Benjamin explora el mágico territorio de los recuerdos infantiles y juveniles en relación con el espacio ciudadano y las formas de la memoria.

Por otra parte, como lo vimos, la figura del ensayista y del narrador se confunden para dar como resultado algunos trabajos sobre Nicolás Leskow y sobre Franz Kafka, ambos considerados como “narradores”, en los que estarán presentes algunas temáticas que sirvieron para crear los textos reunidos en el libro *Historias y relatos*, con los que Benjamin dio muestra de su capacidad narrativa. Esta misma capacidad será

expuesta en algunos escritos creados en su estancia en Ibiza (recopilados en el libro *Cuadros de un pensamiento* junto a otros textos aforísticos, ensayos breves y prosas poéticas) y en sus relatos radiofónicos.

Por último, nos referimos a la faceta periodística de Benjamin como coleccionista y comentador de unas cartas incluidas posteriormente en el libro *Personajes alemanes* (él mismo fue redactor de una amplia producción epistolar), además de la de reseñador y crítico de libros en distintas publicaciones.

Pero, sin duda, la escritura de Benjamin se nutrió de su potencial creativo que manifestó como poeta, aunque no se haya dedicado a ejercer esta actividad como un oficio o profesión. Al igual que en su juventud, en 1933 escribió algunos poemas en San Antonio (el pueblo ibicenco donde residió por algún tiempo), como éste en el que se refleja la difícil situación por la que atravesaba poco antes de su exilio parisino (Cf. Benjamin, 1996: 243):

### **Poema triste**

Uno se sienta en la silla y escribe.  
Uno se va cansando más y más y más.  
Uno se acuesta en el momento adecuado,  
Uno come en el momento adecuado.  
Uno tiene dinero,  
Esto es un obsequio de Nuestro Señor.  
¡La vida es maravillosa!  
El corazón late más y más y más fuerte,  
El mar se va calmando más y más y más  
Hasta el fondo.

La falta de dinero y de empleo lo llevó a crear lo que podríamos denominar un “arte de la sobrevivencia”, una manera de expresar, entender y experimentar las complicaciones y apuros de la vida diaria o, si se quiere, de las “aporías” (etimológicamente: “no pasar”) que supone la propia existencia, y que queda sintetizada

en una frase que Scholem re-cita de una carta perdida de Benjamin: “Cultivo flores al borde de la subsistencia” (Cf. Scholem 2003: 53).

La poesía (o el lenguaje poético) fue un motivo para muchos de sus trabajos filosóficos y, en particular, para ciertos textos enigmáticos como el titulado “Agesilaus Santander”. En él, Benjamin se vale de imágenes poéticas y juegos de palabras como el anagrama que, según Scholem, se encuentra oculto en el nombre del título: *Der Angel Satanas* (El Ángel Satanás). La interpretación de este texto escrito en Ibiza se relaciona con su enamoramiento, en ese lugar, de la pintora holandesa Anna Maria Blaupot ten Cate, a quien también dedicará dos poemas, contenidos en el mismo cuaderno en el que escribió “Agesilaus Santander”.

En este texto la figura principal es la del “Angelus Novus”, título del cuadro de Paul Klee que Benjamin tenía colgado en su cuarto de Berlín y que describirá en una de sus *Tesis sobre la historia*. Ahí mismo, Benjamin hará alusión al supuesto (doble) nombre secreto que sus padres, según lo dicta la tradición judía, le habrían otorgado para marcar su destino como escritor: “Cuando nació sobrevino a mis padres el pensamiento de que podría tal vez llegar a ser escritor. Sería bueno entonces que nadie se diese cuenta que yo era judío. Por eso añadieron a mi nombre de pila otros dos muy inusuales” (Scholem, 2003: 43).

Con los anteriores elementos Benjamin crea un texto hermético que contiene aspectos que permiten comprender su situación personal y algunas de sus preocupaciones teóricas. Sin embargo, precisamente lo complejo y hermético de su escritura fue lo que hizo que le negaran en 1925 la habilitación como profesor de filosofía en la Universidad de Frankfurt por su trabajo sobre el *Trauerspiel* (*El origen del drama barroco alemán*), con el argumento de que con su “modo de expresión incomprensible” no podría ser “guía para los alumnos” (Cf. Benjamin, 1996: 270).

