

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Escribir, archivar y coleccionar: Walter Benjamin y los caminos de la memoria.

Belforte, María Esperanza.

Cita:

Belforte, María Esperanza (2009). *Escribir, archivar y coleccionar: Walter Benjamin y los caminos de la memoria*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1353>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ehyf/EZz>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Escribir, archivar y coleccionar: Walter Benjamin y los caminos de la memoria

Belforte

*“...el olvido es un poderoso instrumento
de adaptación a la realidad
porque destruye poco a poco
el pasado que sobrevive y que
está en constante contradicción con ella.”
M. PROUST*

Introducción

Fue Adorno quien escribió que la imagen primigenia de la esperanza era para Benjamin el nombre de las cosas y de los hombres. En el intento de recuperar ese saber, el pensador que analizó los pasajes parisinos trabajó con lo fragmentario de la cita que culminó en lo que hoy reconocemos como una de las obras inconclusas más enigmáticas de la época. Al intentar encontrar los nombres olvidados de las cosas, Benjamin organizó extensos cuadernos de notas que determinaron el camino intelectual de los últimos trece años de su vida. La tarea, sin embargo, quedó sin terminar. Del proyecto en tanto obra inacabada subsistieron los archivos introducidos por palabras que, como títulos orientativos, organizan las citas pero no permiten una interpretación definitiva para el debate de aquellos que los recibieron: los espejos, el coleccionista, la fotografía, el aburrimiento, los encabezados parecen iniciar el sendero de un laberinto de citas en los que los caminos se anulan. Sea como fuere, de lo que no se duda al estudiar ese material es del interés de Benjamin en las palabras y los nombres y, en especial, en la posibilidad de su redención en las cosas. Pero el ir y venir de un pensamiento tan complejo, alimentado por elementos teóricamente en oposición, conlleva preguntas e interrogantes que parecen mostrar que la tensión, propia de toda mirada abierta a posiciones inevitablemente contradictorias, es intrínseca a su filosofía. El proyecto de los pasajes contiene una noción de temporalidad de la verdad que parece oponerse al sentido dado a la eternidad de las ideas en el texto sobre el drama barroco¹. Tampoco se comprende cómo el proyecto de los pasajes, basado en una apropiación de la concepción surrealista del montaje, pueda ser coherente con los planteos del trabajo sobre Lesskow, “*Der Erzähler*”, de 1936, en el que Benjamin lamenta la desaparición

¹ En efecto, como podrá apreciarse en el desarrollo de este trabajo, el sentido dado a la verdad tal como aparece en *Das Passagen-Werk* (en adelante PW), tiende a estar asociado a una estructura intermitente y discontinua, que chocaría con la esencia eterna de las ideas tal como se sostiene en el análisis del drama barroco alemán.

de las antiguas formas de narración gracias a las cuales la continuidad de la tradición permitía la reconciliación con la muerte.

Solamente después de haber aceptado estas tensiones se puede plantear el problema del papel jugado por el archivo en *Das Passagen-Werk*: el sentido dado a ese trabajo en el proyecto plantearía una dificultad en relación con la noción de memoria que Benjamin retoma y reelabora a partir del pensamiento de Proust. Si la memoria que permite el acceso al pasado no es la memoria voluntaria, entonces la tarea del archivador se desvirtúa. El motivo de esta objeción al trabajo del archivista se basa en la concepción misma de archivo que implica una marcada intención de selección, clasificación, y rotulación por medio de conceptos que reconstruyen el sentido del texto citado. En esa reconstrucción, podría pensarse, se perdería toda posibilidad de acceso a la verdad, dado que solamente la percepción en la dispersión posibilita la aparición de lo inconsciente. Según esta noción de la memoria, el pasado no es asequible desde el recuerdo consciente e intencional que se dirige voluntariamente recuperando las imágenes archivadas en la memoria; por el contrario, éste se muestra cuando las imágenes del inconsciente aparecen involuntariamente debido a una determinada percepción en el presente. En este punto, la concepción de la memoria en Benjamin es cercana a la interpretación proustiana de la memoria.

Por otra parte, resulta evidente que el pensamiento benjaminiano fue renuente a cualquier tipo de orientación teórica que tendiera a la clasificación y al ordenamiento de conceptos en detrimento de la creatividad propia de la confusión y la contradicción. Adorno lo sostuvo: “su pensamiento trata de escapar de lo clasificatorio en siempre renovados intentos”². Si aceptamos entonces este rechazo de Benjamin a todo pensamiento clasificatorio, es válido preguntarse acerca del especial carácter del archivo en lo que fue su mayor proyecto intelectual³. Basándose en los archivos institucionales de la Bibliothèque Nationale de París, Benjamin crearía, para dicho trabajo, un archivo cuya forma heterodoxa no invalida su esencial cualidad clasificatoria. Este complejo sistema de archivos en los que acumula notas y citas de fuentes históricas del siglo XIX es comenzado a partir de mediados de los años treinta. Los temas trabajados desde el año 1927 son agrupados bajo palabras clave que constituyen numerosos legajos

² Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995, p.14.

³ Sigrid Weigel, sostuvo que, de hecho, el archivo fue para Benjamin “el más importante lugar de trabajo y el objeto más esencial”. Véase *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Bs.As., Paidós, 1999, p.76.

llamados *Konvoluts*. Ha sido estudiado cómo, para esa época, Benjamin había copiado muchas de las frases que había seleccionado anteriormente⁴. Realiza entonces la tarea de copista que menciona en el libro de 1924 dedicado a Asia Lasis. Compone también una serie de códigos numéricos para ordenar el material. Se aprecia en esta ardua tarea un matiz paradójico: parece sorprendente que este trabajador archivista incansable fuese el mismo que rechazaba todo tipo de construcción intencional de la memoria como forma de recuperar el pasado. Hay necesariamente en todo trabajo de archivo una clasificación del material que implica de una u otra manera forzar la cita para poder roturarla. La pregunta que queda pendiente entonces es la que interroga sobre la forma y el sentido de la clasificación y organización del archivo que Benjamin concibió. ¿Por qué el archivo se convirtió en el método de trabajo del proyecto más importante de su vida? ¿Qué sentido tiene esta forma de clasificar en relación con la noción de memoria implícita en el proyecto de los pasajes?

Son numerosas las figuras que se presentan en los textos como tipos alegóricos del fenómeno de la modernidad: el traperero, el jugador, el *flâneur*, el coleccionista. Todos ellos muestran el desgarramiento de aquel que busca y se enfrenta a lo perdido, pero no es el sujeto, el hombre que juega o hurga entre los desechos, sino la acción de jugar o de hurgar la que interesa más a Benjamin. Así también el coleccionar es lo central y es tal vez la acción más cercana a la construcción de una obra. Su proyecto más importante, *Das Passagen-Werk*, puede interpretarse como el intento de una colección de retazos de citas que dieran cuenta de la historia perdida del siglo XIX.

Documento y archivo: el trabajo del copista, el trabajo del papel

Para lograr este trabajo de archivo con las citas, Benjamin analiza el trabajo del copista y la relevancia del papel en su interés por establecer las condiciones materiales de su proyecto.

En *Einbahnstrasse*, obra que el propio autor consideró un anticipo de *Das Passagen-Werk*⁵, Benjamin compara los sustratos materiales de la escritura, los diferentes medios de comunicación que toman la palabra y el lugar en que se ubicará el libro ante la aparición de estas nuevas grafías. Contrapone el libro a los modernos soportes de la

⁴ Para este punto véase la introducción al destacado estudio sobre *Das Passagen-Werk* de Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 2001.

⁵ Ver carta del 8 de febrero de 1928 en *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p.325.

escritura y concluye que es aquél un medio arcaico y en vías de extinción. El libro, el “mamotreto” (*Wälzer*), se encamina hacia su fin por su quietud y su imposibilidad de adaptarse a las necesidades actuales de la escritura. No es casual que este análisis aparezca en lo que fue una forma práctica de redención de la alegoría, como denominó Susan Buck-Morss al trabajo que Benjamin dedicó a Ascia Lasis⁶. Tras su fracaso académico con el libro sobre el drama barroco, *Einbahnstrasse*, se propone rescatar la escritura que “fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios”⁷ para recuperarla en un conjunto de pensamientos y juegos con las palabras.

