



El yo inevitable. La experiencia de sí en Walter Benjamin

Adriana A. Bocchino
Universidad Nacional de Mar del Plata
bocchino@mdp.edu.ar

Resumen

Recorrer los *Escritos Autobiográficos* de Walter Benjamin junto al *Diario de Moscú* e *Infancia en Berlín hacia 1900*, permite leer, literalmente, la experiencia de sí junto a la experiencia de escribir. También, puede hacerse a través de los *currícula* que presentara en diversas oportunidades de su vida (desde 1929, para su habilitación universitaria fracasada, hasta 1940, con el fin de realizar los trámites de visado y salir de Europa). A partir de la “única y mínima norma” que se pone durante años para escribir sus ensayos -“no utilizar jamás la palabra ‘yo’”-, Benjamin crece en los textos en los que precisamente habla ese ‘yo’. Tal como dice hacia 1929 sobre J. Green, “no escribe sus vivencias, su vivencia es escribir”. Leer, entonces, el ‘yo’ de Benjamin, voluntaria y sistemáticamente evitado, deja entender que el único lugar habitable de un intelectual sin lugar se arma en filigrana de escrituras. En contrapunto, las escrituras que pretenden evitar el ‘yo’ imponen su recurrencia: sus trabajos de crítica, tan importantes en la última crítica argentina y latinoamericana, se vuelven a explicar en los escritos autobiográficos, así como estos en los de crítica.

Palabras clave: Benjamin – escritura – autobiografía – crítica – ensayística

Cuenta Benjamin que, una vez, en un remate en Berlín, al que se había dirigido especialmente por un libro publicado en 1810 en Heidelberg, un señor de las primeras filas se empecinaba en disputarle siempre sus ofertas, por lo que, cuando el apreciado libro fue expuesto, se obligó a permanecer mudo. Consiguió con ello que nadie se interesara por él y así lo obtuvo, por muy poco, a tan solo unos días, en una librería de usados (1992: 113). ¿Qué es aquí lo que lleva a Benjamin a ponerse en la posición del mercader? Él habla de fascinación por algo que contiene ese libro y no se trata de una historia o un lenguaje especial o una retórica. Lo que fascina es que su autor, Johann Wilhelem Ritter, describe, en el prefacio, su propia vida como si se tratara del elogio fúnebre de un “amigo” anónimo fallecido. “La obra en prosa de inspiración personal



más importante del romanticismo alemán”, según palabras de Benjamin desde la posición del crítico, dos líneas más arriba.

Entre tanto, en el mismo texto, “Desembalo mi biblioteca”, discurre su discurso sobre el arte de coleccionar e insiste en su carácter anacrónico pero a la vez inevitable, al punto que plantea una relación de adicción, por parte del coleccionista frente a los objetos, que se justifica en la posesión. La actitud del heredero liga al propietario con su dominio, dice, por lo que la “característica más noble de una colección será siempre la posibilidad de transmitirse por herencia” puesto que “el fenómeno de la colección pierde su sentido cuando pierde su sujeto”.

En otro texto, “Desenterrar y recordar” (1992: 118), Benjamin explica, en tercera persona, por qué, en definitiva, lo mejor es hablar de sí y de los “auténticos recuerdos” que no deberán exponerse en forma de relato lineal sino señalando, con exactitud, el lugar en que el investigador se apodera de ellos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero debería proporcionar, al mismo tiempo que se presenta como recuerdo, una imagen de quien recuerda, como un buen informe arqueológico indica ante todo qué capas hubo de atravesarse para llegar a aquella de la que provienen los hallazgos.

Aquí me importa traer a colación la imagen de *Grübler* que Benjamin dedica a Baudelaire en “Zentralpark” (1992: 188-9; 197). Esta denominación, que no puede traducirse al castellano -dice la traductora-, implica “un individuo excesivamente reflexivo y melancólico”. “Como tipo histórico -dice Benjamin- es quien se siente en casa entre las alegorías”, dispuesto a poner en todo momento la imagen al servicio del pensamiento, y “cuya mirada recae, espantada, sobre el fragmento que tiene en la mano”, por lo que se convierte el *Grübler*, Baudelaire, en un alegorista. Sin duda resuena aquí, al mismo tiempo, la imagen del propio Benjamin trazada por Gershom Scholem (1987 [1975]: 74-108), de la que se toma Susan Sontag para presentárnoslo en su hermoso ensayo “Bajo el signo de Saturno” (2007 [1978]).

El punto es que esta imagen está asociada en Benjamin, además, a una consigna de trabajo crítico: “no puede existir ningún estudio en profundidad sobre Baudelaire que no se ocupe de la imagen de su vida” puesto que “esta imagen está determinada por el



hecho de que fue él [Baudelaire] el primero en tomar conciencia, y lo hizo de un modo rico en consecuencias, de que la burguesía estaba a punto de retirarle su misión de poeta”, para observar que esta misión, en todo caso, de ahora en más, “debía inferirse principalmente del mercado y su crisis”. Allí, el nuevo tipo requerirá una forma de producción y de vida “muy distinta” a la de los poetas anteriores, puesto que “lo que ocupaba a Baudelaire no era la demanda manifiesta a corto plazo sino la demanda latente a largo plazo”. Reivindicando la dignidad del poeta en una sociedad que ya no tiene dignidad alguna que conferirle, Baudelaire resplandece en la *bouffonnerie* de su presencia, dice Benjamin, para en algún sentido concluir que “la sensibilidad es el verdadero *sujet* de la poesía”, “sufriente por naturaleza” (“Zentralpark”, 1992: 183-4).

