Susan Buck-Morss

Dialéctica de la mirada

Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes

La balsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 79

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

1.ª edición: 1995
2.ª edición: 2001

Título original: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project.*

© Susan Buck-Morss, 1989
© The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. London, England, 1989
© de la presente edición, A. Machado Libros, S.A., 2001
Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-579-X
Depósito legal: M. 35.269-2001
www. visordis.es

Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S.A.
Navalcanero (Madrid)

4

Historia mítica: el fetiche

1

En el mito, el paso del tiempo asume la forma de la predeterminación. El curso de los acontecimientos está predeterminado por los dioses, escrito en las estrellas, anunciado por los oráculos o inscrito en los textos sagrados. En términos estrictos, mito e historia son incompatibles. El primero prescribe que, en tanto los seres humanos son impotentes para interferir en la obra del destino, nada verdaderamente nuevo puede ocurrir, mientras que el concepto de historia supone la posibilidad de influencia humana sobre los acontecimientos, y con ella la responsabilidad moral y política de los actores como agentes conscientes en la conformación de su propio destino.

Los mitos dan respuesta a por qué el mundo es como es, cuando una relación empírica de causa-efecto no puede ser vista, o cuando no puede ser recordada. Aunque satisfacen el deseo de los seres humanos por un mundo pleno de sentido, lo hacen al precio de devolverles ese mundo bajo la forma de un destino inescapable. El tiempo mítico no está limitado a un discurso particular. Tanto la ciencia como la teología, el racionalismo o la superstición pueden pretender que los acontecimientos están inexorablemente determinados. Tampoco las explicaciones míticas se restringen a una época particular. Tienen su fuente (occidental) en la antigüedad clásica y en la narrativa bíblica. Pero reaparecen en las especulaciones cosmológicas más recientes, por ejemplo, en la interpretación del holocausto nuclear como cumplimiento de la profecía bíblica –un intento perverso, desde la perspectiva crítica de la «historia», de asignarle a Dios la responsabilidad por la aterradora situación que los mismos seres humanos han creado.

Las interpretaciones de la guerra nuclear como preordenada por Dios niegan la posibilidad de control humano, y por tanto la posibilidad misma de la historia. Pero la ciencia puede estimular una fe ciega en el «progreso» tecnológico que puede ser aún más propicia que el fatalismo teológico para producir el mítico Armageddon. En ambos casos, la cuestión política es que cuando la temporalidad se concibe bajo el signo mítico de la predeterminación, la gente se convence de que el curso actual de los acometimientos no puede ser resistido.

El *Passagen-Werk* intenta fundamentalmente desentronizar las teorías míticas de la historia, cualquiera sea la forma que asuman sus escenarios –la catástrofe inevita-

ble no menos que el mejoramiento continuo–. Pero Benjamin fue más persistente en su ataque contra el mito del progreso histórico automático. Durante toda su vida, al borde de la era nuclear y en el ocaso de la inocencia tecnológica, este mito todavía permanecía en gran parte incuestionado, y Benjamin lo consideraba el mayor peligro desde el punto de vista político. Allí donde otros intérpretes han visto su pesimismo sobre el curso de la historia como una característica tardía de su pensamiento, respuesta al Pacto de No Agresión Nazi-Soviético o la guerra inminente, el *Passagen-Werk* muestra una preocupación de tiempo atrás (si bien intensificada)[1]. Las primeras notas describen el objetivo del proyecto: «erradicar toda huella de "desarrollo" de la imagen de la historia»[2], derrotar la «ideología del progreso... en todos sus aspectos»[3]. Una entrada anterior a 1935 asienta:

> Puede considerarse que uno de los objetivos metodológicos de este trabajo es demostrar un materialismo histórico en el que la idea de progreso ha sido aniquilada. Es precisamente en este punto que el materialismo histórico tiene toda la razón al diferenciarse radicalmente de los hábitos mentales burgueses. Su principio básico no es el progreso, sino la actualización[4].

No es sorprendente, por tanto, que al tratar directamente con las teorías darwinianas de la evolución social en el *Passagen-Werk,* Benjamin ataque de manera explícita la premisa del desarrollo progresivo. Critica la «doctrina de la selección natural» porque «(...) popularizó la noción de progreso automático. Además, promovió la extensión del concepto de progreso a todo el ámbito de la acción humana»[5]. En contraste, su constelación ideacional de «historia natural» no presupone ningún resultado feliz, en realidad, ningún resultado social necesario.

No existe nada natural en la progresión histórica. Pero (y sobre esto insistía Benjamin) la naturaleza sí progresa históricamente. La nueva naturaleza de la industria y la tecnología representa un progreso real a nivel de los medios de producción, mientras que en el nivel de las relaciones de producción, la explotación de clase permanece inalterada. Una vez más, es la colisión entre naturaleza e historia la que conduce al error: la evolución social es un mito cuando identifica la barbarie histórica como natural, cuando el progreso industrial se toma como punto de partida, el error mítico consiste en tomar los avances de la naturaleza por avances de la historia misma.

El texto de 1940 *Über den Begriff der Geschichte* (conocido como las Tesis de Filosofía de la Historia) afirma que la identificación del progreso tecnológico con el progreso histórico condujo a la clase obrera alemana a plantearse objetivos políticos equivocados:

[1] Es tratado temáticamente en el *Konvolut* N, «Sobre epistemología: Teoría del Progreso», V, pp. 570-611. Este *konvolut* ha sido excelentemente traducido al inglés por Leigh Hafrey y Richard Sieburth, con el título «Theoretics of Knowledge, Theory of Progress», en *The Philosophical Forum,* número especial sobre Walter Benjamin, Gary Smith, ed., otoño-invierno 1983-84.

[2] V, p. 1013.

[3] V, p. 1026. Estas notas tempranas también contienen la crítica que aparece en las Tesis de Filosofía de la Historia (1940), que califica al intento de Ranke de mostrar a la historia «como realmente fue» como «el narcótico más fuerte del siglo XIX» (V, p. 1033).

[4] V, p. 574.

[5] V, p. 596.

El desarrollo técnico era para ellos la pendiente de la corriente a favor de la cual pensaron que nadaban. Punto este desde el que no había más que un paso hasta la ilusión de que el trabajo en la fábrica, situado en el impulso del progreso técnico, representa ejecutoria política... (no se pregunta)... con la calma necesaria, por el efecto que su propio producto hace a los trabajadores, en tanto no pueden disponer de él. Reconoce únicamente los progresos del dominio de la naturaleza, pero no quiere reconocer los retrocesos de la sociedad[6].

En su origen, la idea de progreso fue el criterio con el que los pensadores de la Ilustración juzgaron a la historia y constataron sus deficiencias[7]. Sólo cuando «el progreso se transforma en la marca del curso de la historia *en su totalidad* «el concepto se identifica con «supuestos acríticos de actualidad más que con una posición crítica de cuestionamiento»[8]. Benjamin busca los orígenes de esta identificación equivocada. En términos neo-marxistas bastante convencionales, supone que el concepto de progreso renuncia a su poder crítico cuando «la burguesía conquista su posición de poder en el siglo XIX»[9]. Pero, de manera nada convencional, intenta documentar esta pretensión visualmente, en términos de la transformación física de la ciudad de París.

2

En el siglo XVIII la Ilustración burguesa desafió la pretensión teológica de que la ciudad terrena y la ciudad divina eran extremos contradictorios, la una plena de pecado y sufrimiento, la otra un lugar de redención y eterna bienaventuranza. Convocó a los seres humanos a usar su propia razón, dotada por Dios, para crear la ciudad «aquí y ahora, un paraíso terrenal cuya construcción requería de la felicidad material como componente básico. La revolución industrial pareció volver posible esta realización práctica del paraíso. En el siglo XIX, las capitales de Europa, luego las de todo el mundo, se transformaron dramáticamente en brillantes aparadores, desplegando la promesa de la nueva industria y tecnología para un cielo-en-la tierra, y ninguna ciudad resplandeció con más fulgor que París. Thomas Appleton, un bostoniano cuya vida abarca el siglo XIX, captó en una frase la vieja y la nueva concepción: «cuando mueren, los buenos Americanos van a París»[10]. Tan legendaria[11] era la imaginería de los «enormes

[6] *Tesis de Filosofía de la Historia, I,* p. 699.

[7] V, p. 596.

[8] V, p. 598.

[9] V, p. 596. ¿De dónde proviene la concepción de progreso?, ¿de Condorcet? En cualquier caso, no parece estar todavía fuertemente enraizada a finales del siglo XVIII. En su *Erisitik,* Hérault de Séchelles, en el consejo de cómo desembarazarse de un enemigo, sugiere lo siguiente: «Conducirlo directamente hacia cuestiones de libertad moral y progreso infinito» (V, p. 828).

[10] Appleton, citado en Norma Evenson, *Paris: A Century of Change, 1878-1978,* Yale University Press, 1979, p. 1.

[11] «Con el título mágico *Paris,* cualquier drama, revista o libro puede estar seguro de su éxito» (Gautier, 1856, citado en V, p. 652).

boulevards arbolados, los cafés, las tiendas, los teatros, la buena comida y el buen vino de esta ciudad terrenal» que «fácilmente podría eclipsar una visión nebulosa de puertas celestiales y escaleras doradas»[12].

El brillo urbano y el lujo no eran nuevos en la historia, pero sí lo era el acceso secular, público. El esplendor de la moderna ciudad podía ser experimentado por cualquiera que paseara por sus boulevares y sus parques, o que visitara sus grandes tiendas, museos, galerías de arte y monumentos nacionales. París, «una ciudad- espejo»[13], deslumbraba a las multitudes, pero al mismo tiempo las engañaba. La Ciudad Luz, en el lapso de un siglo[14], borró la oscuridad de la noche –primero con lámparas de gas, luego con electricidad, más tarde con luces de neón. La Ciudad-Espejo, donde la multitud misma se transformó en espectáculo–, reflejaba la imagen de la gente como consumidores más que como productores y mantenía virtualmente invisibles las relaciones de producción del otro lado del espejo. Benjamin describió como «fantasmagoría» al espectáculo de París –la linterna mágica de la ilusión óptica, con su alteración de tamaños y formas–. Marx había utilizado el término «fantasmagoría» para referirse a la apariencia engañosa de las mercancías como «fetiches» en el mercado. Las entradas del *Passagen-Werk* citan los pasajes relevantes de *El Capital* sobre el fetichismo de la mercancía, donde se describe cómo el valor de cambio oculta la fuente del valor en el trabajo productivo[15]. Pero para Benjamin, cuyo punto de partida era una filosofía de la experiencia histórica antes que un análisis económico del capital, la clave de la nueva fantasmagoría urbana radicaba no tanto en la mercancía-en-el mercado como en la mercancía-en-exhibición, donde valor de cambio y valor de uso perdían toda significación práctica, y entraba en juego el puro valor representacional. Todo lo deseable, desde sexo hasta estatus social, podía transformarse en mercancía, como un fetiche-en-exhibición que mantenía subyugada a la multitud, aun cuando la posesión personal estuviera muy lejos de su alcance. En realidad, una etiqueta de precio inalcanzable sólo refuerza el valor simbólico de una mercancía. Además, cuando la novedad se transforma en fetiche, la historia misma se transforma en manifestación de la forma mercancía.

3

Los panoramas (fig. 4.1) eran una atracción habitual en los pasajes. Las cautivantes imágenes que se desplegaban frente a los ojos de los espectadores les daban la ilusión de recorrer el mundo a gran velocidad. La experiencia se correspondía con la de caminar a lo largo de una calle plena de escaparates. Lo que sigue de esta sección constituye un tour «panorámico» por las ur-formas de fantasmagoría del progreso que Benjamin desenterró en el curso de su investigación. Esto no sólo nos permite ordenar en un espacio reducido gran parte de los materiales del *Passagen-Werk*.

[12] Evenson, *Paris*, p. 1.

[13] V, p. 1049.

[14] Ver *Konvolut* T, «Beleuchtungsarten», V, pp. 698, 707.

[15] «Es la particular relación social entre los hombres que toma aquí la forma fantasmagórica de una relación entre cosas» (Marx, *El Capital*, citado en V, p. 245).

Al imitar el principio de la representación panorámica, nos proporciona el sentido de esa construcción de la historia que la imágenes dialécticamente construidas por Benjamin pretendían interrumpir.

