



## **A CONTRAPELO: UNA DERIVA MATERIALISTA POR LA CIUDAD DE LOS PASAJES DE WALTER BENJAMIN**

**Sergio Braulio Véliz Rodríguez**

[Vliz3@yahoo.es](mailto:Vliz3@yahoo.es)

**Resumen.** Este ensayo trata de hacer una lectura materialista del *Trabajo de los Pasajes* de Walter Benjamin bajo la forma de un paseo por sus zonas más relevantes. Analizaremos el sentido de ese *Trabajo*, cuáles fueron las líneas de su desarrollo y sus vías muertas, y esto se llevará a cabo tomándonos en serio que las *Tesis de Sobre el concepto de Historia* formulan la Teoría del conocimiento que lo ilumina, y que el materialismo de Bertolt Brecht funciona como un astro ascendente que lo determina.

**Palabras clave:** Ciudad, Revolución, Modernidad, Capitalismo.

**Abstract.** This Essay tries to make a materialist reading of Walter Benjamin's *Work of the Passages* as a walk through its most relevant areas. We analyze the meaning of this work, the lines of its design and its dead roads, and this will be done taking seriously that *Thesis* included in *On the concept of History* provide the Theory of Knowledge that illuminates it, and that the Materialism of Bertolt Brecht works like an ascending star that determines it.

**Key Words:** City, Revolution, Modernity, Capitalism.

### **1. Introducción**

La *Obra de los Pasajes* de Walter Benjamin, editada por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser en 1982 con la colaboración de T.W. Adorno y G. Scholem, -muertos, respectivamente, en 1969 y unos meses antes de la publicación del libro-, comparte con aquella titulada "Voluntad de Poder" de Nietzsche no solo el haber sido ambas póstumas, sino el haber devenido también



manzanas de semejantes discordias hermenéuticas. Irving Wohlfahrt (en Witte, B., ed., 2007, p. 18) protesta contra el mismo título ontológico de "Libro" o retórico de "Obra" (*Werk*): era más bien "Trabajo" (*Arbeit: Passagenarbeit*), el *Trabajo de los Pasajes* que Benjamin estuvo desempeñando, a veces con gran precariedad y a intervalos irregulares, entre 1927 y el año de su muerte, 1940. "Trabajo", claro, alude tanto al proceso de producción como al producto de ese trabajo.

Desde que, a finales de los cuarenta, T. W. Adorno recibiera de la mano de Georges Bataille esos legajos (*Konvoluts*) clasificados con letras alfabéticas mayúsculas y minúsculas, marcados con distintos colores, y confesara con cierta decepción que de ahí solo podía salir un montaje de citas y que tal cosa solo Benjamin hubiera sido capaz de realizarla, el *Trabajo de los Pasajes* ha sido considerado: como un mero esquema o esbozo (Rita Bischof & Elisabeth Lenk), como un diccionario histórico o fichero de los orígenes capitalistas de la modernidad (Susan Buck-Morss), como bosque en el que el lector fuera el cazador (Opitz), como un edificio en construcción (Rolf Tiedemann) –con su argamasa: "las reflexiones procedentes de la pluma de Benjamin", su estructura: las seis o cinco secciones de los *Exposés* del 35 y el 39 "que formarían otros tantos pisos del edificio aún en construcción", y sus materiales: el arsenal de citas-, como un campo de ruinas o un mosaico (Ana Lucas), una yuxtaposición de fragmentos y citas en la que cada tesela reflejara el todo, como Enciclopedia (Bernd Witte), o incluso como *Traumdeutung, Interpretación de los sueños colectivos* o rito de paso (Willem van Reijen).

Dada la tendencia hacia el materialismo y el anticartesianismo que el autor fue desarrollando a lo largo de los años treinta<sup>1</sup>, en este ensayo se compara el *Trabajo de los Pasajes* no con un edificio sino con una ciudad, o mejor, con la maqueta de una ciudad que Benjamin habría empezado a construir, quizá debido a su afición por los mundos en miniatura, en 1927, el mismo año en que Bertolt Brecht escribe *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* y que habría dejado de construir al ser consumido por el fuego del fascismo y del estado de excepción –él, no el producto de su *Trabajo*- en las fronteras de una Europa en llamas. Una maqueta que sería semejante al París del siglo XIX, pero en la que, a diferencia de lo que ocurrió en la

---

<sup>1</sup> De acuerdo con Tiedemann: "Desde la época del *Trauerspiel* el programa de la filosofía de Benjamin es la construcción anti-idealista del mundo inteligible" (1973, p.48).



capital del hierro y del Sena, no pudiera entrar el fascismo<sup>2</sup>. Letras mayúsculas y minúsculas de los *Konvoluts* rotularán distintas calles, plazas, avenidas, barrios antiguos, ensanches, cada uno con sus citas –del amigo o del enemigo–, sus comentarios a las citas y sus pequeñas reflexiones filosóficas. Podemos elegir si los seis –en el del 1935– o cinco –en 1939– apartados de los *Exposés* constituyen el plan o trazado de la planta, –como sugería Tiedemann en su metáfora arquitectónica–, o si los consideramos, menos pretenciosamente, como un paseo por las zonas más “citables” de París, “Capital del Siglo XIX” para el materialista histórico.

En la construcción de esta maqueta de la *Ciudad de los Pasajes* el tiempo es un factor clave. Susan Buck-Morss (1989, pp. 66-67) ve tres etapas en el *Trabajo*: La primera, desde 1927 a 1929, caracterizada por su colaboración con Franz Hessel, por la experiencia surrealista de la ciudad onírica y por tratar de ser “una versión politizada de La Bella Durmiente como un cuento de hadas sobre el ‘despertar’, contada desde una perspectiva marxista, (...)”. La segunda etapa, de 1934 a 1937 muestra “un intento más consciente y deliberado de fundamentar el proyecto sobre bases marxistas”, con una orientación más sociológica en la que el “fetichismo de la mercancía” funcionaría como concepto clave. La tercera etapa, de 1937 a 1940, se centraría “en torno a un libro sobre el poeta Charles Baudelaire<sup>3</sup>.”

Aquí nos tomaremos en serio que las *Tesis* presentes en *Sobre el concepto de Historia*, sintetizadas en el Legajo N del *Trabajo de los Pasajes*, constituyen la Teoría del Conocimiento que nos permite la lectura de éste. No olvidamos que las *Tesis* fueron el último legado de Benjamin, el que probablemente llevaba en el famoso maletín negro que arrastró penosamente por los Pirineos, de las que sobrevivieron una copia en francés y otra en alemán gracias a Hannah Arendt y Günther Anders, y que la demora del *Institut für Sozialforschung* en su publicación

---

<sup>2</sup> Y de esta manera entendemos la Estética y la Política del *Trabajo de los Pasajes* en correspondencia con el programa de una Estética que contemplara la obra de arte de una forma “por completo inútil para los fines del fascismo”. Si las *Tesis* del 40 dan la Teoría del Conocimiento del *Trabajo de los Pasajes*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, del 35, aportaba su “metodología”.

<sup>3</sup> Como sucedía con *Ecce Homo* respecto a la *Voluntad de Poder*, “Michael Espagne y Michel Werner plantean la tesis “fuerte” de que Benjamin quería reemplazar el ‘fracasado’ *Passagen-Werk* por el estudio sobre Baudelaire.” (Susan Buck-Morss, *Op. Cit.*, p. 231). Obsérvese, por otra parte, la ausencia de Brecht en el movimiento de una etapa a otra de la *Ciudad de los Pasajes*.



había exasperado a Arendt de tal forma que Adorno y Horkheimer llegaron a ser calificados por ésta de "imbéciles"<sup>4</sup>. Qué distinta la respuesta de Brecht<sup>5</sup>:

"(...) el pequeño tratado se vincula con la investigación histórica y podría haber sido escrito después de la lectura de mi CÉSAR (que Benjamin no entendió muy bien cuando lo leyó en Svendsborg). Benjamin se resiste a aceptar el concepto de historia como fluir ininterrumpido, de progreso como potente empresa de un grupo de mentes lúcidas y serenas, de trabajo como fuente de toda ética, de clase trabajadora como *protegés* de la técnica, etcétera.(...) en una palabra, es una obrita clara y esclarecedora (a pesar de todas las metáforas y todos los judaísmos)".

(Brecht, B., 1973, p. 296).

Leeremos, pues, a Benjamin "hacia atrás" –y ojalá "a contrapelo"–: no desde el idealismo del Drama Barroco hacia las *Tesis* como una superposición de estratos o como una evolución dialéctica, sino al revés, desde el materialismo de las *Tesis*, intentando traducir *sans reste* a un lenguaje de este mundo las veleidades juveniles del autor por el *mundus intelligibilis*. Es claro que con este gesto tomamos una posición enfrentada tanto al idealismo –travestido de materialismo dialéctico–de Adorno como al judaísmo de Scholem y que nos alineamos con esa línea perdida en el laberinto de la vida de Benjamin que lleva hasta Bertolt Brecht.

## 2. El giro copernicano

---

<sup>4</sup> Cf. Tackels, Bruno, 2009, pp. 518-519. Y añade Tackels: "(...) los 'amigos' de Benjamin se han vengado ya de un texto en el que él mismo se vengaba del falso pensamiento humanista, del reformismo falsamente progresista, del moralismo virtuoso que pretende dar lecciones".

<sup>5</sup> Brecht se entera de la muerte de Benjamin en agosto de 1941, casi un año después de que ocurriera. Este hecho sorprendente se explica por dos motivos: el primero, la falta de información que podía existir en Finlandia por aquellos meses de la IIª Guerra Mundial entre 1940 y 1941 –Brecht llega a Finlandia en abril de 1940 y la abandona en julio del 41 camino de los Estados Unidos de América; es entonces cuando, además de recibir la copia de las *Tesis* de la mano de Günther Stern, le llega la triste noticia–; el segundo motivo es el progresivo aislamiento que fue adquiriendo, en el laberinto de la vida de Benjamin, la línea que iba de Asja Lacis a Bertolt Brecht.



Tanto en los esbozos iniciales de los Pasajes como en el *Konvolut N* y en las *Tesis* Walter Benjamin defiende lo que llama kantianamente un “giro copernicano” para la Historia:

“Se tomó como fijo “lo-ya-sido”, y el presente en tanto que el esfuerzo por dirigir tentativamente el conocimiento hasta ese punto. Pero lo que hoy es necesario es invertir esa relación para que lo sido obtenga ahora su fijación dialéctica efectiva a partir de la síntesis que intenta obtener el despertar con aquellas imágenes oníricas que lo contradicen frontalmente. La política obtiene de este modo primacía real sobre la Historia”.

(Benjamin, W., 1982, p.1352).

Heredera de la crítica de Nietzsche a las “Historias monumentales o de anticuario” y su defensa de una Historia viva para el presente, la apuesta de Benjamin es por una historización radical de la verdad histórica: los hechos históricos devienen textos de lectura abierta, el congelado “lo sido” se sustituye por lo que Benjamin llama “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*), en el que un pasado oprimido es actualizado, redimido, en un presente que el historiador materialista “llena” de oportunidades revolucionarias ayer malogradas. La apuesta de Benjamin sortea tanto las volubilidades de la hermenéutica como la posibilidad de dar pie a una reescritura orwelliana del pasado en un Estado totalitario gracias a que esa primacía de la Política hace de esa liberación del pasado oprimido su piedra de toque epistemológica.

Giro copernicano de la historia implica, entonces, rememoración (*Eingedenken*) y redención (*Rettung, Erlösung*)<sup>6</sup>, una rememoración redentora de los oprimidos. Este lenguaje teológico, es sabido, constituye uno de los rasgos característicos del materialismo o marxismo de Benjamin, además de ser el eje central que divide a sus lectores. Tiedemann observaba con cierta candidez respecto de las *Tesis* que:

---

<sup>6</sup> Una alternativa a las lecturas religiosas de los conceptos de “salvación” (*Erlösung*) o “rescate” (*Rettung*) la da el propio Benjamin en el citado *Konvolut N* al evocar la exhortación al *Σοζειν τα φαινόμενα* platónico que sirvió de lema a toda concepción instrumentalista de la astronomía hasta Newton.



“En ninguna otra parte se habla de manera tan directamente teológica como aquí, pero en ninguna otra parte tiene una intención tan materialista”.

(Tiedemann, R., 1983; en Smith, G., 1989, p. 187).

Un discípulo de Adorno como Habermas ya había sentenciado en los setenta la contradicción, funesta para Benjamin, de querer vestir al marxista con hábitos de monje, y la visión tradicional del desarrollo de su obra sostiene que la primera etapa teológica, negada por su segunda etapa marxista y materialista, alcanza una síntesis feliz con ese marxismo teologizante de las *Tesis*. Para Stéphane Moses (1992), en Benjamin se articulan tres paradigmas o estratos: el teológico, dominante hasta el 23, el estético, que se impone entre el 23 y el 25, y el político, entre el 25 y el 26. A su juicio, los conceptos de un paradigma no se pierden, sino que se subordinan a los conceptos de otro paradigma que se vuelva dominante; a juicio de Moses “el paradigma teológico ha sido el más estable”, y en ello estaría de acuerdo Scholem<sup>7</sup>. Forma sibilina de disimular la contradicción, puesto que es difícil ver qué papel podrían desempeñar conceptos trascendentes en un sistema o red materialista y marxista, por muy subordinados que estuvieran los primeros al segundo, o cómo podrían “subordinarse” conceptos de un paradigma a los de otro si éstos, los “paradigmas”, son entendidos en el sentido de Thomas Kuhn como bloques no intertraducibles.

En el otro espectro, la protesta de Michael Löwy (2001) contra Krista Greffrath (1975) por haber reducido la teología en las *Tesis* a una mera “construcción auxiliar necesaria para arrancar la tradición del pasado de las manos de sus gestores actuales” –las “metáforas y judaísmos” de Brecht– nos da una pista *a contrario* sobre cómo disolver una contradicción que en las exégesis de Benjamin ha devenido ya mítica:

“Esta interpretación corre el riesgo de presentar una visión demasiado contingente e instrumental de la teología, cuando en realidad se trata de una dimensión esencial del

---

<sup>7</sup> Quien se permite afirmar sobre el *Trabajo de los Pasajes*, que “(...)muchas de las notas y borradores conectados con el trabajo de los Pasajes dan abierto y franco refugio a la tradición mística y confiesan su continuidad con ella.” (Scholem, G., 1983, p. 54).



pensamiento de Benjamin desde sus primeros escritos de 1913”.

