

Michael W. Jennings

Princeton University

Doble exposición. Escritura palimpséstica y textura de imagen en la prosa tardía de Benjamin

Traducido del inglés por Gabriela Leighton (Universidad Nacional de San Martín), Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín) y Gisela Fabbian (CONICET).

Resumen

El presente artículo se centra en la búsqueda de un elemento que pueda funcionar como principio guía para reconfigurar y resignificar los textos no estructurados de Walter Benjamin. Lo encuentra en la práctica benjaminiana de la reescritura, es decir, en la creación de una escritura palimpséstica en la que un texto completamente nuevo se produce sobre la base de otro previo. A partir de esta idea, se ocupa de la estrecha relación entre *Dirección única e Infancia en Berlín hacia 1900*, desmontando las capas de este último texto y exponiendo los vestigios del primero. El análisis de esta práctica escritural intenta, por último, mostrar que las *Denkbilder* que componen *Infancia en Berlín* son concebidas y producidas en explícita analogía a la imagen fotográfica.

Palabras clave

Walter Benjamin – Reescritura – Palimpsesto – Imagen– Fotografía

Double Take. Palimpsestic Writing and Image-Character in Benjamin's Last Prose

Abstract

This paper's purpose is to find some element which could work as a guiding principle to reconfigure and re-signify Walter Benjamin's unstructured texts. It will be found in Benjamin's rewriting practice -that is, the creation of a palimpsestic writing in which a new text is made from a previous one. From this idea, it will deal with the close relation between *One-Way Street* and *Berlin Childhood Around 1900*, stripping the different layers of this second text and exposing the traces of the first one. Finally, the discussion of this practice of writing attempts to show that the *Denkbilder* that make up

Berlin Childhood are conceived and produced in explicit analogy to photographic image.

Key words

Walter Benjamin – Rewriting – Palimpsest – Image– Photography

Recibido: 12/01/2012. *Aprobado:* 29/05/2012. *Traducido:* 29/05/2012, 06/08/2012. *Traducción aprobada:* 18/10/2012.

Uno de los problemas con persistencia menos estudiados de la obra de Benjamin continúa siendo la cuestión de los elementos estructurantes de lo que él mismo llamó “el todo móvil y contradictorio” de su pensamiento (GB IV, 412).¹ El propio Benjamin brindó una serie de figuras para estas estructuras: constelaciones, imágenes dialécticas, crónicas. No obstante, son pocos los intentos que se han llevado a cabo para discernir las constelaciones concretas dentro de la obra de Benjamin misma.² Éste es, ciertamente, el sitio en que finalmente las preguntas sobre la práctica de la escritura se entrecruzan con las preguntas acerca de la práctica de la lectura. Sin embargo, se ha prestado escasa atención al proceso efectivo a través del cual las constelaciones o imágenes dialécticas, formadas por distintos recortes de textos e imágenes, emergen en la práctica concreta de lectura de Benjamin.

¹ Durante muchos años, los estudiosos de Benjamin observaron una rígida dicotomía entre una primera obra “romántica” y una tardía obra “marxista”. Para una primera demostración sistemática de la continuidad entre la obra de juventud y la de madurez –lo cual podría denominarse “tesis de unidad –, véase M. W. Jennings, *Dialectical Images. Walter Benjamin’s Theory of Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1987. Uwe Steiner se concentró en los años de transición claves de mediados de 1920 y demostró los aspectos más importantes de esta continuidad: *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Würzburgm Königshausen & Neumann, 1989.

² Para un ensayo preliminar, véase M.W. Jennings, “On the Banks of a New Lethe: Commodification and Experience in Benjamin’s Baudelaire Book”, *Boundary*, 2, vol. 30, 1, 2003, 89-104.

En términos de práctica de lectura: ¿cuál es el ahora de la cognoscibilidad de la imagen?, ¿cuál es el crítico instante de peligro sobre el que se funda toda lectura?

Como cualquier lector de Benjamin puede darse cuenta de inmediato, el proceso de lectura de cada texto está constantemente interrumpido por una interferencia particular –el reconocimiento, la memoria, la intuición o incluso la anticipación de la citabilidad de un pasaje, su referencia a otros pasajes relacionados, su relativa o absoluta dependencia de una serie de pasajes en otros textos–, por el reconocimiento, en suma, de su parcialidad e inestabilidad. Éste es con mucha frecuencia el precio de encontrarse con la práctica benjaminiana de la escritura: su casi absoluta resistencia a la estasis, la autorreferencialidad y el compromiso concomitante de deslizarse fuera de la identidad y el significado.³ Así, en una interpretación extrema, el resultado es la incitación a la asociación libre, la cita deshistorizada del libro sobre el *Trauerspiel* en el sentido de que “cualquier cosa puede significar otra cosa” (GS I, 350). Existen, sin embargo, una serie de factores constructivos operando que ponen límites a la fuga al infinito, a la polisemia radical en Benjamin. El significado realmente surge cuando el lector sigue el hilo de la cita a través de lo que Breton llamó los “camino enmarañados del deseo”; sin embargo, a medida que el lector traza gradualmente esta red de citas, la constelación misma es constituida precisamente como la red resultante, como un constructo mental que está sujeto a verificación.