Si se me permite homologar, tal como parecen proponerlo Scholem o Sontag, las figuras de aquellos sobre los que Benjamin escribe con su propia figura -puesto que los emblemas, las imágenes, las composiciones alegóricas se repiten a la hora de pensarlos-, podríamos decir que Benjamin, las más de las veces, está hablando de sí en definitiva. Ahora bien, no obstante, sus declaraciones bajo las que parece escudarse más que probadamente una escritura de corte confesional, hay una “única y mínima norma” escrituraria autoimpuesta: “Si escribo un alemán mejor que el de la mayor parte de los escritores de mi generación –dirá– esto se debe a que durante más de veinte años he respetado una única y mínima norma. Consiste en no utilizar jamás la palabra ‘yo’, salvo en las cartas”.¹ Ha sido esta cita de Benjamin, varias veces citada, la que ha

¹ Citado por Adriana Mancini, en nota, en su “Postfacio” a la compilación de Walter Benjamin, *Cuadernos de un pensamiento*, pág. 157, tomando la cita, a su vez, de Pierre Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro*, quien ha extraído la cita de las “Crónicas Berlinesas”, *G.S.* VI, pág. 475. No puedo dejar de mencionar aquí los modos de nuestra lectura de Benjamin. Si el mismo Benjamin entendió las citas como “salteadores de caminos que irrumpen armados y desarman de su convicción al ocioso paseante”, hay que decir que nuestro acercamiento a Benjamin, en castellano, deviene robo de robo de robo. Es bien amplia la bibliografía existente de y sobre Benjamin sin que pueda asegurarse todavía una versión definitiva de sus textos. Sabemos de las buenas intenciones de los “amigos”, preocupados por la publicación póstuma de sus escritos y también sabemos, por contigüidad, de las intervenciones a las que han sido sometido sus escritos. Citar a Benjamin, citar sus citas, sin embargo, resulta sugerente, y preciso muchas veces, al punto que no podemos sustraernos al procedimiento aun cuando no contemos entre nosotros con los archivos originales a la vista ni tan siquiera ediciones en definitiva confiables, mucho menos traducciones que, citadas en diferentes aproximaciones, dicen cosas levemente diferentes. Los escritos de Benjamin nos llegan de la misma manera en que Benjamin presenta la “mercancía” en Baudelaire: arrancando las cosas de sus contextos habituales, “que es normal cuando se exhibe mercancía”, se consigue la destrucción de los contextos orgánicos en la intención alegórica



servido para dar cuenta de los beneficios escriturarios de eludir la primera persona en los escritos académicos así como, también reiterada, su resistencia a las autobiografías asociadas a un devenir temporal, lineal y progresivo.

Habiéndose priorizado esta última versión, sospecho que no se observaron bien otros renglones de los escritos benjaminianos que nos permitirían decir, en todo caso, que “no utilizar jamás la palabra ‘yo’, salvo en las cartas”, así como el enfoque espacial por sobre el temporal –siempre prefiere hablar de un momento en todo caso o trabajar sobre los bordes-, dicen de una “sensibilidad” que se expresa hablando sobre otros, disimuladamente, al contar la angustia que produce el paso del tiempo cuando arrasa todos los espacios. Es el mismo Benjamin el que se define bajo el signo de Saturno, el que Scholem presenta con “una expresión curiosamente cerrada, o más bien, como vuelta hacia adentro” (1992: 155) y Adorno como una renuncia a toda interpretación manifiesta para coronar su antisubjetivismo con una obra capital hecha únicamente de citas (Jesús Aguirre, en “Prefacio” a Benjamin, 1988 [1980]: 18).

Hay un poema de Bertolt Brecht sobre el que Benjamin reflexiona varias veces: “Borra tus huellas”, del *Manual para habitar las ciudades* de 1926 (“Comentarios a poemas de Brecht”, 1987b: 87-89; “Habitando sin huellas”, 1989: 153-4). Este poema explica mejor al mismo Benjamin y su posición esquivada. El ocultamiento, el disimulo, es la estrategia del exiliado, desde antes, incluso, del exilio político. “Cripto-emigración” lo llama cuando comenta el poema. Ese yo, sistemáticamente elidido, por la tenaz dureza de la autoimposición, medida en años, hace que no se pueda leer en cada texto de Benjamin, aun en el más académico, algo del orden de la sensibilidad, de manera íntima relacionado con su vida, “sufriente por naturaleza”. El *Grübler*, que a su vez encarna la *bouffonnerie*², podría ser pensado como figura emblemática para el

(“Zentralpark”, *Cuadernos...* 189-90). De suerte que no estaría tan mal recapturar a Benjamin de la manera en la que él supo recapturar a Baudelaire entre otros objetos de la modernidad última. A lo mejor, incluso, la cita precisa, filológica, la edición crítica a la que los ámbitos académicos nos obliga, estén frenando autoritariamente el discurrir de su pensamiento. Puesto que siempre hablamos con palabras de otros, lo que es inevitable, quede lo expuesto como defensa ante una cita referida sin nota al pie (porque habría correspondido, porque se adeuda).

