

## Una mitología de la modernidad\*

Javier Gurpegui Vidal  
*Fedecaria-Aragón*

BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Tres Cantos: Akal, 1.102 pp.

La recepción editorial de Walter Benjamin en el entorno hispano ha sido cuanto menos azarosa. Hay que retrotraerse a finales de los sesenta para la edición de las primeras traducciones al castellano, en la Argentina y Venezuela, y a comienzos de los setenta para las realizadas por Jesús Aguirre para Taurus. Desde entonces, nos fueron llegando aleatoriamente distintas recopilaciones, mientras que en el entorno germánico, sus obras completas se comienzan a publicar en 1972, a cargo, entre otros, de Rolf Tiedemann, editor también de Theodor W. Adorno, y responsable del libro que aquí reseñamos. Cuando Editorial Abada anunciaba la edición castellana de las obras –cuyo primer volumen se ha hecho realidad en el momento de escribir estas líneas–, en el 2005 Akal publica –con un precio, por cierto, prohibitivo– el legendario proyecto o trabajo sobre los Pasajes de París. En el último tiempo, Benjamin ha llegado a ser un pensador de referencia para las ciencias sociales, tan prestigioso que es infrecuente que se le critique, aun cuando a veces se confiese no comprenderlo muy bien. El *Libro de los Pasajes* es su producción más mítica, cuya forma inconclusa se pierde en la niebla del paso clandestino desde Francia a Port Bou, con aquel maletín del que el autor afirmó: “[e]s más importante que yo” (p. 971). Ahora bien: ¿cuál es la importancia de una obra enigmática e inacabada sobre esas

peculiares galerías comerciales que fueron los pasajes parisinos? ¿Qué trascendencia puede tener para la ciencia social estas arquitecturas, que ya fueron motivo de recreación literaria para autores como Aragon, Céline, Balzac, Baudelaire, Hugo, Soupault, Breton, Zola o Nerval?

Tradicionalmente se han establecido tres etapas en la trayectoria intelectual de Benjamin (Buck-Morss, 1995: 21-22): una primera de carácter teológico, en los momentos de mayor acercamiento a Gershom Scholem, que llegaría hasta 1924; otra marxista, coincidiendo con su relación con Bertolt Brecht, y finalmente un intento de síntesis superadora, cuando se aproxima a Adorno y al *Instituto de Investigaciones Sociales*. En este contexto, el trabajo de los Pasajes se va a constituir en el eje vertebrador, una auténtica “cantera de ideas” del Benjamin adulto. Ya desde 1923, momento de sus traducciones de Baudelaire, asistimos al surgimiento de una constelación de preocupaciones que con el tiempo cristalizará en el proyecto. Sus primeros escritos sobre la ciudad entendida como exponente de la modernidad surgen a partir de su estancia en Nápoles (1924) o Moscú (1927). Pero sobre todo, serán dos libros gestados a partir de 1923 los que aporten los fundamentos más sólidos. *Calle de dirección única* (1928) es el primer intento de vertebrar un pensamiento a través de imágenes urbanas; *El origen del drama barroco alemán* (1928), por su parte, sitúa en primer plano un concepto fundamental, la *alegoría* –ese *tropo* literario

\* Para no complicar inútilmente la exposición, he simplificado las convenciones bibliográficas y artísticas. Nombro los títulos de los libros, artículos y demás materiales de Benjamin con letra cursiva. Por su parte, los títulos de películas y obras literarias se citan sólo en castellano, con la fecha de su edición, o de elaboración si son inéditos. Cuando cito algún pasaje de los *Apuntes y materiales* no señalo la página, sino la referencia establecida por Benjamin.

que para significar necesita un desarrollo en el tiempo-, al tiempo que rastrea sobre una vieja producción cultural de segunda fila, el *Trauerspiel*, equivalente al *auto sacramental* español, para establecer una reflexión político-estética de rabiosa actualidad. Es decir, hace con el siglo XVII justo lo que el *Libro de los pasajes* con el XIX (N 1 a, 1).