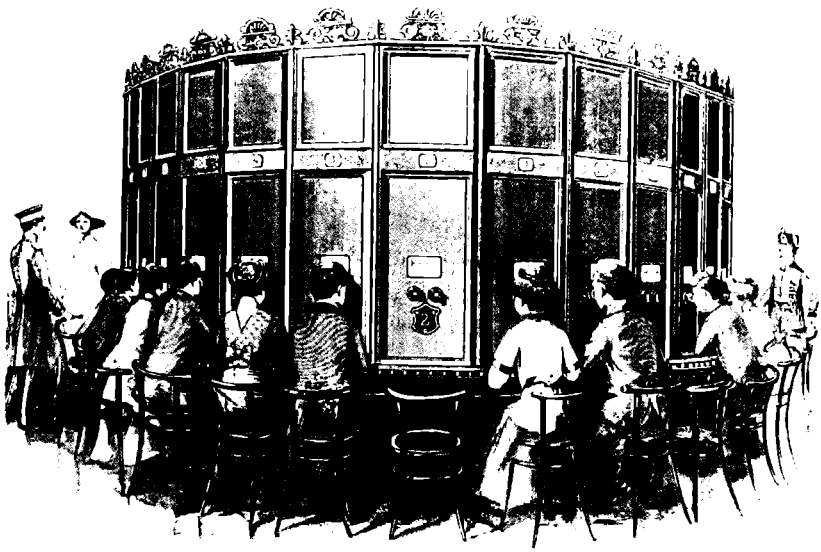

Figura 4.1. Espectadores en el panorama.

Pasajes

Los pasajes fueron «el templo original del capitalismo de las mercancías»[16]. Pasajes fulguraron en el París del Segundo Imperio como grutas encantadas»[17]. Construidos en forma de cruz, como una iglesia (de manera pragmática para conectarse con las cuatro calles circundantes), estos pasajes, propiedad privada pero senderos públicos, exhibían las mercancías en vitrinas y aparadores como si fueran iconos en sus nichos. Las profanas casas de placer allí alojadas tentaban a los paseantes con perfecciones gastronómicas, bebidas intoxicantes, riqueza sin esfuerzo en la rueda de la ruleta, alegría en los teatros de vaudeville y, en las galerías del primer piso, transportes de placer sexual vendidos por una hueste celestial de damas de la noche, vestida a la última moda: las vitrinas del piso superior de los Pasajes son galerías en las que anidan los ángeles: se las llama «golondrinas»[18].

Angela
un piso arriba, hacia la derecha[19].

[16] V, p. 86.
[17] V, p. 700.
[18] V, p. 614.
[19] V, p. 90.

Durante el Segundo Imperio de Napoleón III, la fantasmagoría urbana irrumpió fuera de los estrechos límites de los pasajes originales, y se diseminó por todo París, donde la exhibición de mercancías alcanzó formas aún más grandiosas y pretenciosas. Los Pasajes son «los precursores de los Grandes Almacenes»[20]. La fantasmagoría de la exhibición alcanza su apogeo en las exposiciones universales.

Exposiciones universales

La primera exposición universal tuvo lugar en Londres en 1851. El famoso Palacio de Cristal se construyó con el mismo material de hierro y vidrio que había sido usado originalmente en los Passages, pero de manera más atrevida en proporciones monumentales[21]. El techo de ciento doce pies de altura alcanzaba a cubrir árboles enteros. Los productos industriales se exhibían como si fueran obras de arte, rivalizando por la atención del público con jardines ornamentales, estatuas y fuentes. La exposición fue descrita por los contemporáneos como «de cuento»[22]. El Palacio de Cristal combinaba vieja y nueva naturaleza –tanto palmeras como bombas y pistones– en un mundo de fantasía que penetró en la imaginación de toda una generación de europeos. En 1900, Julius Lessing escribió:

> Recuerdo de mis años de infancia la manera en que las noticias acerca del Palacio de Cristal llegaron hasta Alemania, cómo, en los remotos pueblos provincianos, había imágenes del Palacio colgadas en las paredes de las habitaciones burguesas. Todo lo que habíamos imaginado a partir de los viejos cuentos de hadas sobre princesas en cofres de cristal, reinas y duendes que vivían en moradas de cristal parecía encarnarse allí (...)[23].

Aunque no fue sede de la primera exposición internacional, París albergó algunas de las más importantes. Las primeras[24] tuvieron lugar en 1855 bajo «un monstruoso techo de vidrio»[25] y «toda Europa se movilizó para ver los artículos[26]. La estructura que se construyó para la siguiente Feria de París en 1867 fue comparada con el Coliseo: «Parecía como si tuviéramos ante nuestros ojos un monumento construido en otro planeta, Júpiter o Saturno, con un estilo que no conocíamos, y en colores a los que nuestros ojos aún no se acostumbraban»[27]. Las siguientes ferias de 1889 y 1900 dejaron huellas permanentes en el paisaje de la ciudad: el Grand Palais, Trocadero y el símbolo de París, la Torre Eiffel[28]. Las exhibiciones de las exposiciones fueron comparadas por Sigfried Giedion a *Gesamtkunstwerke*[29] (obras de

[20] V, p. 45.
[21] V, p. 239. El Palacio de Cristal medía 560 metros de largo.
[22] Lothar Bacher citado por Julius Lessing, V, p. 248.
[23] Julius Lessing (1900), citado en V, pp. 248-49.
[24] Desde 1798 hubo exposiciones nacionales de la industria en París «para entretener a la clase obrera» (Sigmund Engländer, 1864, citado en V, p. 243); después de 1834 éstas fueron organizadas cada cinco años (V, pp. 242-43).
[25] (1855), citado en V, p. 257.
[26] Paul Morand (1900), citado en V, p. 243.
[27] Théophile Gautier (1867), citado en V, pp. 252-54.
[28] V, p. 243.
[29] V, p. 238.

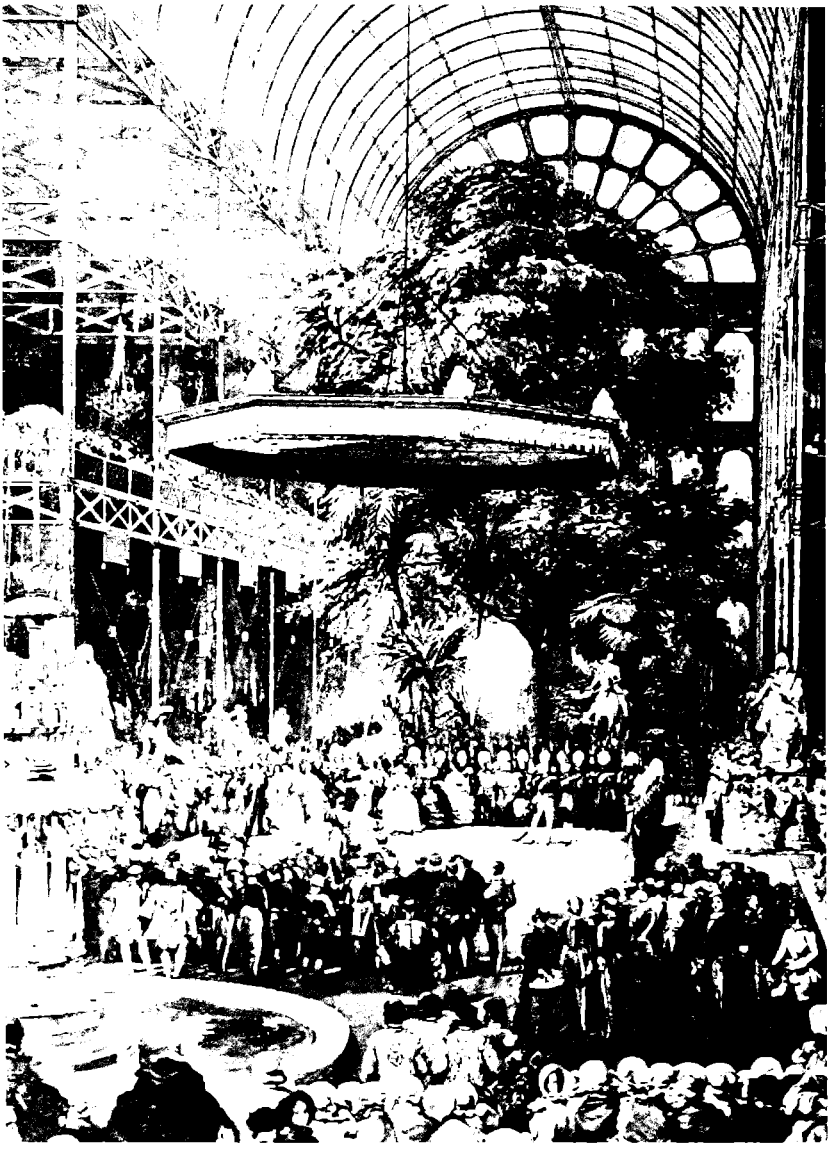

Figura 4.2. Palacio de Cristal, Londres, 1851.

arte totales). La razón era precisamente su naturaleza fantasmagórica, una combinación de maquinaria tecnológica y galería de arte, cañones militares y moda, negocio y placer, sintetizados en una fascinante experiencia visual.

Las ferias internacionales fueron los orígenes de «industria del placer» *(Vergnugngsindustrie)* que

> (...) refinó y multiplicó las variedades del comportamiento reactivo de las masas. En ese sentido, preparó a las masas para la publicidad. Se fundamenta así la conexión entre la industria publicitaria y las exposiciones internacionales[30].

En las ferias las multitudes fueron condicionadas en el principio de la publicidad: «Mire, pero no toque»[31]; aprendieron a obtener placer sólo del espectáculo.

Los amplios escaparates de vidrio se originaron en los Pasajes, y también el mirar vidrieras como actividad del flâneur. Pero aquí la exhibición no era una meta financiera en sí misma. Las tiendas llenas de «novedades» y las casas de placer dependían de una clientela de los sectores acomodados. En las ferias internacionales, por el contrario, el comercio de mercancías no era más significativo que su función fantasmagórica como «festivales populares» del «capitalismo»[32] donde el entretenimiento de masas llegó a ser un gran negocio[33]. En la feria de París de 1855 hubo 800 exhibidores[34]. En 1867, los 15 millones de visitantes a la feria[35] incluían a cuatrocientos mil obreros franceses que habían recibido entradas gratuitas, mientras que los obreros extranjeros recibían alojamiento a cuenta del Gobierno francés[36]. Las autoridades alentaban al proletariado a realizar el «peregrinaje» a estos altares de la industria, y a contemplar las maravillas que su propia clase había producido pero que no podía permitirse poseer, o a maravillarse frente a la máquinas destinadas a desplazarlos[37].

Fantasmagoría de la política

El *Passagen-Werk* analiza fundamentalmente el efecto de las ferias sobre los trabajadores y las organizaciones de la clase obrera: en 1851 tres diferentes delegacio-

[30] V, p. 267.

[31] V, p. 267. Otros aspectos de la industria del placer fueron difundidos a partir de las ferias. Éstas fueron los primeros parques de diversiones y tal vez también la primera forma de turismo internacional masivo, ya que los pabellones extranjeros ofrecían culturas-en-exhibición para consumo visual: «En 1867 el "barrio Oriental" era el centro de atracción» (V, p. 253); la exhibición egipcia tenía su puesto en un edificio construido según el modelo de un templo egipcio (V, p. 255).

[32] «Estas exposiciones son los primeros festivales realmente modernos» (Hermann Lotze, 1864, citado en V, p. 267).

[33] La construcción de la Torre Eiffel costó seis millones de francos, y en menos de un año había obtenido 6.459.581 francos de la venta de boletos de entrada (V, p. 253). De manera coherente con este énfasis en el espectáculo sobre el comercio, la tarea de organización de la primera exposición universal en N. York en 1853 fue encomendada a Phineas Barnum, cuyo negocio era el circo (V, p. 249).

[34] V, p. 255.

[35] V, p. 253.

[36] V, p. 250.

[37] Ver la descripción de Walpole de la exhibición de máquinas en el Palacio de Cristal: «En este salón de las máquinas había hilanderas automáticas..., máquinas que hacían sobres, tejedoras a vapor, modelos de locomotoras, bombas centrifugadoras y un locomóvil; todas trabajando como locas, mientras miles de personas con sombreros de copa y gorras de obrero permanecían serena y pasivamente a su lado, sin sospechar que la era de los seres humanos en este planeta estaba llegando a su fin» (Hugh Walpole [1933], citado en V, p. 255).

nes obreras fueron enviadas a Londres. «Ninguna de ellas logró nada significativo. Dos eran delegaciones oficiales (enviadas por los gobiernos de Francia y de París); la delegación privada llegó subsidiada por la prensa (...). Los obreros no tuvieron influencia alguna en la conformación de estas delegaciones»[38].