Influído por Mallarmé, que aparece en el texto como quien supo utilizar las tensiones gráficas de la publicidad aplicándolas a la disposición tipográfica, Benjamin destaca la importancia de la búsqueda de distintos caminos para adaptarse a una percepción revolucionada producto del cine y de la publicidad. El hombre contemporáneo posee menos capacidades para adentrarse en la quietud del libro, de allí que sean necesarias distintas alternativas que se conviertan en el nuevo soporte material de la escritura. En este trabajo, Benjamin parece tener la misma mirada optimista respecto de los cambios culturales y tecnológicos de su época que se puede encontrar en ensayos como el de la obra de arte o el de la fotografía. Es notable aquí el marcado contraste entre la obra de arte y el documento. La primera, que posee las características de lo tradicional, se opone a la forma del documento, esencial para el planteo del texto. El documento es dominado por completo por el material⁸. Esta característica del texto documental interesa a Benjamin especialmente al adjudicarle una cualidad particular a su materialidad: el material es lo soñado⁹. Las marcas de un amor que lo introdujo en el marxismo son evidentes: el análisis tiene un claro sesgo materialista que va desde el reconocimiento explícito del camino tomado en la dedicatoria, hasta el planteo revolucionario de los últimos párrafos en “Hacia el planetario”. Es en el material, entonces, donde se comunican los documentos, éstos subyugan por sorpresa, es decir, sólo entregan su significado escondido, lo soñado, a la percepción en la distracción. La verdad es la muerte de la intención¹⁰, y la verdad de los sueños que contienen los documentos no aparece, si se los somete a una pregunta dirigida a una respuesta: uno debe “perderse en

⁶ Ver Susan Buck-Morss, op.cit, p.35.

⁷ *Einbahnstrasse*, p.103, en *Gesammelte Schriften IV*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.

⁸ Cabe recordar que el planteo de este texto parecería encontrarse en las antípodas de la mirada que Benjamin tiene de la narración en “Der Erzähler”. Por oposición a la información aquélla es percibida nostálgicamente debido a su capacidad de dar cuenta de la experiencia como continuidad.

⁹ “*Stoff ist das Geträumte*”, op.cit. p.107.

¹⁰ Sobre el concepto de verdad en Benjamin, véase más adelante el punto 3.

los documentos” para poder encontrarlos. Sin embargo, y pese a cualquier marca realista de su análisis, el elemento onírico restablece la tensión entre materialismo y pensamiento mágico. Con este perderse en los documentos, Benjamin diferencia su materialismo de toda posición positivista en lo metodológico¹¹. En lo material están los sueños, hay una verdad histórica escrita que debe ser descifrada pero no hay posibilidad de des-cubrirla con una lectura transparente porque la realidad misma de esos materiales no lo permite: en el documento las formas sólo están desperdigadas, deben ser reunidas desde la dispersión, desde la atención se corre el riesgo de no reconocer la complejidad del tejido del texto¹².

Copiar es entonces el acto en el cual el movimiento físico y corporal permite la aparición de la intuición. De esta manera, la atención centrada en la caligrafía activa el proceso de acceso a lo no intencional del pensamiento que en Benjamin siempre se presenta como posibilidad de recuperación de lo perdido. En un breve escrito de 1933, se encuentran delineados los fundamentos metafísicos de esta noción de la escritura: existen semejanzas inmatrimales que sólo pueden revelarse en la escritura y en el lenguaje. Benjamin expone en ese trabajo lo que constituye su posición respecto al ser de la naturaleza que se describe como atravesado por las semejanzas (*Ähnlichkeiten*)¹³. El hombre es quien tiene la mayor capacidad de producirlas y de percibir las. Ésta es la facultad mimética que en la modernidad se está debilitando debido a que las antiguas prácticas adivinatorias desaparecieron y sólo en la escritura y en el lenguaje aun se puede “leer lo que no ha sido escrito”¹⁴. La escritura se ha convertido en un archivo de semejanzas y correspondencias no sensibles¹⁵, señala el texto, de allí que sea indispensable el trabajo de las letras en su materialidad y en su corporalidad para descubrir esos residuos de las antiguas fuerzas de producción y recepción miméticas que antiguamente se hallaban en las prácticas mágicas. La escritura contiene entonces la

¹¹ No es tema de este trabajo el debate acerca de la cualidad dialéctica o adialéctica del pensamiento benjaminiano, pero cabe recordar aquí que trabajos importantes a nivel de recepción como el de Hannah Arendt de 1961, subrayaron la “fascinación” de Benjamin por lo que algunos motejaban de “marxismo vulgar o pensar adialéctico”, “Introducción a Walter Benjamin, 1892-1940”, en Walter Benjamin, *Conceptos de filosofía de la filosofía*, BsAs., Terramar, 2007. pp.7-76.

¹² Cabe recordar aquí que Benjamin concibe el texto como un entramado, como un tejido. Los peldaños de toda buena prosa son tres: el musical, el arquitectónico, el de la construcción del texto y, por último, el del tejido del mismo, *Einbahnstrasse*, op.cit., p.28.

¹³ “Lehre vom Ähnlichen” (1933), en *Kairos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, pp.163-171.

¹⁴ “Was nie geschrieben wurde lesen”, p.171. Esta idea es tomada de Hofmannsthal, véase también los apuntes y notas a las Tesis, *Sobre el concepto de la historia. Tesis y fragmentos*, (trad. Bolívar Echeverría), Bs.As. Ed. Piedras de papel, 2007, p.61.

¹⁵ En alemán dice: “*Die Schrift ist so, neben der Sprache, ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten unsinnlicher Korrespondenzen geworden.*”, “Lehre vom Ähnlichen”, op.cit., p.166.

potencia de la semejanza que no fue escrita, fuerza que se percibe con la rapidez centellante de lo inesperado. Adquiere ésta mayor trascendencia al haberse convertido en el espacio que permite al hombre moderno recuperar la facultad de percibir esas semejanzas. De ese espíritu mimético depende la captación de las afinidades que, relampagueantes y fugaces, vuelven a sumergirse en el flujo de las cosas¹⁶. La lectura profana necesita también de esta “instrucción mágica”, de esta posibilidad de encontrar, con el chispazo de la fuerza de un rayo, el momento crítico de un texto que permita la comprensión de lo no escrito. El trabajo de archivo se funda en la esperanza de que la cita pueda construir las intermitencias necesarias para que la imagen aparezca.

Por otra parte, en su interés por las nuevas formas de la escritura, Benjamin presenta el documento como cercano al archivo. Con el archivo se conquista lo que en *Einbahnstrasse* se llama la “escritura tridimensional”. La escritura en su origen es tridimensional, es la escritura de la runa o el quipo, la escritura pictográfica. Cabe recordar aquí que para Benjamin la palabra, en su sentido originario, en su forma edénica, la palabra aun no caída, es corpórea, expresiva y mimética¹⁷ y nunca deja de manifestar una materialidad propia. Por ello, no es casual que vuelva sus reflexiones sobre lo que considera una transformación en la escritura cada vez más cercana al ámbito gráfico, penetrada por la plasticidad de lo visual. Esta revolución llevará a que la escritura se apodere de los “contenidos fácticos” (*Sachgehalte*). Así, la labor de los poetas aparece subordinada a su capacidad de colaborar en los ámbitos en los que esta nueva escritura se construye. En este sentido, el poeta tiene una función social que depende de una adaptación a los nuevos soportes materiales que modifican la escritura misma. De esta manera, el poeta, creador, dador de nombres, debe aportar su magia a los nuevos medios que adquiere la escritura para lograr que la voz abandonada reaparezca en función de un lenguaje de los objetos que había perdido toda posibilidad de hacerse escuchar.

Pero en este trabajo que fue un librito de aforismos y bromas para sus amigos¹⁸, Benjamin destaca la importancia del sustrato material de la escritura que parece bastante alejada de la mirada de sospecha del trabajo sobre Lesskow, “*Der Erzähler*”, en el cual se contraponen la oralidad de la narración a la información predominantemente moderna

¹⁶cc “Lehre vom Ähnlichen”, op.cit., p.167.

¹⁷ Véase Terry Eagleton, *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998 p.43.