² Aquí nos encontramos con una cuestión bien interesante puesto que la definición de la *buffonnerie* tampoco resulta fácil. Sin duda, Benjamin, al aplicar el término a Baudelaire está pensando en la “bouffonería transcendental”, de los “Fragmentos del Lyceum”, N° 42, del joven Friedrich Schlegel -véase



crítico que quiere ser Benjamin, el mejor y el más importante de Europa en la “demanda a largo plazo”. Tal como lo plantea para el poeta del XIX, él también intenta reivindicar la dignidad del crítico en una sociedad que ya no tiene dignidad alguna que conferirle. De ahí que, cuando habla de Baudelaire, de alguna manera está hablando de su propia posición. Y así, cuando entrecruza citas y hace hablar a sus citados, habla de de sí a través de ellos.

Posiblemente, ésta sea una de las razones por las que no persiste en defender sus escritos académicos frente a Hokheimer o Adorno, ante el mismo Brecht o los grupos editores de las revistas en el exilio. En definitiva, se vería obligado a mostrar su posición cuyos rasgos definitorios son por un lado el ocultamiento, por otro la intervención abrupta. *Grübler* y Bufón. Procedimientos estilísticos de vanguardia, presentes ya en su tesis de habilitación, que le acarrearón el dictamen negativo por inteligibilidad, coinciden con una manera de ser por la que Benjamin resulta ininteligible a sus contemporáneos. En definitiva, la sensibilidad de Benjamin resulta inteligible a sus contemporáneos.

Javier Arnaldo (comp.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (Madrid: Tecnos. 1994: 74)-, el que, a su vez, ha provocado una serie de interpretaciones divergentes. En el centro están las hipótesis que abonan el significado de lo “bufo” como lo grotesco o instrumento de desilusión, en tanto otras lo entienden en relación a la ironía socrática y la corrosiva crítica engendrada por la parodia. Los críticos más recientes se preocuparon por esclarecer los problemas estilísticos que acarrea una interpretación simplista -véase Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (Niemeyer, Tübingen, 1977: 18). Es en la retórica donde la ironía encuentra su lugar como expresión de lo contrario de lo se quiere decir. Cicerón introduce el concepto de *dissimulatio* y Quintiliano la clasifica entre los tropos. Ahora bien, a lo largo de la Edad Media, la ironía se concibió sólo en el espíritu de la retórica en tanto la ironía socrática como estrategia filosófica resultaba desconocida. Debí esperarse hasta el Renacimiento para su redescubrimiento y luego asistir a una nueva regresión en la que Sócrates casi dejó de ser mencionado. El concepto de ironía queda integrado, nuevamente a la retórica, a finales del siglo XVIII, cuando, en busca de una conceptualización más consistente, se pasa de la ironía, en su antigua forma, a la moderna en su forma romántica. Es el momento en que Friedrich Schlegel extiende el concepto asumiendo su transformación en el fragmento aludido. Aquí expone la tradición de la ironía no como procedimiento retórico sino filosófico, y dentro de éste como un determinado tipo de argumentación filosófica practicada por Sócrates según los diálogos platónicos. Schlegel define este tipo de la argumentación como “belleza lógica”. El fragmento indica que cada vez que se filosofa en forma de diálogo, oral o escrito, y de manera no totalmente sistemática “se debe ofrecer y exigir ironía” y considera la retórica de la ironía como “la patria de la filosofía que se manifiesta en todas partes, en toda la obra”. El soplo de la ironía es descrito como el ambiente que domina en las obras poéticas y filosóficas y se apunta a la “trascendental *bouffonnerie*” como la actitud de un “payaso” que entra en las obras literarias a “la manera del mimo Bouffon”. Su rasgo característico es el de la sabiduría mezclada con la astucia y la insensatez, en el que los contrastes se compenetrán de manera que constituyen un todo.



Trato, entonces, de hacer lugar al yo elidido de Benjamin para restituir en algo el lugar que le negaron, hasta el suicidio. Y ese lugar se agiganta cuando recorro a los textos en los que, precisamente, habla desde ese yo, un yo vivo que vive porque escribe. En 1929, a propósito de Julien Green, dice “no escribe sus vivencias, su vivencia es escribir” (1996: 15) y es esta máxima la que mejor cuadra a Benjamin antes que el respeto a la única y mínima norma de “no utilizar jamás la palabra ‘yo’”. Todo está allí, finalmente. Leer el yo de Benjamin voluntaria y sistemáticamente evitado, nos permite entender que el único lugar habitable de un intelectual sin lugar se arma en la filigrana de escrituras que, en contrapunto y a la defensiva, pretenden evitar el yo que, por negación, recurre inevitablemente. Así los textos “académicos” se explican en los que podríamos llamar autobiográficos, como los autobiográficos en los textos más académicos.