Se ha afirmado que las exposiciones internacionales fueron el lugar de nacimiento de la Asociación Internacional de Trabajadores, ya que dieron la oportunidad para que los obreros de diferentes naciones se encontraran y discutieran intereses comunes[39]. Sin embargo, a pesar de los miedos iniciales de aquéllos en el poder[40], las ferias demostraron provocar el efecto contrario. Al igual que la fantasmagoría de la mercancía también una fantasmagoría de la política tuvo su fuente en las exposiciones internacionales, donde industria y tecnología eran presentadas como poderes míticos capaces de producir por sí mismos un mundo futuro de paz, armonía de clases y abundancia. El mensaje de las exhibiciones internacionales era la promesa de progreso social para las masas, sin revolución. En realidad, las ferias negaban la existencia misma de los antagonismos de clase[41]. Incluso allí donde se permitía que los obreros eligieran su propia delegación[42], cualquier potencial consecuencia revolucionaria de tal asamblea proletaria era cooptada. Benjamin cita a David Riazanov, el editor soviético de las obras completas de Marx y Engels (donde por primera vez aparecieron los escritos juveniles de Marx):

> «Los intereses de la industria... fueron afirmados en primer término, y la necesidad de un entendimiento entre obreros e industriales fue enfatizada como el único medio por el cual la mala situación de los obreros podría ser mejorada... No podemos considerar... a esta congregación como el lugar de nacimiento de la Asociación Internacional de Trabajadores. Esto es una leyenda»[43].

El marxista ruso George Plejánov creyó que las exposiciones internacionales podían enseñar una lección muy diferente. Al escribir después de la Exposición de París de 1889, que significativamente conmemoraba el centenario de la Revolución Francesa, expresó su optimismo respecto del efecto progresista:

> (...«E)ra como si la burguesía francesa hubiera salido con la intención de probar al proletariado, ante sus propios ojos, la posibilidad económica y la necesidad

[38] V, p. 252.

[39] Cf. el «mito» del proletariado como «la criatura nacida en los talleres de París (...) traída a Londres (durante la exposición) para su lactancia» (S. Ch. Benoist [1914], citado en V, p. 261).

[40] El Rey de Prusia protestó contra la exposición de Londres de 1851, negándose a enviar una delegación real. El príncipe Alberto, que en realidad había auspiciado el proyecto (financiado y organizado por empresarios privados), le contó a su madre, la primavera previa a la inauguración de la feria, que los opositores a la exposición creían que «los visitantes extranjeros desatarán una revolución radical, nos asesinarán a Victoria y a mí, y proclamarán la república roja. Un estallido de la plaga (creen) surgirá de la presencia de tan enorme multitud, y devorará a los que no hayan sido eliminados por los enormes costos acumulados» (citado en V, p. 254). Durante la feria, hubo vigilancia policial permanente sobre la multitud (V, p. 255). En la exposición de París de 1855: «las delegaciones obreras fueron, esta vez, completamente cercadas. Se temía que ella (la exposición) les proporcionara una oportunidad para la movilización» (V, p. 246).

[41] V, p. 256.

[42] V, p. 252.

[43] David Riazanov (1928), citado en V, pp. 245.

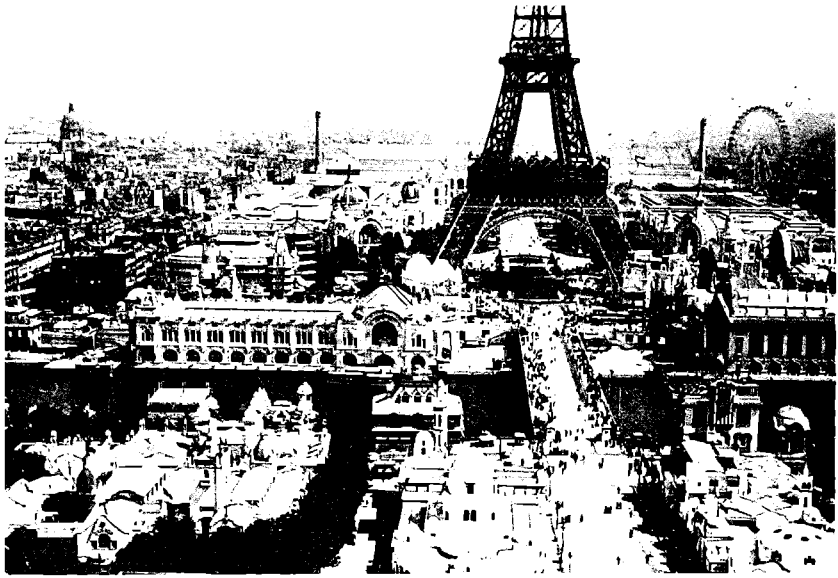

Figura 4.3. Exposición de París, 1900, foto de Emile Zola.

Una profunda fe en el futuro

A pesar de la magnificencia de las exposiciones anteriores, éstas han sido eclipsadas por otras nuevas que han abierto un camino hacia la humanidad y que, además, resumen sus sucesivas conquistas.

Es la razón del éxito de estos festivales de la industria que se celebran periódicamente; la razón principal de la poderosa atracción que ejercen sobre las masas. Las exposicines no son tan sólo días de ocio y diversión en el transcurso del trabajo cotidiano. Aparecen, a largos intervalos, como una cima desde la que contempláramos el trayecto de un camino ya realizado. Los hombres salen de estas exposiciones aliviados, llenos de coraje e infundidos por una profunda fe en el futuro. Una fe que era posesión exclusiva de unos cuantos espíritus nobles en el último siglo y que gana cada vez más y más terreno; se trata de la religión propia de la modernidad, un culto fértil en el que las exposiciones universales juegan el papel de ceremonias útiles y majestuosas, pruebas necesarias de la existencia de una nación que es industrial y está animada por una irresistible necesidad de expansión; iniciativas que se prueban a sí mismas, más por el poderoso ímpetu que le dan al espíritu humano que por los beneficios materiales que aportan.

[La exposición de 1900...] será el fin de un siglo de asombroso desarrollo de la ciencia y la economía será también el umbral de una era nueva, la grandeza que han profetizado expertos y filósofos y la realidad que, sin duda, traspasará los límites de nuestra imaginación.

de una revolución social. La exposición internacional dio a esta clase una idea excelente sobre los hasta entonces desconocidos niveles de desarrollo de las fuerzas productivas alcanzados en todos los países civilizados, que han superado con creces las más desenfrenadas fantasías de los utopistas del siglo pasado... Esta misma exposición demostró además que el moderno desarrollo de los poderes productivos, dada la anarquía que hoy reina en la producción, debe necesariamente conducir a crisis industriales mucho más intensas y por tanto mucho más destructivas en sus efectos sobre el funcionamiento de la economía mundial»[44].

Esta visión era más que una realidad, en tanto la lógica histórica de las exposiciones internacionales era la inversa: cuanto más amplia la brecha entre el desarrollo de las fuerzas productivas y «anarquía» (crisis y desempleo) en la economía mundial, tanto más necesarios resultaban estos festivales populares del capitalismo para perpetrar el mito del progreso social automático, con el objetivo de evitar que el proletariado pudiera aprender justamente esa lección revolucionaria.

El progreso nacional en exhibición

A fines del siglo XIX, las exposiciones internacionales adquirieron por tanto un significado adicional. No sólo proporcionaban una utópica tierra encantada que despertaba la ilusión de las masas. Cada exposición sucesiva era invocada para dar «testimonio» visible del progreso histórico hacia la realización de estas metas utópicas, siendo cada una más espectacular, más monumental que la anterior (fig. 4.3)[45]. La primera exposición fue una pura cuestión de negocios, organizada por los principios del «laissez-faire» comercial. Pero para 1900, los gobiernos se habían involucrado hasta tal punto que resultaba difícil distinguirlos de los mismos empresarios[46]. Como parte del nuevo imperialismo, los pabellones «nacionales» promovían la grandeza nacional, transformando al patriotismo en una mercancía-en-exhibición. El Estado se transformó en un cliente: las ferias internacionales pretendían promover la paz mundial mientras exhibían, para la compra de los gobiernos, las últimas armas de guerra[47].

Urbanismo

El papel del Estado en la construcción de la fantasmagoría moderna no se limitaba a las ferias internacionales. Benjamin enfoca primordialmente el nuevo urbanismo financiado por el Estado, que fue contemporáneo de las ferias[48], y que en París era la obsesiva preocupación del Barón Haussmann, ministro de Napo-

[44] Plejánov (1891), citado en V, p. 244.

[45] El texto de la figura 4.3 de la «Exposition Universelle Innternationale de 1900 à Paris», anuncio de la exposición de 1900 citado en *Le livre des Expositions Universelles, 1851-1889*, París, Union Centrale des Arts Décoratifs, 1983, p. 105. La fotografía fue tomada por Emile Zola.

[46] «1851 era la época del libre comercio... Hemos estado por décadas en una época de tarifas en aumento permanente... y mientras en 1850 la no interferencia del Gobierno en estos asuntos era la máxima fundamental, hoy los gobiernos de todos los países han llegado a ser considerados, ellos mismos, como empresarios» (Julius Lessing [1900], citado en V, p. 247).

[47] V, p. 247.

[48] V, p. 1219.

león III[49]. Las ilusiones fantasmagóricas impulsadas por este «artista de la demolición»[50] pesaron fuertemente en la imaginería mítica del progreso histórico, y funcionaron como un monumento al papel del Estado en su promoción. Como un ejemplo clásico de la cosificación, los proyectos de «renovación» urbana intentaban crear una utopía social cambiando la disposición de edificios y calles –objetos en el espacio– dejando intactas las relaciones sociales. Bajo la mirada de Haussmann, se construyeron escuelas y hospitales, y se trajo aire y luz a la ciudad[51], pero los antagonismos sociales fueron de este modo ocultados, no eliminados.

La «limpieza» de los barrios bajos, llevada adelante por Haussmann, simplemente destrozó las barriadas obreras y trasladó a los suburbios, lejos del centro de París, las ofensas e iniquidades de la pobreza[52]. Su sistema de plazas públicas y «zonas de placer» proporcionó una ilusión de igualdad social[53], mientras, tras las apariencias, sus proyectos de construcción iniciaron una expansión de la especulación en propiedades a través de la cual el Gobierno incrementó las arcas de los capitalistas con fondos públicos[54]. El ferrocarril llegó al corazón de París, y sus estaciones comenzaron a funcionar como puertas de la ciudad[55]. La demolición de París tuvo lugar a escala masiva y fue más destructiva para el viejo París, de lo que habría resultado de una invasión armada[56]. Las «perspectivas» urbanas[57] que Haussmann creó a partir de los amplios boulevares, alineados por edificios de fachada uniforme que parecen extenderse al infinito, salpicados de monumentos nacionales, pretendía dotar a la fragmentada ciudad de una apariencia de coherencia. En realidad el plan, basado en una política de centralización imperial, resultaba en una estética totalitaria, que provocaba «la represión de cualquier parte individualista, cualquier desarrollo autónomo» de la ciudad[58], creando una ciudad artificial en la que el parisino (...) ya no se siente en casa»[59].

[49] Nota del editor, V, p. 1218: «La segunda etapa de trabajo sobre el *Passagen* se inicia a comienzos de 1934 con el plan de un artículo en francés sobre Haussmann... para *Le Monde*». Se han conservado algunas notas para este inacabado artículo (ver V, pp. 1218-19, exposé de 1935). En 1934, Benjamin le escribió a Gretel Adorno acerca de sus planes para el artículo sobre Haussmann, mencionándole que Brecht lo consideraba un tema importante, que estaba «en las proximidades inmediatas de mi *Passagenarbeit*» (V, p. 1098).

[50] V, p. 188.

[51] V, p. 187.

[52] Benjamin cita a Engels: «Por "Haussmann" entiendo la práctica hoy generalizada de reducir a escombros los barrios obreros; en particular aquellos que están en el centro de nuestras grandes ciudades... Por todas partes el resultado es el mismo... La desaparición, con la enhorabuena de la burguesía... pero surgen otra vez en alguna otra parte...» (citado en V, p. 45).