(Löwy, M., 2001, p. 52).

Como si Löwy, gran conocedor de la obra de Benjamin, estuviera más cómodo en la contradicción que en la disolución de ésta. Y lo cierto es que es el propio Benjamin quien en los materiales preparatorios de las *Tesis* (En Tiedemann & Schwepennhäuser, 1972, I/3, 1229-1252), -la que Löwy etiqueta como “Tesis XVII a”- da la clave para su interpretación:

“Marx ha secularizado la idea del tiempo mesiánico en la sociedad sin clases. Y así debe ser.”

(Ms, 1098v, Mate, R., 2006, p.307).

“Nunca tan teológico, nunca tan materialista”: Tiedemann llega a sugerir (1983) que las *Tesis* son no menos que “un manual para guerrillas urbanas”. En efecto, la teología de Benjamin no trata sobre Dios sino sobre la revolución<sup>8</sup>: el paradigma teológico de su juventud se ha invertido dentro de una inversión general del platonismo del *Drama Barroco*: del mismo modo que la idea y la mónada se convierten en constelaciones materiales e históricas, -o en el simple “volante de un vestido”-, el “mesías” sustituye a las clases oprimidas en lucha, el “tiempo mesiánico”, el de la redención, vale por el tiempo revolucionario, del que el ángel de la historia, en su sosías de historiador materialista, se hace heraldo.

“Teología”, pues, es otro nombre para un tipo de materialismo histórico basado en una rememoración redentora por la cual el pasado es citado en el

---

<sup>8</sup> Nada de “Teología de la liberación”, -contra Löwy- y de acuerdo, entonces, con Susan Buck-Morss cuando afirma que “Tal vez el sobrecargado término ‘teológico’ conduzca a menos confusiones si se entiende que cumple una función filosófica precisa dentro de la teoría de Benjamin. (...) dicho paradigma se expresa plenamente en el discurso completamente secular e históricamente específico de la moda femenina y el tráfico callejero, (...)”. (1989, p. 257). En desacuerdo estamos, sin embargo, con la conclusión -a nuestro juicio excesivamente influida por la mirada de Adorno- que Buck-Morss extrae del tema en cuestión: “Sin la teología (el eje de la trascendencia) el marxismo cae en el positivismo; sin el marxismo (el eje de la historia empírica) la teología termina en la magia. Las imágenes dialécticas emergen en la encrucijada entre la magia y el positivismo” pero en este punto cero, ambos caminos son negados y al mismo tiempo dialécticamente superados”. (*Ibid.*, p. 275). Puesto que el paradigma teológico es traducido al político -el concepto “teológico”, como el de “dialéctico”, implican “recate de los oprimidos”-, el eje de la trascendencia ha sido traducido al de la immanencia. El enano es feo y jorobado, pero de este mundo, como lo es el ángel de la historia; y lo es también Odradek, alegoría de los escombros que, espantado, mira el historiador materialista.





presente de una forma en que solo puede ser citado y entendido en el presente, "encendiendo en el pasado una chispa de esperanza<sup>9</sup>, llenando el tiempo: volviéndolo cualitativo<sup>10</sup> ," haciendo saltar el *continuum* de la historia: como si las cosas del pasado estuvieran ocurriendo especialmente ahora<sup>11</sup>, cristalizando en su detención constelaciones saturadas de tensiones en "mónadas" vinculadas a "una coyuntura revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido", construyendo esas mónadas, esos "tiempos-ahora" peinando la historia "a contrapelo" –desde el punto de vista de los vencidos-, negando radicalmente la idea de progreso y de la imposibilidad del milagro bajo el curso de las "leyes de la historia", aproximando conciencia histórica y praxis revolucionaria. Que el único marxismo que salga de aquí sea un materialismo libertario y putschista no debe ser importante si recordamos que el propio Marx afirmó no ser marxista.

Supuesto todo lo anterior, no es de extrañar el comportamiento inicial del *Institut* hacia las *Tesis*, ni que tanto Scholem como Adorno consideraran nefasta la influencia de Brecht sobre Benjamin, especialmente en la confección del *Trabajo de*

---

<sup>9</sup> La discusión entre Horkheimer y Benjamin, -de la que se hace eco Michael Löwy-, sobre la conclusividad del dolor y las miserias del pasado es importante a este respecto. Aunque el ángel de la historia quiere detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos, el viento del progreso le arrastra hacia el futuro. Solo se despierta a los muertos en el tiempo mesiánico de la revolución, cuando se dispara a los relojes y el tiempo mecánico se sustituye por otro festivo, cuando se hace justicia à *l'ordre du jour*, y los vencidos tiran del freno de emergencia. Horkheimer, sin embargo, pensaba que el dolor y la miseria concluidos estaban definitivamente concluidos y que solo en la "idea" se les podría resarcir, vengar, o hacer justicia: "la injusticia del pasado está consumada y cerrada" (Löwy, M., 2001, p. 57). Para Benjamin, en cambio :"(...) el recordar (...) puede convertir lo inconcluso (la dicha) en lo concluso, y a su vez los concluso (del dolor) puede transformarlo en lo inconcluso. Ciertamente que esto es Teología; pero en el curso del recordar realizamos un tipo de experiencia que nos prohíbe comprender la Historia de modo ateológico" (Benjamin, W., 1982, p. 758). Esa experiencia, como ya hemos advertido, es, de hecho, la experiencia política del rescate simultáneo de un presente y un pasado –que deja de ser pasado al actualizarse-. La inspiración, por otro lado, pudo venir del *Thomas Müntzer* de Ernst Bloch: "Nosotros mismos nos inmiscuimos vivamente en el pasado. Y, de esta suerte, también los otros retornan, transformados; los muertos regresan, con nosotros su gesto aspira a cobrar nueva vida." (Bloch, Ernst, 2002, p. 17).

<sup>10</sup> La distinción entre el tiempo cuantitativo de los relojes mecánicos, -simbolizado en el ritmo del pendular afilado del que aparece en *El pozo y el péndulo* de Poe-, y otras formas de experimentar el tiempo próximas a lo elemental y lo mítico –simbolizadas en el reloj de arena-, está presente en el Jünger emboscado de los años cincuenta y posteriores. La diferencia con Benjamin es significativa: para Benjamin ese pendular rítmico y repetido sería un signo de las fuerzas míticas contra las que las clases oprimidas deben luchar. El tiempo de la revolución es tiempo de fiesta; en Jünger, en cambio, el "rizo" (Jünger, E., 1979, p. 37) sirve para abandonar el mundo, no para transformarlo.

<sup>11</sup> Impresión persistente en las obras de Brecht "históricas": desde la Vida de Eduardo II de Inglaterra y la ópera de los tres centavos hasta Los negocios del señor Julio César, Galileo o Madre Coraje : todo es extrañamente "actual".





*los pasajes*. Por el contrario, en este ensayo no dejaremos de elogiar los encomiables esfuerzos de Erdmut Wizisla por deshacer este entuerto:

“El trabajo de los Pasajes es un intento simbólico de resistencia mediante el recuerdo sugestivo, mediante la reconstrucción del pasado que se corresponde con la programática antifascista de Brecht. (...) Brecht había cumplido ejemplarmente, en textos literarios, con la exigencia de “peinar la historia a contrapelo”<sup>12</sup>”.

(Wizisla, E., 2004, p. 274).

### 3. La ciudad de los sueños

“En su comienzo estuvo Aragon –el *Paysan de Paris*–(...).”

En su introducción a la *Obra de los Pasajes*, Rolf Tiedemann advierte de que “si la concepción de lo concreto constituye uno de los polos del armazón teórico de Benjamin, la teoría surrealista de los sueños constituye sin duda el otro polo”, lo que supone “una radical aplicación del modelo del sueño a la historia del XIX”. Este modelo, al que podemos llamar “paradigma onírico” y que habría que añadir a los tres ya señalados por Stéphane Moses –el teológico, el estético, el político<sup>13</sup>– se manifiesta en el par “sueño-despertar” y experimentó su “desinflación” en el *Exposé* del 39 y su desaparición en las *Tesis*<sup>14</sup>. En la maqueta de la ciudad de los Pasajes ocuparía el casco antiguo: nadie sabe si el ingeniero Benjamin hubiera decidido, en el caso de vivir más tiempo, conservarlo como museo. De esta “desaparición” hacen leña Rita Bischof y Elisabeth Lenk (1986), quienes ven en el “fracaso” del paradigma onírico la “responsabilidad por el naufragio del gran proyecto de Walter Benjamin.”

Ciertamente, desde la aparición de la *Interpretación de los sueños* en 1900 no había existido una vindicación estética de los sueños como la que asumió el

---

<sup>12</sup> También Eagleton reconoció en su momento que “la versión materialista de la esperanza redentora no viene de su mentor Lukàcs, sino de su amigo Bertolt Brecht.” (Eagleton, T., 1981, p. 48).

<sup>13</sup> Y a nuestro juicio faltaría un quinto paradigma, el paradigma lingüístico, en el que una lengua prebabélica, -adánica o divina-, cuyo significado y referencia se haría directamente inteligible, sería equivalente al lenguaje del tiempo mesiánico, el lenguaje de la revolución.

<sup>14</sup> En ningún momento se dice que el historiador materialista tenga que despertar de un sueño, sino que conscientemente tiene que construir “mónadas”. Bien es verdad que el narguile del falso autómatas turco representa el poder narcótico del historicismo en ciertos marxistas.



surrealismo en los años veinte. En el *Primer Manifiesto* Breton hablaba de esa actividad individual dentro del dormir que poseía una estructura y continuidad, a la que se atribuía una alta función heurística, un valor de certidumbre mayor que el de la vigilia, y asumiendo, con Freud, que casi la totalidad de nuestra personalidad –cuyos anhelos, cuyas ideas, eran explicados por su vinculación al mundo onírico-, es inconsciente. La libertad radical del sueño se unía a la creencia en una utópica reconciliación de sueño y realidad: “ Que la acción se haga hermana del sueño”, desea Breton, repitiendo a Baudelaire.

Al mismo tiempo que iniciaba el *Trabajo de los Pasajes* Benjamin comenzó a anotar sus sueños, cuyo valor heurístico se destaca un año después con la publicación de *Calle de dirección única*: “Las horas que contienen la forma han transcurrido en la casa del sueño”<sup>15</sup>. En aquel año, todavía el *Trabajo* se veía como una continuación o cierre de ciclo de *Einbahnstrasse*, en la línea del “fotomontaje” de Bloch. En el artículo sobre el Surrealismo del 29 Benjamin elogia su vindicación de un tipo de experiencia iluminadora, que supera a la religiosa, basado en un concepto radical de libertad “no visto desde Bakunin” y que habría captado “la energía revolucionaria que late en los desechos”; en el ensayo sobre Proust, del mismo año, el acento recae sobre el despertar del sueño. Ambos ensayos son presentados en su correspondencia como “prolegómenos” al *Trabajo de los Pasajes*, el primero, por cierto, como “pantalla encubridora”, y contrarios entre sí –uno centrado en el sueño, el otro en el despertar-. Benjamin, traductor al alemán de los dos primeros volúmenes de la *Recherche* de Proust, hace entonces de la *memoria involuntaria*, semejante a la memoria que en el despertar se tiene del sueño, más parecida al olvido que al recuerdo, y que rescata lo banal, una suerte de técnica para su *Trabajo*, que, a la altura de 1929, pretendía ser un “ensayo sobre la técnica del despertar”.

A partir de aquí, los conceptos de “sueño”, “onírico” y “despertar” van a experimentar ciertos movimientos: Uno, que entre el sueño y la vigilia hay grados de conciencia y que experiencias como las ensoñaciones, las fantasías, e incluso las utopías están más cercanas al primero. En segundo lugar, ya no solo sueña el individuo sino que puede hacerlo el “colectivo” –otro nombre para las masas que

---

<sup>15</sup> Una frase que podría haber sido sacada perfectamente de la primera versión del *Corazón aventurero* de Jünger. El uso de los sueños no se diferencia en ambas obras, igual que la estructura y el valor epistemológico de la alegoría.



irrumper en las megápolis desde el siglo XIX-; por otra parte, toda generación tiene "un lado infantil volcado a los sueños". Además, añádase a lo anterior que el par contrario "sueño/despertar" empieza sirviendo como principio metodológico básico del *Trabajo de los Pasajes*, vinculado al Giro Copernicano de la Historia, que convierte a los acontecimientos históricos en símbolos a interpretar políticamente por el que despierta. Por último, esta vez en palabras de Susan Buck-Morss:

"El almacén teórico visible del *Passagen-Werk* descansa en una teoría sociopsicológica secular de la modernidad como mundo de ensueño, y en una concepción del 'despertar' colectivo como sinónimo de la conciencia de clase revolucionaria."

(Buck-Morss, 1989, pp. 274-5).

"El colectivo", dice Benjamin, "se adentra en su sueño en el espacio del Pasaje como en su interior". Y es aquí relevante la advertencia de Déotte:

"Es importante señalar que Benjamin, si permanece en apariencia fiel a la problemática marxista de las relaciones entre infraestructura y superestructura ideológica, recordada por Giedion, que opone comunismo constructivo a elitismo del placer estético, la modifica para romper con la noción de ideología y reemplazarla por aquella de ensoñación colectiva, de fantasmagoría, etc. Es porque para él las relaciones entre infraestructura material y superestructura ideológica son de *expresión* y no de *causalidad*."

(Déotte, J-L., 2012, p. 79)

Si es posible ver la moda, la arquitectura, los ferrocarriles o el urbanismo como paisajes oníricos es porque expresan, encubriendo y deformando –funciones éstas de la ideología en Marx-, aquello que en Benjamin ha de sustituir a los impulsos de la libido: el desarrollo de las fuerzas productivas y la explotación del trabajo alienado. El hecho de que el *Trabajo de los Pasajes* comience con las condiciones industriales y técnicas –la industria del hierro y la textil de las fábricas



descritas por Engels- que dieron origen a los Pasajes parisinos encuentra aquí su explicación<sup>16</sup>.