³ El trabajo de Paul De Man ha sido especialmente influyente en este sentido. Véase en particular: “Conclusions. Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’, en *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, 73–105 (edición castellana: “Conclusiones: ‘La tarea del traductor’ de Walter Benjamin”, en *La resistencia a la teoría*, trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés Madrid, Visor, 1990, 11–37).

La práctica en sí misma que Benjamin hace de la cita es por cierto extremadamente compleja. El uso más conocido es quizá el empleo de la autocita anónima: la cita dentro de un texto o pasaje de otro texto de Benjamin sin ninguna otra atribución más que la ocasional e irónica frase “un escritor de izquierda ha escrito”. El presente trabajo, no obstante, se ocupa de una práctica estructuradora muy específica, que está relacionada con la cita pero que en el fondo es esencialmente diferente: la práctica de la reescritura. Me refiero, concretamente, a la práctica por medio de la cual Benjamin produce un texto que, más que una serie de referencias a un texto anterior, constituye una reescritura sistemática y arquitectónica de las estructuras anteriores de ese texto, de sus formas y de su contenido. El ensayo “Experiencia y pobreza” brinda un ejemplo preliminar y localizado. En él se habla de una generación que afronta las experiencias de un paisaje tecnificado: “en un campo de fuerza de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano” (GS II, 214, DI, 168). Pese a ser el centro de una meditación sobre la experiencia de una generación que había sobrevivido a la Primera Guerra Mundial, “Experiencia y pobreza”, condensa y reescribe de hecho, en momentos claves, el texto final de *Dirección única*: “Hacia el planetario”. Allí el paisaje tecnificado que emergió durante la Gran Guerra es evocado en gran detalle:

Masas humanas, gases, fuerzas eléctricas fueron arrojadas a campo raso, corrientes de alta frecuencia atravesaron el paisaje, nuevos astros se elevaron al cielo, el espacio aéreo y las profundidades marinas resonaron con el estruendo de las hélices y en todas partes se excavaron fosas de sacrificio en la madre tierra. (GS IV, 147, DU, 97)

“Hacia el planetario”, al igual que “Experiencia y pobreza”, es una reflexión sobre una nueva forma humana que sólo puede existir en este

paisaje. Con su evocación estática y problemática de una *physis* colectiva y tecnificada, convulsionada por el “estremecimiento que acompaña una verdadera experiencia cósmica”, este texto anterior de Benjamin no es sólo una influencia en “Experiencia y pobreza”: proporciona al segundo texto su lenguaje, estructura y contexto. En un sentido importante, “Experiencia y pobreza” es una reescritura de “Hacia el planetario”.

El mismo Benjamin hizo frecuentes referencias a esta práctica de reescritura. En la sección “Porcelana china” de *Dirección única*, la voz narrativa ofrece una amplia descripción de la naturaleza material de una práctica particular de escritura:

La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. [...] Solo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto. [...] La costumbre China de copiar libros fue una garantía incomparable de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de la China. (GS IV, 90, DU, 22)

Benjamin era, en efecto, un adepto a la práctica de insertar enigmas dentro de sus textos, y sugiere aquí que la “clave” de dichos enigmas reside en el simple hecho de que muchos de sus textos son “copias” de textos anteriores, resultantes de la reescritura del texto previo en una forma aparentemente nueva. En las páginas introductorias al ensayo sobre *Las afinidades electivas de Goethe*, Benjamin ofrece una visión aún más específica de la relación que se puede generar entre el texto previo y su reescritura. Allí, el crítico es famosamente comparado con un “paleógrafo frente a un pergamino cuyo texto desleído está cubierto por los trazos de una escritura más poderosa que se refiere a

él” (GS I, 125, EG, 14). Ésta es ciertamente una descripción bastante precisa de la relación que se obtiene de la comparación entre “Experiencia y pobreza” y “Hacia el planetario”: la descripción sobria y memorable de las nuevas formas de experiencia en el ensayo posterior –aquel “guión más poderoso”– “refiere” a ese texto “desleído” que se encuentra por debajo. Ésta y muchas citas similares son usualmente interpretadas como los fundamentos de la práctica crítica de Benjamin, los elementos más importantes de su forma de abordar todos los textos. Sin embargo, pueden ser entendidas mejor como descripciones de la práctica de escritura de Benjamin. Como esta cita lo revela, lo que he denominado “reescritura” es una forma de “escritura palimpséstica”. En momentos claves de su trayectoria, los más importantes textos de Benjamin –aquellos que organizan e informan una amplia gama de diferentes textos– reaparecen reescritos en un nuevo lenguaje. Un elemento central en estructuración de la obra de Benjamin, es entonces la práctica de la reescritura como sobreescritura; la producción de un “nuevo” texto sobre la base de un texto previo. Esta condición estructural ayuda a explicar el predominio en los textos de Benjamin de figuras e imágenes de un retorno a la escena originaria de la escritura: tales figuras e imágenes apuntan a un texto previo sobre el cual está basado el nuevo texto.