Benjamin lee en sus *Escritos Autobiográficos* los momentos de su vida, a través de los espacios transitados (Suiza, Italia, Berlín, Moscú, el exilio) en los mismos términos como explicará más tarde la alegoría: un aglutinado de imagen visual y lingüística que contiene múltiples sentidos, sea desde quien lo produce, sea desde quien lo recibe y lo hace producir. Expone los espacios en un momento, iluminándolos, para hacerlos “relumbrar en el instante de peligro”. Arma allí una constelación de objetos, hombres, textos, mujeres, carteles, libros infantiles, teatro, poesía, panfletos. Los expone y los hace entrar en relación forzosa ante los ojos, en vidriera, en bruto. Benjamin transfiere la mirada Benjamin en esta manera de la exposición que no es otra que la mirada moderna ante la mercancía. El punto es que, arrancada de la vida cotidiana que ha logrado materializarla, puesta en escritura, provoca la extrañeza necesaria para, como dirá Adorno, “dejar que las significaciones salgan a la luz”. Los textos autobiográficos son la larga constelación que arma su propia vida expuesta en cada uno de ellos. Constelación de microconstelaciones, Benjamin escribe para alumbrarse en el momento de peligro. Y dado que la vida, la suya, es un momento continuo de peligro escribe siempre desde esa condición, autobiográfica y académicamente.

Escritos Autobiográficos, Infancia en Berlín, Diario de Moscú, los *curricula* presentados en diferentes oportunidades, a los que debiéramos sumar las conversaciones



con Brecht, prolijamente escritas por cada uno y por separado, las cartas a Scholem, a Adorno, a Hannah Arendt, Gretel Adorno, las mujeres y secretarias de Brecht, las respuestas, las cartas a Bloch, a los editores... (y no termino), para obtener el corpus Benjamin que habla directamente de sí. Pero también, como dije, sería necesario sumar los textos sobre sus autores preferidos -aquellos en los que habla de Baudelaire o Kafka o Proust o Brecht-, o aquellos en los que perfila mejor los personajes emblema de la época -el *flâneur*, la bohemia, los poetas románticos, Nicolás Leskov-, o se explaya en la descripción de ciertos objetos o acontecimientos, los panoramas o las Exposiciones Universales, su interpretación, la alegoría o el anuncio de la catástrofe, incluso en el surrealismo como “última instantánea de la inteligencia europea”.

Tomo *Infancia en Berlín* como emblema de sus modos de mirar y escribir el mundo, modo que se prolonga en los escritos académicos no sólo en sus desarrollos específicos sino también en los avatares y formas de salir a la luz en las publicaciones. El texto, de publicación póstuma, tal como circula en castellano, se inicia con una imagen que habrá de repetirse en otros textos de Benjamin, *Crónica de Berlín*, (1996:188-242), por ejemplo, de 1932; también en las primeras impresiones del adolescente que viaja por Suiza o, más tarde, en las del joven que con los amigos intenta conocer Italia (1996: 83-133):

Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte. (“Tiergarten”. 1987:15).

El repaso que hará Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*, texto posiblemente iniciado a principios de los años treinta y varias veces retomado, resulta canchero, (¿vidriera? ¿paseo guiado? ¿exposición?) de una tradición que se reitera casi textualmente en otros escritos autobiográficos así como en los escritos académicos. Y aquí muestra, bajo el arte de saber perderse, lo que durante los últimos quince años de



su vida desplegará en los artículos periodísticos y los variadísimos proyectos que constituirán *El libro de los pasajes de París*. Objetos, categorías, arquetipos, la alegoría, destellan en el libro pero, hay que decirlo con Adorno, las imágenes no son idílicas ni contemplativas, y no se refieren, estrictamente hablando, a objetos materiales. En ellas se proyecta el futuro acontecer sobre Alemania, una fantasmagoría del futuro en el repaso de recuerdos de un pasado, en el que el hijo de una vieja familia judía de Berlín descubre el desmoronamiento que se avecina. Benjamin no vio este libro publicado en conjunto y fue dando fragmentos a los periódicos (especialmente el *Frankfurter Zeitung* y el *Vossische Zeitung*, véase “Apéndice”, 1987: 142) para ser publicados por separado y, a menudo, bajo seudónimo.³ No llegó a fijar el orden de aparición de cada texto que varía según los manuscritos. “El hombrecillo jorobado”, no obstante, está siempre puesto al final como imagen de lo que se perdió para siempre. Los escenarios cobran vida constituyendo una especie de relato dado que, poco a poco, en la adquisición de contornos fantasmagóricos, producen el anuncio de la catástrofe. Sobre ellos cae la mirada del exiliado, antes del exilio que se concretará en 1933, condenado al no lugar. “Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño del que los laberintos sobre el papel secante de mis cuadernos fueron los primeros rastros” (“Tiergarten”. 1987: 15).