Precisamente será en el periodo 1927-29, cuando Benjamin imagine un trabajo de unas cincuenta páginas, *Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico*, tiempo del que sólo nos restan dos breves textos completos que quedaron inéditos -*Pasajes*, escrito en colaboración con Franz Hessel (pp. 863-64) y *El anillo de Saturno, o sobre la construcción del hierro* (pp. 877-79)-, así como dos series de notas fragmentarias, la conocida como *Pasajes de París I* (pp. 825-60) y la menos dispersa y más desarrollada *Pasajes de París II* (pp. 865-79). Hasta el momento en que el proyecto vuelve a ser abordado en 1934 se suceden distintos trabajos que, sin vincularse a él explícitamente, no dejan de contribuir a su universo temático y a su peculiar metodología. Son obras de crítica de la cultura como *Surrealismo* (1929), *Karl Kraus* (1931), *Breve historia de la fotografía* (1931) o *Infancia en Berlín en 1900* (1932), recreación de la "otra" ciudad en la vida de Benjamin. En 1934 se elabora *París, capital del siglo XIX* (1935) (pp. 37-49), primer resumen coherente de un *work in progress*, dirigido al *Instituto de Investigaciones Sociales*, en el que se produce un giro marxista. Se desecha el subtítulo *Un cuento de hadas dialéctico*, por "impermissiblemente poético" (Buck-Morss, 1995: 67), y se instaura en un lugar central el concepto de fetichismo de la mercancía.

También en 1934 se inicia la redacción de los *Konvoluts*, fragmentos que ocupan el grueso de la edición de Tiedemann y que en la española aparecen bajo el título de *Apuntes y materiales* (pp. 65-822), organizados alrededor de 36 conceptos clave, donde se entremezclan objetos -"Espejos", "El muñeco, el autómatas"-, fenómenos sociales e históricos -"Moda", "Movimiento social", "La Comuna"-, nombres propios de persona o de lugar -el más extenso, "Baudelaire", "Fourier", "Marx", "El Sena"- y tipos

sociales -"El flaneur", "Prostitución, juego"-. Dentro de cada uno se intercalan los textos del propio Benjamin con los de otros autores, incluyendo los discursos menos prestigiosos, como los anuncios de las prostitutas -"ÁNGELA en el 1<sup>er</sup> piso a la derecha" (A 3, 3)-. Si esta etapa intermedia coincide en fechas con *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* (1936), a partir de 1937 el trabajo se hace más intenso. Escribe para el Instituto *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* (1938), obra rechazada a cambio de *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (1939), que sí que fue aceptada -sabido es que los miembros del Instituto habrían de ejercer una sombra ambigua sobre Benjamin, a mitad de camino entre editores, mecenas, compañeros de debate y amigos-, y redacta tal como las conocemos ahora las *Tesis sobre Filosofía de la Historia* (1940). Paralelamente, el proyecto continúa con una segunda versión, en francés, de *París, capital del siglo XIX* (1939) (pp. 50-63) y hasta casi el final, los *Konvoluts*.

Los *Apuntes y materiales* constituyen el grueso del material encomendado en 1940 a Paul Missac y George Bataille y remitido siete años más tarde a Adorno en su exilio estadounidense. Junto a las *Primeras anotaciones y Proyectos iniciales* proporcionadas por Dora Benjamin, hermana del escritor, Gretel Adorno estructura el primer texto legible sobre el que se arranca el trabajo textual que culminará la edición de Tiedemann. Respecto a la famosa cartera que el autor llevara consigo a su llegada a Port Bou, la crítica (pp. 982-83) ha calibrado que posiblemente se tratase de una nueva redacción de las *Tesis sobre Filosofía de la Historia*. Así como la edición original en alemán (1982) mantiene sin traducir los párrafos de otras lenguas, en la de Akal se han traducido la totalidad de los textos. El espíritu híbrido y polifónico se ha mantenido asignando una tipografía diferente a cada una de los idiomas: alemán, francés, inglés y español (este último utilizado en el relato de la peripecia del escritor en Port Bou). A diferencia de las ediciones francesa (1989) e inglesa (1999), no se omiten aproximadamente un centenar de páginas de la edición alemana, procedentes de la copiosa corres-