¹⁸ Ver Carta a Scholem, 22 de diciembre de 1924.

en la que se reivindica una pronta verificabilidad¹⁹. Según este ensayo de 1936, la narración como forma artesanal de la comunicación se está perdiendo y esta desaparición va de la mano del desmembramiento de la experiencia que se transmite de boca en boca. Benjamin observa con melancolía el reemplazo de la narración por el predominio del texto informativo propio del periódico²⁰. La prensa es expresión de la pérdida de un lenguaje entendido como lugar de la verdad y vehículo de la tradición, es indicio del debilitamiento generalizado de la experiencia que se muestra en el empobrecimiento del lenguaje. Y el periódico, en tanto sustrato material de un lenguaje puramente informativo, es escenario de la humillación sin barreras de las palabras²¹.

También en *Einbahnstrasse*, Benjamin subraya la diferencia sustancial entre copiar un texto y leerlo destacando la fuerza que reside en el ejercicio de la reescritura del mismo. El alma de quien copia recibe órdenes que vienen del texto y por lo tanto “conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior”²². El lector, en cambio, obedece al movimiento de su Yo, en ese espacio libre de ensueño de la subjetividad pero nunca en el espacio de ensueño del objeto. Copiar es para Benjamin descifrar el enigma de la materialidad de la escritura, de la objetividad de la palabra. La copia es la clave para “penetrar los enigmas de la China”. La clave consiste en recuperar la escritura en su carácter de jeroglífico, la mano tiene mayor capacidad para lograrlo: hay algo en la caligrafía que es la marca de lo oculto, el cuerpo lo sabe. Por ello es necesario destruir el texto para criticarlo; en la polémica es necesaria la destrucción de un texto citando algunas de sus frases. No se debe estudiar sino desmembrarlo hasta llegar al fragmento, es decir, citarlo. En los fragmentos se puede trabajar toda la vida hasta reunir lo desperdigado en un círculo mágico que es delimitado por aquel que tiene la capacidad de la reconstrucción.

A partir de este intento benjaminiano de redimir prácticamente a la alegoría en su trabajo sobre el papel y la escritura, vale la pena preguntarse acerca de la relevancia del trabajo de archivo llevado a cabo por Benjamin en lo que fue la obra más importante de su vida: el proyecto sobre los pasajes de París.

Memoria e imagen dialéctica

¹⁹ “El narrador” (1936), en *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, p.116.

²⁰ También en *Denkbilder*, se hace referencia a esta diferencia entre narrar e informar. Véase “El arte de narrar” en *Cuadros de un pensamiento*, Bs.As., Ed. Imago Mundi, 1992, p.151.

²¹ Vicente Jarque, *Imagen y metáfora, La estética de Walter Benjamin*, Cuenca, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, p.206.

²² *Einbahnstrasse*, op.cit., p.14.

Para comprender ese sentido del archivo que subyace al trabajo sobre los pasajes, es importante recuperar las nociones de memoria e imagen dialéctica ya que constituyen conceptos clave en relación al lenguaje y al trabajo de reconstrucción del pasado que implica todo análisis de fuentes propio del archivista.

Por una parte, resulta imprescindible para la comprensión del sentido de la memoria en Benjamin, la noción de *mémoire involontaire* pero en términos que lo alejan de la visión de Proust de un pasado idealizado en donde encontrar la felicidad perdida. La diferencia radica entonces en que la noción de felicidad en Benjamin está fuertemente ligada a la idea de redención. Es más, la propia concepción de pasado benjaminiano está emparentada con este concepto de redención. Sin embargo, la influencia del escritor francés fue determinante para la formulación de la idea de memoria que Benjamin recupera pero modifica: la vuelta al pasado que posibilita la memoria involuntaria no es valiosa porque ese pasado contenga la felicidad que se ha escapado de la mano del tiempo²³. El interés de Benjamin se centra en que en ese pasado hubo una promesa de futuro que no se cumplió, una promesa en la que los deseos sobre el presente en un tiempo que ya fue, hubieran posibilitado la felicidad de un hoy que se ha convertido en infierno. En el eterno retorno de este presente infernal se vive otro futuro anulado en un pasado que no se reconcilia con sus sueños.

En contraposición a esta noción, y recuperando la idea de memoria involuntaria de Proust²⁴, Benjamin formula, por oposición, una concepción de la memoria consciente e intencional que se plantea como:

- a. ajena a la verdad
- b. relacionada con la pérdida y enajenación de los objetos
- c. cuantitativamente clasificatoria

La memoria voluntaria es aquella dominada por la inteligencia, aquella que, doblegada por la llamada de la atención²⁵, retiene datos que no logran conformar una experiencia en sentido total (*Erfahrung*). Pero para Benjamin, como para Proust, el pretérito se encuentra fuera del ámbito de la inteligencia y de la atención, la información sobre el

²³ Véase el destacado artículo de P.Szondi “Hope in the Past: On Walter Benjamin”.

²⁴ La traducción de Benjamin de *mémoire involontaire* al alemán es *unwillkürliches Eingedenken*, este último término constituye un neologismo en tanto conjunción de las palabras alemanas *gedenken* y *eingedenk*. Según señala J.McCole, esta traducción le quita el matiz paradójico que posee la frase nominal francesa.

²⁵ “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1998.

pasado no retiene nada de éste. También sigue en esto a Freud²⁶: la conciencia en cuanto tal, retoma del creador del psicoanálisis, no acogería ninguna huella de la memoria, la conciencia tiene, por el contrario la función de presentarse como defensa frente a los estímulos. El *shock* es neutralizado por la conciencia al incorporarlo al registro del recuerdo consciente llegando a volver a éste estéril para todo tipo de experiencia poética²⁷.

En oposición, la memoria involuntaria solamente posee como componente que la constituye aquello que no ha sido “vivido” explícita y conscientemente, lo que le ha ocurrido al sujeto como vivencia. Así, esta memoria pertenece “a la persona privada en su múltiple aislamiento”²⁸ en el cual su tiempo carece de historia. La memoria involuntaria se opone al inventario clasificatorio que toda voluntad consciente impone. La percepción en la dispersión es así la base para que un suceso pueda adentrarse en el ámbito de la memoria involuntaria. Como hecho perdido que los sentidos perciben pero la conciencia ignora, un olor, una imagen o un sonido pueden fijarse como recuerdo que posibilite la vuelta al pasado, éste se refugia en lo inaccesible de un aroma para no ser clasificado. De esta manera, las imágenes de la memoria involuntaria se distinguen de las de la memoria voluntaria porque poseen aura²⁹.

Así se comprende que la concepción benjaminiana de la memoria, fuertemente influida por Proust, concibe el fundamento de la memoria involuntaria en sistemas que deben entenderse como diversos de la conciencia³⁰. Los procesos de estimulación que ponen en movimiento estos sistemas están ligados a los sentidos de la percepción. De allí que fuese esencial a la teoría benjaminiana del conocimiento, la facultad mimética para la captación de la semejanza. Por todo esto queda claro que la conciencia sólo es para Benjamin un escenario para explorar el pasado y no su instrumento³¹.

En *Crónica de Berlín*, Benjamin vuelve sobre sus recuerdos de infancia de acuerdo con esta noción de memoria involuntaria pero destaca la importancia del plan que implica necesariamente todo intento de acercarse al pasado. En ese volver al propio pasado

²⁶ Benjamin criticó duramente la teoría freudiana de los sueños pero parece recuperar aquí la noción de huella y recuerdo para su teoría de la memoria. Ciertos críticos, como S.Weigel, han interpretado el último período del pensamiento benjaminiano como fuertemente influenciado por la teoría freudiana.

²⁷ “Sobre algunos temas en Baudelaire”, op.cit., p.130-131.

²⁸ *Ibíd.*, p.163.

²⁹ *Ibíd.*, p.163.

³⁰ Stéphane Mosès sostiene que Benjamin retoma en el concepto de *Eingedenken*, la categoría judía del *Zekher*, que no designa la conservación de la memoria de los acontecimientos del pasado sino su reactualización en la experiencia presente. Véase *El ángel de la historia*, Madrid, Cátedra, 1997, p.131.