El poeta Benjamin es el mismo filósofo que reflexiona sobre diversas cuestiones como el vuelo del “Ángel de la Historia” de espaldas hacia el futuro en las *Tesis* o el del que llamaríamos “Ángel del Amor”, representado por la relación con la pintora Anne Maria Blaupot: “Así viajé, en cuanto te vi por vez primera, de vuelta contigo hacia el lugar de donde venía” (Scholem, 2003:44).

Y a ella dedica estos dos poemas titulados simplemente con la letra inicial B (Cf. Benjamin, 1996: 303-304):

### A (B)

por la mañana me despertó el embate de tu voz  
tus palabras eran conchas  
depositadas por el rompiente de tus labios  
en cada una topé con el murmullo  
de un mar aún no navegado que rompe  
contra mi orilla y ya no se llama “alma”

\*

tu palabra es durable como tu cuerpo  
tu aliento sabe a piedra y a metal  
tu mirada rueda hacia mí como un balón  
el silencio es tu mejor pasatiempo

como para el primer hombre la primera mujer  
así llegaste a mí y por todas partes  
encuentre eco en ti ahora mi ruego  
que tiene mil lenguas y dice: quédate  
eres la desconocida no llamada  
y vives en mí en el corazón de una paz  
en la que ni el sueño ni la nostalgia se retienen

ya no actúan ni propósito ni voluntad  
desde que la primera mirada reconoció en ti  
a una doble señora: puta y sibila

Así, la escritura de Benjamin, literaria y filosófica a la vez, expresa una amalgama de su experiencia existencial y de sus intereses teóricos. Esta situación también estará presente en su relación amistosa con Bertolt Brecht, con quien convivió durante su exilio algunas temporadas en Dinamarca; relación que fue importante en la creación de muchos de sus trabajos. El vínculo entre Benjamin y Brecht fue muy



estrecho (iniciado a partir del contacto con Asja Lacsis y continuado en distintas épocas en Berlín y París) y los proyectos compartidos fueron constantes, como la propuesta de una revista que llevaría por título *Crisis y crítica* en 1931. Incluso planearon escribir juntos una novela policial (Cf. *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, de Erdmut Wizisla). Los análisis y comentarios de Benjamin a las obras dramáticas y a la poesía de Brecht fue un modo de intercambiar puntos de vista, además de sus conversaciones, ya que Benjamin reconoció en la literatura de Brecht un eco crítico para el desarrollo de su propia obra. La literatura y la política, concebidas desde la perspectiva de la teoría marxista, se convirtieron en las dos vías por la que transitaron estos dos escritores y teóricos del arte.

La censura, el exilio, la reclusión y la persecución fueron algunos de los factores que propiciaron esta escritura crítica y combativa que Benjamin llevó a cabo en condiciones de sobrevivencia. En el límite de lo posible creó un cúmulo de textos, como aquellos que formarían el *Libro de los pasajes*. Y la poesía de Baudelaire fue fundamental en esta etapa de su trabajo, pues funcionó como la guía para adentrarse en las calles de París y en la época del Segundo Imperio, donde Benjamin encontró las claves para descifrar los enigmas de la sociedad moderna.

Sólo un escritor y crítico literario como lo era Benjamin pudo explorar la escritura poética de Baudelaire para interpretarla filosóficamente y explicar las consecuencias que la idea de “progreso” tuvo en el arte y la poesía, y para entender la encrucijada en la que él mismo se hallaba situado. La pérdida del “aura” y la “reproductibilidad técnica” eran los signos más visibles de la situación del arte en la época moderna, por lo que Benjamin comprendió la importancia de transformar radicalmente las formas y los medios estéticos para aprovechar los desarrollos tecnológicos en beneficio de las clases explotadas.