Una de las diferencias fundamentales entre la versión en alemán para el *Institut* del primer *Exposé* del 35 y la escrita en francés por encargo de Horkheimer en el 39 es la desaparición, en el segundo, de cualquier referencia a la conciencia colectiva, el sueño, el inconsciente colectivo o el despertar. Lo mismo ocurre, como dijimos, en las *Tesis*. Que las aporías o errores a los que lleva el paradigma onírico tienen relación con la famosa carta de Adorno y Grethel Karplus a Benjamin el 5 de agosto de 1935 es algo que casi nadie duda; cuestionable es, sin embargo, la conclusión de Rita Bischof y de Elisabeth Lenk, de que tales aporías sean responsables de la supuesta imposibilidad conceptual de una obra como la de los *Pasajes*. Vayamos por partes.

De acuerdo con las atinadas observaciones de Adorno, la asimilación de las imágenes dialécticas –sea el concepto clave de fetichismo de la mercancía, o el de los *Pasajes*, las perspectivas de Hausmann o las alegorías de Baudelaire- a figuras del sueño las “desdialéctiza”: “(...) la imagen dialéctica no debería trasladarse, pues, a la conciencia bajo la forma del sueño” (Benjamin, W., 1994, p. 113), pues con ello se desencanta, se trivializa, se idealiza y se psicologiza, perdiendo objetividad. Por si fuera poco, la “conciencia colectiva” y el “inconsciente colectivo” son “conceptos inventados para obviar nuestra forma alienada de subjetividad” y el hecho de que la ideología dominante es la ideología de la clase dominante.

En la respuesta de Walter Benjamin, firmada el 16 de agosto de 1935 en París, confiesa que se trata de una problemática para él fundamental. “La imagen dialéctica no copia el sueño(...). Y sin embargo me parece que contiene las

---

<sup>16</sup> Esta especie de “oniromancia invertida” en la que las cosas se vuelven elementos o símbolos del sueño va a dar lugar a dos formas confluyentes de acercarse a la sociedad: una será desarrollada por Guy Debord quien analiza el momento en el que la mercancía “alcanza la ocupación total de la vida social”, que él llama “espectáculo”: “El espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir” (Débord, G., 1996, p. 44). Si el fetichismo de la mercancía va a ocupar un lugar central en el *Trabajo de los Pasajes* (como confiesa Benjamin a Scholem en una carta del 20 de mayo de 1935), también lo va a ocupar en la idea de la “sociedad del espectáculo” cuando se haya desarrollado la industria del ocio. Los *Pasajes* darán lugar a los Grandes Almacenes, éstos a los Parques Temáticos y éstos a las Ciudades-Marca. La otra perspectiva sobre lo social es la de Slavoj Zizek, para quien la ideología no solo funciona como una especie de matriz de lo posible en el sujeto alienado, sino también como una dimensión materialmente constituida, con un espesor mucho más inquietante que la que ya tienen los “Aparatos Ideológicos del Estado” en Althusser.



instancias, los puntos de reunión del despertar..." (*Íbid.*, pp. 125-126). Todavía en el verano de 1937, en San Remo, Benjamin está tratando "ciertos aspectos de los fundamentos para los *Pasajes* a través de una controversia frente a las doctrinas de Carl Jung, sobre todo las de las imágenes arcaicas y el inconsciente colectivo". La utilización nazi de los arquetipos del inconsciente colectivo y de los mitos -sangre, raza, nación- estaba entonces a la orden del día.

La definitiva desinflación onírica que se observa en los textos de 1938 a 1940 -similar a la "desinflación ideológica" que se produce en el Marx maduro- se refuerza debido a los problemas señalados por Bischof y Lenk (1986, en Wissman, H., 1986, pp.179-201): primero, la ambigüedad del concepto "sueño colectivo", confundido con la ideología (¿dominante o no?), las utopías, los mitos, los objetos o las situaciones -la flânerie, los Pasajes, son oníricos-. Por otro lado, la forma de considerar el despertar como "telos" del sueño parece reintroducir la finalidad en la historia y la algodicea hegeliana. En fin, -señalan estas autoras-, el resurgir del sujeto de la historia bajo la forma del proletariado revolucionario industrial reintroduciría la continuidad hegeliana en la historia, incompatible con el antihistoricismo de las *Tesis*.

Como dijimos, la ominosa mención a Hegel<sup>17</sup> en el *Exposé* del 35 -"Cada época, soñando, fluye en dirección a su despertar. En sí lleva su fin, (...)"- desaparecerá del *Exposé* del 39, junto con el subjetivismo, el idealismo subyacente, los sueños del colectivo y su inconsciente colectivo; en este último texto el concepto de "sueño" es sustituido por el de "fantasmagoría", que sería el aspecto de las cosas como mercancías, dotadas de un brillo especial gracias a la publicidad, la propaganda, los escaparates que van inundando las calles de la megaciudad, los Pasajes, los centros comerciales, las exposiciones universales y suponiendo en su transustanciación la quimera de que la lucha de clases ha terminado y que toda esa belleza de oropel emana de la unión de las voluntades libres e iguales de todos en el camino del Progreso. También Marx llamó "fantasmagoría" a las apariencias de la mercancía como fetiche.

---

<sup>17</sup> La cita de Hegel en la *Tesis IV* es estrictamente una broma, un guiño dirigido a Brecht, para quien Hegel era un humorista. De hecho, ese "Buscad comida y vestimenta, que el reino de Dios se os dará luego por sí mismo" es casi una copia del "primero es comer, después la moral" de Mackie Cuchillo.



En respuesta a Bischof y Lenk (1986) cabría entonces aducir que *el Trabajo de los Pasajes* no sucumbió a las aporías del sueño, sino que, antes bien, continuó tras éstas: el paradigma onírico fue desplazado entre el 38 y el 40 y algunas de sus funciones epistemológicas asumidas por el paradigma político, sustituyendo, por ejemplo, el “despertar”, por ese otro momento que es como un relámpago, en el que las fuerzas revolucionarias del pasado cobran actualidad en las luchas del presente, sea como conciencia histórica del historiador materialista o como conciencia revolucionaria de las clases oprimidas. El pensamiento ya no despierta, sino que se detiene (*ihre Stillstellung*, como dice Benjamin en la Tesis XVII), y ya no bosteza entre recuerdo involuntario y sorbo de café, sino que, como parte del principio constructivo que el historiador materialista aporta, debe activamente “provocar una sacudida” en cierta constelación de hechos con los que se ha encontrado (*da erteilt es derselben einen Chock*).

En contra Bischof y Lenk, es importante darse cuenta de que en Benjamin no existe un Sujeto de la Historia encarnado en el proletariado industrial. No es lo mismo el sujeto del milagro -la revolución- que el sujeto de la historia<sup>18</sup> –por mucho que, según Wohlfahrt, todo mesianismo tenga algo de hegeliano-: si “cada segundo es una puerta por la que puede entrar el Mesías”, la idea de un curso racional de la historia orientado hacia un fin debe desvanecerse. La frase de Kraus que encabeza la tesis XIV, *La meta es el origen*<sup>19</sup>, que, según Reyes Mate (2006), “es un aguijón que acompaña a Benjamin desde el principio”, resumiría este punto antihegeliano.

#### 4. La Ciudad de los Mitos

El sueño, cuya consistencia tuvo durante un tiempo el espesor del cuento de hadas, puede desatar las fuerzas míticas de no ocurrir el despertar. Quedarse atrapados en el mundo de los sueños, o de los mitos, es una crítica que Benjamin dirige tanto a los surrealistas como a Carl Jung, Ernst Jünger o Carl Schmitt.

<sup>18</sup> Lo que vio muy bien Vittorio de Sica en *Milagro en Milán*.

<sup>19</sup> Benjamin advierte (1982, p. 742) que su concepto de “Origen” es una trasposición, desde la naturaleza a la historia, del *Ur-Phänomen* de Goethe. “Origen” no tiene por tanto un sentido temporal, porque siempre está actuando como principio rector. Strindberg afirmaba que el infierno está aquí, Benjamin, el pesimista, diría que el paraíso también. Otro punto de contacto y diferencia con Jünger: La *Urpflanze* de Goethe está detrás de su metafísica de la *Gestalt* (Jünger, E., 1979, p. 200), pero si en ésta la *Gestalt* aparece como una especie de impronta metafísica inexplicable y misteriosa, en Benjamin aparece como, digamos, el volante de un vestido o unas calles de París. Es la diferencia entre disolver la historia en la mitología y disolver la mitología en la historia.



Quizá el fondo de la discordia entre la lectura que Adorno y epígonos hacen de la obra de Walter Benjamin y la nuestra esté en la convicción de aquél de que "La conciliación del mito es el tema de la filosofía de Benjamin." (Adorno, T.W., 1970, p. 18) , y para justificar tal observación cita los lazos conceptuales del autor con la mística judía y especialmente con el mesianismo y la Cábala. Supuesto que ya hemos concluido que el paradigma teológico es reducido al político, no deberíamos darle más vueltas al tema del mesianismo judío. Sin embargo, nos parece que, en realidad, aunque Max Weber había descrito la modernidad como un proceso de desencantamiento, racionalización y secularización, toda la vida de Walter Benjamin fue la de una permanente lucha contra el mito<sup>20</sup>. En esto, y en contra del diagnóstico de Habermas, sería un hiperilustrado.

Cuenta Bernd Witte (1985, p. 43) que cuando Benjamin escribe, en 1921, *Para una crítica de la violencia*, el autor asume la "contraposición entre politeísmo mítico y verdad de la religión monoteísta que Hermann Cohen expuso en su obra *La religión de la razón a partir de las fuentes del judaísmo* (1919)", por lo que no es extraña la contraposición entre la violencia mítica, fundadora o conservadora de derecho, y la violencia divina, destructora del derecho. Uno de los propósitos declarados del *Trabajo de los Pasajes* se describía como "disolver la mitología en la historia"<sup>21</sup>; a principios de los treinta, Ernst Jünger explicaba así la época de la *Movilización total*, efectuando el movimiento inverso, disolviendo la historia en la mitología:

"(...) la movilización se ejecuta a sí misma como expresión de la exigencia misteriosa y coercitiva a que nos somete esta vida en la edad de las masas y las máquinas"

(Jünger, E., 1980, p. 101)

---

<sup>20</sup> En *Destino y carácter* (1919) el destino va ligado a la culpabilidad y el carácter puede liberar de esa servidumbre mítica. En *Las afinidades electivas* (1924) es la institución del matrimonio la que expresa la violencia mítica del derecho frente al amor de Otilia y el Capitán.

<sup>21</sup> Este es uno de los puntos programáticos clave en el teatro de Brecht. Como veremos más adelante, deriva de uno de los sentidos del "Efecto V" (*Verfremdungseffekt*), el efecto de extrañamiento o distanciamiento: "Porque se ha corrido la voz de que la desgracia no se produce como la lluvia", se dice en *Santa Juana de los mataderos*. También es una idea capital en las *Mitologías* de Roland Barthes, no por casualidad introductor en Francia de la reflexión sobre el "Efecto V".





Para Benjamin las fantasmagorías de la modernidad capitalista habían producido un reencantamiento del mundo y una reactivación de poderes míticos<sup>22</sup> y los poderes míticos son siempre para él poderes infernales. “La esencia del suceder mítico es el retorno” (Benjamin, 1982, p. 222), así el de Sísifo y Tántalo: el mito siempre entraña inalterabilidad y repetición eterna. Las fuerzas míticas desatadas por las fantasmagorías del mercado –el fetichismo de la mercancía, los Pasajes, las exposiciones Universales...-, las del “interior” burgués, las de la propia civilización con las perspectivas de Haussmann, etc., esclavizan y culpabilizan al hombre, hacen de la virtud una quimera, pretenden fundar derecho o conservarlo, se muestran como destino:

“La humanidad se verá presa perpetuamente de una angustia mítica en tanto en cuanto la fantasmagoría tenga ahí un espacio frente a ella.”

(Benjamin, W., 1982, p. 76)

Una de esas angustias míticas es, entonces, la idea del eterno retorno, “forma fundamental de la conciencia mítica” que se expresa en términos similares en Blanqui y Nietzsche y bajo la forma de *spleen* o tedio en Baudelaire. La asociación del tedio con el eterno retorno en el *Konvolut D* puede sorprender en la medida en que tanto Nietzsche como Löwith –cuyo libro sobre el eterno retorno del 35 es citado aquí- resaltan el carácter decisionista o heroico del mito. Para Benjamin, en cambio, el mito es síntoma de una conciencia burguesa derrotada y fatalista que se refugia en él ante las crisis recurrentes del capitalismo, como para Heidegger era una metáfora del tamborileo infernal de los pistones en el motor de explosión.

Benjamin no suele hablar de “mito” del progreso, sino de religión y fe del progreso<sup>23</sup>. El progreso es, en términos de Hugo, “la huella de Dios sobre la tierra”. En el *Trabajo de los Pasajes* esa fe tiene en las Exposiciones Universales sus altares sagrados, en las mercancías sus objetos de culto y su Vaticano en el París de

---

<sup>22</sup> Adorno y Horkheimer fueron mucho más allá en la *Dialéctica de la Ilustración*, -que parece en muchos momentos estar dialogando con Benjamin-. Es la propia razón la que se vuelve mítica en la modernidad capitalista en tanto que se realiza como razón instrumental.

<sup>23</sup> En realidad, en el *Konvolut D*, dedicado al eterno retorno, trata la fe en el progreso y el mito del eterno retorno como representaciones “complementarias”. El mito del eterno retorno “mancharía la creencia en el progreso”, es decir, “esa fe que pertenece al modo mítico de igual manera que le pertenece el retorno como tal”.