³¹ *Crónica de Berlín*, en *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza, 1996, pp.210-211.

sepultado en la conciencia es fundamental comportarse como un hombre que cava. De esa excavación se recogen las capas de tierra que esconden las imágenes que “desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor –como escombros o torsos en la galería del coleccionista- en los aposentos de nuestra posterior clarividencia”³². Llegar a esas imágenes a las que la conciencia no accede implica alcanzar la posibilidad de encontrarse auténticamente con el pasado. Pero el texto agrega una condición para que la excavación sea exitosa, para que el pasado se muestre en esas imágenes vedadas a la voluntad de la conciencia: todo penetrar en las capas profundas del recuerdo requiere un plan. La exigencia de un plan aleja a Benjamin del pensamiento surrealista: las fuerzas de lo inconsciente deben ser organizadas para poder ser redimidas, en ello consiste la consigna repetida tantas veces “ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución”³³. Las energías de lo inconsciente deben ser guiadas por un plan, debe existir un “inventario de los hallazgos”. La búsqueda del encuentro con el pasado se convierte así en un adentrarse en lugares siempre nuevos y en un hundirse en la oscura tierra en la que se cava, pero recuperando los hallazgos y teniendo en mente el plan que guía ese acercamiento. Se trata de crear entonces el inventario de los descubrimientos de la oscuridad del pretérito.

Puede establecerse una conexión entre este sentido dado a la memoria y su definición como capacidad épica sobre todas las cosas: “únicamente gracias a una extensa memoria, por un lado la épica puede apropiarse del curso de las cosas, y por el otro, con la desaparición de éstas, reconciliarse con la violencia de la muerte”³⁴. La memoria, en este sentido, es mediadora para la comprensión de la vida y de la muerte: el narrar de la memoria recupera el curso de lo que ha sido pero al mismo tiempo permite la comprensión de la fuerza terrible de lo que no fue. Por tal motivo, la narración se opone a la información en tanto ésta, en su necesidad de inmediatez, desdibuja toda diferencia entre la continuidad propia de la vida y la ruptura o discontinuidad de la muerte.

De esta manera se ve cómo la memoria, cuya capacidad épica permite acercarse a la oscuridad del pasado al poder narrar los acontecimientos de la vida y de la muerte, tiene la posibilidad de narrar experiencias de continuidad y no meras vivencias momentáneas y aisladas propias de la rapidez que implica necesariamente toda información. Aparece aquí un rasgo clave común a ambos acercamientos al concepto de memoria, una

³² *Ibid.*

³³ “El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea” (1929), en *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998, p.58.

³⁴ “El narrador” (1936), *op.cit.*, p.124.

dialéctica de la dis-continuidad modifica el sentido de toda ruptura. Tanto para la noción de memoria épica como para la de memoria involuntaria, la teoría benjaminiana destruye la concepción del tiempo lineal y progresivo en favor de un encuentro con el pasado que redime la experiencia del presente: la continuidad de la narración se descompone en la discontinuidad de la muerte, la intermitencia de la memoria involuntaria permite una experiencia de continuidad entre pasado y presente.

Existe una íntima relación de la memoria con la noción de imagen dialéctica. Ésta se encuentra en un espacio intermedio entre lo místico y lo racional: “como aprehensión inmediata, cuasi mística, era intuitiva, como construcción filosófica no lo era”³⁵. Definida como constelación crítica de pasado y presente, la imagen dialéctica “necesitaba una lógica visual, no lineal, los conceptos debían ser contruidos en imágenes según los principios cognoscitivos del montaje”³⁶. Como relámpago que va por sobre el horizonte del pasado³⁷, la imagen aparece en el medio lingüístico. No hay pura imagen sin lenguaje ya que éste es el que posibilita la aparición de la verdad de forma intermitente. Esta característica intermitente de la verdad, y con ella la de la imagen dialéctica, se encuentra ligada al hecho de que la imagen dialéctica transmite una tradición de la discontinuidad. La discontinuidad transmitida en la imagen dialéctica es ruptura con la tradición pero al mismo tiempo conservación del pasado en forma redimida. Esta supervivencia se da en la forma del recuerdo, de un recuerdo que recupera el futuro perdido en el pasado, ese futuro que no fue pero que permanece como deseo perdido.

Es en este sentido que Benjamin da otra definición más para la imagen dialéctica, en las notas de las tesis aparece como “el recuerdo involuntario de la humanidad redimida”³⁸. La noción de redención, unida a la de la imagen dialéctica como recuerdo de la humanidad, subraya la importancia del tiempo presente como escenario de la salvación del pasado: la ruptura de la continuidad del tiempo que perpetúa la injusticia en un movimiento inercial se quiebra con la interrupción del presente. A cada instante, ese recuerdo que hace saltar la continuidad histórica salva al pasado de un conformismo que amenaza constantemente con violentarlo. Benjamin ve en ese conformismo la amenaza del eterno retorno de lo mismo como presente infernal de la historia: “el Mesías no

³⁵ S.Buck-Morss, op.cit., p.246.

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ Véase Nuevas Tesis B en *Sobre el concepto de Historia...*, p.51.

³⁸ *Ibíd.*

viene solamente como redentor, viene como vencedor del Anticristo”³⁹. El tiempo mesiánico es un tiempo de recuerdo, no para venerar al pasado sino para leer en nuestro presente la huella de lo perdido, la huella que dejó lo olvidado. La forma en que honramos el pasado convirtiéndolo en una “pequeña herencia”, sostiene Benjamin, “es más funesta de lo que sería su pura y simple desaparición”⁴⁰. Pero además, ese recuerdo que es la imagen dialéctica es involuntario en el sentido de que aparece sin necesidad de la intervención de la intencionalidad que anularía su cercanía a la verdad. La voluntad de apropiación del pasado en un recuerdo es justamente esa *pequeña herencia* que no hace más que confirmar el horror de lo existente en su negación de lo perdido.

Es curioso que la imagen sea el elemento esencial que estructura la teoría benjaminiana de la constelación histórica ya que se contradice con las formas de percepción predominantemente involuntarias que son el olfato, el gusto y la visión del color. Éstas son las facultades de correspondencia pasiva⁴¹, y en este sentido, aquéllas especialmente propensas a la percepción no voluntaria. Las facultades de correspondencia activa son en cambio las de la visión de la forma y el movimiento y las del oído y la voz. En este sentido, la imagen y el lenguaje son percibidas de manera activa al poder ser producidas también por el hombre. En esta esfera sensorial de lo auditivo y de lo visual, Benjamin encuentra el espacio para la redención de la historia adjudicándole las características que un primer momento pertenecerían al ámbito de lo sensorial pasivo tal como tendía a aparecer en Proust⁴². En el mundo proustiano, en efecto, irrumpe “el verdadero rostro surrealista de la existencia”⁴³, éste es un mundo al que se accede por medio del olfato: “el olfato es el sentido para el peso de quien arroja sus redes en el mar del *temps perdu*”⁴⁴.

En este punto Benjamin parece haber abandonado a Proust: lo que éste había hecho por la conciencia personal de la infancia debía hacerse por la colectiva y los medios de la percepción involucrados no podían ser los mismos. La sutileza del recuerdo que se despierta en el olfato no tiene lugar para el despertar del sujeto colectivo y revolucionario. Esa facultad pasiva parece ser sustituida por la de la visión y el oído que

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ Citado en Mosès, *op.cit.*, p.129.

⁴¹ Véase “Panorama del libro infantil” (1926), en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Bs.As., Ed. Nueva Visión, 1989, p.78.

⁴² Resulta notable que Benjamin encuentre en los colores el ámbito de la fantasía del niño: “el color puro es el medio de la fantasía, la nube en la que se encuentra a gusto el niño, no el riguroso canon del artista constructor”, *ibídem.*

⁴³ “Una imagen de Proust” (1929), en *Iluminaciones I*, Madrid, *op.cit.*, p.22.

⁴⁴ *Ibid.*, p.34.

implican un mayor grado de involucramiento del que percibe. Si bien se conserva la idea proustiana de lo involuntario, se le incorpora el elemento corporal del cuerpo atento y dispuesto a percibir con todos sus sentidos. La importancia dada por Benjamin a esta predisposición se hace manifiesta en el interés de éste en la formación de los niños en un programa de teatro proletario⁴⁵.