pondencia sobre el proyecto, la bibliografía consultada por Benjamin y algunas de las nutridas anotaciones de Tiedemann sobre los manuscritos originales –algunos de estos materiales, por cierto, difíciles de incorporar para el lector lego–. El título elegido en castellano, *Libro de los pasajes*, pierde la connotación de provisionalidad que mantienen vocablos como “proyecto” o “trabajo”. Como se puede deducir de la historia externa de la obra, nos encontramos ante un texto claramente fragmentario, al que hay que añadir la reticencia de Benjamin a expresarse en forma de sistema, así como su voluntad de hacer del fragmento y la imagen el eje de su lógica expositiva, tendencias más exacerbadas en esta obra en concreto. Ahora bien ¿cuáles son las claves para afrontar estas mil cien páginas de heterogénea prosa? Laura Chiesa (2000) ha establecido tres ejes, literario, filosófico y político, que nos servirán de aquí en adelante.

Gustave Flaubert tenía previsto que *Bouvard y Pecuchet* (1881), su sátira inacabada sobre la sabiduría y los sabios, estuviera compuesta por una parte narrativa, la que propiamente nos ha llegado como novela, que sirviera de prólogo a una extensa recopilación de pasajes leídos por los dos protagonistas, en general pertenecientes a la cultura y al pensamiento francés (Llovet, 2005). Algo parecido al *Diccionario de lugares comunes* (1911), del mismo autor, pero a lo grande. No deja de ser interesante que el trasfondo de este proyecto abortado sea, al igual que en el trabajo de los Pasajes, la Francia del Segundo Imperio. Sin embargo, las raíces literarias de Benjamin se encuentran en la amplísima bibliografía sobre ciudades, que arranca del siglo XIX, con el protagonismo inevitable de Poe y Baudelaire, y que en el XX se impregna del vanguardismo, que trae consigo la técnica del *collage*. Así, el primer tercio de siglo asiste a la filmación de *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (1927) o *El hombre de la cámara* (1929), y a la publicación de *Berlin Alexanderplatz* (1929), *Manhattan Transfer* (1925) e incluso al colectivo *Un día en la vida española* (1935), coordinado por Ramón J. Sender, todas ellas plasmaciones en las que el tráfigo urbano y el protagonismo colectivo dinami-

tan los cánones de la narración clásica, en beneficio de un caleidoscopio de imágenes. Pero la fuente más cercana a Benjamin probablemente sean dos libros en concreto: *Paseos por Berlín* (1929), escrito por su amigo Franz Hessel, y *El campesino de París* (1926), del surrealista Louis Aragon.

El libro de Aragon contiene precisamente un capítulo dedicado al Pasaje de la Ópera (1979: 15-113), y una introducción que lleva el muy benjaminiano título de “Una mitología moderna”, donde se dice que cuando el Segundo Imperio, con su “instinto americano” pretende recortar a cordel el plano de París, amenazando la existencia de los pasajes, éstos “se han convertido en los santuarios de un culto de lo efímero, se han convertido en el paisaje fantasmal de los placeres y las profesiones malditas, incomprensibles ayer y que el mañana no conocerá jamás” (*Ibid.*: 19). En el momento en que las cosas pierden su utilidad práctica, dejan a su vez de simbolizar, para representarse a sí mismas. Se convierten en “dioses de la calle”, componentes de un “pensamiento figurativo” del que desconfían los enfermos de lógica, ya que la imagen es en realidad la única escalera secreta que nos lleva a la noción abstracta. Estos planteamientos encuentran resonancia en Benjamin, para quien el objeto pasado de moda queda “liberado de todas sus funciones originales, para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes” (H 1 a, 2). Por ello son recurrentes las figuras del paseante ocioso (pp. 421-57), el coleccionista (pp. 221-29) o el trapero (J 68, 4) –típico también de Baudelaire–, especialistas como el Surrealismo en sacar las cosas de su contexto histórico, para hacerlas hablar de otra manera. Por ello no es de extrañar que el material que servirá de base para la reflexión constituya la *cultura basura* del Segundo Imperio, lo popular y lo trasnochado, que lo eterno sea “más bien un volante en un vestido que una idea” (B 3, 7), y que, ante la desconfianza de Adorno (p. 886), las intenciones de Benjamin para al menos parte de la obra fueran dejar hablar a los fragmentos por sí mismos a través del montaje: “No tengo nada que decir. Sólo que mostrar” (N 1 a, 7).