No es accidental que la concepción de la reescritura como copia sea una imagen de *Dirección única*. Este ensamblaje aparentemente casual de pequeños textos literarios –que aún es el terreno menos explorado de la obra de Benjamin– es, de modo importante, la clave de su escritura posterior, y especialmente de aquella escritura basada en la forma de *Denkbild* o figura de pensamiento. En lo que sigue, me concentraré en un conjunto de ejemplos para demostrar, de una forma más precisa, la práctica de la reescritura y sus efectos en la relación entre *Infancia en Berlín alrededor del 1900* y *Dirección única*.

Cuando Benjamin se volcó, en 1938, a la reescritura de *Infancia en Berlín alrededor del 1900*, que había comenzado a tomar forma como un reordenamiento de “Crónica de Berlín” de 1932 y había asumido una forma provisionalmente completa hacia 1934, llevó a cabo una serie de acciones que continúan desconcertando a editores y lectores. Sometió un número de textos a una revisión extensa; agregó dos partes nuevas y eliminó nueve, comprendidas algunas de las que actualmente se cuentan entre sus más famosas *Denkbilder*. Y mientras que los textos que conforman *Infancia* pueden haber sido dispuestos en orden ya en 1934, no tenemos evidencia concreta de tal orden; el único orden accesible a nosotros es el impuesto en 1938 en el llamado *Handexemplar Komplet*.⁴ Intentaré resumir mi opinión central: esta revisión fue realizada con dos propósitos. Primero, Benjamin buscó organizar la versión final de *Infancia*, como una reescritura de *Dirección única*, de tal forma que sus secciones claves de la niñez no sólo trataran temas y formas sino que en realidad se produjeran en el texto aproximadamente en el mismo punto que sus correspondientes imágenes en *Dirección única*. Segundo, Benjamin procuró disponer cada uno de los textos que conforman *Infancia* según una particular interpretación de la fotografía. Mi tesis es que el carácter de la imagen, tan central para *Denkbilder*, es esencialmente fotográfico en la versión final de *Infancia*.

“Logias”, la primera *Denkbild* de *Infancia*, es a menudo interpretada como una emotiva y notable evocación ambiental de la pérdida de un

⁴ Tal es la inscripción de la primera página escrita a mano de una copia escrita a máquina producida en París en 1938. Esta composición histórica de *Infancia en Berlín* es extremadamente compleja: para un estudio exhaustivo que enfatiza el estado del texto como *work in progress*, véase Davide Giuriato, *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*, München, Fink, 2006, 7–84.

lugar particular: los patios y *Loggien* del *Großbürgerliche Wohnungen* del viejo oeste de Berlín.⁵ En esos patios, como ha mostrado Winfried Menninghaus, habita un conocimiento mítico que la voz narrativa aún no puede igualar.⁶ Pero este oscuro conocimiento es en *Infancia en Berlín* radicalmente contingente respecto una visión muy particular: la visión fotográfica. Porque, en la primer y más sutil evocación de las técnicas fotográficas pre-cinematográficas del texto, la *Loggia* misma, con su forma semejante a una caja y sus obturadores, no es meramente una figura del palco teatral, sino de la cámara de placa.⁷ Las *Denkbilder* de *Infancia* son de hecho, como Benjamin sostiene en la introducción del *Handexemplar*, “las imágenes en las cuales la experiencia de la gran ciudad se precipita en un niño de clase media” (GS VII, 385); este precipitado, sin embargo, no es un proceso generalizado ni históricamente inespecífico: las imágenes se precipitan como tales a través de aparatos fotográficos. Las metáforas fotográficas se encuentran de hecho en cada rincón de *Infancia*. La luz tenebrosa que caracteriza una imagen tras otra es la luz de la primera fotografía. El líquido que supura bajo la superficie de la tierra y realiza su recorrido por debajo de las nutrias es una figura para el líquido de revelado fotográfico que tiene el potencial de hacer visibles las imágenes latentes precipitadas en el texto. Y, como ha mostrado Eduardo

⁵ El primer intento de evocar esta atmósfera fue realizado por Marleen Stoessel en *Aura, Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München, Hanser, 1983.

⁶ Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 26–58 (edición castellana: *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, trad. Mariela Vargas y Martin Simesen de Bielke, Buenos Aires, Biblos, Colección Pasajes [Centro de Investigaciones Filosóficas, Programa de Estudios en Filosofía del Arte], 2013).

⁷ Para una lectura completa de las implicancias teóricas de la concepción de la fotografía en *Infancia en Berlín*, véase M. Jennings, “The Mausoleum of Youth: Between Experience and Nihilism in Benjamin’s *Berlin Childhood around 1900*”, *Paragraph*, 32, vol 3, 2009, 313–330.

Cadava, el flash acude repetidamente como “ahora de la cognoscibilidad”.⁸

“Logia” sirve de introducción programática al problema de la fotografía como inscripción técnica en *Infancia en Berlín*, contrapartida exacta de la primera sección de *Dirección única*: “Gasolinera”. Este texto anuncia, de forma auto-reflexiva, que el texto estará compuesto por extractos aparentemente inconsecuentes de un “lenguaje rápido”, comparando el funcionamiento de este lenguaje con el de una máquina constructivista: una turbina que requiere petróleo en sus “roblones y juntas” (GS IV, 85, DU, 15). En paralelo, “Logia” advierte al lector que el conocimiento revelador puede ser algo que no entendemos, pero que puede hacerse comprensible recurriendo a los medios modernos, a saber, aplicando aceite a las articulaciones y los ejes de esta logia con una cámara de placa.