Hausmann. El cuerpo de sus sumos sacerdotes lo formarían saintsimonianos y fourieristas, con sus cánticos y loas a la industrialización -y al *religamiento* de los pueblos con traviesas de tren-, en la vorágine de la "embriaguez religiosa de las grandes capitales". Una ciudad llena de templos en las que los bancos serían catedrales consagradas a la mercancía de las mercancías, el dinero. Veinte años antes de suicidarse, en un boceto redactado alrededor de 1921 y publicado póstumamente en 1985, en el volumen VI de los *Gesammelte Schriften*, Benjamin ya había contemplado las posibilidades de entender "El capitalismo como religión", en tanto que sistema económico basado en el crédito, la deuda y la universalización del fetichismo de la mercancía. Radicalizando la idea de Weber de la relación de dependencia del capitalismo respecto al puritanismo protestante, defendía, *tout court*, que "El cristianismo del tiempo de la Reforma (...) se transformó en el capitalismo". Se trataría de una religión de mero culto, sin dogma, cuya celebración se realizaría *sans trêve et sans merci*: "ningún día que no sea festivo en el pavoroso sentido del despliegue de toda la pompa sagrada" y, quizá, "el primer caso de un culto que no expía la culpa, sino que la engendra".

Que el capitalismo pueda ser considerado como un culto universal de la culpa se entiende en la medida que la deuda financiera (*Schuld*, con su "demoníaca ambigüedad" de ser deuda o culpa) se convierte en índice de deuda moral y el "crédito" es puesto en cuestión una y otra vez. La balanza de pagos parece ser sostenida por un San Miguel en una mano: en la otra la espada en el preciso instante de la liquidación de haberes y deberes. La globalización ha globalizado la culpa, como reconocieron todos los firmantes del Protocolo de Kioto, y por eso ahora las multinacionales ricas compran emisiones a los países pobres a modo de indulgencias. La imagen del capitalismo como universalización de la culpa ha cobrado vigor desde la última crisis del 2008, cuando la deuda se transformó en la estrella del panorama económico en países supuestamente desarrollados que, como en el caso de España, han llegado a instalar en su Constitución la culpabilidad mítica, uniéndose en este empeño las fuerzas conservadoras y las socialdemócratas como en los tiempos del *Front Populaire* que conoció Walter Benjamin en los años treinta. A las pocas semanas los sistemas educativo y sanitario españoles eran sacrificados y entregados en prenda y pago de esa culpa mítica codificada en forma de artículo 135.



Giorgio Agamben (2005) ha visto muy bien lo que implica esta universalización del culto capitalista, es decir, de la culpa-deuda, del crédito-fe y del fetichismo de la mercancía:

“La imposibilidad de uso tiene su lugar tópico en el Museo. La Museificación del mundo es hoy un hecho consumado. (...). El Museo puede coincidir, en este sentido, con una ciudad entera (Évora, Venecia, declaradas por eso patrimonio de la humanidad), con una región (declarada parque u oasis natural) e incluso con un grupo de individuos (en cuanto representantes de una forma de vida que se ha extinguido). En términos generales, hoy todo puede volverse Museo, porque éste denomina simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de experimentar.”

(Agamben, G., 2005, p. 110).

En definitiva, la universalización de este culto de la deuda *sans trêve et sans merci* y la de la forma mercancía han hecho imposible la “profanación”, entendida no solo como la abolición de una separación sino, sobre todo, como “restitución al uso común de aquello que había sido separado en la esfera de lo sagrado”. Transformar el mundo para preparar experiencias no capitalistas del mundo, “la profanación de lo improfanable, es el deber político de la próxima generación”. Y también, -añadimos nosotros en sintonía con Agamben-, el historiador materialista de las *Tesis* tiene el deber de profanar la historia oficial restituyendo las posibilidades revolucionarias de un pasado y un presente siempre en peligro de ser usados ideológicamente en nombre del progreso por las clases dominantes.

Podemos imaginar que en la maqueta de la *Ciudad de los Pasajes* existiera una zona dedicada a los mitos. Adherida al barrio de los sueños, sería una zona rodeada de altos muros y altamente protegida en la que solo se podría penetrar como profanador, como *Stalker*.

## **5. Un bulevar para Baudelaire**

Si seguimos entendiendo el producto del *Trabajo de los Pasajes* no como edificio sino como ciudad, ésta estaría atravesada centralmente y en diagonal por un bulevar dedicado a Charles Baudelaire. “En convergencia con los *Pasajes*”, “capítulo



central" o "modelo en miniatura" del *Trabajo*, los escritos "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" del 38, "Sobre algunos temas en Baudelaire" del 39 y los escritos reunidos bajo el título "Parque Central", del 38 al 40, han llegado a ser considerados, ya lo dijimos, como la auténtica *Obra de los Pasajes* de la que el *Konvolut J* constituiría su fichero.

Como en el proyectado y nunca realizado por Benjamin "libro sobre Charles Baudelaire", dividimos esta gran avenida en tres secciones.

### **5.1. Bulevar de Charles Baudelaire-Aura**

"Sobre algunos temas en Charles Baudelaire" es una versión el "París del Segundo Imperio..." escrita bajo la admonición de Adorno de no someterse a un materialismo sin mediaciones o a un marxismo vulgar. El nuevo texto terminaba así:

"Baudelaire señaló el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del shock (*die Zerstrummerung der Aura im Chockerlebnis*). Le costó caro estar de acuerdo con esa trituración. Pero es la ley de su poesía."

(Benjamin, W., 1980 b, p. 170).

Entre las distintas aclaraciones de Benjamin sobre el aura son destacables las siguientes: en primer lugar, lo aurático es siempre "auténtico", "único", "cultural", "radiante", el "aquí" y el "ahora" de una singularidad irrepetible, y por ello desaparece del mundo de las mercancías, reproductibles en esencia. Además, el aura es signo de una larga distancia, sea en el tiempo o en el espacio –por eso la estrella fugaz es un signo de los deseos cumplidos en el futuro–; a diferencia de *la huella*, que supone la presencia de una proximidad, por lejana que esté la cosa, el aura comporta la presencia de una lejanía, por próxima que esté aquélla. Las cosas con aura, en fin, parece que "devuelven la mirada".



Charles Baudelaire es el que cuenta precisamente lo que implicaba la pérdida de aura del poeta sobre el *macadam*<sup>24</sup> en un célebre capítulo del *Spleen de Paris* (1990, pp. 157-8): sin aura el poeta es como cualquiera, un ser reproductible, mercancía y productor de mercancías, pieza desencantada.

El aura ha quedado triturada, pues, en la *Chokerlebnis*, la *vivencia del Shock*, que, en el ensayo de marras es introducida partiendo de esa hiperestimulación del individuo en las grandes ciudades, ese "acrecentamiento de la vida nerviosa de las individualidades urbanitas" de la que había hablado Simmel (1971, p.376). El armazón teórico lo toma Benjamin de Freud, puesto que asume que la conciencia tiene que defenderse de los shocks que produce tal hiperestimulación<sup>25</sup> y que lo hace de distintas maneras<sup>26</sup>.

Uno de los síntomas o reacciones al shock es el automatismo: las condiciones del nuevo trabajo maquínico en el siglo del capitalismo industrial no solo se reflejan en el comportamiento autista del Chaplin de *Tiempos Modernos*, intentando enroscarle los pezones a la burguesa que pasa por la calle; se refleja también en ese "andar rígido y sin alma" de las multitudes, tan semejante al de la Ofelia de Hoffmann, "ese paso rítmico, regular, de máquina, esa mirada sin vida" - ¿Cómo va a "devolver la mirada" lo que no tiene vida?-, y se expresa en el transeúnte de la multitud de Poe o en esas masa humanas que Víctor Hugo ve como bosques meciéndose al viento o como mareas, y en los jugadores hipnotizados maniobrando botones, palancas o fichas hasta la extenuación, en los folladores de burdel y en las putas con cualidades minerales de Baudelaire. Sí: el mundo del shock es el de una atrofia creciente de la experiencia, la experiencia inhospitalaria de la época de la gran industria.

---

<sup>24</sup> El *macadam*, la superficie con que habían sido pavimentados los bulevares es uno de los signos de la haussmannización de París, y por tanto de la modernidad capitalista.

<sup>25</sup> Es fundamental recordar que para Freud ese exceso de estimulación es un dolor. El placer, precisamente coincidiría con el rebajamiento de la estimulación, que puede prolongarse más o menos en el tiempo: tal prolongación mediría la intensidad y la frecuencia de un placer. Que ello, además de ser inquietante, entrañe la subordinación del Eros al Thanatos es una consecuencia de la metapsicología de Freud.

<sup>26</sup> "Baudelaire hizo asunto propio para con su persona los shocks, cualquiera que fuese su procedencia", y lo hizo mediante alegorías.



Es comprensible, después de lo anterior, que haya a quienes Benjamin se les muestre como un *nostálgico del aura*<sup>27</sup>. Tanto a Bernhard Reich –el que fue pareja de Asja Lacis- como a Scholem les parecía que en *La obra de arte en la época...* faltaba algo así como una tercera parte tras el relato de la destrucción del aura y del advenimiento de la sociedad del shock con la reproductibilidad técnica -para Michael Löwy Benjamin es contradictorio respecto a este tema, como lo es en general en el de las relaciones entre materialismo y teología-. Reich no entendía cómo se podía celebrar la destrucción de la experiencia aurática: ¿Por qué no podíamos esperar una suerte de conciliación entre socialismo y aura, una experiencia aurática del arte dentro del socialismo?

Y sin embargo, el aura está buenamente perdida –o, como tantos otros conceptos, traducida a su equivalente político: la experiencia revolucionaria o materialista de la historia<sup>28</sup>- en Benjamin, quien ve el shock como la “forma fundamental” del teatro de Brecht, del cine y del habitante de las grandes ciudades: “las imágenes avanzan a empujones” a intervalos e interrupciones que tratan siempre de “perjudicar la ilusión del público”. La fotografía, emblema del arte reproducible, es por ello destructora del aura y “arte revolucionario *par excellence*”. Si en algún momento, en la vieja *Ciudad de los sueños*, en los comienzos del *Trabajo de los Pasajes*, Walter Benjamin llegó a concebir su obra como un ejercicio de memoria involuntaria –cuyo correlato son objetos *auráticos*- dirigido a la historia en lugar de a la experiencia privada proustiana, al final del *Trabajo* será una rememoración sometida a un principio constructivo, un shock o sacudida con una dimensión forzosamente política, la que lo caracterice.

Willem van Reijen (1986) ha subrayado unas cuantas “virtudes revolucionarias” del arte no aurático en la época de la reproducción técnica: es un arte para las masas que hace posible, ante todo, la actualidad de los eventos – podemos escuchar a la filarmónica por la radio- , nos permite captar “lo que el ojo no ve” en obras de arte llevadas a domicilio, arrancadas de la existencia parasitaria

---

<sup>27</sup> Es el caso de, por ejemplo, Terry Eagleton o Didi-Huberman. No dudamos de que hay escritos de Benjamin que darían esa impresión, como los relativos al aura en los cuadros de van Gogh bajo los efectos del haschisch, pero no puede afirmarse, como hace Didi-Huberman, que “aunque ha dicho que el aura está decayendo, lo cierto es que la sigue buscando” (Didi-Huberman, G., 2007, p. 18).

<sup>28</sup> No es la empatía con el pasado, sino el shock, la sacudida –la *sécouse* de Barthes- que se produce en el historiador materialista entre el pasado y el presente, el que produce un “tiempo-ahora”.



del ritual y volviéndose políticamente eficaces, y –aspecto muy enfatizado por Déotte- cambian nuestro aparato perceptivo del estado de contemplación al de shock, de la vista al tacto y al *scanning*, del “recogimiento” a la “disipación”. En los tiempos de la reproducción digital habría que añadir cómo se ha “desarrollado un sistema de respuesta en el público” –que no existiera era una crítica de Adorno contra las emisiones de la radio (Adorno & Horkheimer, 1944, p. 148)-, que puede devenir artista, crítico o gota en una inundación callejera precipitada por las redes sociales.

En realidad Walter Benjamin era muy consciente de que la oposición entre vida y automatismo tenía mucho de maniqueo, como la división del hombre en carne y espíritu, y de que la visión siniestra (*Unheimlich*) del autómatas, heredada de la Edad Media y del Romanticismo –frente a un siglo XVIII, enamorado de las máquinas- se nutría de fuentes dualistas incompatibles con cualquier materialismo:

“Hoffmann equipara lo satánico a lo automático (...) envolvía el motivo primigenio de la narración fantástica en esta confrontación moral entre vida y apariencia. (...) esta narración se funda siempre en el dualismo religioso más radical, y se la podría calificar de maniquea.”

(Benjamin, W., 2014, p. 291).

Poco se ha llamado la atención a este respecto sobre ciertas semejanzas entre el cuento “Rastelli Erzählt...” , “Cuenta Rastelli...”(Benjamin, W., 2005, pp. 107-111) y la primera de las *Tesis*: las dos historias son alegóricas y en las dos hay un artefacto, -en la primera una pelota, en las segundas un muñeco- que simula tener vida, y en ambas esa vida se la insufla un enano camuflado en su interior. En el cuento sobre el mago Rastelli, la maravilla final proviene de que la vida estaba en la propia pelota, de que el enano era superfluo. En la alegoría del jugador de ajedrez el enano, es decir, la teología, se ha de entender como una cierta manera de hacer historia que rescata a los que en ella fueron vencidos, es decir, como política revolucionaria: solo entonces se cobra pieza o se gana la partida.

Ante el vaciamiento de la experiencia del individuo de las grandes ciudades cabría haber esperado algo así como la tendencia que siguieron Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, o el mismo Marcuse, centrada en la crítica de la subjetividad alienada en la modernidad capitalista. Benjamin no siguió





ese camino, aunque lo conocía bien. En lugar de ello, en *Experiencia y pobreza* (1933) (Benjamin, W., 1973, pp. 167-173) saluda a una "especie nueva de barbarie" que siempre comienza desde el principio y que presenta "un trazo caprichosamente constructivo"; grandes creadores, constructores, ingenieros: Einstein, Klee, Brecht... Individuos que dos años antes había retratado como caracteres destructivos por su tendencia juvenil a despejar, a hacer sitio, al aire libre<sup>29</sup>. Toda construcción, en Benjamin, presupone una destrucción previa: Tanto odiaba la subjetividad burguesa que encontraba revolucionaria -hoy se habría espantado de su error- una casa de cristal, porque el vidrio, para él, era un material sin aura.