[53] «Las grandes damas van de paseo; atrás juegan las pequeñas damas» (Nguyen Trong Hiep [1897], citada en V, p. 45).

[54] V, p. 182.

[55] V, p. 182.

[56] Benjamin apunta: «Para la imagen arquitectónica de París, la guerra (franco-prusiana) de los 70 fue tal vez una bendición, ya que Napoleón III intentaba avanzar con el rediseño de áreas enteras de la ciudad» (V, p. 1016).

[57] Benjamin apunta: «Ilusionismo que se asienta en la imagen de la ciudad: perspectivas» (V, p. 1211).

[58] J. J. Honegger (1874), citado en V, p. 181.

[59] Dubech E'Espezel (1926), citado en V, p. 189.

Al igual que con las ferias internacionales, la preocupación central del *Passagen-Werk* se remite a los efectos políticos del urbanismo en el debilitamiento del potencial revolucionario de la clase obrera:

> «La verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos era asegurar a la ciudad contra la guerra civil (...). La anchura de las calles hará imposible su edificación (de las barricadas callejeras) y las nuevas calles establecerán el camino más corto entre los cuarteles y los barrios obreros. Los contemporáneos bautizarán la empresa: embellecimiento estratégico»[60].

El «embellecimiento estratégico» de Haussmann es la ur-forma de la cultura del estatismo moderno.

El progreso deificado

En 1855, el año de la primera exposición de París, Victor Hugo, «el hombre del siglo XIX, como Voltaire había sido el hombre del XVIII»[61], proclamó: «El progreso es la huella de Dios mismo»[62]. El progreso llegó a ser una religión en el siglo XIX; las exposiciones internacionales, sus altares sagrados; las mercancías, sus objetos de culto, y el «nuevo» París de Haussmann, su Vaticano. Los Saint-Simonianos eran los autoproclamados sacerdotes seculares de esta nueva religión, escribían poemas para elogiar los avances de la industria, y distribuían sus escritos por millones (18.000.000 de páginas impresas entre 1830 y 1832)[63]. A través de estas publicaciones producidas en masa, de bajo costo de publicación, las grandes empresas, incluidas las exposiciones internacionales, recibieron sus santificación. La construcción de los ferrocarriles fue investida de un sentido de misión. Benjamin citaba al Saint-Simoniano Michel Chevalier:

> «Se puede comparar el celo y el entusiasmo que las naciones civilizadas ponen en la construcción de los ferrocarriles con lo que ocurrió varios siglos atrás con la erección de las iglesias... En realidad, se puede demostrar que la palabra religión proviene de religare (ligar, unir)..., los ferrocarriles tienen más afinidad de lo que se podría suponer con el espíritu de la religión. Nunca ha existido un instrumento con tanto poder para.... unir pueblos separados unos de los otros»[64].

Tal «unión» entre los pueblos contribuyó a la ilusión sobre la capacidad propia del industrialismo de eliminar las divisiones de clases, y de realizar la hermandad

[60] V, p. 57.

[61] Obituario de Hugo, citado en V, p. 905.

[62] V, p. 915. En otra parte, Benjamin apunta: «Una visión legendaria del progreso en Hugo: París incendiado (L'année terrible): ¿Qué?, ¿sacrificarlo todo?, ¿aun el granero del pan? ¿Qué? La biblioteca, este arco en el que surge la alborada, este inigualable ABC de ideales donde el Progreso, eterno lector, se apoya sobre sus codos y sueña...» (V, p. 604).

[63] V, p. 736.

[64] Michel Chevalier (1853), citado en V, p. 739. «Chevalier era el discípulo del (saintsimoniano) Enfantin... (y) editor de *Le Globe* (V, p. 244).

común que había sido tradicionalmente meta de la religión. En realidad, la característica política más decisiva de la teoría de Saint-Simon fue su idea de la unidad de obreros y capitalistas en una única «clase industrial»[65], ya que consideraba que los empresarios eran explotados «porque pagan intereses»[66]. Benjamin observó: «Los Saint-Simonianos tienen simpatías muy limitadas por la democracia»[67]. «Todos los antagonismos sociales se disuelven en el cuento de hadas de que el *progrés* es el prospecto del futuro cercano»[68].

Cuanto más grande, mejor

Los ferrocarriles eran el referente y el progreso el signo, así el movimiento espacial se identificó de tal modo con el concepto de movimiento histórico que resultó imposible distinguirlos. Pero la velocidad no fue la única metáfora que encarnó una identidad mítica con el progreso. Bajo las condiciones del capitalismo competitivo, los números puros, la abundancia, el exceso, el tamaño monumental, y la expansión penetraron en esta constelación semántica y se transformaron en la eficaz publicidad del «progreso»:

> «Así, no hace mucho, el (almacén) llamado "Chaussée d'Antin" anunció su nuevo inventario por metro (...). En total, cerca de once millones de metros de tela. El Tintamarre observaba, después de recomendar a sus lectores el Chaussée d'Antin como "la casa de modas número uno en el mundo" y también "la más sólida", que, "toda la red ferroviaria francesa" sumaba en conjunto menos de diez mil kilómetros. Este almacén por sí solo podía por tanto cubrir toda la red ferroviaria de Francia como una carpa con sus telas, "Lo cual, teniendo en cuenta el calor del verano, podría resultar muy agradable". Tres o cuatro establecimientos similares publicaron iguales medidas, de modo tal que tomando los materiales en conjunto, no sólo París... sino todo el departamento del Sena podría ser puesto bajo una gran techo protector que, una vez más, resultaría muy placentero en épocas de tiempo lluvioso[68].

> «uno escucha: "La ciudad de París, la mayor tienda en la capital", las ciudades de Francia, la mayor tienda en el Imperio, "Chausse d'Antin" la mayor tienda de Europa, el Coin de Rue, la mayor tienda del mundo. ¡En el mundo! Entonces no hay otra más grande en toda la tierra, ese debe ser el límite. ¡Oh, no! "Los magazins du Louvre aún no han sido considerados, y éstos tienen el título de "las tiendas más grandes del Universo"»[69].

El gigantismo también permeaba las fantasías de poder estatal:

> «Si uno tuviera que definir en una palabra el nuevo espíritu que iba a presidir la transformación de París, uno lo llamaría "megalomanía". El emperador y su pre-

[65] V, pp. 717-18.
[66] V, p. 716.
[67] V, p. 733.
[68] V, p. 716.
[69] «Lebende Bilder aus dem modernen Paris» (1863), citado en V, pp. 236-37.

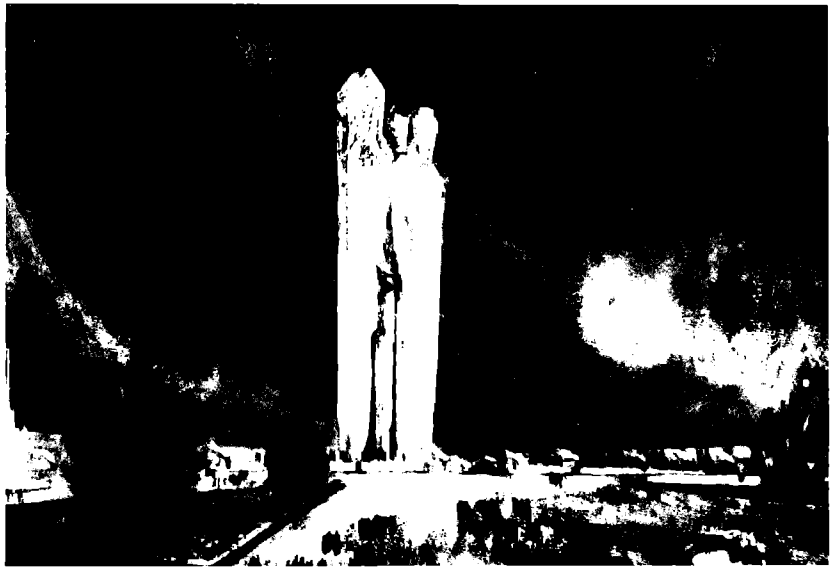

Figura 4.4. Estatua de la Victoria, propuesta para el Rond Point de la Defense, Bigot, 1931.

fecto (Haussmann) querían hacer de París no sólo la capital de Francia, sino del mundo»[70].

«París será el mundo, y el universo será París (...). París ascenderá a las nubes, trepará al cielo de los cielos, construirá sus distritos más allá de los planetas y de las estrellas»[71].

Proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas eran las características de la nueva fantasmagoría urbana. Todos sus aspectos –estaciones de ferrocarril, museos, jardines de invierno, palacios de deportes, grandes almacenes, lugares de exhibición, boulevares–, empequeñecieron a los pasajes y los eclipsaron. Estas «grutas encantadas» de antaño, que habían sembrado la fantasmagoría, se eclipsaron: su estrechez parecía sofocante; sus perspectivas, claustrofóbicas, su luz de gas demasiado oscura.

[70] Dubech D'Espezel (1926), citado en V, p. 193.

[71] Rattier (1859), citado en V, p. 198, «El universo no hace otra cosa más que recoger las colillas del cigarro de París» (Gautier [1856] citado en V, p. 652).

Figura 4.5. «Angelus Novus», Paul Klee, 1920.

En lo nuevo ¿dónde trazar la frontera entre realidad y apariencia?[72].

¿Cómo ver a través de esta fantasmagoría? ¿Cómo desenmascarar esas míticas metáforas del progreso que habían permeado el discurso público y exponerlas como la mistificación de la conciencia de las masas, en particular cuando el esplendor de la modernidad en la gran ciudad parecía brindar pruebas materiales del progreso ante los ojos de todo el mundo? Buscando contraevidencias en los registros históricos, Benjamin utilizó toda la imaginación académica a su disposición para descubrir las contraimágenes que desafiaran la semántica del progreso, con su identificación no mediada entre cambio tecnológico y mejoramiento social, y su imaginería del inevitable advenimiento de un cielo-en-la-tierra. Allí donde el mismo Marx había caído deslumbrado por el discurso del progreso, identificando a las revoluciones como «las locomotoras de la historia mundial», Benjamin señalaba: «Tal vez sea totalmente diferente. Tal vez las revoluciones sean el momento en que la humanidad, que viaja en ese tren, alcanza la palanca de emergencia»[73]. Allí donde la megalomanía de las proporciones monumentales, del «cuanto más grande, mejor», igualaba expansión capitalista e imperialista con el curso progresista de la historia, Benjamin buscaba los objetos pequeños, descartados, los edificios anticuados y las modas que, como «desechos» de la historia, evidenciaban una destrucción material sin precedentes. Y allí donde los saint-simonianos se apropiaban de un discurso religioso, que aún ejercía una poderosa fuerza semántica, para dotarlo de legitimidad histórica, Benjamin revertía la dirección de este discurso: de una reivindicación del curso por venir a una crítica radical de la historia desde una mirada retrospectiva.

Consideremos el diseño premiado para la remodelación de Porte Maillot (fig. 4.4). El concurso (promocionado como un *concours d'idées,* con escasa probabilidad de construirse realmente) fue auspiciado por la ciudad de París en 1931. El centro dramático de la composición ganadora (de Bigot) era una gigantesca escultura alada, un «ángel de la victoria» que celebraba la historia de los triunfos militares franceses y que se erigiría en el Rond Point de la Défense. La figura, de corte clásico, enfrenta el futuro con calmada confianza. Su monumental tamaño empequeñece a la multitud que siente así su insignificancia, su dependencia infantil de fuerzas superiores, en la escala cósmica de los acontecimientos mundiales y de los destinos nacionales. ¿Qué otra cosa podía resultar más diferente a este monumento que el «Angelus Novus» de Paul Klee (fig. 4.5), la pintura en la que Benjamin hallaba la personificación del «Ángel de la Historia», y que, en relación con el espectador, conserva proporciones humanas?

> Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies.... Este huracán (del paraíso) le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da

[72] V, p. 1217.
[73] *Notas a las Tesis de Filosofía de la Historia, I,* p. 1232.

la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que llamamos progreso[74].

Una construcción de la historia que mira hacia atrás más que hacia adelante, hacia la destrucción de la naturaleza material tal *como ésta realmente ocurrió,* proporciona un contraste dialéctico al mito futurista del progreso histórico (que sólo puede afirmarse a través del olvido de lo que ha ocurrido).