Los dos ensayos de montaje tomados conjuntamente componen una arquitectura palimpséstica muy particular. *Infancia en Berlín*, aquel “guion tan poderoso”, demuestra ser translucido, luminoso y poroso, solo para invocar algunas de las figuras más fuertemente asociadas al lenguaje arquitectónico de Benjamin. Los dos textos guardan, en efecto, el mismo tipo de relación entre sí que la evocada entre el original y la traducción en “La tarea del traductor”: “La verdadera traducción es transparente, no le hace sombra [...] Pues la frase es el muro que se levanta ante el lenguaje del original, mientras que la fidelidad es el arco que la sostiene” (GS IV, 19, AN, 139-140). La teoría de la traducción de Benjamin postula la traducción misma como mo-

do de reescritura de un texto originario, una reescritura que arroja una luminosidad entera y recíproca entre sus elementos.

Dada la representación arquitectónica de la traducción en “La tarea del traductor”, no debería sorprendernos que tanto *Infancia en Berlín* alrededor de 1900 como *Dirección única* se orienten inmediatamente hacia el problema de la forma arquitectónica. En la segunda sección de *Infancia*, “Panorama Imperial”, se evoca el cerrado espacio del panorama, un espacio en el cual tiene lugar la forma paradójica de la visión fotográfica. Sentada frente a una pantalla horizontal, la audiencia mira, sin embargo, “a través de ventanillas, la lejanía de tenue colorido” (GS VII, 388, IB, 19). Al mirar hacia adelante, los espectadores en realidad miran hacia abajo. Es como si el espejo del aparato redireccionara, para la presentación de las imágenes fotográficas, la visión hacia abajo a través de un piso transparente. Esta sensación de lo que habita “abajo” se encuentra presente, en efecto, en la idea de palimpsesto. Y lo que se halla por debajo de la superficie de *Infancia en Berlín* es ese piso profundo y subterráneo de *Dirección única*. Luego de que el segundo texto de *Dirección única*, “Salita para desayunar”, anuncie la temática del sueño y la visión “allí abajo”, la sección “Número 113” tiene una subsección titulada “Subterráneo”. “¿Qué siniestro gabinete de curiosidades aparece allí abajo”, pregunta el narrador, “donde las zanjas más profundas se hallan reservadas a lo más cotidiano?” (GS IV, 86, DU, 17). En esas profundas zanjas, esta voz descubre el cuerpo del “primer compañero de mis tiempo de colegial”. Se trata del cadáver de Fritz Heinle, amigo de Benjamin, que se quitó la vida en la *Heim* de la *Freideutsche Jugend* al comenzar la Primera Guerra Mundial, una visión que nunca se apartó de la escritura de Benjamin. Así como la voz narrativa descubre este cadáver, profundamente enterrado pero determinante, al comienzo del texto, la voz narrativa de *Infancia en Berlín* encuentra este cuerpo una y otra vez: en el final de la primera *Denkbild*, “Logias”, donde “el niño

⁸ Los argumentos más importantes de Cadava con relación a la cualidad fotográfica en la epistemología tardía de Benjamin se pueden encontrar en *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton Princeton University Press, 1997.

que antaño fue partícipe [...] se encuentra en su logia [...] dentro de un mausoleo que hace tiempo le está destinado” (GS VII, 388, IB, 127). Y nuevamente, en la conclusión programática de *Infancia*, “La luna”, el niño experimenta un intenso momento de identificación cuando, despertando en medio de la noche, sale de la cama, perseguido por el “miedo de encontrarme a mí mismo estirado en la misma” (GS, VII, 427, IB, 133). La visión fotográfica lleva al lector de *Infancia* hacia abajo y hacia adentro de una cripta muy particular.⁹

Heinle, sin embargo, no es el único cuerpo enterrado bajo la superficie de *Infancia en Berlín*. Ese piso transparente del texto, al revelar *Dirección única* como su sótano, deja ver unos cimientos totalmente cubiertos de cuerpos. De hecho, es el cuerpo de Goethe y su voz incorpórea lo que con más frecuencia ronda estas imágenes.¹⁰ Goethe está presente y es nombrado en las subsecciones siguientes de “Número 113”: visible en el sótano, sentado frente al escritorio de su estudio, le da al narrador una vasija y lo acompaña a una comida junto a su familia y antepasados. Los grandes ancestros le dejan como legado, no la inspiración, sino el indicio de mortalidad: el indicio del mausoleo del niño de *Infancia en Berlín alrededor de 1900*. Pero Goethe también está presente en “Panorama imperial”; su voz parece haber flotado hasta una posición justo debajo del piso. Cuando el panorama está por moverse para desplazar la mirada de los espectadores de una imagen a otra, suena una campanita y el aparato gira, no hacia una nueva imagen, sino a un espacio vacío. Y en este no-espacio, en este no-tiempo, un presente eterno e inespecífico se muestra. No sólo el eterno presente del médico rural de Kafka, con-

denado a ser empujado siempre a un eterno ahora por dos caballos blancos al tiempo que su abrigo de piel se agita en el viento, sino el eterno presente de “Wilkommen und Abschied” de Goethe. El presente que existe como vacío dentro del panorama está “bañado por el dolor de la partida”, el instante en el poema de Goethe en el cual el pretérito da lugar, fugazmente, a un tiempo presente donde, literalmente, nada sucede, donde reside una anticipación de la nostalgia: “¡Pero ah! Ya con el sol de la mañana/ la partida encoge mi corazón: / ¡Qué éxtasis en tus besos! / ¡En tus ojos qué dolor! (*Doch ach, schon mit der Morgensonne / Verengt der Abschied mir das Herz: / In deinen Küssen welche Wonne! / In deinem Auge welcher Schmerz!*).¹¹