El arte de perderse en la ciudad requiere aprendizaje había dicho en tercera persona. La primera aparece bajo la queja (“lo aprendí tarde”). ¿Tarde para qué? Sobrevivir sería la respuesta en el laberinto tramado en calco invertido sobre el papel secante de los cuadernos. Benjamin está perdido desde el principio en el seguimiento de las líneas que reproducen, en espejo, la escritura, su escritura, vuelta a cruzar por una nueva impresión hasta constituir la mancha.

Si bien, dice, estos son los primeros rastros (pistas, huellas, marcas) que se desvanecieron en el tiempo, hay uno que perdura pero obsérvese cómo: en el camino al laberinto que iba por el Puente de Bendeu, Benjamin siente algo “especial” allí, “la parte más insólita” del parque que se podrá contener en una palabra sólo mucho más

³ Susan Sontag en “Bajo el signo de Saturno”, en el libro del mismo nombre (2007: 126), comenta especialmente la afición de Benjamin a utilizar seudónimos, incluso antes de la necesidad de hacerlo como refugiado judío alemán a partir de 1933.



tarde. Inmediatamente dice “para mí quedaba cerrado por algo difícil e imposible de realizar”. Luisa von Landeau es el nombre de lo “especial”, la muchacha que muere joven y vuelve treinta años más tarde para revelarse como “amor”, a través del eco sobre el asfalto de los pasos de un campesino y la luz confusa que arrojan las hierbas sobre el empedrado. El registro es el del murmullo, los ecos, las imágenes concentradas en un punto: las cajas relucientes de los panoramas, los pequeños efectos.

El apoyo es el viaje y, en él, la mirada del miope: se detiene en un punto, afila, como si cavara, imagina a partir de los bordes difusos. Sólo un punto por vez pero hasta el fondo. Salta hacia otro, de igual manera, y establece la relación a como dé lugar, la cadena de montaje para poder seguir el viaje, de algún modo, “en medio de la luz de gas que caía tan suavemente sobre todo” (1987: 21). Las figuritas tenidas en la imaginación infantil; las voces en los primeros y oscuros teléfonos; el aire final en el que una mariposa mueve las alas en la red del cazador; la palabra impronunciada; una franja de luz bajo la puerta; los fantasmas; lo próximo convertido en lejanía y viceversa; los recuerdos en el recuerdo; el polvillo depositándose sobre los muebles de una casa cerrada; el castigo para el niño al que el reloj le marca su “demasiado tarde”; el haz de luz de una linterna a las seis de la mañana; una sombra en el techo producida por el fuego de una estufa; el perfume espumoso de una manzana asándose; la desesperanza de “conseguir una posición y tener el pan asegurado” (1987: 37); el recuerdo de lo imaginado; las casas de las tías, la casa de la abuela; las postales de viaje; la rememoración del placer en la manito del niño saboreando, en lo oscuro, las almendras, las pasas, la mermelada de fresa, antes de llevarlas a la boca. “El demasiado tarde” también para llegar a la sinagoga al tiempo que el golpe de luz, la conciencia de ser otro, y entonces el relato de una muerte, el deseo, el pecado y el castigo. También el mercado goteando por debajo del dobladillo de las faldas de las rebosantes feriantes; la sensación de convertirse en fantasma; el juego de las escondidas, la perfección caligráfica en la letra; el acento de la muerte; lo incomprensible. Cada uno de los textos de *Infancia en Berlín* es un viaje, desde el pasado hacia el presente por el espacio, no por el tiempo, pero incluso en ese espacio, a través de lo ínfimo, hasta en “esos lugares [en los que] parece haber pasado todo lo que aún nos espera” (1987: 55).



“Blumeshof 12” (1987: 58-63), la casa de la abuela, es el pasaje material preciso hacia el siglo XIX. Allí está custodiado el centro, la cabeza de alfiler desde donde Benjamin desplegará sus temas: el objeto y el fetichismo frente al objeto como punto equidistante en el que puede ver un hacia atrás y hacia delante y donde el tiempo no tiene lugar. Allí, los que viven, nunca mueren dirá. Y los objetos, destinados a siempre, pasarán por la guillotina a manos del trapero: “Para ellos no estaba prevista la muerte”. El siglo XIX, encerrado en la casa de la abuela, resulta tiempo detenido: “reino de las sombras”, de las “abuelas inmortales”. Cuartos en desuso, galerías, ruidos amortiguados, las vibraciones de las campanadas, el mirador, el gigantesco comedor, la puerta de dos hojas, el umbral, la luz de los regalos en la Navidad antes de ser entregados, la fragilidad de la mercancía. “A tiempo aprendí a envolverme en las palabras” dice, “que no eran más que nubes” (1987: 64). Así Benjamin entra en el lenguaje, en base al don de descubrir parecidos a través de “palabras manipuladas” que corresponden a “viviendas, muebles y vestimentas”, nunca consigo. Sólo puede verse cuando es fotografiado, en la “mirada triste de un rostro infantil” (1987: 65).