Con frecuencia lo literario visto desde la Filosofía, se contempla como “solamente literario”, asimilándolo a un adorno o decoración, a un juego de lenguaje formalista y difuso. Por ello no conviene identificar Benjamin con Aragon. Mientras que éste recorre el proceso en una sola dirección, la que va desde el utilitarismo de lo práctico hasta sugerencia de lo estético, abandonando la modernidad en su estado de mito (Chiesa, 2000), Benjamin tensiona también en sentido contrario, sin llegar a identificarse con aquella vanguardia –en este caso, el Surrealismo– que tan insuficiente resultó como praxis política (Buck-Morss, 1995: 251. Aragon y su ortodoxia se instalan en una ensoñación sobre el mundo fecunda en significados. Benjamin hace suyas las intenciones de Marx, justamente contrarias, de “despertar al mundo... del sueño sobre sí mismo” (p. 459). *El libro de los Pasajes* aspira a ser comprendido como literatura en los términos en los que Benjamin entiende la crítica literaria en su trabajo *Las afinidades electivas de Goethe* (1925), no como el mero comentario de los contenidos objetivos de la obra, sino en el desarrollo de su *contenido de verdad*, que emerge con el paso del tiempo, cuando las intenciones explícitas de las obras quedan en un segundo plano. ¿Cómo se plasma esta dialéctica en esta obra?

Los pasajes parisinos, fruto de las alternantes maniobras especulativas de la aristocracia y la burguesía, paulatinamente edificados desde finales del XVIII, fueron incorporando las principales innovaciones técnicas, relativas a la construcción con hierro (pp. 173-89) y cristal, el uso sistemático de espejos (pp. 551-56) y la experimentación con iluminación de gas (pp. 577-85), poco frecuente hasta entonces en espacios públicos. Los pasajes albergaron los primeros retretes públicos y los dioramas, panoramas (pp. 541-49) y demás espectáculos de atracción visual. Configuraron, en resumidas cuentas, el imaginario utópico de sus contemporáneos hasta el punto que Fourier (pp. 633-61) ideó los falansterios como una *ciudad-pasaje*, entreverada de *calles-galería* (Moncan, 2003: 76-78). En palabras de Michelet, “[c]ada época sueña la siguiente” (citado en p. 173), de manera que la utopía

se tiende a proyectar sobre la visión del futuro, sobre todo cuando reposa sobre el concepto de Progreso. El montaje que Benjamin realiza con estos componentes guarda rasgos del *distanciamiento* brechtiano, en el que cada elemento emocional y de fascinación estética se contamina de una toma de conciencia de las relaciones de poder y producción que lo hicieron posible. Así, las imágenes con las que operamos y, valga la expresión, “pensamos”, no surgen relucientes en todo su esplendor, sino que vienen a ser formaciones en las que cristaliza lo social o, dicho de otra forma, “dialéctica en reposo” (N 2 a, 3). Una radicalización de este enfoque la encontramos en el complejo y resbaladizo concepto de *imagen dialéctica*, rechazado por Brecht y definido Benjamin como una constelación “entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación” (N 5, 2).

A medida que avanzaba la segunda mitad del XIX, la planificación controlada de los espacios se plasmó de manera especialmente transparente en las ciudades. El barón Haussmann (pp. 147-72), funcionario de Napoleón III, dejó anticuados todos aquellos sueños de utopía ciudadana, gracias a una política urbanística que priorizó el monumentalismo y el control de las masas; de esta forma, la moda oficiaba a semejanza de la muerte (B 1, 4), desvelando el rostro cadavérico que ocultaba la engañosa fascinación inicial. Pero el paso del tiempo sobre el mundo de los pasajes no deriva en una sentimentalidad nostálgica de aquellos esplendores, sino que es confrontado con la crítica marxista (pp. 663-81) y un cuestionamiento de las concepciones totalizadoras del tiempo histórico, según el cual “[l]a superación del concepto de ‘progreso’ y del concepto de ‘periodo de decadencia’ son sólo dos caras de la misma cosa” (N 2, 5). Como formularía más claramente en sus tesis sobre filosofía de la historia, la única forma de afrontar el empuje del progreso que nos arrastra a un optimismo oficial, es sacar de contexto los acontecimientos, considerarlos una *mónada* intransferible, de existencia única. Cada acontecimiento, autor, obra literaria o texto es único no por-