Polvo

La comprensión fantasmagórica de la modernidad como una cadena de acontecimientos que conduce, a través de una continuidad histórica ininterrumpida, hacia la realización de la utopía social, a un «cielo» de armonía de clase y abundancia material, bloqueaba (como constelación conceptual) como una fuerza astrológica la conciencia revolucionaria. Benjamin se concentra en algunos pequeños e inexplorados motivos de las fuentes históricas que conducen al cuestionamiento. Allí donde el mito imagina las máquinas como un poder que conduce la historia hacia adelante, Benjamin proporciona evidencia material de que la historia no se ha movido. En realidad, la historia está tan quieta, que junta polvo. Los documentos históricos lo muestran. En 1859:

> «Retorno de las *Courses de la Marche:* El polvo ha superado todas las expectativas. La gente elegante que vuelve de la *Marche* se encuentra prácticamente sepultada por el polvo, como si fuera Pompeya; y tiene que ser desenterrada, si no con picos y palas, al menos con cepillos»[75].

El polvo se asienta en París, se agita y vuelve a asentarse[76]. Penetra en los Passages y se junta en sus rincones[77], se aposenta en las cortinas de terciopelo y en los tapizados de los salones burgueses[78], se trepa en las históricas figuras de cera del Musée Gravin[79]. Las colas de los vestidos femeninos a la moda barren el polvo[80]. «Bajo Louis-Philippe, el polvo incluso se esparció sobre las revoluciones»[81].

[74] Tesis, I, pp. 697-98.

[75] Henri de Pène (1859), citado en V, p. 165.

[76] «...(L)a rue Grange-Bateliére es particularmente polvorienta, y... uno se ensucia terriblemente en la rue Réamur» (Louis Aragon [1926] citado en V, p. 158).

[77] «Con el polvo, la lluvia obtiene su venganza en los Passages» (V, p. 158).

[78] «El terciopelo como trampa para el polvo. El secreto del polvo jugando a la luz del sol. El polvo y la sala» (V, p. 158).

[79] V, p. 1006.

[80] V, p. 158.

[81] V, p. 158. La prueba aportada por Benjamin es la siguiente escena polvorienta que muestra a la historia-detenida-en-sus-rastros. Ocurrió doce años después de la revolución de 1830 (que comenzó con la deserción de la Guardia Nacional, y no fue más allá del derrocamiento de la Casa de Borbón y su reemplazo por la Casa de Orleans, encabezada por Louis Philippe, el «rey burgués»), en ocasión del planeado matrimonio del joven Príncipe de Orleans: «... una gran celebración iba a tener lugar en el famoso salón de baile donde habían estallado los primeros síntomas de la revolución. Al comenzar a pulir el salón para la joven pareja, se lo halló tal como la Revolución (de 1830) lo había dejado. Sobre su piso se encontraron rastros del banquete militar –vasos rotos, corchos de champagne, pisoteadas escarapelas de la Garde du Corps y las cintas ceremoniales de los oficiales de los regimientos de Flandes» (Karl Gutzkow [1842] citado *ibid.).*

Si bien la historia no se ha movido, esto no da seguridad a la ciudad de París. Al contrario, detrás de la ilusión de permanencia que querían crear las fachadas monumentales de Haussman, la ciudad es frágil. En realidad, lo sorprendente es que «París todavía existe»[82]. Es la habilidad para captar esta fragilidad la que Benjamin admiraba en los dibujos a tinta de París, compuestos por Charles Meyron en la víspera de las catastróficas demoliciones de Haussmann. La «modernización» de París condenaba al olvido a la historia borrando sus huellas. Las escenas de Meyron, en contraste, capturaban el carácter esencialmente fugaz de la historia moderna, y conmemoraban el sufrimiento de los vivos al registrar sus huellas.

> Un criterio para decidir si una ciudad es moderna: la ausencia de monumentos conmemorativos (New York es una ciudad sin monumentos conmemorativos - Döblin). Meyron hizo de las casas de vecindad, monumentos[83].

Fugacidad *sin* progreso, una inalcanzable persecución de la «novedad» que no produce nada nuevo en la historia –la hacen visibles los rasgos de *esta* temporalidad–, Benjamin nos proporciona la contraimagen directa del enfoque «el cielo-en-la-tierra»: «Modernidad, el tiempo del Infierno»[84]. La imagen del Infierno es la antítesis dialéctica de la apología decimonónica de la realidad moderna como Edad de Oro, y proporciona su radical crítica. Una nota de 1935 nos da este «esquema dialéctico»:

> Infierno-Edad de Oro. Palabras claves para el Infierno: Aburrimiento, Apuestas, Pauperismo. Un canon de esta dialéctica: la Moda. La Edad de Oro como catástrofe[85].

Benjamin no estaba sugiriendo que el mito del progreso debía ser reemplazado por una visión conservadora o nihilista sobre la repetición infernal como esencia de la historia en su totalidad. (Criticaba la creencia en «el eterno retorno» como «pensamiento ur-histórico, mítico»[86] en sí.) Por el contrario, el carácter mortalmente repetitivo del tiempo, que es parte de la arcaica imaginería mítica del Infierno describe lo verdaderamente moderno y novedoso de la sociedad de mercancías. A la inversa, la novedad no está ausente en lo arcaico: «Los castigos del infierno son, en todo caso, lo más nuevo que existe en este ámbito»[87]. La imagen de la modernidad como tiempo del Infierno

> (...) no tiene que ver con el hecho de que ocurra «siempre lo mismo» (a fortiori esto no es el eterno retorno) sino con el hecho de que en la faz de esa desme-

[82] León Daudet (1930), citado en V, p. 155.

[83] V, p. 487. «El viejo París ya no existe. La forma de una ciudad cambia más rápido –*¡ay!*– que el corazón mortal». Estas líneas de Baudelaire podrían servir de epígrafe a las obras completas de Meyron (Gustave Geffroy [1926], citado en V, p. 151).

[84] V, p. 1010.

[85] V, p. 1213.

[86] V, p. 177.

[87] V, pp. 1010-11.

surada cabeza llamada tierra precisamente lo que es más nuevo no cambia nunca; que esto «más nuevo» en todas su partes sigue siendo lo mismo. Constituye la eternidad del Infierno su búsqueda sádica de innovación. Determinar la totalidad de los rasgos en los que esta «modernidad» imprime su huella significaría representar el Infierno[88].

La moda

En la imagen del Infierno como configuración de repetición, novedad y muerte, Benjamin se abría a la comprensión filosófica del fenómeno de la moda específico de la modernidad capitalista[89]. Una «metafísica de la moda» estaba proyectada para el *Passagen-Werk*[90], y las primeras notas describen los ejes de su exposición. La moda no es sólo la moderna «medida del tiempo»[91], sino que encarna la transformada relación entre sujeto y objeto que resulta de la «nueva» naturaleza de la producción de mercancías. En la moda, la fantasmagoría de las mercancías se adhiere a la piel.

El vestido es casi literalmente la frontera entre sujeto y objeto, el individuo y el cosmos. Esta ubicación da cuenta, seguramente de su significación emblemática a través de la historia. En la Edad Media, el atuendo «adecuado» era el que llevaba el sello del orden social: los afeites eran un reflejo de un cosmos divinamente ordenado, y el signo de la propia posición en ese cosmos[92]. Por supuesto, la posición de clase era tan estática entonces como la naturaleza en la que los hombres veían reflejadas sus vidas: el accidente del nacimiento determinaba la situación social de cada quien, ésta, a su vez, determinaba las probabilidades de muerte. En una época en que tales mediaciones de la biología eran aceptadas como destino, los estilos del vestir reforzaban la jerarquía social a través de su reiteración. Sobre este fondo, el momento positivo de la moda moderna resalta con claridad. La constante búsqueda de «la novedad», de la separación de lo dado, identifica las cohortes generacionales cuya forma de vestir simboliza el fin de la dependencia y de la determinación natural de la niñez, y la entrada en su propio papel colectivo como actores sociales. Interpretada de manera afirmativa, la moda moderna irreverente frente a la tradición celebra más a la juventud que a la clase social, y es así emblema del cambio social. El *Passagen-Werk* nos dice que la «moda» se extiende a las clases bajas en el

[88] V, p. 1011.

[89] Benjamin escribe que la moda era desconocida para la antigüedad (V, p. 115) como lo es para las sociedades revolucionarias y comunistas que, como anticipara Cabet (V, p. 120), experimentan el «final de la moda» (V, p. 1211). «¿Acaso muere la moda –en Rusia por ejemplo– porque no puede mantener el ritmo en ciertas áreas al menos?» (V, p. 120). Pero Benjamin también observa que la forma capitalista de la moda no es la única imaginable. El utopista Charles Fourier anticipaba gran variedad y abundancia en la moda, pero en bienes de tan excelente calidad que durarían eternamente: «incluso los más pobres tienen... un armario lleno de ropa para cada una de las estaciones» (citado en V, p. 129).

[90] El 17 de marzo de 1928 Benjamin escribió a Hofmannsthal: «Actualmente trabajo en lo que, de manera pobre y limitada, hasta ahora se intentó como una presentación y exploración filosófica de la moda: ¿De qué se trata esta división natural y totalmente irracional del tiempo?» (V, p. 1084).

[91] V, p. 997.

[92] Ver Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, N. York, Cornell University Press, 1982, p. 131.

siglo XIX. 1844: «el algodón remplaza al brocado, al satén... y muy pronto, gracias al espíritu revolucionario (de 1789) el atuendo de las clases bajas se vuelve más cómodo y más atractivo a la vista»[93]. Un cierto «carácter plebeyo» del atuendo se pone de moda[94]. Específicamente para las mujeres, los cambios en la moda fueron un indicador visible de la nueva libertad social. Benjamin cita este texto de 1873:

> «El triunfo de la burguesía modifica el atuendo femenino. El vestido y el peinado se vuelven más amplios... los hombros se expanden con las mangas carnero (...). No mucho tiempo después volvieron los miriñaque y las amplias faldas. Así vestidas, las mujeres parecían destinadas a una vida sedentaria en la familia, ya que nada en su manera de vestir daba la idea de movimiento o parecía favorecerlo. Esto cambió totalmente con la llegada del Segundo Imperio. Los lazos familiares se distendieron, un lujo siempre creciente corrompió la moral (...). Los vestidos de las mujeres cambiaron de arriba a abajo... El miriñaque retrocedió y se concentró en una cadera acentuada. Se hizo todo lo posible por impedir que la mujer se sentara; se eliminó todo lo que dificultaba su caminar. Peinado y vestido se elaboraban como para ser vistos de costado. En realidad, el perfil es la silueta de una persona... que pasa, que se nos escapa»[95].

A veces Benjamin describe a la moda como una predicción del cambio histórico[96], pero otras (especialmente en la década de 1930) busca en la moda una explicación de la ausencia de dicho cambio[97]. En el exposé de 1935, Benjamin subraya: «La moda prescribe el ritual a través del cual el fetiche de la mercancía quiere ser adorado»[98]. Ese ritual no podría haber sido más diferente de aquellos ritos ligados a

[93] Edouard Foucaud (1844), citado en V, p. 125.

[94] Egon Friedell (1931), citado en V, p. 125.

[95] Charles Blanc (1872), citado en V, p. 123.

[96] Una entrada anterior reconoce el potencial anticipatorio de la moda en general: «El interés más candente de la moda para el filósofo radica en sus extraordinarias anticipaciones... (La moda está) en contacto con lo que vendrá, gracias a la fuerza del incomparable olfato del colectivo femenino por aquello que ya está en el futuro. Cada estación, con sus nuevas creaciones, trae una suerte de avance de las cosas por venir. La persona que entiende cómo leerlas sabrá con anticipación no sólo acerca de las nuevas corrientes artísticas sino también sobre nuevas leyes, guerras y revoluciones» (V, p. 112). Benjamin se refiere a la tendencia de la moda a revelar el cuerpo en los momentos en que la revolución es inminente (ver V, p. 1129); en contraste, la moda de la crinolina en los primeros tiempos del Segundo Imperio, con su forma cónica se mimetizaba con la forma de las jerarquías burocráticas imperiales. Cita a Friedrich Theodor Vischer (1879): La crinolina es símbolo inconfundible de la reacción imperialista (que) tapó con su poder, como si fuera una campana, lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto de la revolución» (V, p. 116).