Verdad, lenguaje y conocimiento

La memoria voluntaria puede relacionarse con una forma de intencionalidad que para Benjamin termina siendo siempre lejana a la verdad. Cabe recordar entonces que las características que muestra la verdad en el libro sobre el *Trauerspiel* se basan en esta primera aseveración fuerte respecto de su intencionalidad: la verdad es la muerte de la intención, es decir, la verdad sólo aparece si desaparece la intención⁴⁶. Así, la verdad está “absolutamente libre de mediaciones” y por ello no entra nunca en relación y menos aun en una relación intencional. La verdad, agrega Benjamin en este trabajo, no puede ser interrogada. Es por ello que no ha de ser buscada, y esto se debe “no a una monstruosidad misteriosa del contenido por descubrir sino a la naturaleza de la verdad, delante de la cual incluso el más puro fuego de la búsqueda queda como extinguido por el agua”⁴⁷.

En tanto manera consciente de acercarse a su objeto, la memoria voluntaria se interroga sobre el recuerdo, lo aborda con intenciones de recuperarlo, no deja que aparezca sino que lo busca de manera mediata. No puede haber verdad en sentido fuerte en esta memoria que clasifica sus recuerdos. Benjamin sostiene en *Das Passagen-Werk* que la memoria voluntaria registra al objeto en un número que lo clasifica y lo hace desaparecer. El objeto desaparece porque pierde su verdad, se aliena de su verdadera historia.

Teniendo en cuenta esta noción de la verdad, resulta entonces importante recuperar la relación entre la memoria y la temprana teoría del lenguaje e interrogarse acerca de su posible correlación con el sentido dado a la pérdida del objeto de la memoria voluntaria. La teoría del lenguaje que Benjamin presenta en 1916 pone énfasis en la diferencia entre el lenguaje del hombre, don divino que lo eleva por encima de la naturaleza al recibir la

⁴⁵ Ver “Programa de un teatro infantil proletario” (1928) y “Una pedagogía comunista” (1929), en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Bs.As., Ed. Nueva Visión, 1989.

⁴⁶ La frase en alemán dice: “*Wahrheit ist der Tod der Intention*”, op.cit, p.14.

⁴⁷ Citado en H. Arendt, op.cit, p.59.

capacidad creadora de Dios, y los lenguajes de la naturaleza. Las cosas carecen de la voz fonética propia del lenguaje humano y por lo tanto sólo se comunican de manera material. Al igual que en la comunicación humana, la comunicación de los objetos es inmediata y mágica aunque no espiritual. La teoría burguesa del lenguaje desconoce esta cualidad mágica del lenguaje que consiste en transmitir la entidad espiritual de los entes en el lenguaje y nunca por medio de éste. El vacío al que se refiere esta teoría se funda en que la palabra es rebajada a mero medio de comunicación, su objeto es la cosa y su destinatario el hombre⁴⁸. Para Benjamin, entonces, la mudez de las cosas se conserva, no escapa de su silencio si la voz de la palabra es degradada a la mediación de la intencionalidad del interés burgués. Si toda naturaleza se comunica siempre en el hombre, y el hombre ya no nombra sino que usa la palabra como modo de apropiación de los objetos, entonces hombres y cosas están alienados y no hablan ni se escuchan en un sentido pleno. En este desaparecer de la traducción del lenguaje de las cosas al lenguaje humano, en el que la mudez de la materia no se expresa en la voz del nombre, se evidencia el olvido del don mágico del nombrar y, por ello, se pierde la capacidad de recordar lo nombrado. Los objetos están allí, alejados del hombre, creando mundos fantasmales que esconden deseos perdidos. Las cosas son mercancías cuyos nombres desvían la posibilidad de toda traducción de su entidad espiritual. El hombre ha traicionado a los objetos al olvidar que en la naturaleza de todas las cosas está la necesidad de comunicar su contenido espiritual⁴⁹. Entonces, la mudez de los objetos se vuelve un silencio más profundo y la presencia de esa lejanía puede precipitarse en cualquier momento, el instante epifánico que redime la historia del objeto irrumpe como un *flash* en la imagen dialéctica. La imagen dialéctica es la clave que permite cerrar el sentido del lenguaje en el pensamiento benjaminiano: el lugar de la imagen dialéctica, sostiene *Das Passagen-Werk*, es el lenguaje. La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre el horizonte del pasado, el pasado queda así como recuerdo de la humanidad redimida.

Terry Eagleton subraya que, para Benjamin, no hay diferencias entre la voz fonética y la escritura. Hablar y escribir contienen ambas el sonido del lenguaje humano: la letra sola habla, la palabra y la escritura son una sola y ninguna es posible sin la otra⁵⁰. Palabra escrita o hablada tienen por igual la voz que permite traducir el lenguaje material de las

⁴⁸«Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», en *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, p.71.

⁴⁹Ibíd, p.60.

⁵⁰ Terry Eagleton, op.cit., p.27.

cosas a la magia del sonido del nombrar. En ese nombrar está siempre la inmediatez de toda comunicación espiritual que involucra una cierta relación con lo infinito. Lenguaje y verdad no aceptan mediación en el pensamiento de Benjamin: las palabras son “lo contrario de toda comunicación dirigida hacia el exterior”⁵¹. La dificultad surge con el sentido dado por el pensador alemán a la idea de conocimiento. En el estudio sobre el *Trauerspiel*, el conocimiento “puede ser interrogado” y convierte a su objeto mediante ese acto mismo intencional, en una propiedad. Si se pudiera hablar de la unidad del conocimiento, de cuya existencia Benjamin duda, esa unidad consistiría en una “correlación sintetizable sólo a manera mediata”⁵². La crítica expresión que utiliza Benjamin para referirse a esta cualidad de apropiación del conocimiento, por oposición a la verdad que está fuera del ámbito de toda propiedad, es que el conocimiento es un “tener”⁵³. Así, dado que la verdad no puede ser objeto de posesión, no coincide con el objeto del conocimiento, se llega a sostener que el objeto del conocimiento como más determinado en la intención del concepto, no es la verdad⁵⁴. Es propio del conocimiento alcanzar el objeto de su posesión mediante un método que interroga y media. En este texto, el conocimiento se opone a la inmediatez de la verdad por tener un método y permitir una apropiación. Sin embargo, en el estudio sobre el lenguaje, escrito ocho años antes, Benjamin relacionaba el conocimiento con la capacidad de nombrar del hombre. Efectivamente, en ese trabajo, la cualidad creativa del hombre se hace en el nombre conocimiento. Dice Benjamin: “el hombre es conocedor en el mismo lenguaje en que Dios es creador. Dios lo formó a su imagen; hizo al conocedor a la imagen del hacedor”⁵⁵. Por otra parte conocer, en el estudio sobre los pasajes de París, toma un matiz un tanto diferente: el conocimiento llega como el relámpago que siempre se adelanta al texto. La escritura, el texto, tiene en cambio el desenvolvimiento del trueno, del sonido del lenguaje humano en el que la imagen aparece. El conocimiento llega como el *flash* del relámpago que ilumina en una imagen que se transforma en palabras. La intermitencia de la verdad ilumina por la inmediatez de la imagen que, como una chispa, prende la mecha del lenguaje que recupera el pasado que perdió. Ese pasado está oculto aun en las letras, en la escritura: el matiz cabalístico de la teoría benjaminiana se hace evidente en su concepción de la escritura como derivación de una escritura

⁵¹ Citado en H. Arendt, op.cit, p.59.

⁵² *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p.12.

⁵³ “*Erkenntnis ist ein Haben*”, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Kairos*, op.cit, p.134.

⁵⁴ “*Der Gegenstand der Erkenntnis als ein in der Begriffintention bestimmter ist nicht die Wahrheit*”, ibíd, p.140.

⁵⁵ “*Sobre el lenguaje...*”, op.cit, p.67.

ideográfica, nuestras letras eran todas imágenes. En algunas de ellas aun puede observarse la imagen primitiva, sostiene Anja Mendelssohn, a quien Benjamin cita en un texto de 1930, tal sería el caso de la letra P en la que aun puede verse a un hombre con su cabeza.⁵⁶

El archivista como coleccionista.