Bertolt Brecht, que no compartía la opinión de Benjamin sobre la calidad del poeta Baudelaire, ni sobre su valor para la actualidad, ni mucho menos sobre su significado revolucionario, abominaba de la idea del aura, que le parecía pura mística en "una actitud contraria a la mística. (...) es bastante siniestro" (Brecht, B., 1973, p.18). Independientemente de si Brecht estaba tomando una categoría sociológica por una psicológica, lo cierto es que el abandono del paradigma onírico como modelo del *Trabajo de los Pasajes*, en el que el despertar se convierte en memoria involuntaria proustiana y los objetos del recuerdo -lo olvidado- devienen auráticos, puede haber tenido bastante que ver con esa abominación brechtiana.

## 5.2. Bulevar de Charles Baudelaire-*flânerie*

En julio y agosto del 38, mientras está con Brecht en Skovsbostrand, Benjamin finaliza la parte correspondiente al *flâneur* del "París del Segundo Imperio...". El 4 de octubre escribe a Adorno presuponiendo que éste ya ha leído "la segunda parte del Baudelaire". Adorno responderá tarde, el 10 de noviembre de 1938, y en un tono fuertemente crítico que recuerda, -y no solo en el tono-, la famosa carta sobre el primer *Exposé* del 35. Y hay una crítica que se repite: la "subjetivización de la fantasmagoría", esa manera de introducir las imágenes dialécticas o las constelaciones como aficiones de literatos, como si misteriosamente el sueño de Balzac se hiciera realidad en la *flânerie* por las calles de París. Falta teoría, según Adorno, falta interpretación teórica y mediación..."que

---

<sup>29</sup> El "carácter destructivo" de Benjamin recuerda, de nuevo, el nihilismo activo del Jünger de la época del *Trabajador*. Este "desmantelamiento radical del sujeto humanista burgués", como lo califica Eagleton, puede ser la "antítesis revolucionaria" de muchos de los perfiles del *flâneur* histórico, pero no lo sería del *Flâneur-Stalker*.



la categoría de 'Pasaje' no sea introducida como un modo de comportamiento de los literatos, sino objetivamente<sup>30</sup>" (Benjamin, W. & Adorno, T., 1994, p. 288).

Al faltar mediación, según Adorno, lo superestructural se refiere a los hechos de manera directa, simple, mostrando un materialismo histórico ramplón y artificial –en la referencia del poema sobre *Le vin des Chiffonnieres* a los impuestos sobre el vino, en la asociación de la bohemia con las clases revolucionarias y las barricadas, etc.-. En el lado de los hechos, parecería derivar en un "chato pragmatismo", el mismo de las fisionomías literarias que tanto se estilaron en los tiempos de la *flânerie*, una especie de behaviorismo sin pretensiones: ese constante andar "entre la magia y el positivismo", en ese "terreno encantado" que, para Adorno, era peculiar de Walter Benjamin,

Asumamos o no sin traumas esas fisionomías "behavioristas" de los perfiles del *flâneur* en la *Ciudad de los Pasajes*, lo cierto es que ese héroe de la modernidad que da sus primeros pasos en el París post-revolucionario de principios del siglo XIX es retratado sucesivamente: como un "botánico dubitativo del asfalto", un "detective ocasional" permanentemente extrañado –aunque sintiéndose "como en casa" por las calles y bajo la luz de gas-, un sacerdote del *Genius Loci* en los tiempos de los paseos con Hessel<sup>31</sup>, apátrida desocupado siempre inquieto y móvil, sospechoso en ciudades pequeñas y ogro errante en la jungla de las megaciudades, animal ascético y embriagado de iluminaciones profanas, nómada del intelecto, indio salvaje olfateando rastros, periodista y cineasta por condición deambulatoria, dandi y coleccionista, conspirador profesional y burgués desclasado<sup>32</sup>.

"Falta teoría", le escribe Adorno, y Benjamin responderá, entristecido, el 9 de diciembre de 1938, que "la identificación empática con el alma de la mercancía" del *flâneur* es "la teoría en el más estricto sentido del término", y como ejemplo de esto recuerda la entrega de Baudelaire a lo muerto, a lo inorgánico, al automatismo mineral de sus putas. La respuesta tampoco satisfará a Adorno y en su siguiente misiva, el 23 de febrero del 39, Benjamin asociará la empatía hacia la mercancía

---

<sup>30</sup>En nuestros tiempos, Rob Shields, por ejemplo, ha defendido que "el *flâneur* es un tipo ideal mitológico que se encuentra más en el discurso que en la vida diaria" (Tester, Keith, 1994, ed., p. 67), y la práctica de la *flânerie* algo "marginal, quizá elitista y probablemente imaginario".

<sup>31</sup>"Detective y sacerdote" recuerda, claro, al Padre Brown.

<sup>32</sup> La figura del *flâneur* oscila entre el extrañamiento (*Verfremdung*) y la alienación (*Entfremdung*).



con una forma de embriaguez. Sea como sea, esta identificación con el fetiche de la mercancía permite ver el perfil del *flâneur* como “la primera víctima del fatal espejismo de la masa”, que en un siglo daría lugar al *Volksgemeinschaft* y al hombre-sandwich, y en dos al desafortunado turista-flâneur consumista de las ciudades-marca, al paseante geolocalizado por realidades aumentadas en un espacio digitalmente mapeado y al *ciber-flâneur*.

Cualquier atención prestada a la figura del *flâneur* en Walter Benjamin tiene que deslindar la categoría estrecha del flaneur histórico de una categoría más amplia, transhistórica, y no atribuir a una las características de la otra<sup>33</sup>. La abstracción, como dice Priscilla Parkhurst (*ibid.*, p.22) tiene sus costes.

El *flâneur* histórico y la vida de los Pasajes van ligados desde principios del XIX al surgimiento del capitalismo industrial y su estrella comenzará a apagarse cuando el II Imperio de Napoleón III inicie su demolición para extender los grandes bulevares de Haussmann, la luz eléctrica y los grandes almacenes –el último refugio de un flâneur consumista-. Benjamin hablaba de unas figuras y de unas prácticas ya desaparecidas en las megaciudades del siglo XX y de la que quedaban rastros en fisionomías decimonónicas, en la literatura de Balzac y en la *flânerie* de Baudelaire.

La categoría amplia de “*flaneur*” es, de acuerdo con Keith Tester, definible solo mediante una tautología: “*flâneur*” es quien se dedica a las actividades de la *flânerie*, “*flânerie*” es la actividad que realiza el *flâneur*. Solo el callejeo y la observación podrían ser consideradas características fijas; hereda la ambigüedad del concepto histórico centrado en un burgués desclasado o alienado: ahora representaría “nuestro-ser –consumista-en-el-mundo”, según Susan Buck-Morss, o, como dice Zygmunt Bauman, dado un mundo construido según el modelo de Disneylandia, se nos ha “flanerizado” a todos (*ibid.*, p. 150).

Frente al nihilismo pasivo de un individuo que, aun dentro de la multitud, permanece indolente, desvinculado, desapegado y distanciado, viviendo un *tempo* propio de tortugas o de langostas, David Frisby (*ibid.*, 81 y ss.) ha señalado acertadamente sus virtudes como productor de textos: hay una literatura nada desdeñable de la *flânerie* que va desde Baudelaire hasta Robert Walser, Hessel, o el propio Benjamin, además de líneas de investigación sociológica emparentadas con el periodismo, como las de Simmel, la Escuela de Chicago o Michel de Certeau. A buen seguro esta literatura de la *flânerie* exhibirá los rasgos del cambio en el

---

<sup>33</sup> Tampoco se trata de una operación extraña: hacemos lo mismo, por ejemplo con muchos conceptos estéticos (lo “barroco”) o históricos (la “Ilustración”, para referirnos al Siglo de las Luces o a la “Dialéctica de la Ilustración”).



*aparato perceptivo* que aquella encarna, y del que han hablado mucho Jean-Louis Déotte y su círculo<sup>34</sup>: esta "sensibilidad aparejada" será discontinua, fragmentaria, ligada al movimiento de la marcha y a la percepción deambulatoria del espacio, serial, descentrada, "disipada" y no recogida. El cine, que, según Benjamin, ha colaborado en esta nueva "distribución de lo sensible", explora las posibilidades del "ojo-cámara" desde Dziga Vertov<sup>35</sup>.

Si la práctica de la *flânerie* produce textos, también, según Suzanne Liandrat-Guigues, tiene que ver con la "montée en puissance de quelconque", el empoderamiento de quien la practica<sup>36</sup>, y, puesto que esta actividad involucra una asimilación cuasialucinatoria del espacio y del tiempo – "para quien ha tomado haschisch, París no es demasiado grande y la eternidad no dura demasiado" (Benjamin, W., 1972 b)-, también entraña una forma de apropiarse de, o tal vez producir, el espacio urbano. Después de Henri Lefebvre y de Michel de Certeau, son Francesco Careri y su grupo *Stalker* quienes mejor han sabido explotar las posibilidades revolucionarias que dormitan en la ambigua figura del *flâneur*:

"Del 5 al 8 de octubre de 1995 un colectivo de artistas y arquitectos dimos una vuelta a pie por todas las zonas abandonadas de Roma; llamamos a esta acción 'Stalker a través de los territorios actuales' y explicamos con distintos materiales: un vídeo, un mapa, un diario de a bordo y un manifiesto. En dicho manifiesto *Stalker* describe los 'territorios actuales' como: 'Aquellas zonas olvidadas que forman el negativo de la ciudad contemporánea, que contienen en su interior la doble herencia del desecho y del recurso. Son lugares difíciles de comprender, (...), ajenos a los lenguajes del mundo contemporáneo, (...), la única selva por donde todavía podemos perdernos, (...)".

(Careri, F., 2016, p. 15).

---

<sup>34</sup> Cf. Déotte, J.L. 2012 y Liandrat-Guigues, S., 2009.

<sup>35</sup> El cine, como dice Déotte, no es solo montaje en tanto escritura o texto, sino también un "un montaje integrador de otros aparatos perceptivos y sus respectivas temporalidades".

<sup>36</sup> En palabras de David Le Breton: "(...) caminar, como el silencio, es una forma de resistencia política".



Como coleccionista de desechos, el *flâneur* queda emparentado con el traperero<sup>37</sup>; como historiador materialista que mira espantado hacia una pila de escombros llamada "progreso" por las clases dominantes, se vincula al paseo surrealista, pues ellos, los surrealistas, fueron los primeros que se percataron de las "energías revolucionarias que se manifiestan en lo 'anticuado', (...) en los objetos que comienzan a caer en desuso, (...)"; antes de ellos "nadie se había percatado de cómo la miseria (...) se transpone en nihilismo revolucionario" (Benjamin, W., 1980 a, p. 49). En *Walkscapes* (Careri, F., 2002) había contado cómo el paseo dadaísta, descubriendo o produciendo la "ciudad banal", daría lugar al paseo surrealista que se entregaba a la "ciudad onírica", y éste, a su vez, a "la ciudad lúdica y nómada de los situacionistas":

"Después de la 'visita' de Dada y de la 'deambulación' surrealista, se acuña una palabra nueva: la *dérive*, una actividad lúdica colectiva que no solo apunta hacia la definición de las zonas inconscientes de la ciudad, (...). La *dérive* es una construcción y una experimentación de nuevos comportamientos en la vida real, la materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad, un estilo de vida que se sitúa fuera y en contra de las reglas de la sociedad burguesa, (...)."

(Careri, F., 2002, p. 92)

Es esa deriva situacionista de Guy Debord, -felizmente vinculada a la novela de los hermanos Strugatski *Pícnic al borde del camino*, a la película de Andrej Tarkovsky inspirada en ella y a las *Nuevas Babilonias* diseñadas por Constant Nieuwenhuys-, la que caracteriza buena parte de las prácticas deambulatorias de los *Stalker* de Careri. A diferencia de aquel *flâneur* de perfil indolente, el *Stalker* es uno que, como los viejos conspiradores, se juega el tipo en sus paseos; frente a las mercancías asume un papel profanatorio, distante: si el viejo *flâneur* no compraba, pero no porque no pudiera, el *Stalker* no compra porque usurpa, invade, transgrede o roba sin importarle el valor de exhibición o cambio de las cosas usurpadas, invadidas, transgredidas o robadas. Varón, burgués y solitario fue el *flâneur* de los

---

<sup>37</sup> Un ejemplo de la entrega de Benjamin a un "marxismo vulgar" lo habría visto Adorno en la observación del primero de que "El poema consagrado a los traperos desautoriza absolutamente la falaz profesión de reaccionario hecha por el propio Baudelaire".



Pasajes de París: el *Stalker*, de sexo y clase indefinidos, nunca entra en las Zonas sin compañía. El *flâneur-Stalker* no se entrega a una masa para luego desdeñarla con gesto burgués, sino que se junta a ("se ajunta a", en sentido intantil, nos gustaría decir) una multitud para reapropiarse de los escombros en los momentos de peligro –que son todos-.

Bertolt Brecht, para quien las ciudades siempre fueron junglas, se hubiera espantado de ese *flâneur* neurótico e indolente de los paseos con Hessel, "adicto a unos ojos que miran sin ver", -y "al amor a última vista", como el de la mujer de la multitud en el poema de *Las flores del mal* "À une Peseante"-, y hubiera entendido enseguida los peligros mutantes del paseo: salir a comprar un pescado para la cena, como le ocurrió al descargador Galy Gay de *Man ist Man*, puede terminar en el frente de guerra... Y con una nueva identidad.