[97] Entradas posteriores omiten las referencias eufóricas al poder predictivo del «colectivo femenino» y son más críticas. Benjamin cita la observación de Simmel en el sentido que «las modas son siempre modas de clase, que las modas de las clases superiores se diferencian de las de la clase baja, y son abandonadas en el momento en que esta última comienza a apropiárselas» (Simmel [1911], citado en V, p. 127). Las entradas a partir de 1938 señalan el papel crucial del capital en la distorsión de los aspectos utópicos de la moda. Benjamin cita a Fuchs: «Debemos repetir que los intereses de la división de clase son sólo una de las causas del frecuente cambio de la moda, y que es igualmente significativo el cambio frecuente de la moda como consecuencia del modo de producción del capital privado, en tanto debe incrementar constantemente sus posibilidades de renovación en interés de la ganancia» (E. Fuchs, citado en V, p. 128). Sobre la conexión entre la moda, la división de clases y las necesidades de la producción capitalista, ver V, pp. 124-129.

[98] V, p. 51.

la tradición que festejaban las fiestas y estaciones por las que la «antigua» naturaleza era reverenciada y que marcaban los ciclos vitales recurrentes de la naturaleza orgánica. Los ritos primaverales de la moda celebran la novedad no la recurrencia; requieren no del recuerdo sino del olvido, incluso del pasado más reciente. En el Hades de la mitología griega y romana, el río Leteo provocaba el olvido de la vida anterior de aquel que bebía de sus aguas. El efecto que provoca la satisfacción de esta sed de novedad en la memoria histórica colectiva no es diferente[99]. «Las modas son el medicamento que compensa los desgraciados efectos del olvido, a escala colectiva»[100].

Reificada en las mercancías, la promesa utópica de la transitoriedad de la moda sufre una reversión dialéctica: la viva capacidad humana para el cambio y la variación infinita se aliena, y se afirma sólo como una cualidad del objeto inorgánico. En contraste, el ideal para los sujetos humanos (urgidos a una conformidad rigurosa con los dictados de la moda)[101] se transforma en el biológico rigor mortis de la eterna juventud. Es por ello que se adora a la mercancía –en un ritual que, por supuesto está destinado a fracasar. Valéry habla de la «absurda superstición de lo nuevo»[102]. Benjamin nos hace *ver* esto, al revelar la lógica de la modernidad como «el tiempo del Infierno»:

> Cómo este tiempo no quiere saber de la muerte, también cómo la moda se burla de la muerte, cómo la aceleración del tráfico, el tempo de la comunicación de información en el que se superponen las ediciones de los periódicos, apunta precisamente a la eliminación de todo final sorpresivo, y cómo la muerte como incisión se conecta con todos los rectos cursos del tiempo divino[103].

Esterilidad

La mujer es la figura central de la «metafísica de la moda» de Benjamin, no sólo porque París era la capital de la moda específicamente femenina[104], sino porque la fecundidad femenina personifica la creatividad de la vieja naturaleza, cuya transitoriedad tiene su origen en la vida antes que en la muerte. La productividad orgánica femenina, que contrasta con la productividad mecánica del industrialismo del siglo XIX, aparece como una amenaza para la sociedad capitalista, tal como Malthus había sostenido a comienzos de siglo, y como un estilo estético que ha llegado a su fin: «El punto más alto de un ordenamiento técnico del mundo reside en la liquidación de la fecundidad. La belleza ideal del *Jugendstil* está representada por la mujer frígida. *Jugendstil* ve en cada

[99] V, p. 1001.

[100] V, p. 131.

[101] Benjamin cita a Rudolph von Jhering (1883) «... el tercer motivo de nuestra moda actual: su... tiranía. La moda encierra el criterio externo por el cual alguien... pertenece a "la buena sociedad". Quien no quiera quedarse al margen debe seguirla....», V, p. 125.

[102] Paul Valéry (1935), citado en V, p. 123.

[103] V, p. 115.

[104] «La moda de comprar el guardarropas en Londres refiere sólo a los hombres; para las mujeres, incluso para la extranjeras, la moda siempre ha sido surtirse en París» (Charles Seignobos, 1931, citado en V, p. 126).

mujer no a Helena sino a Olimpia»[105]. Pero si la fecundidad femenina amenaza la sociedad de mercancías, el culto de lo nuevo a su vez la amenaza a ella. La muerte y el deterioro, ya no más simples partes de la vida orgánica, son lanzados contra la mujer como un castigo o un destino especial. Su «continuo esfuerzo por ser bella»[106] es una reminiscencia del castigo repetitivo del Infierno. «De la debilidad de la posición social de las mujeres»[107] brota el atractivo extraordinario que para ellas representa la moda. Ser «contemporáneo de todos»[108] significa nunca –«esa es la satisfacción más secreta y apasionada que la moda proporciona a las mujeres»[109]–. Pero la moda no cambia la realidad que ha transformado la potencia biológica femenina en una debilidad en primer término[110], y que ve incluso a la flor viviente como «emblema del pecado»[111]. Con ínfimas variaciones[112], la moda oculta la realidad. Como la renovación urbana de Haussmann, reordena lo dado, sólo simboliza el cambio histórico en lugar de introducirlo.

En el desplazamiento de la transitoriedad de la naturaleza a las mercancías, la fuerza vital de la sexualidad también se desplaza. ¿Qué es lo que se desea? Ya no más al ser humano: la atracción sexual emana de las ropas que uno usa (fig. 4.6)[113]. La Humanidad es aquello sobre lo que se cuelga el sombrero.

En una inversión macabra del sueño utópico de reconciliación entre humanidad y naturaleza, la moda «inventa una humanidad artifical»[114]. Los vestidos imitan a la naturaleza orgánica («las mangas se parecen a las alas de los pingüinos»[115], frutas y flores se transforman en adornos del peinado[116], las espinas de pescado decoran los sombreros, y las plumas no sólo están ahí, sino también en los zapatos de noche y en los paraguas[117]) mientras que el cuerpo humano vivo imita al mundo inorgánico (a través de los cosméticos, la piel trata de lograr el color de la taffeta rosada[118], las

[105] V, p. 694.

[106] Helen Grund (1933), citado en V, p. 123.

[107] George Simmel (1911), citado en V, p. 127.

[108] V, p. 1213.

[109] V, p. 115.

[110] Benjamin se refiere al «culto al amor». «Intento por conducir a la fuerza técnica de producción al campo contrario a la fuerza natural de producción» (V, p. 1210).

[111] V, p. 1015. Referencia a Baudelaire.

[112] En referencia a la mujer, Friedell explica: «que la historia de su vestimenta sorprendentemente muestra pocas variaciones, y ellas no van más allá de un cambio de... matices: el largo de la cola, altura del peinado, largo de manga, amplitud de la falda, colocación de la cintura. Incluso revoluciones radicales tales como el actual corte de cabello son sólo «el eterno retorno de lo mismo»... «Según este autor, la moda femenina contrasta con el carácter más variado y definitorio de la moda masculina» (Egon Friedell, 1931, citado en V, p. 120).

[113] En conexión con las exposiciones universales y la exhibición de mercancías, Benjamin estudió muy de cerca las litografías del siglo XIX de Grandville. En *Un autre monde,* de Grandville, se presenta la imaginería del Cielo y el Infierno en conexión con París, cuando el héroe Krackq sueña que está visitando el paraíso pagano, los «Campos Elíseos» y encuentra allá tres famosos personajes de su propio tiempo que gozan los placeres materiales de los Champs Elyseés de París; luego Krackq se traslada a las regiones inferiores, donde el negocio de barcazas que cruzan el río Styx está siendo arruinado por la construcción (como entonces en París) de un puente de hierro (V, p. 215).

[114] «Focillon (1934) sobre la fantasmagoría de la moda» (citado en V, p. 1311).

[115] V, p. 115.

[116] V, pp. 117-18.

[117] Apollinaire (1927), citado en V, pp. 118-19.

[118] V, p. 132.

Figura 4.6. «Gente a la moda representada en público por su indumentaria». Grandville, 1844.

faldas de crinolina transforman a la mujeres en «triángulos «o en «equis»[119] o en «campanas ambulantes»)[120].

Muerte

El nacimiento, escribe Benjamin, es una condición «natural», la muerte es «social»[121]. La moda es la «superación» *(Aufhebung)* del nacimiento en tanto nueva fuente de novedad, «supera» a la muerte al hacer de la mercancía inorgánica misma el objeto del deseo humano[122]. La moda es el medio que «seduce (al sexo) más profundamente al mundo inorgánico», al «reino de las cosas muertas»[123]. Es el «punto dialéctico de contacto entre mujer y mercancías, deseo y cadáver»[124]. Por su poder de dirigir el deseo libidinal hacia la naturaleza inorgánica, la moda conecta el fetichismo de la mercancía con el fetichismo sexual característico del moderno erotismo, que «baja las barreras entre mundo orgánico e inorgánico»[125]. Así como el muy admirado maniquí tiene sus partes movibles[126], así la moda impulsa la fragmentación fetichista

[119] V, p. 1207.
[120] Auguste Blanqui (1985), citado en V, p. 129.
[121] V, p. 130.
[122] V, p. 130.
[123] V. p. 118.
[124] V, p. 11.
[125] V, p. 118.
[126] V, p. 126.

del cuerpo viviente[127]. La mujer moderna que se alía con «lo siempre nuevo» de la moda contra la decadencia natural reprime su propio poder productivo, imita al[128], y entra a la historia como un objeto muerto, como «un cadáver alegremente adornado»[129]. La moda «prostituye al cuerpo vivo degradándolo al mundo inorgánico»[130], en el momento en que las mismas prostitutas comienzan a depender de la atracción mercantil de un vestido a la moda, vendiendo sus cuerpos como si fueran cosas[131].

> Porque la moda nunca fue otra cosa que la parodia de un cadáver alegremente adornado, la provocación de la muerte por intermedio de las mujeres y (entre ruidosos slogans envasados) el amargo y murmurante tête-a-tête con la decadencia. Eso es la moda. Por eso cambia tan rápidamente, coqueteando con la muerte, volviéndose ya otra cosa distinta, algo nuevo, mientras la muerte la busca para derribarla. Lo ha engañado durante casi cien años. Ahora, finalmente, está lista para abandonar el campo. Pero en las orillas de un nuevo Leteo que deja fluir su curso de asfalto a través de los pasajes, él erige como trofeo las armaduras de las prostitutas[132].

Las envejecidas prostitutas que se reúnen con otros anticuados objetos de deseo en los pasajes son pistas hacia las verdades de la moda, que, al transformar el cuerpo en una mercancía sexual, sólo sabe escapar a la muerte, representando su pantomima.

El sub-mundo de París

En la representación del Infierno como esencia de la sociedad moderna, el *Passagen-Werk* examina literalmente el subsuelo de París, sus sistemas de pasadizos subterráneos. Las catacumbas: por un precio, en la Edad Media, se podía visitarlas y se mostraba «al diablo en su infernal majestuosidad»; durante la Revolución Francesa, las noticias clandestinas de la revuelta circulaban a través de ellas sin ser detectadas, y «aún hoy, pagando dos francos por el boleto de entrada se puede visitar este París nocturno, que resulta más barato y menos peligroso que el mundo de arriba»[133]. Las viejas canteras de piedra: es mejor no internarse en ellas sin un guía «si no se quiere ser asaltado y morir de hambre»[134]. La cava en Chatelet: los prisioneros eran encerrados en esta «tumba del Infierno» antes de ser enviados a las galeras[135]. Los pasajes subterráneos bajo los fuertes de París, «tan extensos que podrían

[127] Benjamin apunta que esta fragmentación que «secretamente valora la imagen del cadáver» puede encontrarse en la literatura barroca y también en Baudelaire (V, p. 130). Ver cap. 6.

[128] V, p. 139.

[129] V, p. 111.

[130] V, p. 51. El pasaje continúa: Moda «afirma los derechos del cadáver sobre los vivos. El fetichismo, que está en la base del atractivo de lo inorgánico, es su nervio vital, y el culto de la mercancía lo recluta para su servicio» *(ibid.)*.

[131] «... Resulta difícil distinguir, sólo por su vestimenta, a una mujer honesta de una cortesana» (Charles Blanc, 1872, citado en V, p. 124). En realidad «El tipo de moda (en el Segundo Imperio) es la *grande dame* que actúa como si fuera una cocotte» (Egon Friedell, 1931, citado en V, p. 125).