En un breve escrito de 1931, Benjamin reflexiona sobre su calidad de coleccionista de libros dando algunas características sobre lo que consideró una actividad digna de ser estudiada y analizada por sus implicancias para la comprensión de la experiencia moderna⁵⁷. La colección es definida allí como el desorden al que se ha adaptado el hábito, en tal grado que aparece como orden. La colección implica entonces un orden en el desorden, tanto es así que el desorden adquiere la apariencia de una disposición natural de los objetos en cuestión. Pero el orden es sólo ilusorio en tanto lo que predomina es la dispersión de los objetos que adquieren un especial ordenamiento al formar parte de la colección. Benjamin contrapone entonces la confusión de la biblioteca al orden del catálogo. La biblioteca, como toda colección, implica algún tipo de caos interno propio de un conjunto de objetos agrupados con un criterio ajeno al fin utilitario en función del cual fue creado el objeto. El coleccionista, sostiene Benjamin, tiene una verdadera tarea de Sísifo, al quitarles a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía: “sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles”⁵⁸.

Como toda colección que es, la biblioteca reúne sin etiquetar, a diferencia del catálogo que enumera sin crear nuevos sentidos para los objetos. Es por ello que la vida del coleccionista está siempre en tensión dialéctica entre estos dos polos: el del orden y el del desorden. El coleccionista encierra los objetos en un círculo mágico que le da sentido al caos del conjunto de cosas que constituyen la colección. Esta idea aparece también en *Das Passagen-Werk* en donde se la refuerza con una visión crítica de la

⁵⁶Véase “Chichleuchlauchra” (1930), en *La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Bs.As., Nueva Visión, 1989, p.127.

⁵⁷ Ver “*Ich packe meine Bibliothek aus*” (1931). Los textos en los que Benjamin se refiere al tema del coleccionista y la colección son varios, entre ellos cabe mencionar “*Für arme Sammler*” (1931) y la entrada al *Konvolut H* de *Das Passagen-Werk*.

⁵⁸ “París, capital del siglo XIX” (1935), en *Iluminaciones II, Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998, p.183.

funcionalidad de los objetos en el mundo de las mercancías: el objeto de la colección es separado de sus funciones originarias para colocarlo lo más cerca posible de las cosas de su mismo tipo. Esta relación que se establece con los otros elementos que componen la colección constituye la relación más alejada que se pueda pensar de cualquier tipo de utilidad, de allí la obturación de su carácter de mercancía. Cae, por el contrario, en lo que Benjamin considera una “peculiar categoría de completitud”⁵⁹. ¿Cuál es el sentido de esta completitud para Benjamin? Es el intento de superar el total carácter irracional de la simple presencia de los objetos dispuestos a la mano para intentar integrarlos en un sistema histórico expresamente diseñado: el de la colección⁶⁰. En esta concepción de la colección, subyace la idea de que cada elemento que la conforma contiene, para el coleccionista, la totalidad del mundo. El mundo está presente en el objeto y éste se encuentra ordenado de acuerdo a una conexión sorprendente y misteriosa para la comprensión profana. El aspecto monadológico de la idea pareciera revelarse en los objetos cuando éstos son recuperados de la alienación a la que los somete el mercado. Es en el trabajo sobre el *Trauerspiel* donde se subraya la relevancia de la tarea del rescate de los fenómenos y el carácter de mónada que poseen las ideas. La idea es una mónada que contiene la imagen del mundo, así, los objetos de la colección, como fenómenos dentro de un mundo material pero con un sentido mágico construido por el coleccionista, también reflejan la imagen total del mundo.

Las cosas, al formar parte de la colección recuperarían su carácter ideal y son, de esta manera, redimidas. En cambio, los fenómenos, en su calidad de mercancías, se pierden en las diversas narrativas clasificatorias que les otorgan un sentido utilitario e intencional extraño al hombre. La lectura materialista de los fenómenos como mercancías presente en *Das Passagen-Werk* tiene su contracara en la interpretación mística de la entidad espiritual de los objetos. En los escritos en donde el abordaje posee un interés teológico, Benjamin plantea el problema de la pérdida de los objetos en términos de imposibilidad comunicativa de las esencias. La esencia de los fenómenos depende de la capacidad de los hombres de traducirla en palabras; perdida esta capacidad, los objetos se alejan y permanecen en silencio⁶¹. Cada objeto contiene todo un mundo en su esencia espiritual que pide ser comunicada, pero la mudez de las cosas sólo se supera cuando el hombre las redime traduciendo ese lenguaje material al

⁵⁹ PW, H1a,2, “*der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit*”.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Véase “Sobre el lenguaje...”.

lenguaje humano de los nombres. Parece ser, en este sentido, que la colección hace caer al objeto en esa peculiar categoría de completitud. Lo completo es el sentido del objeto mismo redimido y salvado de la alienación de ser una cosa muerta que se le enfrenta al hombre. Así, el pasado es esencial para el coleccionista ya que le permite interpretar el destino del objeto superando la alienación de la cosa.

Benjamin cita a Marx para recordar la estupidez en que nos hace caer la propiedad privada: ésta nos hizo creer que un objeto es nuestro sólo cuando lo tenemos, cuando existe como capital para nosotros, o cuando lo usamos⁶². El coleccionista rompe este estado de enajenación al reunir las cosas en un círculo mágico y lucha profundamente contra la dispersión de los objetos en el mundo al que fueron arrojados en función de su utilidad y de su carácter de mercancía. Es así que, en sus comienzos, el coleccionista es golpeado por la confusión y la dispersión en que las cosas se encuentran en el mundo. Las cosas del mundo están dispersas en el sentido en el que sólo la utilidad y la noción de propiedad las relaciona al hombre.

Este planteo, sin embargo, pone en evidencia la tensión subyacente a todo análisis benjaminiano en su resistencia a definirse por uno de los polos en oposición que en este caso se presenta entre el orden y la dispersión. La colección implica orden pero al mismo tiempo dispersión, las cosas en el mundo también están ordenadas y dispersas al mismo tiempo. Pero el sentido profundo de uno y otro término es diametralmente opuesto debido a la intencionalidad en la que se hallan los objetos en cada uno de estos mundos. En el ámbito del mercado, el objeto-mercancía está disperso en el sentido de estar allí solamente en función de su utilidad, es decir, no pertenece más que a su propietario, no tiene un lugar de pertenencia que le adjudique un sentido. Posee un orden en la medida en que debe estar allí para ser utilizado, vendido o comprado. Las cosas son fácilmente hallables en ese universo. En la colección, por el contrario, el desorden tiene el sentido de aquello que no es clasificado para ser rápidamente reconocido en su utilidad porque ese aparente desorden esconde un sentido oculto en la dispersión que ordena los objetos en un universo en el que la cosa es mucho más cercana al hombre.

Justamente en esta proximidad se observa que es, además, esencial a la noción de coleccionista, la unión que el coleccionar tiene con la memoria. Coleccionar es entendido en *Das Passagen-Werk* como una forma práctica de memoria. De todas las manifestaciones profanas de cercanía, agrega el texto, es la **más precisa** (*die*

⁶² PW, H3a,1

bündisgste)⁶³. La cercanía de los objetos de la colección es una cercanía en el extrañamiento. Es la costumbre la que lleva a los objetos a ese lugar de proximidad imprecisa y perdida: las cosas están cerca pero carecen de aura, en la colección, la cercanía no es la de la pérdida de los objetos en la costumbre sino su extrañamiento en un mundo que posee un sentido claro y creativo para el coleccionista⁶⁴. En el acto concreto y práctico del coleccionar, el coleccionista guarda el pasado de los objetos ordenados en un nuevo sentido otorgado de manera independiente de la historia utilitaria de los mismos. De esta manera, el coleccionista crea un nuevo mundo de sentido para las cosas redimiéndolas de la alienación de su historia material en tanto mercancías. El valor de los objetos coleccionados no depende de su valor en el mercado ni de la funcionalidad o utilidad de los mismos. Existe un destino de las cosas que el coleccionista adivina y preserva en su colección, ésta es la magia que el conjunto le otorga a cada elemento que compone la colección: allí, los objetos son salvados para recuperar su mundo y también su capacidad de comunicarse en su propio lenguaje. ¿Qué significa entonces coleccionar como forma práctica de la memoria? Coleccionar es una forma de memoria porque el pasado se conserva en el objeto no como parte de un continuo lineal de una cadena de sucesos de los cuales forma parte la finalidad utilitaria con la que fue producida la cosa, sino porque existe un acto creativo en la incorporación del objeto a una colección. Éste es el sentido destinal de las cosas que vuelven así a comunicarse en su materialidad con los hombres y a expresar su ser espiritual. El pasado de la cosa recupera entonces su futuro perdido. El objeto desea ser escuchado, desea poder comunicarse en la voz humana: la colección, al introducirlo en un círculo de significación nuevo, lo nombra una vez más y de esta manera le otorga la voz humana que precisa para recuperarse. La magia del coleccionista es en la práctica lo mismo que la magia del poeta: da nombres a las cosas para permitir que éstas se expresen. El mutismo de los objetos se supera con su nombramiento, la alienación de las cosas se redime en el orden caótico de la colección.