Estoy de pie, la cabeza descubierta, en la mano izquierda un enorme sombrero de ala ancha al que sujeto con estudiada gracia. [...] Apartada, junto a la antepuerta estaba mi madre, inmóvil, con el vestido muy entallado. Como un maniquí mira mi traje de terciopelo, a su vez recargado de pasamanería, que parece proceder de una revista de moda. Yo, en cambio, estoy desfigurado por la uniformidad con todo lo que me rodea. Como un molusco vive en la carcola, vivo en el siglo XIX que está delante de mí, hueco como una caracola vacía. La coloco al oído. (“Mummerehlen”, 1987: 65-66)

Y allí Benjamin recuerda lo que el niño Benjamin escucha al momento de ser fotografiado: “breves estruendos”, “chasquidos sordos”, “el tintineo”, “los dos timbres”, “el breve verso”: “Te voy a contar algo de la ‘Mummerehlen’” –dice- en la que “cabe el mundo desfigurado de la infancia”. La nostalgia benjaminiana que dará paso a la noción de “aura” no se relaciona aquí en nada con las grandes producciones del arte o las batallas sino con aquellos vestigios incorpóreos de la infancia, el recuerdo del recuerdo, una sensación, un roce que se graba no en la memoria sino en los sentidos y que sólo



puede alcanzar una cierta materialidad en la letra evanescente, como una nube. “Era lo mudo, lo movedizo, lo borroso que va nublando el centro de las cosas dentro de pequeñas bolas de cristal” (67). Allí el yo se dibuja con tinta china y se observa replicado en el grabado laberíntico del papel secante. En la fascinación por la porcelana china -nombre del fragmento de *Dirección única* (1987a) en el que cuenta Benjamin el arte de la reproducción de la cita, al tiempo que vuelve a contar el relato del pintor que, al mostrar su cuadro a los amigos, se inscribe en él convirtiéndose en parte de su propio cuadro-, Benjamin nos cuenta cómo leer a Benjamin en sus citas. ‘Yo` se despliega en la letra, palabras que se corresponden con objetos que son palabras que se corresponden con objetos que son palabras que se corresponden con otras palabras.... Inmerso en el cuadro, viaja y escribe, pinta, dibuja letras, se inscribe. Allí viaja como lo hacen las pompas de jabón, metiéndose en el juego de sus colores hasta perderse en los colores como en un libro (1987: 69). “En todas partes los niños son su presa”, de las pompas de jabón y de los libros, así como de los chocolates por sus envolturas multicolores. El inevitable yo de Benjamin, leve, lo inunda todo, al intentar dar cuenta de la mirada, mostrar cómo mira. Él está no en lo que ve sino en el cómo mira lo que ve. Es una sensación, una vibración, un estremecimiento.

En la alhaja que la madre lleva para las fiestas, tan grande que debe llevarla en la cintura, lo que “embelesa” al niño no es el valor de la joya sino “una música de baile que radicaba en los miles de pequeños rayos que irradiaban desde sus bordes” (1987: 71). No la piedra, ni el engarce, ni al fin la joya sino todo lo otro que el recuerdo de los pequeñísimos destellos convoca: la sociedad, el centro de la sociedad, una especie de talismán. Benjamin contraoferta un sentido diverso del valor de cambio: si entre las mercancías, la joya es, por antonomasia en términos marxianos, puro valor de cambio, sólo plusvalía, aquí se vuelve objeto fabuloso, punto de mira para la sociedad que la rodea. No por lo que significa en sí sino, como va a hacer Benjamin con el *Ángel de la historia* de Paul Klee, por todo lo que “pinta” (escribe) desde ahí. Nunca sabremos a ciencia cierta lo que ve el ángel pero todos convenimos en aceptar lo que dice Benjamin que ve el ángel. El destello de una piedra puede contener un mundo y él se reconoce allí al escribirlo escribiéndose. “A su amparo yo estaba igualmente a salvo”. La reunión, la



fiesta, es “un monstruo”, el de la propia clase social con la que traba conocimiento a través del destello de la joya que su madre lleva en la cintura. Lo “inaccesible, resbaladizo y siempre dispuesto a estrangular a los que rodeaba” (1987: 72). La madre, el padre, la clase social, el roce de los encajes, los utensilios de plata, las finas porcelanas, el dibujo azul en el fondo de los platos: un mundo que contiene el porvenir, aquello que ve el *Ángel de la historia*, entrevisto en el recuerdo de las sensaciones provocadas por los destellos de la joya junto al timbre de los invitados, el frac del padre y, a contrapelo, en la señal de paz en el fondo del servicio de impecable porcelana. El adulto recuerda lo que el niño Benjamin sintió allí en una radiante iluminación. No sabía entonces qué era. En el recuerdo, el adulto se tomará la vida para desentrañarlo. Es a ese `yo´, embelesado pero doliente al mismo tiempo, a quien escribirá toda su vida.

Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás está bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia. De otra manera la comprendemos, y tanto mejor, cuanto más profundo yace en nosotros lo olvidado. Del mismo modo que la palabra perdida, que acaba de huir de nuestros labios [...] así lo olvidado nos parece pesar por toda la vida vivida que nos promete. Lo que hace molesto y grávido lo olvidado tal vez no sea sino un resto de costumbres perdidas que nos resultan difíciles de recuperar. Quizás sea la mezcla con el polvo de nuestras moradas derrumbadas lo que constituye el secreto por el que pervive (“Juego de letras”, 1987: 76)

Tanta sencillez y tanta majestuosidad, dice Benjamin, para explicarse el recuerdo de la mano que escribe. Ya nunca podrá volver a aprenderse el trazado de la letra. Lo que quisiera escribir es ese momento de aprehensión de la letra como si en el aprender a dibujar pudiera él mismo volver a inventarse. No por azar este momento se une a recuerdo y olvido, también a nostalgia y costumbre: “leer y escribir”, aprender a leer y a escribir como único espacio de realización verdadera. No ya leer y escribir sino la nostalgia del encuentro con esa sabiduría: la mirada del pintor perdiéndose en su propio cuadro. El adulto está dentro del cuadro y desde allí escribe. La recuperación de la



infancia, “toda la infancia”, es el intento, fallido de antemano, de la recuperación de las primeras veces, la captura de la sensación de las primeras veces.⁴

Por ello importa contar la fiebre y no la enfermedad, la prohibición de leer y de las sombras chinescas sobre la pared, disfrutar de la espera, “ver acercarse desde lejos todo lo que me importa”, inventarse historias recordadas ahora por el Benjamin adulto (1987: 80). La calesita, el lago congelado donde ir a patinar, “la avenida del mentidero”, el pupitre, los libros, los armarios, los mendigos y las prostitutas, el costurero, los objetos enfocados por las reverberaciones, las huellas dejadas en el niño resplandeciendo en el instante de peligro. Consuelo del desesperado son señales de su desaparición más que de su presencia. Las medias, por ejemplo, por la manera de encontrarse en el fondo del armario, arrolladas según la tradición y el placer de desenvolverlas. Las colecciones de postales y los calcos, las estampillas y los cuadernos, los rastros dejados por otros en los libros, todo cubierto por una cortina de niebla que se va descorriendo a medida que el color del calco irrumpe en los cuadernos tras las narraciones. Los dibujos le prometen al niño miope más que todas las argumentaciones. Leer, escribir, recortar, pegar, armar y desarmar historias, lo único seguro y permanente que seguirá haciendo toda su vida. Hasta que lo dejen.

Ese yo que se muestra en *Infancia en Berlín*, el yo de un Benjamin adulto, poniéndole palabras a las sensaciones del niño Benjamin, se enmascara en los escritos académicos en los que, en realidad, seguirá disimulando sus juegos, leer y escribir, recortar y pegar. Los efectos de esas sensaciones, la experiencia, es lo que en otros escritos tratará de explicar dentro de lo que se le ofrece más a mano. La dialéctica, dicen. Pero Benjamin no acierta con el rigor científico. En él, en todo caso, la dialéctica es otra cosa. No es la “memoria involuntaria” lo que desarrolla el adulto recordando al niño sino, como dice Deleuze sobre Proust, una verdad. Sobre esto, un detalle respecto de las medias: “no me cansaba nunca de hacer la prueba de esta verdad enigmática: que forma y contenido, el velo y lo velado, la “tradición” y la bolsa, no eran sino una sola

⁴ “La mano aún puede soñar el manejo, pero nunca podrá despertar para realizarlo realmente. Así, más de uno soñará en cómo aprendió a andar. Pero no le sirve de nada. Ahora sabe andar, pero nunca jamás volverá a aprenderlo” (1987: 77).



cosa” (1987: 103). Lo prohibido será la clave por donde Benjamin aprende a buscar la verdad. En lo oculto, el fantasma, intuye el secreto de la verdad. Así enfrenta los libros. Especialmente los de literatura para niños como los de literatura fantástica. La biblioteca (1987: 104), a escondidas de los padres, es el espacio del deseo. Y el deseo no es sino el de la posesión: “renovar de lo antiguo mediante su posesión –dice- era el objeto de la colección [...] todo lo que poseía era para mí una colección única” (1987: 105). Frente a lo seriado, la colección pierde su encanto porque lo que importa, lo que relumbra, es lo único como huella, vestigio, en todo caso de alguna serie perdida. Incompleta por naturaleza, la colección lo fascina en su incompletud. Allí está la verdad. En la falta adquiere sentido. Así, de igual manera, el conocimiento, en el enfrentamiento con la belleza: mendigos y prostitutas son lo oculto, lo prohibido, la verdad. Ir hacia ellos significa abandonar la clase, la propia (1987: 109), y abandonar la madre, su clase, su familia, su barrio, su religión... pero al mismo tiempo avanzar hacia cierta verdad sobre la que ya sabe que nunca habrá de presentarse completa, precisa, entera, sino siempre a través de breves sombras, una frase perdida en una calle, una calle en que perderse, medias a desenrollar, figuritas recompuestas, dibujo sobre dibujo sobre dibujo, el laberinto de trazos de tinta en el papel secante. Y ni siquiera en los trazos sino en el entre medio. No el color original del papel sino en la revuelta de arañitas que se arma en los bordes donde la tinta invade imperceptiblemente el algodón... o también en el fondo oscuro de la caja de costura o el envés del bordado, cada vez más enredado cuanto más se aproxima a su meta.