[132] V, p. 111. La figura de la prostituta en el escenario de los Pasajes, en conexión con la moda y las mercancías, la muerte y el deseo, recuerda la descripción de Aragon en *Le paysan de Paris*.

[133] V, p. 137.

[134] J. F. Benzenberg (1805), citado en V, p. 143.

[135] Victor Hugo (1881), citado en V, p. 146.

albergar a más de la mitad de la población de París»[136], fueron utilizados para encerrar a los participantes en la insurrección de junio de 1848[137]. Los desagües de París: los éxitos ingenieriles de Haussmann con el alcantarillado de París provocaron el comentario de que había estado más inspirado por los dioses del submundo que por los de arriba[138]. Y finalmente, el submundo más moderno de París, que para Benjamin evoca al más antiguo:

> El metro, donde en las tardes las luces brillan con tonos rojos (...) muestra la senda que desciende al Hades de los nombres: Combat, Elysée, Georges V, Etienne Marcel, Solferino, Invalides, Vaugirard han sacudido primorosas calles y plazas, y, aquí en la oscuridad horadada de luces, atravesada de silbatos, se han transformado en deformados dioses de las cloacas, duendes de las catacumbas. Este laberinto encierra en su interior no sólo uno, sino docenas de ciegos toros salvajes, en cuyas fauces son obligados a arrojarse, no sólo una virgen Tebana una vez al año, sino cada mañana miles de anémicas jóvenes sirvientas y somnolentos empleados[139].

Como parte de la «tipología mitológica» de París[140], los Pasajes entran en esta constelación subterránea, no en su encantada forma original, sino en su existencia fantasmal del presente. La «compacta oscuridad» que parece emanar de los Passages y que se arroja sobre los paseantes, obligándolos a huir temerosos, es como «los lugares que en la Antigua Grecia descendían al Hades»; su «historia, condición y dispersión» se transforman en la clave de este siglo hacia su pasado, hacia el «submundo en el que se hundió París»[141].

Retorno

La temporalidad mítica de la modernidad revive como tipos sociales contemporáneas las figuras arcaicas del Hades, cuyos castigos encuentran eco en el carácter repetitivo de la existencia moderna:

> La esencia de la ocurrencia mítica es la recurrencia. Está inscrita, como una oculta figura, en la futilidad escrita en las estrellas para varios de los héroes del submundo (Tántalo, Sísifo o las Danaides)[142].

Para los» héroes» de la sociedad de masas, la experiencia de la futilidad no es diferente. (Ya hemos visto de qué manera la moda distribuye estos castigos.) La fan-

[136] Sigmund Engländer (1864), citado en V, p. 142.

[137] «Es tan intenso el frío en estas galería subterráneas que muchos prisioneros (de la insurrección de junio) sólo podían conservar el calor corriendo continuamente o moviendo los brazos, y nadie se atrevía a acostarse sobre las frías piedras. Los prisioneros bautizaron a los pasajes con nombres de las calles de París, y al encontrarse intercambiaban sus direcciones» (Sigmund Engländer, 1864, citado en V, p. 142).

[138] Dubech D'Espezel, 1926, citado en V, p. 142.

[139] V, pp. 135-36.

[140] V, p. 1020.

[141] V, p. 1019. Benjamin compara la topografía de los Pasajes de París con la topografía de Grecia «cuando los lugares de culto y muchos otros monumentos comenzaban a decaer» (V, p. 133).

[142] V, p. 178.

tasmagoría del siglo XIX representaba a los cajeros de los cafés como deidades encantadas; Benjamin en cambio los compara con las Danaides, cuyo castigo consistía en tener que arrastrar agua en un cedazo y volcarla en vasijas rotas[143]. Existe una «estructura particular del destino que puede ser reconocida sólo en el dinero; y una estructura particular del dinero que se reconoce sólo en el destino»[144]. Este destino persigue a quienes a su vez persiguen la felicidad y creen que el dinero puede comprarla: el Tántalo moderno es el eterno buscador de amor, a partir de un caminante o una paseante cualquiera, así como el apostador moderno[145] que apuesta a su número de la suerte en la ruleta y cuyo ojo «cae compulsivamente, como la bola de marfil, sobre la ranura roja o la negra»:

> No transforma acaso a los pasajes en un Casino, en una sala de apuestas donde él pone las fichas rojas, azules y amarillas de la emoción sobre las mujeres, sobre un rostro que aparece de repente –¿le devolverá la mirada?– en una boca silenciosa –¿le hablará?–. Aquello que contempla al jugador desde cada número del fieltro verde –la felicidad– le guiña el ojo desde cada cuerpo de mujer, como la quimera de la sexualidad: como su tipo[146].

El pecado

En las imágenes de Benjamin, el Infierno nombra directamente a la realidad[147], y el pecado de los vivos es su propio castigo. Este pecado tiene su fuente, no en el deseo mismo («sólo un idealismo ignorante puede creer que el deseo sensual, de cualquier tipo, puede designar el concepto teológico de pecado»[148]) sino en la supersticiosa (mítica) capitulación del deseo ante el destino. Esto ocurre en la moda, en la que el deseo sensual activo capitula ante los objetos y se pervierte en el deseo pasivo de nuevas sensaciones[149]. De manera semejante:

> En el apostador y la prostituta la superstición proporciona las representaciones del destino, llenando la relación basada en el deseo con la inquietud por el destino y con la lascivia del destino, rebajando al deseo a su propio nivel[150].

En las notas tempranas, en un lenguaje explícitamente teológico, Benjamin describe una «vida con Dios», alternativa conectada al deseo por el nombre: «El nombre mismo es el grito del deseo desnudo. Este nombre sagrado, sobrio, privado de todo destino no conoce mayor oponente que el destino (...)[151]. Benjamin se está

[143] V, p. 1008.
[144] V, p. 1033.
[145] Las apuestas, como la prostitución, no eran nuevas, pero el capitalismo cambió sus formas: así como la prostitución en las grande ciudades se volvió emblema de la forma mercancía, así: «La especulación en la Bolsa provocó que las formas de apuesta que venían de la sociedad feudal, fueran desapareciendo. ... Lafarque define el juego como una réplica en miniatura de los misterio de la situación de mercado» (V, pp. 56-57).
[146] V, p. 1046.
[147] Al criticar el concepto de progreso Benjamin se refiere a un pensamiento de Strindberg: «El infierno no es algo pueda erigirse frente a nosotros, no es otra cosa que esta vida» (Zentral park, I, p. 683).
[148] V, p. 1056.
[149] V, p. 114.
[150] V, p. 1057.
[151] V, p. 1057.

citando aquí en un contexto diferente, basándose en sus escritos anteriores sobre el lenguaje, en los que la idea del «nombre» se refiere al poder cognoscitivo, otorgado por Dios, de los humanos entre todas las criaturas, para traducir el Ser al lenguaje, es decir, para revelar su significado: Adán, el primer filósofo, nombró las criaturas del Paraíso[152]. Este poder –y la responsabilidad moral como criaturas divinas– es pecaminosamente descartado por los hombres, cuando permiten *ser* nombrados por un destino mítico y se arrodillan ante él. En su forma política, este pecado es el fascismo:

> El concepto (fascista) de «experiencia total», mortal por naturaleza se aloja en el destino. La guerra resulta insuperable para su prefiguración («Muero, por el hecho de haber nacido alemán»)[153].

Aburrimiento

> La monotonía se alimenta de lo nuevo[154].

El infernal tiempo repetitivo –espera eterna marcada por una secuencia «discontinua» de «interrupciones»[155]– constituye la forma particularmente moderna del aburrimiento, que ya en la década de 1840 comenzó a «ser experimentada como epidemia» en París[156]. «Francia está aburrida» anunció Lamartine en 1839[157]. La remodelación de Haussmann no ayudó mucho: «Estas grandes calles, las grandes estaciones, los grandes edificios, los grandes desagües, con su fisonomía mal copiada o mal imaginada (...), exhalan aburrimiento»[158]. Benjamin comenta «Cuanto más

[152] Ver la interpretación filosófica de Benjamin del primer capítulo del Génesis en «Uber Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen» (II, pp. 140-57), donde Adán, que dio nombre a las criaturas de Dios en el Paraíso, es llamado «el primer filósofo». He aquí una tensión entre el polo receptivo y el polo espontáneo del «nombrar» humano (tensión expresada en el doble sentido de la palabra alemana *«heisse»:* significar y ser nombrado) Benjamin quiere insistir en que el significado de la naturaleza se revela a los humanos (en lugar de ser creado por ellos). Los humanos «dan la palabra» a la esencia lingüística de las cosas, al traducir su lenguaje mudo y sin nombres al lenguaje de sonidos y nombres de los humanos. Pero es el lenguaje de Dios el que los crea y «hace que las cosas se conozcan por su nombre» (*ibid.*, pp. 142-49). Sin el apoyo del relato del Génesis (que, podría sostenerse, da expresión mítica a un deseo filosófico más que a una verdad filosófica) resulta problemático mantener una distinción filosófica entre la creación y la interpretación de sentido. Volveremos sobre esto en el capítulo 7.

[153] V, p. 962.

[154] Jean Vaudal (1937), citado en V, p. 168.

[155] Es un mundo de estricta discontinuidad: «Lo siempre-otra vez nuevo no es lo viejo que permanece, ni el pasado que vuelve, sino uno-y-lo-mismo atravesado por incontables interrupciones (el apostador vive en la interrupciones... y lo que resulta de ello: el Tiempo del Infierno» (V, p. 1011).

[156] V, p. 165.

[157] V, p. 167.

[158] Louis Veuillot (1914), citado en V, p. 160. Benjamin cita de las memorias de Haussmann (1890), una conversación con Napoleón III: «Napoleón: "Está ud. en lo cierto al afirmar que el pueblo francés, considerado tan mudable, en el fondo es el más rutinario del mundo!». Haussmann: "Estoy de acuerdo, si me permite una especificación: ¡en lo que refiere a las cosas!... Supuestamente yo he cometido la doble injusticia de haber perturbado a la población de París, trastornando *(boulversant),* "boulevardisando" *(boulevardisant)* todas las secciones de la ciudad y aburriendo a los franceses, al obligarlos a ver sin embargo la misma escena en el mismo escenario» (citado en V, p. 187).

se regula la vida administrativamente, más aprende la gente a esperar. Los juegos de azar tienen la gran atracción de liberar a la gente de la espera»[159]. La espera infinita hace atractiva a la finalidad del destino. Sin embargo, no se escapa fácilmente del aburrimiento. Amenaza al apostador, al drogadicto, al flâneur, y al dandy, a los que parecen elegir libremente su destino[160] no menos que a los que no pueden hacerlo, a los trabajadores externamente obligados a sus máquinas[161]. Benjamin llama al aburrimiento un «índice de participación en la somnolencia colectiva»[162]. Pero es una somnolencia en la que las diferencias de clase son cruciales. Si la historia, lejos de progresar en la senda de la tecnología, está detenida en la estructura actual de relaciones sociales, es porque los obreros no pueden permitirse dejar de trabajar, y la clase que vive de este trabajo no puede permitir que la historia avance. «Estamos aburridos cuando no sabemos qué estamos esperando»[163]. Las clases superiores no saben, y no quieren saber, que la fuente objetiva del aburrimiento es la historia que languidece, y que el momento de su propia caída se ha demorado. Son adictos al aburrimiento[164], y a permanecer adormecidos. El hombre promedio, y el poeta[165] culpan al clima del aburrimiento[166]. Pero para la clase obrera, el trabajo industrial sacude la ilusión de que la naturaleza, más que la sociedad, tiene la culpa. Benjamin caracteriza al «trabajo fabril como la estructura económica del aburrimiento ideológico de las clases superiores» para las que el aburrimiento está a la moda, citando a Engels (1844) acerca de la condición de la clase obrera en Inglaterra:

> «La tenebrosa rutina de una infinita agonía de trabajo, en que el idéntico proceso mecánico se lleva a cabo una y otra vez, es como la tarea de Sísifo: el peso del trabajo, como las rocas, caen repetidamente sobre los exhaustos obreros»[167].

Benjamin distingue políticamente diferentes tipos sociales según su actitud frente al aburrimiento: el apostador que sólo mata el tiempo[168], el flâneur que «carga el tiempo como si fuera una pila» y, finalmente, un tercer tipo: el que carga

La crítica de Blanqui a Haussmann: «Nada es más triste que este inmenso reordenamiento de piedras a manos del despotismo, sin espontaneidad social. No existe síntoma más sombrío de decadencia. Mientras Roma se hundía en la agonía, sus monumentos se levantaban cada vez más numerosos y gigantescos. Estaba construyendo su tumba, poniéndose hermosa para la muerte» (Auguste Blanqui, citado en V, p. 20).