### 5.3. Bulevar de Charles Baudelaire-Alegoría

La identificación del *flâneur* con el alma de la mercancía es una de las formas de describir la función que tiene lo alegórico en Baudelaire. La obsesión de Benjamin por la técnica alegórica recorre toda su obra, desde el platonismo inicial hasta su inversión materialista –de la idea del *Trauerspiel* al volante del vestido del *Trabajo de los Pasajes*- más allá de periodizaciones y transmutaciones de paradigma. Y es que, como le dice Benjamin a Asja Lacis en Capri, cuando terminaba el *El origen del drama barroco*, la técnica alegórica "no es un recurso estilístico de segunda clase" y contiene "una forma de comprender la verdad". Esta forma de comprender la verdad implica la comprensión de la historia como un montón de fragmentos ruinosos y de significados ambiguos.

En tanto que técnica estilística, es la "ley dominante en el barroco", "la forma como expresó Baudelaire su experiencia de la ciudad"<sup>38</sup>, y, si hay épocas más o menos alegóricas, la alegoría es la "armadura de lo moderno": como dice Eagleton, "la mercancía es el emblema barroco llevado al extremo". De acuerdo con el célebre epígrafe del *Capital* (Marx, K., 1976, pp. 101-117), un objeto "físicamente sensible" se transforma en uno metafísico, suprasensible: la mercancía... Como los cadáveres en las alegorías barrocas, adquiere vida propia.

---

<sup>38</sup> "¡Cambia París! ¡Mas nada en mi melancolía se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios, bloques, andamios, todo se vuelve alegórico, y pesan más que rocas mis recuerdos queridos"(Baudelaire, Ch., 1991, p. 343.)



Y no es ya solo que la relación de la mercancía con su precio se vuelva misteriosa, ocultando todo el proceso de producción basado en el trabajo social expropiado que la sostiene –“las cosas se relacionan con su precio tan arbitrariamente como, en el Barroco, la calavera se relaciona con la sujeción del hombre al tiempo”-, sino que las “sutilezas metafísicas y resabios teológicos” de las mercancías se transforman en un conjunto disparatado de alegorías mediante su exhibición permanente en los escaparates de la gran ciudad y la explosión de las técnicas de publicidad: no se bebe Vega Sicilia, se traga poder, ni Coca-Cola, sino la chispa de la vida, ni se consume tónica sin originalidad o Pepsi sin locura.

Por último, el ritual con el que quiere ser adorada la mercancía, la moda, era, de acuerdo con el célebre diálogo de Leopardi que tanto gustaba a Benjamin y a Adorno, hermana de la muerte:

“MODA: (...) somos hermanas (...). Digo que nuestra naturaleza y usos comunes son los de renovar continuamente el mundo; pero tú, desde un principio, te arrojaste a las personas y a la sangre; yo me conformo a lo sumo con las barbas, los cabellos, los vestidos, los muebles, los palacios y cosas semejantes.”

(Leopardi, G., 2013, p. 14).

Esta necesidad de revolucionar continuamente los mercados, ahora llamada “obsolescencia programada” por la inaudita rapidez y predictibilidad de la sustitución de las mercancías, es la que alimentó la energía revolucionaria del paseo surrealista en los nuevos campos de ruinas de la modernidad capitalista.

Un mundo en el que todo se convierte en mercancía es un mundo devaluado. Hasta las estrellas, hasta la poesía, se vuelven valor de cambio. Y la respuesta de Baudelaire, según Benjamin, fue convertirse él mismo en mercancía; en la época de la reproductibilidad técnica todo se prostituye, también el poeta:

“A la vista del escaso éxito que tenía su obra, Baudelaire acabaría por ponerse en venta a sí mismo (...) la necesidad ineludible de la prostitución para el poeta.”

(Benjamin, W., 2012, p. 768, § 41)





A la prostituta y al juego está dedicado el *Konvolut O* del *Trabajo de los Pasajes*. Todavía en los tiempos del *Paysan de Paris* eran las "golondrinas" de los Pasajes, revoloteando por las ventanas de los pisos superiores. Vida que significaba muerte, pues la entrada en el *Passage* suponía atravesar un *Rite de Passage* en el que la identidad de la vida rutinaria habría de morir para que floreciera una nueva entre las briznas de los nidos.

La transformación de la mujer en mercancía, la conversión de la mujer en artículo de masas, -la "profesional" ligada al uso de los cosméticos- hace de la prostituta el "máspreciado botín en el desfile triunfal de la alegoría": la mercancía que se mira a sí misma a la cara. La banalización, el vaciamiento de la experiencia que supone el sexo repetitivo y automatizado de los burdeles, semejante al del juego compulsivo y al del trabajo en las fábricas -expresándolo-, amparan la calificación de "burdel" al historicismo<sup>39</sup>, y de "puta" a un discurso que petrifica "lo sido" en la forma del "Érase una vez". Frente a esa experiencia repetitiva, mecánica, automática de la historia se alza la del historiador materialista, que es "única".

Más que una tensión entre el materialismo y la teología, es evidente en Benjamin una "relación perturbada" con las mujeres<sup>40</sup>, que a veces toma la forma de un cierto *pathos de la distancia*, -y el aura, recordemos, tiene que ver con una distancia-, porque, a pesar de los peligros aniquiladores de la proximidad (Arribas, S., 2010), las putas son elevadas a la consideración de redentoras en la *Crónica de Berlín* (Benjamin, W., 1985), que puede ser leída como una especie de iniciación a la vida adulta dirigida a su hijo Stephan, en ese momento adolescente. "A una cama se puede llevar un libro o una puta", escribe Benjamin en *Calle de dirección única*, y Bruno Tackels concluye:

---

<sup>39</sup> Es bien claro que "historicismo" no tiene en las *Tesis* un significado unívoco: bajo ese concepto caen tanto Hegel como Ranke, Fustel de Coulanges, un marxismo cientificista o una Historia nomotética. Todos presuponen un tiempo vacío sobre el que se despliega inexorable una sucesión de hechos que indican una dirección; todos presuponen la inalterabilidad, la conclusión del pasado y la posibilidad de prever el futuro.

<sup>40</sup> Cf. Bischof, R. y Lenk, E., 1986, en Wismann, H., 1986, p. 181. Otros autores que lo han señalado: Eagleton, T., 1981, p. 179. Tackels, B., 2001, p. 125. Pajak, F., 2013, p. 106. El texto escrito para la revista al final inédita *Angelus Novus* o todo el *Diario de Moscú* son buenos ejemplos de un patetismo machista exasperante. Tal vez sea Bernd Witte quien más haya insistido en la conexión entre la vida y la filosofía de Walter Benjamin, sobre todo la vida erótica.



“Este elogio de la prostitución<sup>41</sup> se convertirá en un motor importante de su pensamiento materialista”.

(Tackels, B., 2009, pp. 37-38).

Influido por las apologías de la prostitución de Karl Kraus, pero cruzando la línea que separa la asunción machista de su “función social” de la acusación lanzada por Kraus a una sociedad pacata que la penalizaba hipócritamente, Benjamin, al igual que Baudelaire, no supo ponerse en el punto de vista de la propia prostituta. Brecht, sin embargo, sí lo hizo, tal como recuerda Benjamin citando el poema número cinco del *Libro de lectura para ciudadanos*: “(...) el sexo de mañana/pronto no será ya basura, sino/la dura argamasa/con la que se construyen las ciudades”.

Lo cierto es que desde los tiempos de *Baal* y de la *Ópera de tres centavos* hasta *El alma buena de Setzuan*, las prostitutas de Brecht no solo encarnan la “enésima hora de trabajo” de las mujeres y las hijas de los obreros –tal como las describía Marx, citado por Benjamin-, sino también la astucia descarada, el sentido del humor, la inteligencia práctica y la rebeldía de una *Jenny de los piratas*: “y ¿a quién matamos? Preguntarán./Y ese día habrá silencio en el puerto/Me oirán entonces a mí decir: ¡Todos!/Y al rodar las cabezas diré: ¡Hópala!/Y ese barco velero con cincuenta cañones/conmigo zarpará.”

## 6. Un barrio para Bertolt Brecht

La presencia de todo un barrio dedicado a Bertolt Brecht en la *Ciudad de los Pasajes* pudiera sorprender por varios motivos. El primero, claro, que no hay ningún *Konvolut* a él dedicado y que son muy pocas las referencias a Brecht en el *Trabajo de los Pasajes* tal como fue editado por Tiedemann y Schweppenhäuser. Y también a la inversa: salvo las escasas –y críticas- observaciones sobre el *Baudelaire*, no disponemos de comentarios de Brecht sobre el *Trabajo*. Un segundo motivo, no menos importante, es el poso que bajo la percepción de la obra de Walter Benjamin se fue depositando a raíz de las sucesivas ediciones a cargo de Adorno.

---

<sup>41</sup> Sin embargo, en la misma *Crónica de Berlín* transpira el temor a la proximidad sexual cuando al final nos enteramos de aquella muerte de un pariente cuya causa se pronunciaba en voz baja: “sífilis”.



Respecto al primer punto, es relevante la información que aportó el propio Benjamin en la famosa carta a Adorno del 31 de mayo de 1935 en la que describe la historia sincopada del *Trabajo de los Pasajes*:

“La ingenuidad rapsódica llegó a su fin. (...). Siguió el encuentro decisivo con Brecht y, con él, el punto culminante de todas las aporías con que se enfrentó este trabajo, (...)”.

(Benjamin, W., 1994, p. 98).

En relación al legado administrado por Adorno, es claro que si consideraba nefasta la influencia de Brecht sobre Benjamin y le había reprochado siempre su materialismo y su marxismo, si había demorado la publicación de las *Tesis* y eliminado la dedicatoria a “la ingeniera” Asja Lacis en la edición de *Einbahnstrasse*, no iba a ser especialmente neutral en aquella empresa. La cosa estalló, más o menos, con las revueltas estudiantiles de finales de los sesenta, la afinidad de los estudiantes con Benjamin, la antipatía hacia el conservadurismo de Adorno, y la incipiente aproximación de intelectuales de la RDA a su obra:

“Helmut Heissenbüttel y la redacción de la revista *alternative* censuraron la ‘manipulación del legado’ y, apuntando a Adorno, calificaron de ‘problemática’ la ‘unión personal de editor y ‘contrincante’. *Alternative* aspiraba a una ‘revisión crítica de la imagen de Benjamin’ (...). La crítica de Heissenbüttel fue que

‘en la sección en dos tomos de 1955 el nombre de Brecht aparece una sola vez y al pasar (...); en el prólogo el método materialista se resignifica como una vaga categoría de imagen, (...), la temática histórico-política tardía se reinterpreta, sin resolverla, en los términos de la primera temática teológica, etc.’”.

(Wizisla, E., 2004, pp.41-42).

El barrio dedicado a Brecht en la *Ciudad de los Pasajes* es dividido, como el bulevar Baudelaire, por tres Zonas.

### **6.1. Barrio de Bertolt Brecht: calle del montaje**



Pasando el verano de 1935 en la pensión de San Remo que regentaba su ex-mujer Dora, Walter Benjamin recibe *Herencia de este tiempo* de Ernst Bloch (1962), en el que se asocia *Calle de dirección única* con un tipo de "pensamiento surrealista", con la revista y el fotomontaje y donde Benjamin aparece dentro de las tendencias vanguardistas surgidas tras la Primera Guerra Mundial caracterizadas por, entre otras cosas, la "crisis de la representación", junto con Stravinsky en música, Eisenstein en el cine, Döblin o Joyce en la novela y Brecht –al que se le dedica especial atención- con el teatro<sup>42</sup>épico.

Adorno seguía esa línea interpretativa al considerar *La Obra de los Pasajes* como un montaje de citas, algo que el propio Benjamin afirma explícitamente en entradas tempranas del *Trabajo*:

"Método al hacer este trabajo: el que implica un montaje literario. Nada habré de decir: solo mostrar. No intentar apropiarme en absoluto de ninguna fórmula profunda, no hurtar ni robar nada valioso. Pero los harapos, los desechos, presentarlos, no hacer su descripción."

(Benjamin, W., 1982, p. 1315).

"Eleva al máximo nivel el arte de la cita sin comillas" requería una teoría dependiente "estrechamente de la teoría del montaje" (*ibid.*, p. 735), pues la interrupción es una de sus principales técnicas, y la cita interrumpe el contexto de un texto. Brecht era un maestro de la cita: fue él quien proporcionó a Benjamin el conocimiento del filósofo chino "Chuang Tsi" (Zhuangzi, maestro taoísta nacido en tiempos de Aristóteles y precursor del anarquismo), de quien se dice, en las *Historias del señor Keuner*, que había escrito en su edad madura un libro de "cien mil palabras, integrado en sus nueve décimas partes por citas".

No debería olvidarse la discusión entre Adorno y Tiedemann acerca del sentido de la *Obra de los Pasajes*. Para Adorno el montaje de citas estaba por hacer, y tal cosa era en lo que Benjamin pensaba antes de suicidarse. Tiedemann

---

<sup>42</sup> La discusión que se inicia entre Lukàcs y Bloch sobre este tema es conocida: para el primero, la primacía del montaje en estos autores no era más que un signo de formalismo burgués decadente que no generaba más que aburrimiento, comparado con las obras que "reflejan" la realidad: En 1934, durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de Moscú, presidido por Máximo Gorki, se había impuesto la doctrina del Realismo Socialista defendida por Andrei Zhdanov.



consideraba, por el contrario, que las aficiones de Benjamin por el montaje pertenecían a una época temprana de la *Obra de los pasajes* y que, dada la ingente cantidad de observaciones que había intercalado entre las citas y habiendo él mismo confesado el abandono del modelo de *Calle de dirección única* a finales de los años veinte, era absolutamente pertinente su publicación como algo más que un "montaje de citas". Susan Buck-Morss corta por lo sano la discusión: con la *Obra de los Pasajes* Benjamin nos habría legado su fichero<sup>43</sup>:

"Si hubiese vivido, (...) las notas habrían entrado en la composición de un texto determinado y completo". (...) los ensayos sobre Baudelaire (1938-1939) son dos ejemplos." (...) las notas del *Passagen-Werk* habrían sido la fuente de otros textos".

(Wismann, H., ed., 1986, p. 361).