Lo fascinante para Benjamin es ese momento que es duración. Ni antes, ni después, ni modelo terminado ni libro concluido sino pasaje en tanto se pasa por él. No hay un yo que pueda definirse taxativamente sino en el pasar, mirar, oler, tocar, saborear, sentir a contracorriente de cualquier verdad establecida. En todo caso la verdad es un fulgor, un instante de luz, un ver y no, un esfumado disperso que se lleva cada uno de los curiosos que se animan a mirar (1987: 118) y se disgrega en lo mirado que se llevan. Aún “plantado” frente a los sucesos, para saciarse, inevitablemente siente que se le escapan, guardan su secreto. “Escondida la desgracia”, recuerda que imaginaba el niño Benjamin, “rodeaba por doquier [...] pero no se dejaba ver por



ninguna parte” (1987: 119). Y no hay “aviso de incendio” (1987: 121) cuando finalmente se presenta la desgracia y el crimen, la experiencia de la desgracia y el crimen que aniquila todo, “incluso el umbral entre la Muerte y la Realidad” (1987: 120). El niño Benjamin imaginaba que podía entreverse la catástrofe ya en el sonido de la alarma hasta que comprende, en el terrible silencio de un señor que calla frente a su padre, que allí, precisamente allí, está la verdad, su vida –la de su padre- “pende de un hilo” y “tal vez no lo sabe”.

Uno de los últimos textos del volumen, “Logias” dice la traducción española (1987: 123-127), “Galerías” diríamos nosotros, explica cuál es finalmente el objeto, si es que así puede llamársele, que posibilita el pensamiento: un “aire”, que no es otro que el percibido desde la cuna, también el que siente en Capri en brazos de la mujer amada, el “mismo en el que aparecen las imágenes y alegorías que dominan mis pensamientos”. Perseguirá toda su vida “ese aire” en el que resuena el compás del ferrocarril, el sacudir de las alfombras, los sueños (de viajes y la lluvia), el roce sobre el muro de los primeros brotes en la primavera, el alboroto de las persianas o el escándalo de las cortinas corredizas que caen estrepitosamente. “Todo el patio me servía de aviso” dice (1987: 124) y así como frente a su propia fotografía de niño, con telón de fondo sobre el siglo XIX, se preguntaba qué oía en aquella caracola, ahora podría preguntarse, preguntarnos, ¿aviso de qué? De lo inhabitable responde sobre el final del fragmento:

Desde mi infancia, las logias habían cambiado menos que otras estancias. Pero no sólo por esto me siento todavía allegado a ellas, sino por el consuelo que emana de su condición de inhabitables para quien apenas llega a establecerse fijo en alguna parte (1987: 126).

Posiblemente, cuando Benjamin escribe estos pequeños textos, todavía no haya visto más que unas pocas veces a Brecht pero ya aquí se muestra la experiencia del conocido poema del *Manual para habitar las ciudades*. Sobre ello conversarán los dos autores más adelante como única estrategia de sobrevivencia en el exilio. Allí, en las logias, las galerías, aparece concentrada la posibilidad de la huella y al mismo tiempo su borramiento, un sentimiento de nostalgia y a la vez de una cierta placidez por la



recuperación aleatoria del vestigio. No se trata de objetos materiales, es “un aire” en el que nadie vive sino el “dios de la ciudad”, “como dentro de un mausoleo que hace tiempo le está destinado” al niño que antes fuera partícipe (1987: 127). Ahora, la luz de la luna que mal alumbraba el cuarto del niño Benjamin, tópico romántico por excelencia, antes que ensoñación es más bien en él certeza sobre la existencia de un mundo que se desintegra haciéndose pedazos. Es el espanto el verdadero despertar “para siempre y sin esperanza” (1987: 135) del hombre que sabe ya que habrá de perderlo todo. La mirada del Ángel.



Bibliografía

Benjamin, Walter (1992). “Desembalo mi biblioteca”, “Desenterrar y recordar”, “Zentralpark”, en *Cuadros de un pensamiento*. Bs. As. Imago Mundi. Selección, cronología y postfacio de Adriana Mancini, Traducción de Susana Mayer con la colaboración de A. Mancini. 105-115; 118-119; 173-213 respectivamente.

(1987) [1950] *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid. Alfaguara.

(1987a) [1955] *Dirección única*. Madrid: Alfaguara

(1987b) [1972] *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Madrid.

Taurus

(1989) [1972] *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus

(1988 a) [1980] *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid. Taurus.

(1988 b) [1980] *Diario de Moscú*. Madrid. Taurus.

(1996) [1985] *Escritos autobiográficos*. Madrid. Alianza Universidad.

Mancini, Adriana (1992). “Postfacio”, en Benjamin, Walter: *Cuadernos de un pensamiento*. Ob. cit. 155- 169.

Scholem, Gershom (1987) [1975] *Walter Benjamin, historia de una amistad*. Barcelona. Península.

Sontag, Susan (2007) [1978]. *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires. Debolsillo.