Parece necesario entonces tener en cuenta que la gran obra de Benjamin nunca terminada estaba fuertemente influenciada por esta concepción de la organización del conocimiento. Los archivos en los que trabajó durante años pueden entenderse como una colección de citas que sería organizada de una determinada manera que no anulara

⁶³ PW, H1a,2 y H2,5.

⁶⁴ Puede pensarse entonces que las cosas recuperan la capacidad de devolverle la mirada al hombre al entrar en el círculo mágico de la colección.

su cualidad objetiva. Las citas como objetos de una colección, como elementos dentro de un todo que no las suprime, como citas que se sostienen en su sentido pero ordenadas en un todo que actuara como “círculo mágico”. La cita no se subordina nunca al todo, dice Benjamin: “en mi trabajo, las citas son como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante”⁶⁵. En su ensayo de 1968, Hannah Arendt hizo referencia a esta especial función dada a la cita, la cita es producto de la desesperación que pide que el presente sea destruido. La cita destruye pero su carácter demoledor es apreciado porque al mismo tiempo permite preservar: el destructivo poder de las citas es el único que contiene la esperanza de que algo sobreviva de este período; por la sencilla razón de que fue arrancado de dicho período⁶⁶. La cita interrumpe el curso del mundo y al mismo tiempo conserva parte de él. Al igual que el objeto introducido en la colección, aislado del mundo, es recortado del continuo utilitario al que pertenecía, conserva algo del mismo pero transformado en un nuevo mundo de significación.

De esta manera se comprende mejor la importancia del archivo y de la cita para un pensador que intentaba conjurar el presente mediante una destrucción que lo salvara, que lo preservara: los archivos en los que Benjamin trabajó trece años de su vida contienen citas y comentarios, esas citas que se le imponían y lo tomaban por descuido como asaltantes de caminos. Benjamin las ordenaba y clasificaba, como el coleccionista que recupera los objetos en un espacio propio, no en el espacio del objeto sino en un nuevo espacio mágico. Dispersión de las citas, dispersión de los objetos que el coleccionista guarda como tesoros, una misma manera de redimir las cosas: “el verdadero método para hacer presente las cosas es representarlas en nuestro espacio (...) esto hace el coleccionista”⁶⁷. Puede pensarse entonces que los archivos para el proyecto de los pasajes tienen mucho de este acto representativo del coleccionar ya que también allí, lo representado, el sentido de las citas, no permite la irrupción de una construcción mediatizante proveniente de contextos generales y amplios⁶⁸. El archivo que reúne las citas y las conserva, no se propone una construcción en el sentido clasificatorio que numera y elimina la particularidad del objeto o de la cita, sino que le concede la posibilidad de recuperar lo perdido en su espacio para ganarlo en uno nuevo. Es por ello

⁶⁵ *Einbahnstrasse*, op.cit., p.71.

⁶⁶ Hannah Arendt, op.cit., p.50.

⁶⁷ PW, H2, 3.

⁶⁸ PW, H2, 3.

que el método que *Das Passagen-Werk* se propone es el de mostrar y no el de decir. Hay que mostrar lo que está oculto en la cita que en su propio contexto no puede expresarse. No es necesario decir nada, sólo mostrar, dejar que los andrajos, lo rechazado, lleguen a ser por sí mismos⁶⁹. Como método se propone entonces desarrollar en su más alto grado el arte de citar sin comillas⁷⁰. En este sentido es que puede entenderse el proyecto de Benjamin como una forma de tratar las citas como lo hace el coleccionista con los objetos de su colección: los sustrae de un medio en el que no pueden expresarse para darles la posibilidad de que hablen por sí mismos. De aquí que la imagen sea esencial a este método de trabajo: *Das Passagen-Werk* plantea la necesidad de presentar la historia en imágenes (*bildhaft*) en un sentido más alto que el tradicional. Como ya ha sido dicho, se comprende más claramente la relación entre la cita y la imagen si se tiene presente que, para Benjamin, el lugar de la imagen dialéctica es siempre el lenguaje.

Como ejercicio práctico de la memoria, el coleccionista atesora la magia de los objetos en su colección: la materia de la cosa expresa el sueño oculto a los sentidos. ¿Acaso el proyecto de los pasajes no intentaba conservar en las citas un sentido perdido que se ocultaba en esas construcciones típicas del París del siglo XIX? Las huellas de un mundo de sueños y deseos incumplidos eran las marcas del mundo burgués que había desaparecido: la fantasmagoría vivía en los pasajes de un universo de ultratumba cuya catástrofe no dejaba de retornar en el presente infernal del capitalismo que era el eterno retorno de lo mismo.

Sin embargo, todo parece mostrar una contradicción entre este proyecto de archivo y el sentido de la verdad de los primeros trabajos de los años veinte, en especial en el estudio preliminar al análisis del *Trauerspiel*. La verdad, ajena a todo tipo de interrogación, y por lo tanto de clasificación, es el espacio donde la intención desaparece, es “la muerte de la intención”. Pero el archivo apuesta a la idea de la conservación y clasificación de la palabra y en algún sentido implica la manipulación de la cita. ¿Qué significó, entonces, para Benjamin, el trabajo de archivo?

Archivar es, en el trabajo benjaminiano más importante, crear una colección de citas sobre el siglo XIX, citas que, en el círculo mágico de este proyecto, adquirirían un sentido nuevo. El orden dado a los archivos mostraría sin decir, citar sin citar. La cita,

⁶⁹PW N1a, 8. En todo el *Konvolut N*; Benjamin expone su intención metodológica aunque en algunos comentarios es más preciso. Por ejemplo en N1, 10 donde sostiene: “este trabajo debe desarrollar el más alto grado del arte de citar sin comillas. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje.”

⁷⁰ PW, N1,10.

en el sentido de la apelación a un discurso exterior al texto, desaparece para dejar lugar a la cita que conforma el texto como el objeto mismo constituye la colección de la que es parte. El tipo de escritura de *Das Passagen-Werk* podría entenderse como una colección de citas que de manera acumulativa dan cuenta de la historia cultural del siglo XIX. Este trabajo de archivo implicaba el ejercicio de un tipo de memoria que hiciera por el siglo XIX lo que Proust había hecho por la infancia. El trabajo de la memoria involuntaria sería conducido por la acumulación de citas, citas atesoradas en una colección de imágenes que por su yuxtaposición permitieran hacer aparecer ese pasado perdido en los pasajes. Como tipo de escritura enumerativa, la colección de citas responde a la verdad de que “nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia”⁷¹. Esta interpretación de *Das Passagen-Werk* como tipo de escritura enumerativa es corroborada por la crítica de Adorno al trabajo sobre Baudelaire para quien “a la enumeración material se le confiere de modo supersticioso casi un poder de iluminación”⁷². Y es que en ese recorte enumerativo de la cita, Benjamin se proponía conservar el presente como pasado a ser recordado.

Conclusiones: el archivo benjaminiano o la memoria materializada en la escritura

Si se acepta que la filosofía de Benjamin es una filosofía orientada a los objetos, entonces se comprende la relevancia que adquiere la forma de la obra en tanto objetividad materializada. Se puede así recuperar esa lectura de Adorno que subraya la importancia de los nombres en la filosofía benjaminiana. Existe una tensión entre los objetos y los nombres, tensión que traduce la filosofía en extremos que el pensador berlinés sostuvo desde su recuperación de una consideración mística del lenguaje junto a una lectura materialista de los objetos en su carácter alienado de mercancías. El carácter fetichista de la mercancía muestra a un nivel objetivo material, lo que el lenguaje caído a un nivel espiritual. El interés de Benjamin en ambos extremos del pensamiento vuelve siempre sobre las posibilidades de redención en uno u otro ámbito

⁷¹ Tesis III, en *Sobre el concepto de Historia*, op.cit, p.23.