Decidimos llamarlo "Trabajo de los Pasajes" y no "Obra", y mucho menos, "Libro" para dejar abierta la cuestión de su forma final. Fue un trabajo inacabado, y por eso no tenemos derecho a llamarlo "libro" u "obra", y tampoco tenemos derecho a suponer que, un año cualquiera, en caso de haber sobrevivido, el ciudadano americano Walter Benjamin no hubiera publicado partes al estilo de *Einbahnstrasse*, o que incluso se hubiera atrevido a editarlo en una forma muy parecida a la de *Suhrkamp Verlag* del 82, como en aquel cuento chino en que el rostro del anciano acababa siendo idéntico al de una finísima máscara de oro pegada en su cara.

Pero más allá de la forma final del *Trabajo de los Pasajes*, el vocabulario del montaje, del desmontaje y el remontaje: el recorte, el encuadre, la interrupción, la elipsis, la interpolación, la conjunción de formas heterogéneas ignorando todo orden de grandeza, etc., no solo funcionaría como un procedimiento formal, surgido de la guerra, que "tomaría acta del desorden del mundo", sino que, tal como ocurría con el concepto de "alegoría", se transforma en un método de conocimiento,

---

<sup>43</sup> Dejando claro que el fichero, como dice Benjamin en *Calle de dirección única* contiene siempre lo esencial (1955, p. 38).



lo que Didi-Huberman, recordando a Henri Michaux, llama "conocimiento por el montaje"<sup>44</sup>.

En Bertolt Brecht el montaje se expresa formalmente mediante la continua interpolación de canciones, carteles o indicaciones luminosas, interpelaciones al público, discontinuidad de escenas o "cuadros" que chocan entre sí, cambios de máscaras y de registros, el suspense, los decorados de Neher...Técnicas todas ellas que tratan de provocar el *Efecto V* (*Verfremdungseffect*), el *extrañamiento*. Traducción del concepto de *Ostranenie*, que los formalistas rusos pusieron de moda en el Berlín de finales de los años veinte, Frederic Jameson (1998, pp. 59 ss.) encuentra en el *Efecto V* al menos cuatro sentidos: primero, "mirar algo 'con otros ojos', contra el adormecimiento de la percepción"; además, toda suerte de técnicas para volver "extrañas" las cosas; técnicas para evitar la empatía aristotélica (la *Einfühlung*), denostada por Brecht como "lo culinario en el arte"; por último, hacer que lo familiar, habitual o mítico se muestre como histórico.

Ya fue advertido que la desmitificación, la historización radical de aquello que se presenta como familiar, la lucha contra la naturalización de lo humano, era uno de los aspectos clave del *Trabajo de los Pasajes* y de la obra de Brecht. Eso contra lo que se lucha se resume bien en las reflexiones del ratero-comercial Peachum en *Dreigroschenroman* (*La novela de dos centavos*, en español):

"Las guerras, las tempestades del mar, los terremotos, las desventuras comerciales y las cosechas malogradas son acontecimientos fatales. (...). ¡Quien haya leído en los diarios la catástrofe del *Optimista* tiene que ser sensible a la idea del seguro! ¡Y hay tantas catástrofes! ¡La vejez, por ejemplo, es una! ¡La vejez en las grandes ciudades! ¡Los últimos años de vida de los *ya no explotables*! (...). La desocupación también es un accidente."

(Brecht, B., 1970, p.321).

Si el materialista vive anacrónicamente la experiencia histórica de acuerdo con un principio constructivo que actualiza el pasado en el presente, tal construcción de un *tiempo-ahora* presupone una destrucción de los llamados

---

<sup>44</sup> El montaje en Benjamin hereda la vieja preferencia del libro sobre el *Drama Barroco* por el mosaico, la verdad en la discontinuidad y la yuxtaposición de fragmentos heterogéneos.



“bienes culturales”, para lo que es fundamental un “carácter destructivo” como el de Brecht: la dialéctica y el montaje, como dice Didi-Huberman, son aquí indisociables. Sin embargo, lo que revive el historiador no tiene aura: el *Trabajo de los Pasajes* mantiene, como dice Wohlfahrt, un “distanciamiento, un extrañamiento brechtiano hacia todos los ídolos de la cultura burguesa”:

“Se trata, por una parte, de aislar lo esencial del presente por un distanciamiento cuasi-brechtiano hacia los ídolos (Progreso, Cultura, Historia) (...)”

(Wohlfahrt, I., 2007, en Witte, B., 2007, p. 23).

## **6.2. Barrio de Bertolt Brecht: escenarios de la lucha de clases.**

Michael Löwy (2007) ha defendido con acierto que la consideración del espacio urbano como “lugar de enfrentamiento y combate entre las clases” ocupa un lugar destacado en la *“Obra de los Pasajes”*. Tres *konvoluts* sobresalen en este respecto: el agrupado en la letra “a” correspondiente a los “movimientos sociales”, el de la letra “E”, dedicado a la “Hausmannización y combate de barricadas” y el de la “k”, cuyo tema es la Comuna de París<sup>45</sup>.

La fascinación de Benjamin por las barricadas como arquitectura transitoria y defensiva de las clases oprimidas y táctica prevalente en las revoluciones del 30, del 48 y del 71, se expresa en su curiosidad “ilimitada” por los detalles de su construcción, el papel de las mujeres, las técnicas de lucha y la geografía urbana de los combates. Estas edificaciones públicas destinadas a no durar mal pueden convertirse en “bienes culturales”: el vencedor no las puede cargar como botín, aunque siempre las llevará como cicatriz; el arco del triunfo es estrictamente su contrario: destinado a dar entrada y salida a los ejércitos, frente a los que las barricadas debían funcionar como barreras.

Como bien vio Benjamin, una de las funciones de la hausmannización de París durante los años 50 y 70 del siglo XIX fue la eliminación de la barricada como táctica de lucha abriendo grandes vías por las que el ejército pudiera desplazarse rápidamente; su función económica se cifra en haber sido el mayor negocio

---

<sup>45</sup> Hay que recordar también que de los seis capítulos del *Exposé* del 35, uno está dedicado a Hausmann (o las barricadas) y que en el *Exposé* del 39 desaparece el capítulo dedicado a los Panoramas y se añade la famosa memoria sobre Blanqui.





financiero y especulativo del siglo, saturado de estafas, comisiones fraudulentas<sup>46</sup> y pelotazos. Su función estética sería residual, y por tanto cuestionable: el mismo Blanqui denostaba la nueva "desertización de París".

Aunque Löwy señala las afinidades entre la urbanización imperial bonapartista y el Tercer Reich en los primeros años del régimen (de 1933 a 1936) tal como es mostrado en las obras *Terror y miseria del Tercer Reich* y *La evitable ascensión de Arturo UI*, no nos avisa de que esa consideración del espacio urbano como escenario de la lucha de clases, que él atribuye a Walter Benjamin, es, en realidad, la imagen de la ciudad que éste describe en Brecht:

"En este libro de lecturas la ciudad aparece como escenario de la existencia y como escenario de la lucha de clases. (...): las ciudades son campos de batalla. (...). No puede uno imaginarse un espectador más insensible que Brecht frente a los encantos de la ciudad, ya se trate del océano de casas, del ritmo vertiginoso de su tráfico o de su industria de la diversión."

(Benjamin, W., 1972 c, p. 89).

De hecho, no es solo en la lírica de Brecht, ni mucho menos solo en los poemas que integran el *Libro de lectura para ciudadanos* que la ciudad se muestre como un campo de batalla: en ellas siempre se va a algún lado por uno u otro negocio. El capitalismo convierte la ciudad en una selva, la jungla de las ciudades, en las que, como constata McHeath "El hombre débil muere, el fuerte combate". Podemos imaginarnos a Brecht mientras observa un plano de Londres imitando al McHeath de *La novela de dos centavos*:

"Sobre una de las paredes, Mac-Heath había pegado un gran plano de la ciudad de Londres, en verde y azul. Con un lápiz rojo, en tanto que fumaba un grueso habano, marcó determinados distritos, mediante círculos rojos; subrayó los nombres de ciertas plazas, y cubrió toda la ciudad y los suburbios con una red de líneas".

---

<sup>46</sup> Benjamin cita al respecto una observación al parecer hecha por la mujer de Haussmann y que parece más bien la de un personaje de Brecht: "¡Qué curioso! Cada vez que compramos un inmueble, pasa por ahí un bulevar".



(Brecht, B., 1970, p. 271).

Los distritos irían marcados, a lo Corbussier, según sus distintas funciones: para los negocios, la City, lugar de la gran estafa, el corazón de la jungla; para restaurantes de categoría, Kensington, el castillo de Warborn para el comercio minorista, las "inmensas colonias de piedra" de Whitechapel y el corazón del Soho, donde Mackie Cuchillo celebra su boda. En las calles de la podrida ciudad capitalista los personajes huyen, producen, protestan, roban, negocian –que es como decir que estafan y timan-, se dan al placer de compraventa y se asesinan<sup>47</sup> en distritos diferentes. Trabajos legales e ilegales forman siempre parte de la trama<sup>48</sup>. El lumpemproletariado se proletariza, el chorizo se transforma en empresario y éste, en su última metamorfosis, como los gusanos de Heartfield, deviene banquero.

Aunque la estructura urbanística del París de Haussmann adquirió forma radial y la de la *Mahagonny* de Brecht reticular –su nombre es "la ciudad de las redes"–, ambas coinciden en una de sus funciones básicas: en las dos "se atrapa" a la gente. La fantasmagoría de Haussmann no sólo abría vías reales, no fantasmagóricas, al ejército contra la insurrección, sino que también suscitaba la ilusión de un Progreso sin lucha de clases, ilusión que desembocaría en el desastre de la Comuna de París y en los campos de exterminio del siglo siguiente.

Marx, Brecht y Benjamin coincidían en ello: cuando el proudhoniano Beslay se niega a expropiar los 2000 millones de francos custodiados en la Banque de France, estaba sentenciando a la Comuna. Cuando, entre los años 1935 y 1936, el Frente Popular francés pacta con el Partido Radical de la burguesía, en nombre de valores ilustrados y de la "Gran Revolución", los trabajadores eran de nuevo condenados. Como recuerda Benjamin:

"(...) la socialdemocracia. En el curso de tres decenios ha conseguido apagar casi el nombre de un Blanqui, cuyo timbre de bronce había conmovido al siglo precedente".

---

<sup>47</sup> En Brecht aparece la ciudad como una "página de sucesos", igual que en la fotografía de Atget –una "tritadora del aura" para Benjamin–: "en nuestras ciudades no hay un solo rincón que no sea 'el lugar del crimen', ningún transeúnte que no sea un criminal". Dado que la ciudad se llena de huellas, y no de aura, Walter Benjamin llegaría a entender bien, en esos desesperados meses que transcurrieron entre el campo de internamiento y el suicidio, el consejo del primer poema del *Libro de lecturas para ciudadanos: Verwisch die Spuren!...Borra las huellas!*

<sup>48</sup> ¡Cuánto se parece el ambiente urbano de la *Ópera de los tres centavos* al "Paseo por la inflación alemana" de *Calle de dirección única!*



(Benjamin, W., 1973, p. 186).

Pocos años después de la muerte de Benjamin, Blanqui sería homenajeado por Brecht en el final de *Los días de la comuna*, cuando un aristócrata responde a “una señora” que se queja de la muerte del arzobispo que Thiers podría haber canjeado por la libertad del revolucionario, preso a la sazón en el fuerte de Taureau: “Ese Blanqui adorador de la violencia valía para esa chusma lo que un cuerpo de ejército, y el asesinato del arzobispo, Dios guarde su alma, valía para nosotros dos cuerpos de ejército”.

### **6.3. Barrio de Bertolt Brecht: zona en estado de excepción**

“¿Qué ocurre cuando excepción y regla se vuelven indecibles?”, pregunta Agamben en *Estado de excepción* (2003, p. 112). Brecht ya lo había contado en su pieza didáctica de 1930, *La excepción y la regla* (*Die Ausnahme und die Regel*). Un comerciante debe atravesar un desierto y para ello necesita de dos “culis” – trabajadores-, que reducirá a uno solo por avaricia, al que maltratará continuamente, al que rompe un brazo al intentando atravesar un vado cargado de agua, y al que, finalmente, mata cuando se le aproxima con la cantimplora en la mano, sospechando que el culi blandía un arma.

El comerciante es sometido a juicio, y allí declara:

“EL COMERCIANTE: Suponer que el culi no me mataría en la primera oportunidad habría sido suponer que no tenía sentido común.

EL JUEZ: Quiere decir que supuso, con razón, que el culi debía tener algo contra usted. (...). A veces le pasa lo mismo a nuestra policía. Disparan contra una multitud, manifestantes, gente muy pacífica, sólo porque no pueden imaginarse que esa gente no los derribe del caballo y los linche. En realidad, todos esos policías disparan por miedo. Y que tengan miedo demuestra su sentido común. ¡Usted quiere decir que no podía saber que el culi fuera una excepción.”

(Brecht, B., 2006, p.628).



“La regla”, dice Benjamin en la Tesis VIII “es el estado de excepción en el que vivimos”, y Agamben ha analizado muy bien el diálogo esotérico y exotérico mantenido con el jurista Carl Schmitt desde que éste tratara de domesticar jurídicamente la “violencia pura” –no fundadora ni conservadora de derecho, no mítica sino divina- del ensayo de Benjamin publicado en 1921, *Para una crítica de la violencia*.

Es conocida la carta en la que Walter Benjamin agradece a Schmitt su inspiración para el retrato del monarca absoluto barroco dibujado en el *El origen del drama barroco alemán*. Si el soberano es, en Schmitt, el que decide sobre el estado de excepción, enfatizándose ese momento heideggeriano de la *Entscheidung*, en Benjamin se incorpora una diferencia significativa:

“La concepción barroca de la soberanía, escribe Benjamin, se desarrolla a partir de una discusión del estado de excepción y atribuye al príncipe como su función más importante la de excluirlo (...). La sustitución de “decidir” por “excluir” altera (...) la definición schmittiana (...): el soberano no debe, decidiendo sobre el estado de excepción, incluirlo de alguna manera en el orden jurídico; debe, por el contrario, excluirlo, dejarlo fuera del mismo.”

(Agamben, G., 2003, p. 108).