Este eterno presente –representado arquitectónicamente como un emparedamiento o entierro– regresa en la tercera sección de *Infancia*, “Columna triunfal”. El tambor que forma la base de la columna es otra forma de espacio arquitectónico cerrado pero transparente, en este caso el mausoleo no de la niñez sino de la historia mundial: “¿Qué pudo haber después de Sedán? Con la derrota de los franceses, la Historia Universal parecía haber dejado a su glorioso sepulcro, sobre el cual esta gloriosa columna se eleva como estela funeraria” (GS, VII, 389, IB, 22). Sin embargo, no es como si la imagen sepulcral de la columna de la victoria existiese de manera independiente: es de hecho la visión del niño la que construye la muy particular naturaleza de la columna. Mirando desde abajo, el niño ve “que la gente se estacionaba en lo alto. Delante del cielo sus contornos negros semejaban figurines de pegatinas. ¿No tomaría acaso las tijeras y el cazo de la cola para repartir, una vez terminado el trabajo, las figuritas delante de los portales, detrás de los arbustos, entre las columnas o donde se me antojara?” (GS, VII, 389-390, IB, 24). Si “Logias” teorizaba la produc-

⁹ Para un influyente resumen de la relación entre textos “superficiales” y “enterrados” –una “criptonomía”–, véase Nicolas Abraham/Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word. A Cryptonymy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

¹⁰ Para la noción de influencia textual, véase especialmente Avital Ronell, *Dictations. On Haunted Writing*, Champagne/Urbana, University of Illinois Press, 2006.

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe, “Wilkommen und Abschied”, en *Werke*, Bd. 1, Berliner Ausgabe, hrsg. von Siegfried Seidel, Berlin, Aufbau, 1960 ff., 48

ción de imágenes individuales, su precipitación a través de la cámara y su aporte de un conocimiento que podemos ver pero no entender, “Columna triunfal” teoriza la construcción misma de *Infancia* a partir de la yuxtaposición de estas imágenes. La referencia a las tijeras y al pegamento es, en efecto, una referencia directa a las prácticas de montaje de los dadaístas berlineses, a su construcción de espacios arquitectónicos chatos –*Klebebilder*– a partir de fragmentos de imágenes violentamente extirpadas de revistas ilustradas. La analogía específica al principio constructivo del fotomontaje sugiere no sólo la relación de los diferentes textos dentro de *Infancia* como una constelación o imagen dialéctica, sino que insiste también en la naturaleza fotográfica de las imágenes mismas.

“Columna triunfal” reescribe también su doble texto a partir de “Terreno en construcción” de *Dirección única*:¹²

Pues, de hecho, los niños tienden de modo muy particular a frecuentar cualquier sitio donde se trabaje a ojos vista con las cosas. Se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería. En los productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y sólo, a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de ma-

nera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran en los juegos. Los mismos niños se construyen así su propio mundo objetal, un mundo pequeño dentro del grande. (GS IV, 93, DU, 25)

Aquí también Benjamin entreteje una compleja alegoría política –no la Batalla de Sedán, sino la construcción de la República de Weimar con los productos de desecho del Imperio, a partir de los materiales que no podrían haberle sido útiles a los poderosos– por medio de una meditación auto-reflexiva sobre los usos del montaje.

Si la relación temática y estructural de *Dirección única* con *Infancia en Berlín* demostrada aquí es dominante, esto no significa que las estrategias formales de Benjamin en las secciones individuales de los dos textos sean idénticas. *Dirección única* está construida sobre la base de una forma temprana de *Denkbild* concebida como una forma textual que une elementos de las prácticas y formas de las vanguardias históricas –dadaísmo, constructivismo y un incipiente surrealismo– con la tradición del aforismo y los recursos y el ingenio del folletín.¹³ Sin embargo, como se ha indicado, las secciones de *Infancia en Berlín* son concebidas y producidas en explícita analogía a la imagen fotográfica. Esto no quiere decir, en efecto, que Benjamin en cierto sentido busque crear “fotografías textuales”; más bien intenta crear textos que aspiran a las condiciones de legibilidad de la fotografía.¹⁴

¹² En *Dirección única*, hay varias secciones entre “Número 113” y “Terreno en construcción”. “Reloj regulador” de *Dirección única* tiene su paralelo en “Teléfono” de *Infancia en Berlín*: los dos textos tratan de la intervención de las técnicas modernas en las prácticas de vida tradicionales. De manera aún más reveladora, la brillante pieza “Piso de lujo, amueblado, de diez habitaciones” de *Dirección única* tiene, en *Infancia en Berlín*, su contrapartida en “Tiergarten”. Ambas prosas detallan el desciframiento de lugares irracionales: el departamento burgués para el adulto, el laberinto de caminos y posibilidades para el niño. Para una decodificación de los espacios irracionales en Benjamin, véase especialmente Tom Gunning, “The Exterior as *Intérieur*. Benjamin’s Optical Detective”, *Boundary*, 2, vol. 1, 30, 2003, 105–130.