⁷² Citado en E. Wizisla, *Benjamin y Brecht, historia de una amistad*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p.174. Para el tema de la escritura enumerativa véase p.160-161.

de la existencia. El libro reúne palabra y objeto, el libro es la subjetividad objetivada que une lenguaje y cosa. Tal vez por ello, como sostuvo Pierre Missac⁷³, Benjamin se identificó con Mallarmé al compartir su inquietud por el libro supremo, que contiene y resume a todos los demás. Un libro como una colección que monta pasajes de otros libros, un libro como el espacio para recordar lo que ha sido olvidado en la continuidad narrativa de la historia. En tanto objetivación del acontecer de la historia, las obras le resultaban a Benjamin más relevantes que los sujetos: el creador termina siendo el “primogénito hijo varón de la obra que concibió alguna vez”⁷⁴. El hombre redimido, el creador que restituye la magia del lenguaje, nace de la obra a la que da vida; en este punto el pensamiento benjaminiano es fiel a una dinámica dialéctica entre el sujeto y el objeto.

Se entiende entonces por qué la obra de los pasajes, su proyecto de vida que consideró más trascendente, apuesta por una forma intermitente en la que la cita toma la palabra. La narración tradicional, lineal y totalizante es abandonada y sustituida por el montaje. Sin embargo, algo de la narración permanece sólo que su contar posee la forma de lo centellante. La continuidad del texto se rompe pero la capacidad curativa y redentora de las palabras permanece.

Una y otra vez Benjamin había considerado la narración como una forma del ejercicio de la memoria que permitía enfrentarse con la muerte. En un breve escrito de 1935, “Narración y curación”, rescata las capacidades curativas de la narración. “Si se considera que el dolor es un dique que se opone a la corriente de la narración, se ve claramente que este dique será desbordado cuando la corriente de la narración sea lo suficientemente fuerte como para conducir al mar del olvido feliz todo lo que encuentre en su camino.”⁷⁵ Las caricias de las manos de una mujer, como si contaran un cuento, le dibujaban el lecho a esa corriente.

Al igual que el narrador que recoge historias para luego contarlas, la obra inconclusa de los pasajes reuniría citas, retazos de textos que contarían un relato del siglo XIX por yuxtaposición. La obra se abre para dejarle lugar al recuerdo de las imágenes que recuperaran el pasado. La dialéctica de las imágenes narra suspendiendo la continuidad lineal de la historia progresiva de la sociedad capitalista, pero también esta dialéctica

⁷³Pierre Missac, *Walter Benjamin, de un siglo al otro*, Barcelona, Gedisa, 1988, p.53.

⁷⁴ “Después de la terminación de la obra” en *Cuadros de un pensamiento*, Bs.As., Ed.Imago Mundi, 1992, p.153.

⁷⁵Benjamin, W., “Narración y curación”, en *Cuadros de un pensamiento*, op.cit., p.143.

tiene una historia que contar que es la historia de un recuerdo perdido. Benjamin define la imagen dialéctica en términos de “recuerdo involuntario” de la humanidad redimida que puede volver sobre un pasado que no se encuentra ya sometido al presente de los vencedores. Pero el problema de esas imágenes es que son destruidas al ser incorporadas a una narración que las conserve y las incorpore a una unidad totalizante. El problema es metodológico pero es también político, ¿cómo encontrar la redención del presente en el pasado si ese pasado no puede permanecer en continuidad con el presente? La respuesta que parece dar el proyecto de los pasajes es la respuesta de lo material. En la materialidad de las citas, en la corporalidad de la escritura, se conserva la memoria de lo que no está narrado como verdad. En ese archivo la verdad aparece. La magia habita la materia, tal parece ser el fundamento de semejante trabajo, de allí que clasificar citas sea en *Das Passagen-Werk* semejante a la tarea del coleccionista con sus libros, éste los sustrae de un orden de utilidad para restituirles un sentido humano. La humanidad redimida recordará aquello que la imagen dialéctica superpone con las palabras y cuya constelación contiene un sustrato histórico perdido. La tarea de archivar, en este caso, se opone a la clasificación y la numeración en cuanto implica una manera de destruir la intencionalidad sobre la palabra. La cita se muestra pero para que se muestre es necesario conservarla, copiarla y adicionarla. Tal es el trabajo del archivista-mago que transcribe y elabora notas intentando abrirle un lugar a la palabra. Lo que resulte de esa suma de las partes no puede nunca traicionar el pasado, y en ese sentido es el espacio adecuado para las imágenes de la memoria. Así, la memoria es una forma de *apocatástasis*⁷⁶, una forma de restitución de cada cosa a su estado puro originario. El estado de ensoñación del mundo en el que se sueña una pesadilla que vuelve una y otra vez se superaría con esta llegada del Mesías que volvería a colocar cada cosa en una relación justa con las demás⁷⁷. Esta salvación se hace manifiesta en las imágenes de la memoria involuntaria en tanto son imágenes que poseen aura. Experimentar el aura de un fenómeno, sostiene Benjamin, significa “dotarle de la capacidad de alzar la vista”, el hombre mira el objeto y éste le devuelve la mirada. Hombre y cosa se unen en un mutuo intercambio de miradas. Las citas del proyecto de los pasajes, archivadas para la construcción de una obra que les hiciera justicia, se unen en un todo disperso que al mismo tiempo narra en la discontinuidad: la cita llega allí a

⁷⁶ El término, derivado de las tradiciones judías, estoicas y neoplatónicas, aparece en el *Konvolut N* de *Das Passagen-Werk*.

⁷⁷ Véase B. Witte, *Walter Benjamin, una biografía*, Barcelona, Gedisa, 1990, p.199.

desplegar su capacidad más profunda de ser interrupción del mundo pero al mismo tiempo conservación de él. En esa polaridad está la memoria tal como la comprendió Benjamin: la intermitencia de la interrupción, propia de la memoria involuntaria se une a la memoria épica, en cuya narración la discontinuidad de la muerte es dotada del sentido que la narración totalizadora le niega. Esa es la tensión que el trabajo del archivo se impone: conservar para destruir, destruir para conservar. En esa dialéctica se recomponen los nombres perdidos que la historia progresiva le negó a hombres y cosas: las citas, como las gaviotas que revolotean sobre la cabeza del pensador melancólico, se vuelven mensajeros sin nombre de la memoria en la que trabaja el archivador que se concibe a sí mismo tan solo como un umbral⁷⁸.

⁷⁸ Véase “Gaviotas”, en *Cuadros de un pensamiento*, op.cit., p.102

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Benjamin, Walter, *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Benjamin, Walter, *Sobre el concepto de Historia. Tesis y fragmentos*, (trad. Bolívar Echeverría), Bs.As. Ed. Piedras de papel, 2007.
- Benjamin, Walter, *Einbahnstrasse*, en *Gesammelte Schriften IV*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.
- Benjamin, Walter, *Cuadros de un pensamiento*, BsAs., Ed.Imago Mundi, 1992.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Benjamin, Walter, *Kairos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.
- Benjamin, Walter, *Illuminationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1961.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1998.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.
- Benjamin, Walter, *La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Bs.As., Nueva Visión, 1989.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 2001.
- Eagleton, Terry, *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Jarque, Vicente, *Imagen y metáfora, La estética de Walter Benjamin*, Cuenca, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.
- Jay, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1974.
- Mayer, Hans, *Walter Benjamin, el contemporáneo*, Valencia, Ed.Alfons el Magnànim-IVEI, 1992.
- McCole, John, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993.
- Missac, Pierre, *Walter Benjamin, de un siglo al otro*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- Mosès, Stéphane, *El ángel de la historia*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Szondi, Peter, “Los cuadros de ciudades de Benjamin”, en *Lo ingenuo es lo sentimental*, (trad.H.A.Murena), Bs.As., Sur, 1974, pp. 119-133.

_____, "Hope in the Past: On Walter Benjamin", en *Critical Inquiry*, Vol.4, N°3 (primavera, 1978), pp.491-506.

-Weigel, Sigrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Bs.As., Paidós, 1999.

-Witte, Bernd, *Walter Benjamin, una biografía*, Barcelona, Gedisa, 1990.

-Wizisla, Erdmut, *Benjamin y Brecht, historia de una amistad*, Buenos Aires, Paidós, 2007.