Su idea del “autor como productor”, que en mucho debe a Brecht, le llevó a plantear la necesidad de participar en espacios como el de la radio y el del periodismo, una vez que se le excluyó del ámbito académico, y convertirse, como otro, en un creador activo de textos que ocupará un lugar en la producción y que con su escritura pudiera contribuir a la “transformación funcional” de esos medios, para que fuera el propio trabajo quien “tomara la palabra” (Cf. “El autor como productor” en Benjamin, 1975). Se trataba de incidir en la “literarización de la vida cotidiana”, o si se quiere, de “politizar la literatura” más que de “estetizar la política” como pretendía el fascismo, tal como lo expuso en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (Cf. Benjamin, 2003).

En todo ello fue determinante su propia situación económica, que le llevó a reflexionar sobre la “pobreza” (interna y externa). “Pobreza de la experiencia”, como la llama en su artículo “Experiencia y pobreza”: “la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general” (Benjamin, 1973: 169). Ante la barbarie que se veía venir, Benjamin propuso un sentido positivo de la misma, como una forma de aprovechar los aportes de la producción estética de su tiempo:

Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo “actual”. La crisis económica está a las puertas y tras ella, como una sombra, la guerra inminente. Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos que, Dios sabe, son menos humanos que muchos; en el mayor de los casos, son más bárbaros pero no de la manera buena (Benjamin, 1973: 173).

Tal fue (tal es) la escritura literario-filosófica que creó Walter Benjamin, el filósofo que se transformaría en un autor y éste, en un productor: el “profesor” que enseñó filosofía en 1939 en el campo de concentración de Nevers donde estuvo detenido, a algunos “alumnos adelantados” a cambio de unos cigarrillos *gauloises* (Cf. Prólogo de Jesús

Aguirre a Benjamin, 1975), unos meses antes de su muerte, ocurrida en Port-Bou al intentar huir del acoso de los nazis, a donde llegó, como se cuenta, cargando una maleta con sus últimos escritos; quien se otorgó a sí mismo el título, inventado por Lichtenberg, de “catedrático *philosophiae extraordinariae*” (Cf. Benjamin, 1996: 168), y quien cansado de “luchar en el frente económico”, habría de declarar, sin embargo, satisfechos sus más altos deseos en la vida, a los que reconocería, según su propia expresión: “como el texto originario de una página cubierta después con los trazos escritos de mi destino” (Benjamin, 1996: 147).

Finalmente, que sea la poesía de Bertolt Brecht la que nos evoque la figura de Walter Benjamin en estos dos “epitafios” de los cuatro escritos en su memoria por este poeta alemán:

#### **Sobre el suicidio del fugitivo W.B.**

Me dicen que has alzado la mano contra ti  
adelantándote al carnicero.  
Ocho años desterrado, observando el ascenso del enemigo  
empujado al final a una frontera infranqueable  
has, dicen, franqueado una franqueable.  
Caen imperios. Los jefes de la bandas  
avanzan al paso como si fueran estadistas. Los pueblos  
ya no se ven bajo los armamentos.  
Y así está el futuro en tinieblas y las fuerzas buenas  
son débiles. Todo eso viste  
al destruir el cuerpo atormentable.

#### **A Walter Benjamin que se quitó la vida huyendo de Hitler**

Cansar al otro era tu táctica preferida  
en la mesa de ajedrez a la sombra del peral  
el enemigo que te echó de tus libros  
no se deja cansar por alguien como nosotros.

## **BIBLIOGRAFÍA**

**Adorno, Theodor W.**

*Prismas (La crítica de la cultura y la sociedad)*, Ariel, Barcelona, 1962.

**Adorno, Theodor W. y otros,**

*Über Walter Benjamin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968.

**Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter**

*Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Madrid, 1998.

**Agamben, Giorgio**

*Signatura rerum*, Anagrama, Barcelona, 2010.

**Arendt, Hannah**

*Hombres en tiempo de oscuridad*, Gedisa, Barcelona, 2001.

**Benjamin, Walter**

*Archivos de Walter Benjamin*, Círculo de Bellas Artes y Sociedad Estatal de  
Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2010.