que sea depositario de una esencia, sino porque se compone un único cruce de fuerzas y tensiones (Chiesa, 2000). Por ello, comprender las producciones culturales implica extraerlas del flujo de la historia, que es lo que enmascara las marcas de su proceso de producción, y situarlas bajo una mirada que trascienda los enfoques totalitarios, opuestos pero complementarios, que mantienen que cada vez todo va mejor o peor.

Hace ya rato que nos hemos adentrado en la tercera esfera de significación, la política. Para Benjamin “[n]o se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura” (N 1 a, 6). ¿Qué aporta la categoría de *expresión*, frente a otras más frecuentes como *superestructura*? Por un lado, se relativiza la determinación entre causa y efecto, y por otro se otorga un valor sustantivo a las producciones culturales del capitalismo. Un interrogante fundamental fue: “¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista?” (N 2, 6), objetivo del cual deberían aprender nuestros enfoques críticos, muchas veces empeñados en acabar con la era de la explotación a través del mero desvelamiento racional de los mecanismos de poder, como si la teoría precediera a la existencia. Benjamin no aspira a consolidar un lenguaje crítico basado exclusivamente en conceptos abstractos, sino que apuesta por un discurso heterogéneo en el que tienen un especial protagonismo los recursos del pensamiento figurativo, del pensamiento a través de imágenes. En ese contexto, la historia de los pasajes parisinos se convierte en alegoría de toda la cultura del capitalismo.

Según Susan Buck-Morss (1993), una de sus más finas y coherentes exegetas, para Benjamin las formas de producción del capitalismo sustituyen la memoria por la respuesta condicionada, el aprendizaje por la pericia, la habilidad por la repetición. El trabajo alienado se encuentra “aislado de la experiencia”, pues obliga a entumecer los

sentidos y matar la memoria. La explotación se convierte así en una *categoría cognitiva*, no sólo económica. En el otro extremo de la vida social encontraremos que las distintas formas de espectáculo visual y sensorial originan una *fantasmagoría* de carácter compensatorio, que anestesia los sentidos saturándolos. En este contexto, la cultura y la crítica de la cultura –dos cosas que para Benjamin deben ir unidas–, deben restaurar la capacidad para percibir, encauzando su potencial de rebeldía frente a la domesticación cultural. ¿Hasta qué punto nuestro autor consiguió esta difícil tensión entre razonamiento y estética, crítica y *mimesis* y, en última instancia, cultura y acción revolucionaria? Sus planteamientos no sólo dejan honda huella en pensadores de referencia, sino que resultan imprescindibles para abordar ámbitos disciplinares enteros, como el mundo de la imagen o los estudios de la comunicación. Corren incluso el peligro de convertirse en una elegante y nostálgica estética, la del perdedor incomprendido al que todos reivindican mecánicamente. El *Libro de los Pasajes* es el testimonio de un lúcido fracaso, el esbozo de una propuesta que nadie, sino su autor, puede terminar de perfilar.

#### REFERENCIAS

- ARAGON, L. (1979). *El campesino de París*. Barcelona: Bruguera.
- BUCK-MORSS, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte, *La balsa de la medusa*, nº 25, pp. 55-98.
- BUCK-MORSS, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- CHIESA, L. (2000). Fields of knowability through the Arcades, *Tympanum*, nº 4, [www.usc.edu/dept/complit/tympanum/4/chiesa.html](http://www.usc.edu/dept/complit/tympanum/4/chiesa.html).
- LLOVET, Jordi (2005). Las huellas de la historia, *Babelia*, 5 de Febrero de 2005.
- De MONCAN, Patrice (2003). *Les pasajes couverts de Paris*. París: Mécène.