¹³ Sobre la relación entre la *Denkbild* y las formas estéticas de la vanguardia histórica, cf. M.W. Jennings, “Walter Benjamin and the European avant-garde”, en David Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 18–34. Sobre la forma del *Denkbild*, véase Gerhard Richter, *Thought-Images. Frankfurt School Writer’s Reflections from Damaged Life*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

¹⁴ Sobre el tema de legibilidad fotográfica, y especialmente sobre el uso del ensayo de Siegfried Kracauer “Die Photographie” por parte de Benjamin en su conceptualización de los textos en *Infancia en Berlín*, véase M.W., Jennings: “The Mausoleum of

Ahora bien, ¿cuál es exactamente el carácter fotográfico de las imágenes que debe ser leído? Una respuesta surge al comparar las conclusiones de los dos libros en consideración. La sección final de *Dirección única*, “Hacia el planetario”, específicamente despliega categorías escatológicas en su invocación de una nueva forma de contacto humano con el cosmos.¹⁵ La nueva *physis* tecnificada, el cuerpo político, trasciende la destrucción de la humanidad sólo en la medida en que sea impulsado por la energía liberada en esa misma destrucción y la transforma en poder de procreación. Comparada con esta dramática y apasionada visión, “La luna”, una de las últimas imágenes de *Infancia en Berlín*, parece una mera escena doméstica: el momento proustiano de un niño despertándose en su cuarto, enajenado de sus alrededores por la sombría luz de la luna que se filtra por las persianas. Sin embargo, esta *Denkbild* es una contrapartida fotográfica cuidadosamente construida de “Logias” y, como tal, enmarca la representación fotográfica que es el aspecto formal clave del texto como un todo.

Como en “Logias”, la arquitectura doméstica es representada en “La luna” como un aparato óptico. Un pálido rayo de luz de luna se filtra dentro de la habitación a través del obturador –al igual que las persianas– y si no nos acordamos de la cámara, con su orientación hacia el objeto, el dormitorio con su oscuro interior sugiere fuertemente, no obstante, la forma pre-fotográfica de la *camera obscura* con su luz clara escribiendo, *photo graphein*, sobre la pared trasera. De hecho, “La luna” es, en su totalidad, una reiteración virtualmente sinfónica y

una refuncionalización de los mayores temas de *Infancia en Berlín*: la noción del intercambio mimético entre el niño y la mariposa, tan prominente en “Caza de mariposas” y en algún otro lugar, emerge inmediatamente cuando la tierra y la luna se vuelven intercambiables; las formas circulares –del anillo de un árbol en “Logias” y de las faldas de las mujeres del mercado en “La despensa”– reaparecen como ornamentación de los cuencos de las mesitas de luz; y el tintinear de la jarra de vidrio recuerda el sonido de la técnica moderna –el estrechamiento del panorama, la estridencia del teléfono– que deshace al sujeto. De esta manera, un conocimiento mítico está en funcionamiento en este cuarto: el niño se despierta en un espacio bañado por un resplandor fantasmagórico que literalmente lo echa de su casa. Despojado de cualquier idea de futuro, el niño está nuevamente, como en “Logias”, sepultado, atrapado dentro del irremediable pasado de la fotografía. “La luna” representa de hecho, a pesar de su carácter de miniatura doméstica, una gran visión apocalíptica. En el cuarto iluminado por la luna, “nada subsistía del mundo, sino una única y tenaz pregunta... ¿por qué había algo en el mundo, por qué existía el mundo? Con asombro me di cuenta que nada en él me podía obligar a pensar en el mundo. Su no existencia no se me hubiera ofrecido más dudosa que su existencia, que parecía guiñar a la no existencia” (GS VII, 428, IB, 134) La cámara en la logia produce una imagen fotográfica del niño sepultado en el patio; la *camera obscura* en la habitación iluminada por la luna produce una imagen fotográfica más general de la amenaza de la nada. La amenaza, en otras palabras, de la ilegibilidad radical.

Dos concepciones del papel y funcionamiento de los medios modernos se entretajan, en realidad, en la obra tardía de Benjamin. El más conocido de los dos está dominado por una utopía tecnológica, evidente en el trabajo de Benjamin desde sus primeros encuentros con Laszlo Moholy-Nagy a comienzos de los años 20. En esta perspectiva, más evidente en las distintas versiones de “La obra de arte en la

Youth”, *loc. cit.*

¹⁵ Sobre el papel del pensamiento escatológico en la “política teológica” de Benjamin a comienzos y mediados de 1920, cf. M.W. Jennings, “Toward Eschatology. The Development of Benjamin’s Theological Politics in the 1920’s”, en Ben Morgan/Anthony Phelan (eds.), *Benjamin and Anthropology*, Freiburg i.Br., Rombach, 2011.