*Atlas Walter Benjamin/ Constelaciones*, (DVD y CD-rom), Círculo de Bellas Artes y  
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2010.

*Cartas de la época de Ibiza*, Pre-textos, Valencia, 2008.

*Archive Walter Benjamin's*, Verso, London, N. York, 2007 a.

*Obras*. Libro II Vol. 1., ABADA Editores, Madrid, 2007 b.

*Obras*. Libro I Vol. 1, ABADA Editores, Madrid, 2006.

*Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Contrahistorias, México, 2005<sup>a</sup>.

*Walter Benjamin. Selected Writings V. 2 Part 1 (1931-1934)*, Harvard University Press,  
Cambridge, Massachusetts, London, 2005b.

*Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005 c.

*Historias y relatos*, El Aleph editores, Barcelona, 2005 d.

*La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003.

*Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 2001.

*Dos ensayos sobre Goethe*, Gedisa, Barcelona, 2000.

*Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1999.

*Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1998 a.

*El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Ediciones Península, Barcelona, 1998b.

*Escritos autobiográficos*, Alianza, Madrid, 1996.

*Personajes alemanes*, Paidós, Barcelona, 1995.

*Sonetos*, Ediciones Península/Edicions 62, Barcelona, 1993 a.

*La metafísica de la juventud*, Paidós, Madrid, 1993 b.

*Cuadros de un pensamiento*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1992.

*El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.

*Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.

*Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1988.

*Diario de Moscú*, Taurus, Madrid, 1987 a.

*El Berlín demoníaco. Relatos Radiofónicos*, Icaria, Barcelona, 1987b.

*Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, Madrid, 1982.

*Critiche e recensioni*, Giulio Einaudi editores, Torino, 1979.

*Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1975.

*Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973.

*Haschisch*, Taurus, Madrid, 1972.

*Sobre el programa de la filosofía futura*, Monte Ávila, Caracas, 1970.

*Ensayos escogidos*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967.

**Blanchot, Maurice**

*La ausencia de libro y Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Ediciones Calden, Bs. Aires, 1973.

*El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1972.

**Cadava, Eduardo**

*Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Palinodia, Santiago de Chile, 2006.

**Cohen, Esther**

“Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadores en busca del mesianismo profano”, en *Acta Poetica*, No. 28 (1-2), Primavera-Otoño, 2007.

**Geertz, Clifford**

*El antropólogo como autor*, Paidós, Barcelona, 1989.

**Lachaud, Jean-Marc**

“Walter Benjamin et la radio”, en *Europe*, No. 804/Avril 1996.

**Löwy, Michael**

*Aviso de incendio*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2003.

**Missac, Pierre**

*Walter Benjamin: de un siglo a otro*, Gedisa, Barcelona, 1997.

**Rodríguez Morales, Ricardo**

*Walter Benjamin. Salida de emergencia*, Panamericana Editorial, Bogota, 2005.

**Scholem, Gershom**

*Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Trotta, Madrid, 2004.

*Walter Benjamin y su ángel*, FCE Argentina, Buenos Aires, 2003.

*Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Ediciones Península, Barcelona, 1987.

**Sontag, Susan**

*Bajo el signo de Saturno*, Lasser Press Mexicana, México, 1981.

**Traverso, Enzo**

*Cosmópolis, Figuras del exilio judeo-alemán*, UNAM, Fundación Cultural Eduardo Cohen, México, 2004.

**Varios autores**

*Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2007.

*Passagen 2000: the city, pace and space*, Parallax, 12, University of Leeds, UK, 1999.

**Vázquez, Manuel**

*Ciudad de la memoria. Infancia de Walter Benjamin*, Edicions Alfons El Magnánim, Valencia, 1996.

**Witte, Bernd**

*Walter Benjamin. Una biografía*, Gedisa, Barcelona, 1990.

**Wizisla, Edmund**

*Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Paidós, Buenos Aires, 2007

**Wohlfarth, Irving**

“Sobre algunos motivos judíos en Benjamin” en *Cábala y deconstrucción*, Esther Cohen (editora), UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Poética, México, 2009.

*Hombres del extranjero*, Taurus, México, 1999.