Efectivamente, Benjamin remarcará la absoluta impotencia del monarca barroco para la decisión de suspender las leyes y mantenerse al mismo tiempo fuera y dentro del orden jurídico: Saturno, como se sabe, “vuelve a los hombres apáticos, indecisos, lentos...Al tirano lo lleva a la ruina la inercia del corazón<sup>49</sup>” (Benjamin, W., 1963, p.148).

Cuando la excepción deviene indistinguible de la regla, afirma Agamben, “la máquina ya no puede funcionar”:

“(…), la indecibilidad de norma y excepción formulada en la octava tesis pone en jaque la teoría de Schmitt. La decisión soberana no es capaz ya de desarrollar el deber que la

---

<sup>49</sup> Que uno de los rasgos característicos del soberano barroco y del historiador historicista –la acidia- coincida con uno de los más reconocidos de Benjamin, es decir, el carácter melancólico, sería digno de un estudio psicoanalítico.



*Teología Política* le asignaba: la regla, que coincide ahora con aquello de lo que vive, se devora a sí misma”

(*Ibid.*, p. 112)

Así es el universo capitalista de Bertolt Brecht. En *La excepción y la regla* una y otra se vuelven intercambiables: la regla es que el asesino pague, la excepción que sea absuelto, pero es regla también que el culi quisiera matar al comerciante, la excepción que llegara a ser compasivo. “no encontréis natural lo que ocurre siempre. Que nada se llame natural en esta época de confusión sangrienta, de desorden ordenado...”.

Esta confusión del estado de excepción presentado como regla está presente en casi todas las obras brechtianas en forma de juicios, pleitos o coros “de control”. Pero los hay de dos tipos radicalmente distintos: uno es el juicio de los hombres, el habitual, que se convierte siempre en una farsa, como el juicio al comerciante en esta obra, o el celebrado contra el leñador Paul Ackermann en la ciudad de Mahagonny, el de Galy Gay en *Un hombre es un hombre*, o el del “cabeza puntiaguda” en *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, el juicio a Galileo o cualquiera de las situaciones que se presentan en *Terror y miseria del tercer Reich...* En todos ellos es constante la confusión de poderes, la farsa de un ejecutivo que suplanta continuamente al legislativo y un judicial que siempre se pliega a él. El gobierno a base de decretos del ejecutivo, entre tanto, ha devenido la regla en el mundo occidental desde, según Agamben, la Primera Guerra Mundial<sup>50</sup>.

Luego, hay también en Brecht lo que nos gustaría llamar “ordalías” o “juicios de Dios”, *citations à l’ordre du jour*, como los describía Benjamin en la tercera de las *Tesis*, a veces en forma de sueños o coros griegos: en *El interrogatorio de Lúculo*, en *El alma buena de Setzuan*, en el sueño de Fewcomber de *La novela de los dos centavos*, en el coro de control de *La medida* o en el extraño juicio de *El consentidor y el disentidor*. En ellos los poderosos no pintan nada, la dignidad del explotado es restituida y “se enciende una chispa en el pasado oprimido”:

---

<sup>50</sup> La autonomía catalana del estado español es un ejemplo ya extremo -hoy, a finales de mayo del 2018- de esa regla que se confunde con la excepción.



“LÚCULO

Solicito que sea llamado el gran Alejandro de Macedonia,  
para que os hable como experto  
de hazañas como las mías.

LA TRIPLE VOZ, (llamando hacia los campos de los  
bienaventurados):

¡Alejandro de Macedonia!  
(Silencio).

EL PORTAVOZ DEL TRIBUNAL DE LOS MUERTOS  
El llamado no comparece.

LA TRIPLE VOZ

En los campos de los bienaventurados  
no hay ningún Alejandro de Macedonia.

EL JUEZ DE LOS MUERTOS

Sombra, tu experto  
es desconocido en los campos de los recordados.

LÚCULO

¿Cómo? El que conquistó toda Asia hasta el Indo, el  
inolvidable  
que dejó su huella inconfundible sobre el globo,  
el poderoso Alejandro...

EL JUEZ DE LOS MUERTOS

Aquí no es conocido.

(Silencio)

¡Desgraciado! Los nombres de los grandes  
no despiertan ya temor.

Aquí

no pueden ya amenazar. Sus palabras  
se consideran mentiras. Sus hazañas  
no son ya celebradas. Y su fama  
es para nosotros como el humo, que indica  
que hubo un incendio.”



( Brecht., B., 2006, pp.1085-1086)

Tal es el "efectivo" estado de excepción (*des wirklichen Ausnahmezustands*) al que se nos conmina en la octava tesis, para "mejorar nuestra posición en la lucha contra el fascismo"; giro de la tesis que Agamben no subraya como debiera hacerse, pues muestra claramente cómo Benjamin no rechaza la utilidad de la fórmula schmittiana, sino que la cambia de bando. Aquí son las clases oprimidas en el momento revolucionario quienes asumen el papel del soberano que decide sobre el estado de excepción auténtico: el que realmente suspende ese estado "normal" de las cosas que es en realidad pura anormalidad, esa "naturalidad" en el curso del tiempo, esa proclamada continuidad de la historia, ese pasado anquilosado, esa fe en el progreso. El historiador materialista es su heraldo.

Volviendo del revés la pregunta de Irving Wohlfahrt (2007) nos hemos preguntado por qué hemos leído el *Trabajo de los Pasajes*, por qué hemos reconstruido una *Ciudad de los Pasajes* en la que no pudiera entrar el fascismo, si no era para alentar un estado de excepción efectivo en un mundo en el que la excepción ha devenido indiscernible de la regla. Unos cuantos acontecimientos del presente tensionan con un pasado abierto a los significados, pero siempre saturado de posibilidades revolucionarias que fracasaron: la globalización de la culpa vinculada a la inmediatez planetaria de las comunicaciones, la resaca de los movimientos "indignados" y "Occupy", la experiencia inhospitalaria de la ciudad genérica, gentrificada, archipiélago, marca: la invasión de los turistas-flâneurs, la intolerable sensación de la derrota ante el capitalismo globalizado.

Los tiempos en que dos mil obreros podían desfilan armados con cuchillos por una avenida ante un Blanqui casi de incógnito han pasado a la historia. Pero en la Historia de Benjamin nada ha concluido, ni el dolor de los miserables ni la soberbia de los poderosos. Hace tiempo que las avenidas son lo bastante anchas para impedir barricadas, pero no lo suficiente como para contener los tsunamis que se prevén tras la tremenda resaca que dejaron las calles desecadas después de las mareas. <sup>51</sup>

## **BIBLIOGRAFÍA**

Adorno, Theodor W.

---

<sup>51</sup> Agradezco a mi buen amigo Antonio Montagud Micó por su, como siempre, inestimable colaboración en este trabajo.





1970 *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995).

Adorno, Theodor & Horkheimer, Max

1944 *Dialektik der Aufklärung*, Querido Verlag, Frankfurt am Main (trad. Cast. *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires.)

Agamben, Giorgio

2003 *Stato di eccezione*, Fabian Lebenglick (*Estado de excepción*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2005).

2005 *Profanazioni*, Nottetempo, Roma (*Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005).

Arribas, Sonia

2010 "El mundo en miniatura de Goethe y Walter Benjamin: promesa de felicidad y ruina en 'La Nueva Melusina'", en *Constelaciones*, nº 2.

Baecker, Dirk (ed.)

2003 *Kapitalismus als Religion*, Erich Schmidt Verlag, Berlin.

Baudelaire, Charles

1990 *El Spleen de París*, FCE, México.

1991 *Las flores del mal*, Cátedra, Madrid.

Benjamin, Walter

1955 *Einbahnstrasse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, (*Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1988).

1963 *Ursprung des deutsches Trauerspiel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990).

1972 *Gesammelte Schriften*, Band IV, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

1972 b *Über Haschisch*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, (trad. *Haschisch*, Madrid, Taurus, 1974).



- 1972 c *Versühe über Brecht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1975).
- 1973 *Discursos Interrumpidos*, Taurus, Madrid.
- 1980 a *Poesía y capitalismo. Iluminaciones I*, Taurus, Madrid.
- 1980 b *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid.
- 1982 *Gesammelte Schriften, Band V-1 y Band V-2*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. (*Obra de los Pasajes*, Adaba, Madrid, 2013).
- 1985 *Gesammelte Schriften, Band VI*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- 1994 *Briefwechsel, 1928-1940*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (*Correspondencia Walter Benjamin Theodor W. Adorno, 1928-1940*, Madrid, Trotta).
- 1996 *Escritos autobiográficos*, Alianza, Madrid.
- 2005 *Historias y relatos*, el Aleph editores, Barcelona.
- 2012 *Obras*, Libro I vol. 2, Adaba, Madrid.
- 2014 *Radio Benjamin*, Verso, UK (trad. Cast. *Radio Benjamin*, Akal, Madrid, 2015).

Bischof, Rita y Lenk, Elisabeth

- 1986 "L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin", en Wismann, H. (ed.), pp. 179-201, 1986.

Bloch, Ernst

- 1962 *Erbschaft dieser Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- 2002 *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución, La Balsa de la Medusa*, Madrid.

Brecht, Bertolt

- 1967 *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.



- 1970 *La novela de dos centavos*, Planeta, Barcelona.
- 1973 *Arbeitsjournal 1938-1955*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.  
(*Diario de trabajo, I*, Nueva Visión, Argentina 1977).
- 2006 *Teatro completo*, Cátedra, Madrid.
- Buck-Morss, Susan
- 1989 *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. MIT Press, Massachussets. (*Dialéctica de la Mirada*, Visor, Madrid, 1995).
- Bulthaup, P.
- 1975 *Materialen zu Benjamins Thesen über then Begriff der Geschichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Careri, F.
- 2002 *Walkscapes, el andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona.
- 2016 *Pasear, detenerse*, Gustavo Gili, Barcelona
- Cohen Dabah, Esther (ed.)
- 2011 *Dirección múltiple*, UNAM, México.
- Debord, Guy
- 1996 *La Societé du spectacle*, Gallimard, Paris (*La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999).
- Déotte, Jean-Louis
- 2012 *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura. L'Harmattan, Paris* (ediciones/metales pesados, Chile, 2013).
- Didi-Huberman, Georges
- 2007 "Un conocimiento por el montaje. Entrevista de Pedro G. Romero con Georges Didi-Huberman", en *Minerva 5.07*.
- 2008 *Cuando las imágenes toman posición*
- Eagleton, Terry



1981 *Walter Benjamin or towards a Revolutionary Criticism (Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria, Cátedra, Madrid.)*.

Greffrath, Krista

1975 "Der historische Materialist als dialektischer Historiker", en Bulthaup, P. (comp.), 1975.

Hessel, Franz

1997 *Paseos por Berlín*, Tecnos, Madrid.

Jameson, Fredric

1998 *Brecht and Method*, Verso, Nueva York (*Brecht y el método*, Manantial, Argentina, 2013).

Jünger, Ernst

1979 *Das abenteuerliche Herz*, Klett, Stuttgart (*El corazón aventurero*, Barcelona, Tusquets, 2003)

1980 *Die Totale Mobilmachung*, Klett, Stuttgart.

Le Breton, David

2000 *Éloge de la marche*, Métailié, Paris (*Elogio del caminar*, Siruela, Madrid, 2015).

Leopardi, Giacomo

2013 *Diálogo de la Moda y de la Muerte*, Taurus, Madrid.

Liandrat-Guigues, Suzanne

2009 *Propos sur la flânerie*, L'Harmattan, Paris.

Löwy, Michael

2001 *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie*. PUF, Paris. (*Walter Benjamin. Aviso de incendio*, FCE, Argentina, 2003).

2006 "Le capitalisme comme religion: Walter Benjamin et Max Weber", en *Raisons Politiques*, 2006/3, Nº 23, pp. 203-219.

2007 "La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes", en Witte, B., pp 65 ss.



2010 "Anticapitalist readings of Weber's protestant Ethic: Ernst Bloch, Walter Benjamin, György Lukacs, Erch Fromm", en *Logos. A Journal of Modern Society and Culture*, vol. 9/1.

Lucas, Ana

1992 *El trasfondo barroco de lo moderno*, Cuadernos de la UNED, Madrid.

Marx, Karl

1976 *El Capital*, Akal, Madrid.

Mate, Reyes

2006 *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Trotta, Madrid.

Mosès, Stéphane

1992 *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Seuil, Paris. (*El angel de la historia*, Cátedra, Madrid, 1997).

Pajak, Frédéric

2013 *Manifeste incertain. Volume II*, Les editions noir sur blanc, Lausanne (*Manifiesto incierto 2*, Errata naturae editors, Madrid, 2017).

Scholem, Gershom

1983 *Walter Benjamin und sein Engel*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. (*Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Madrid, Trotta, 2006).

Schöttker, Detlev & Erdmut Wizisla

2006 *Arendt und Benjamin: Texte, Briefe, Dokumente*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Smith, Gary

1989 *Benjamin. Philosophy, History, Aesthetics*, The University of Chicago Press, Chicago..

Tackels, Bruno



2009 *Walter Benjamin*, Éditions Actes Sud (*Walter Benjamin*, Publicacions de la Universitat de València, 2012).

Tester, Keith

2015 *The Flâneur*, Routledge, London.

Tiedemann, Rolf

1983 *Dialektik im Stillstand. Versuche zum spätwerk Walter Benjamins*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am main.

Van Reijen, Willem

1986 "L'art de la critique. L'Esthétique politique de Walter Benjamin", en Wismann, H., (ed.), 1986, pp. 421-433.

Wismann, Heinz (ed.)

1986 *Walter Benjamin et Paris*, 'Les Éditions du Cerf, Paris.

Witte, Bernd (ed.)

2007 *Topographies du Souvenir. 'Le Livre des Passages' de Walter Benjamin*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.

Wohlfahrt, Irving

2007 "iPourquoi n'a-t-on pas lu Le Livre des Passages", en Witte, B., ed. pp 17 ss.

Wizisla, Erdmut

2004 *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (*Benjamin y Brecht. Historia de una Amistad*, Paidós, Buenos Aires, 2007).