época de su reproductibilidad técnica”, la aplicación apropiada de los medios modernos, de modo tal que sirvan a la “producción” de nuevas, y hasta el momento insospechadas, relaciones entre los elementos del mundo vivido, y no la mera “reproducción” de las relaciones que parecen lograrse bajo condiciones fantasmagóricas, podría llevar a la reforma del *sensorium* humano y, a través de ella, al cambio social. Pues cualquier reconocimiento de las condiciones que dominan realmente nuestras vidas y cualquier impulso hacia el cambio social que pudiera inferirse de ese reconocimiento deben ser contingentes respecto de esta reforma sensorial. Opuesta a esta mirada es la visión más oscura, que se hace evidente en *Infancia en Berlín*, donde los medios modernos y especialmente la fotografía se revelan cómplices de las fuerzas de opresión reinantes. En tanto compañero de Benjamin en la invención de una cultura popular como campo de estudio serio, Siegfried Kracauer precisó: “En manos de la sociedad dominante, la invención de las revistas ilustradas es uno de los instrumentos más poderosos para organizar una protesta en contra del entendimiento”.¹⁶ Lo mejor a lo que los medios modernos pueden aspirar es a un reconocimiento de la manera en que sirven para encerrar y sepultar. Esta visión está irrevocablemente asociada a las tensiones del nihilismo que atraviesan el trabajo de Benjamin.

En cierto sentido con la práctica de la reescritura de Benjamin –y el carácter fotográfico de las imágenes de *Infancia en Berlín*– sobre nuestras espaldas, permítasenos volver sobre tema con el que comenzamos la discusión de este texto: a saber, con su revisión de 1938. A pesar de la amplia relación arquitectónica y temática resultante entre *Dirección única* e *Infancia en Berlín*, hay diferencias centrales entre ambas obras que surgen de la cuestión de la revisión. Además de la

diferencia formal entre la clase de textos de *Dirección única* y de *Infancia en Berlín*, diferencias que podrían resumirse en la oposición “aforismos de vanguardia” versus “textualización de la imagen fotográfica”, también existe una diferencia crucial en el grado de discursividad que caracteriza cada libro. *Dirección única* yuxtapone sus figuras de pensamiento con una serie de formulaciones altamente prescriptivas sobre la relación entre la escritura y los medios modernos. *Dirección única* es, en realidad, un manual –lo que Benjamin llamaría, en “Pequeña historia de la fotografía”, un “manual de entrenamiento” (GS, 381, DI, 78) – de las prácticas de escritura modernas. Parte de la teorización de la escritura es figurativa, como he sugerido en mis análisis de “Porcelana china” y “Terreno en construcción”. Pero una parte aun mayor es directa y abstracta: en secciones claves como “Censor jurado de libros”, “Material didáctico: principios del mamotreto o el arte de fabricar libros gruesos” y “¡Prohibido fijar carteles! La técnica del escritor en trece tesis”, Benjamin teoriza muy explícitamente las fuentes, la escena, la producción, diseminación y recepción del texto escrito. *Infancia en Berlín*, por el contrario, elimina toda teorización directamente relacionada con su propia producción; evita, de hecho, toda ékfrasis, toda representación directa de las fotografías mismas.

Un principio central de la revisión de 1938 fue claramente la eliminación de los textos que hacían referencia directa a las fotografías, incluyendo la famosa descripción de la imagen de la propia infancia de Benjamin y la fusión de esa imagen con un retrato del joven Franz Kafka en un estudio de fotografía. Examinemos sólo un ejemplo de esto. En 1933, Benjamin intentaba hacer de “La Mummerehlen” la primera pieza de *Infancia*. Y en 1933, “La Mummerehlen” contenía una sección que describía una fotografía de Benjamín como un ni-

¹⁶ Siegfried Kracauer, “Photography”, en *The Mass Ornament*, edited by Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1995, 58.

ño.¹⁷ En el verano de 1933, sin embargo, Benjamin ya había comenzado a pensar en reemplazar “La Mummerehlen” por “Logias”, que recién acababa de escribir: “Probablemente ubique [“Logias”] al comienzo del libro, en lugar de esa pieza fotográfica que forma parte de “La Mummerehlen” (GB IV, 275). Reemplazaría, así, un texto explícitamente ecfrásico por uno donde la fotografía emergiera sólo metafóricamente a través de la figura de logia misma. En lugar de depender de la écfrasis, lo que hace Benjamin entonces es construir su escrito suprimiendo las imágenes textuales que están impregnadas de la metafórica de la fotografía. En *Infancia en Berlín*, las imágenes no buscan obtener el estatus de fotografías, sino aproximarse, a través de una serie de metáforas fotográficas interrelacionadas, a las condiciones de legibilidad de la fotografía. Si *Dirección única* es un manual de entrenamiento para escritores, *Infancia* es una manual de entrenamiento para la lectura de imágenes, o más bien para la lectura de imágenes textuales como si fueran fotografías.