[159] V, p. 178. Una «metafísica de la espera» había sido planeada para el *Passagen-Werk* bajo la palabra clave «Aburrimiento».

[160] *Konvolut D.*, titulado «Aburrimiento, Eterno Retorno» (Baudelaire se refiere al dandy como un «Hércules desempleado»).

[161] Jules Michelet (1846) se refiere a la primera especialización de la mano de obra no especializada como «el infierno del aburrimiento» en las hilanderas: «Siempre, siempre, siempre es la palabra invariable que la rueda automática... hace sonar en nuestros oídos. Uno jamás se acostumbra». (Michelet, citado en Friedman [1936], V, p. 66.)

[162] V, p. 164. «El aburrimiento es siempre la superficie exterior de acontecimientos inconscientes», V, p. 1217.

[163] V, p. 161.

[164] «Esperar y hacer esperar a la gente. La espera es la forma de existencia de los elementos parasitarios (de la sociedad)», V, p. 1217.

[165] Es la fuente del «spleen» en Baudelaire. Su París es lluvioso, sombrío (V, p. 157).

[166] «Nada aburre tanto al hombre promedio como el cosmos. De allí la íntima conexión que él encuentra entre el aburrimiento y el clima» (V, p. 157). Benjamin apunta «el doble significado» de *temps* en francés (tiempo y clima) (V, p. 162).

[167] V, p. 162.

[168] V, p. 164.

el tiempo y recupera su energía transformada: «en la forma de la expectativa»[169]. Pero a quien realmente se dirige Benjamin, es al revolucionario, para quien «el aburrimiento es la antesala de grandes hazañas»[170]. Pero el auténtico horror infernal del tiempo moderno es que la revolución misma puede llegar a ser su víctima, condenada a repetirse y condenada a fracasar: 1789, 1830, 1848, 1871. Cuatro «revoluciones» en nombre de la democracia y la justicia universales, cada una de ellas desembocando en la consolidación de los mismos intereses particulares y el control de clases; todas, salvo la primera, interrupciones temporales, que dejaron fundamentalmente intocadas las relaciones sociales de clase.

5

Encarcelado en el Fort du Taureau durante la Comuna de París, Auguste Blanqui, ya un anciano y veterano de las tres revoluciones del siglo, escribió un libro de especulaciones cosmológicas[171] que incluía imágenes de la historia tan cercanas a la presentación de la modernidad como el Infierno del *Passagen-Werk*. Cuando Benjamin tropezó con este texto casi desconocido a finales de 1937[172], no pudo dejar de considerarlo como una sustanciación documental de su propia obra. La diferencia crucial entre sus posiciones, era que Blanqui, aunque identificaba la fantasmagoría con el infierno y no con el cielo, no llegaba a ver la inadecuación de la política putschista del anarquismo, que había sido su posición de toda la vida. En cambio, absolutizaba erróneamente el Infierno de la sociedad de mercancías, describiéndolo con una monumentalidad equivalente[173]. Blanqui proyectaba sobre todo el universo no una idea de progreso, sino de catástrofe:

> La visión cósmica que Blanqui diseña en éste (su último libro escrito), que toma sus datos de las ciencia naturales mecanicistas de la sociedad burguesa, es infernal –y al mismo tiempo complementaria a esa sociedad a la que B(lanqui), al final de su vida, se veía obligado a reconocer como victoriosa–. Lo que resulta desconcertante es que no hay ironía alguna en su descripción. Es un sometimiento ilimitado, pero al mismo tiempo, es la acusación más terrible contra una sociedad que lanza esta imagen del cosmos como su proyección a los cielos[174].

En la visión de Blanqui: «uno elige por azar o por elección, no hay diferencia, uno no escapa al destino»[175]. No hay escape, porque la existencia humana está sometida al mismo proceso de reproducción duplicadora que caracteriza a la mercancía producida en masa:

[169] V, p. 164.
[170] V, p. 161.
[171] «L'Eternite par les Astres», París, 1872.
[172] Carta a Horkheimer, 6 de enero de 1938, citado en I, p. 1071.
[173] «Blanqui se somete a la sociedad burguesa pero cae de rodillas con tal fuerza que el trono comienza a temblar» (V, p. 168).
[174] El pasaje concluye: «La obra, que tiene gran fuerza lingüística, muestra una notable relación tanto con Baudelaire como con Nietzsche» (V, p. 169), ver también la carta a Horkheimer del 6 de enero de 1938, I, p. 1071.
[175] Auguste Blanqui (1872), citado en V, p. 170.

«... La existencia (de una persona) se divide en dos, un planeta para cada quien, hasta que se bifurca una segunda, una tercera vez, miles de veces (...) diez mil ediciones diferentes»[176].

En todos los planetas, a lo largo y a lo ancho del universo:

«La misma monotonía, la misma inmovilidad en las estrellas lejanas. El universo se repite sin fin, y permanece en su sitio, asentando su suelo»[177].

Los castigos del antiguo Hades no podrían haber sido más insoportables que la descripción de Blanqui de la historia presente de lo viviente:

Lo que escribo ahora en una celda de la prisión de Fort du Taureau lo he escrito antes y seguiré escribiéndolo por la eternidad, sobre una mesa, con una pluma, vestido de la misma manera, en circunstancias que son absolutamente similares. Es lo mismo para todos. Uno tras otro, cada uno de estos planetas se hunde en las llamas de la renovación, reviviendo y cayendo de nuevo, el monótono fluir de un reloj de arena, que se invierte y se vacía eternamente. Lo nuevo es siempre viejo, y lo viejo continuamente nuevo (...). El número de nuestros dobles es infinito en el tiempo y en el espacio (...). Estos dobles son carne y hueso, en realidad, pantalón y saco, crinolina y chignon. No son fantasmas. Son el presente eternizado. Sin embargo, he aquí una gran grieta: no existe progreso alguno. ¡Alas! No, son vulgares rediciones, reproducciones redundantes»[178].

Benjamin reconoce que Blanqui ve a través de la fantasmagoría del progreso, aunque no llega a captar sus fuentes. La «progresión acelerada de las crisis económicas» es la que conserva el carácter cíclico de la historia[179]. El Infierno que encuentra en la realidad se refleja directamente en su teoría y no de manera dialéctica, es decir no aparece mediada por la misma idea de progreso histórico que ha sido puesta en cuestión. En cambio: «El pensamiento del eterno retorno sustrae a un artículo masivamente producido del acontecer histórico mismo»[180]. En Blanqui como en Nietzsche[181] no se reconocen los determinantes históricos (y por tanto los límites)

[176] *Ibid.*
[177] *Ibid.*
[178] *Ibid,* p. 171.
[179] V, p. 429.
[180] V, p. 429. Benjamin llama a «la teoría del eterno retorno» «un sueño sobre los asombrosos descubrimientos todavía por venir en el área de la tecnología de la reproducción» (Zentral park, I, p. 680).
[181] Ver V, pp. 174-78. Dada la por entonces muy conocida teoría del eterno retorno de Nietzsche (citada en notas tempranas), es difícil entender si la excitación de Benjamin al descubrir los textos de Blanqui pudo ser provocada por las ideas mismas (aunque la descripción de Blanqui de la repetición sin fin expresa de manera más transparente la producción masiva de la sociedad de mercancías). Los textos de Blanqui, el gran revolucionario proletario (y el gran adversario de las teorías de Marx) se prestaban a ser incorporados al tejido del *Passagen-Werk,* no sólo como crítica de la ideología burguesa del progreso (también presente en Nietzsche) sino como pedagogía (marxista, vital para el despertar revolucionario de la clase obrera. Benjamin apuntó: «Hay una versión en la que César y no Zaratustra es el soporte de la teoría de Nietzsche. Esto es significativo. Subraya el hecho de que Nietzsche atisbaba la complicidad de su teoría con el imperialismo» (V, p. 175). Nietzsche, despreciaba a las masa y nunca pretendió ser el campeón de la causa proletaria. El hecho de que Blanqui fuera, por el contrario, su incansable paladín hizo de su propia renuncia algo mucho más poderoso desde un punto de vista pedagógico.

de esta fantasmagoría. La atracción del eterno retorno los atrapa en su «círculo mágico»[182]. En la segunda versión (1939) del exposé del *Passagen-Werk,* la nueva introducción de Benjamin concluye con este pasaje:

> La fantasmagoría de la cultura misma encuentra expresión, en última instancia en la transformación de Haussmann de París. El esplendor con el que la sociedad productora de mercancías se rodea a partir de allí y su ilusorio sentimiento de seguridad, no son, sin embargo, un refugio seguro para restaurar a la memoria después del colapso del Segundo Imperio y la Comuna de París. En la misma época, el más temido oponente de esta sociedad, Blanqui, le revelaba en su último libro los rasgos aterradores de esta fantasmagoría. En este texto la humanidad aparece condenada. Todo lo nuevo que se pueda esperar se revelará como una realidad que siempre ha estado allí. Será tan incapaz de proporcionar una solución liberadora, como la moda es incapaz de renovar la sociedad. Las especulaciones cósmicas de Blanqui nos enseñan que la humanidad será presa de la ansiedad por el mito mientras la fantasmagoría tenga un lugar en él[183].

6

> Definición de lo «moderno como lo nuevo en conexión con aquello que siempre ha estado ya ahí»[184].

> La sensación de lo más nuevo, de lo más moderno es en realidad tanto una forma onírica de los acontecimientos como el eterno retorno de lo mismo[185].

En las dos esferas de imágenes recién consideradas –la historia natural como prehistoria y la modernidad como Infierno– los orígenes decimonónicos de los fenómenos históricos más recientes, al ser nombrados como reencarnaciones de lo más arcaico, se abren a la comprensión crítica. Ambas imágenes contienen los mismos elementos conceptuales –historia y naturaleza, mito y transitoriedad– pero en configuraciones tan diferentes que sus significados se disparan en direcciones opuestas. Si después de un siglo los pasajes originales parecen prehistóricos, esto obedece a la extremada rapidez de los cambios que la tecnología industrial desató en el paisaje urbano. Pero la experiencia del tiempo introducida por este cambio acelerado ha sido precisamente la opuesta: la repetición infernal. Ambas imágenes critican un supuesto mítico en relación a la naturaleza de la historia. Una es el supuesto de que el cambio acelerado supone progreso histórico; la otra la conclusión de que lo moderno *no* es progreso:

> Lo más propio de la experiencia dialéctica es que disipa la apariencia ilusoria del siempre-lo-mismo, en realidad incluso de la simple repetición en la historia. La experiencia política auténtica está absolutamente libre de esta ilusión[186].

[182] V, p. 177: «La vida en el círculo mágico del eterno retorno percibe una existencia que no sale de lo aurático».
[183] V, p. 1256.
[184] V, p. 1010.
[185] V, p. 1023.
[186] V, p. 591.

La esencia de la modernidad no puede ser definida abstractamente sin caer en contradicción lógica. Pero la lógica abstracta es meramente la reflexión autorreferencial de la razón y no expresa una verdad sustantiva. En contraste, como «nombres» de la modernidad, tanto lo «nuevo» como lo «arcaico» son necesarios para expresar la verdad dialéctica de esta particular constelación histórica en sus extremos contradictorios:

> La creencia en el progreso, en la infinita perfectibilidad (–una interminable tarea moral–) y la concepción del eterno retorno son complementarias. Son antinomias ineluctables, frente a las cuales la concepción dialéctica del tiempo histórico necesita ser desarrollada. Contra esta concepción dialéctica, el eterno retorno emerge precisamente como ese «racionalismo chato» del que se acusa a la creencia en el progreso, y este último pertenece al modo mítico de pensamiento tanto como la concepción del eterno retorno[187].

La clase de cambio histórico que podría dejar atrás al mito –porque la naturaleza realmente habría producido una nueva sociedad– aún no ha ocurrido. Y esto nos confronta con una paradoja aún mayor, una que demuestra decisivamente que los elementos conceptuales no son invariantes. Como ese cambio histórico radical nunca ha existido antes en la historia, sólo puede encontrar expresión *como* mito. Se sigue de esto que, aunque condenado en una configuración, el mito será redimido en otra.

[187] V, p. 178.