En 1932, mientras estaba comenzando a trabajar en una serie de textos autobiográficos que culminarían en la revisión de 1938 de *Infancia en Berlín*, Benjamin produjo, como parte de un complejo textual, un pequeño escrito teórico que tituló “Excavar y recordar”.¹⁸ “La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas” (GW, 400, O, 350). *Infancia en Berlín* es ciertamente el intento más importante de Benjamin por

capturar la memoria en el medio distanciado, desplazado, del lenguaje. Y “Excavar y recordar” contiene una descripción específica de la práctica particular que daría forma y determinaría finalmente a *Infancia*: la práctica de la reescritura:

Quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y esparce la tierra. Los “contenidos” no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar. (*Ibid.*)

El “hombre que excava” es el escritor autobiográfico que encuentra su “materia” no tanto en los archivos desmembrados de su memoria, sino en los textos anteriores que, a lo largo de los años, se convierten en capa de su pasado: “Por ello los recuerdos más veraces no tienen por qué ser informativos, sino que nos tienen que indicar el lugar en el cual los adquirió el investigador” (*Ibid.*). Y para *Infancia* ese sitio es *Dirección única*. A través de la sistemática reelaboración y reescritura de la “capa inferior” del texto previo, Benjamin es capaz de ofrecer un “relato de aquellos capas que debieron primero ser atravesadas” y crear, al hacerlo, el texto del que puede decirse que es su obra maestra.

“Excavar y recordar” es nada menos que una teorización proléptica de la práctica de reescritura que Benjamin realizaría recién en 1938, con la revisión de *Infancia en Berlín*. Este pequeño texto marca, precisamente, el sitio en el cual Benjamin descubrió una especie de antiguo tesoro. En una primera lectura de una elaborada figura arqueológica para el funcionamiento de la memoria, “Excavar y recordar” emerge, en toda relectura que reconozca la importancia de la reescritura en la obra de Benjamin, como una notable meditación sobre el

¹⁷ Durante la revisión del texto, Benjamin combinó esta sección con su consideración sobre la fotografía del joven Kafka.

¹⁸ Sobre la relación de este texto con el complejo textual de los escritos de Benjamin sobre la niñez y la memoria, véase D. Giuriato, *Mikrographien*, op. cit., 77-85.

tiempo y el espacio que pueden unir dos textos entre sí. La construcción de imágenes dialécticas en la práctica concreta de la escritura es, pues, una práctica más compleja que la mera interrelación de citas diversas. Algunas de estas citas son, por así decirlo, pre-estructuradas, duplicadas y vueltas a escribir. Corresponde al lector y su “sondeo cauteloso” descubrir esas capas intermedias que por sí solas pueden producir un adecuado –y tal vez revelador– conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Abraham, Nicolas/**Torok**, Maria, *The Wolf Man's Magic Word. A Cryptonymy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften* [GS], unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1989.

—, *Gesammelte Briefe* [GB], hrsg. vom Theodor W. Adorno-Archiv, 6 Bände, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995-2000

—, *Angelus Novus* [AN], trad. Héctor A. Murena, Barcelona, Edhasa, 1971.

—, *Dirección única* [DU], trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1987.

—, *Discursos interrumpidos* [DI], prólogo y trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.

—, *Dos ensayos sobre Goethe* [EG], trad. Graciela Calderón y Griselda Mársico, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

—, *Infancia en Berlín alrededor del 1900* [IB], trad. Klaus Warner, Madrid, Alfaguara, 1982.

—, *Obras* [O], Libro IV, vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.

Cadava, Eduardo, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton Princeton University Press, 1997.

De Man, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986 (edición castellana: *La resistencia a la teoría*, trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés Madrid, Visor, 1990.

Giuriato, Davide, *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*, München, Fink, 2006.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke*, Bd. 1, Berliner Ausgabe, hrsg. von

Siegfried Seidel, Berlin, Aufbau, 1960 ff.

Gunning, Tom, “The Exterior as *Intérieur*. Benjamin's Optical Detective”, *Boundary*, 2, vol. 1, 30, 2003, 105-130.

Jennings, Michael. W., *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

—, “On the Banks of a New Lethe: Commodification and Experience in Benjamin's Baudelaire Book”, *Boundary*, 2, vol. 30, 1, 2003, 89-104.

—, “The Mausoleum of Youth: Between Experience and Nihilism in Benjamin's *Berlin Childhood around 1900*”, *Paragraph*, 32, vol 3, 2009, 313-330.

—, “Walter Benjamin and the European avant-garde” en Ferris, David (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 18-34.

—, “Toward Eschatology. The Development of Benjamin's Theological Politics in the 1920's”, en Morgan, Ben/ Phelan, Anthony (eds.), *Benjamin and Anthropology*, Freiburg i.Br., Rombach, 2011.

Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament*, edited by Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

Menninghaus, Winfried, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 26-58 (edición castellana: *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, trad. Mariela Vargas y Martin Simesen de Bielke, Buenos Aires, Biblos, Colección Pasajes [Centro de Investigaciones Filosóficas, Programa de Estudios en Filosofía del Arte], 2013.

Richter, Gerhard, *Thought-Images. Frankfurt School Writer's Reflections from Damaged Life*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

Ronell, Avital, *Dictations. On Haunted Writing*, Champagne/Urbana, University of Illinois Press, 2006.

Steiner, Uwe, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Würzburgm Königshausen & Neumann, 1989.

Stoessel, Marleen, *Aura, Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München, Hanser, 1983.

Traducido del inglés por Gabriela Leighton,
Ricardo Ibarlucía y Gisela Fabbian