

eventual lector. Ni qué decirlo, para el geólogo, poeta y místico Friedrich von Hardenberg, alias Novalis, las nociones químicas y mineralógicas eran elásticas y metafóricas en tanto todo lo físico era esencialmente *meta*-físico; en el siglo XXI, en cambio, esto bien puede ser sólo un gesto con el que se pretende romper ciertos encorsetamientos académicos, o peor aun, un mero artificio para vertebrar un trabajo académico con problemas de articulación. Y en muchas ocasiones se tiene la sensación de que aquí se asocian datos (ideas, obras, épocas, etc.) sin un criterio más o menos racional, lo cual fue un procedimiento romántico por antonomasia, pero no tiene por qué serlo en una monografía actual. Por poner un ejemplo: aquí se explora la idea de “polaridad”, crucial en la época, y se la grafica en su exposición científica con Ritter y en su aplicación filosófico-poética con Novalis, pero no se entiende por qué se opera metodológicamente con ella, yuxtaponiendo y fragmentando. (Invocar a Walter Benjamin como modelo de “contaminación productiva” con ciertas formas del Romanticismo es, por cierto, una tentación en la que al menos no se incurre en este caso.)

En síntesis, este largo y rico estudio abunda en pequeños grandes hallazgos, conexiones originales e hipótesis provocativas, pero su carácter de conjunto, e incluso su estilo sintáctico (propenso al montaje discontinuo), dejan un sabor mixto entre lo lúdico y lo filológico-lingüístico. Confrontar a Novalis nada menos que con Derrida y reponer un texto fundacional y tan injustamente olvidado como los *Fichte-Studien* en la totalidad de la obra de este modélico genio del Romanticismo de Jena son dos de sus mayores méritos. Lo que falta, curiosamente, son teorías del lenguaje desde las que –o *contra* las que– argumentar el pensamiento de ese delicado y lábil poeta de la noche.

Marcelo G. BURELLO

USLENGHI, Alejandra (comp.): *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Trad. de Alejandra Uslenghi y Silvia Villegas. Eterna Cadencia: Buenos Aires 2010. 336 pp.

A setenta años de su trágica muerte, Walter Benjamin –su obra, sus ideas– continúa gozando de una inagotable vitalidad. En la base de esta se encuentra un pensamiento que rebasa todas las fronteras entre disciplinas individuales y que, a la vez, impugna cualquier separación rígida entre el contenido intelectual y la forma estética, corroborando la afirmación de Adorno según la cual Benjamin, “en la medida en que no respetaba el límite entre el literato y el filósofo, hacía de la necesidad empírica su virtud inteligible”<sup>1</sup>. El volumen que reseñamos hace justicia ya, por la heterogeneidad de los artículos que lo componen, a la productiva diver-

---

<sup>1</sup> ADORNO, Th. W.: “Charakteristik Walter Benjamins”, en: ADORNO, Th. W., *Gesammelte Schriften*. Ed. de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, vol. 10.1, pp. 241-242.

sidad que caracteriza a la obra –esencialmente dispersa y fragmentaria– del ensayista alemán; y ello a pesar de que, en palabras de la compiladora, todos los artículos giran en torno a un eje común, en la medida en que se proponen interrogar “el estatuto de la imagen o las intuiciones benjaminianas sobre las culturas de la imagen en la modernidad y la constelación de conceptos que rodea esa idea: aura, tecnología, experiencia, representación, fantasmagoría, reproducción, tradición memoria, percepción, montaje, etc.” (p. 15). El artículo de Michael Jennings se ocupa del viraje radical que asumieron los escritos benjaminianos a partir de 1924, marcado sobre todo por el abandono de la perspectiva académica y la adopción del ensayo publicístico como forma predilecta de expresión. De la mano de este viraje se encontraba una dedicación intensiva a las expresiones más relevantes de la literatura europea contemporánea, al estudio de la teoría marxista y a la indagación de las peculiaridades y posibilidades del periodismo y la crítica culturales. Vinculado con algunas de las revistas más importantes de la República de Weimar como autor de artículos y reseñas, Benjamin se empeñó también en crear una nueva forma literaria, cuya expresión más conspicua es, según Jennings, la colección de prosas breves *Einbahnstraße*. Significativo tanto por el peso específico de cada uno de los fragmentos como por la estudiada composición del todo, el libro publicado por Rowohlt en 1928 ofrece una forma apropiada a las condiciones de la vida moderna, a su “desamparo trascendental” (Lukács) y a su definitiva ruptura con la comunidad tradicional. Si, en las grandes ciudades, la “desorientación cognitiva que resulta del enfrentamiento con el mundo de las cosas, profundamente ambiguo, le impide al sujeto humano una acción moral adecuada” (p. 39), en *Einbahnstraße* “los efectos de esta desorientación son presentados de manera magistral: como espacio” (ib.). Tanto en el plano temático como en el formal, la colección de fragmentos desvela la devoción de Benjamin por los materiales de desecho: una devoción que explica su identificación con la figura del traperero, como también con la pasión de los niños por el juego con restos de materiales en construcción. Howard Eiland examina el modo en que la categoría de *Zerstreuung* funciona, en Benjamin, de manera ambigua, a contrapelo de análisis simplistas que advierten una sola faceta del fenómeno. Partiendo de una identificación sin reservas con las concepciones brechtianas, la dispersión va asumiendo, en Benjamin –bajo la influencia de los grandes ensayos de Kracauer de los años veinte y treinta–, un carácter cada vez más complejo. Esta evolución se enlaza con una valoración más precisa de las posibilidades del cine, cuya técnica de montaje “ya no se opone a la dispersión, como en los ensayos sobre Brecht: es su vehículo” (p. 63). En el nuevo modo de concebir la *Zerstreuung* coexisten una visión negativa –ligada a la crítica de la mercantilización de la cultura y de la industria del entretenimiento bajo el capitalismo– y una positiva –asociada al surgimiento de formas innovadoras de percepción–. El artículo de Peter Fenves trata de ofrecer respuesta a la pregunta por si existe una alternativa para la estetización de la política, y lo hace destacando el papel que en Benjamin cumplen las masas, como encargadas de resolver las tareas inscriptas en el orden del día de la política “sin saber lo que están haciendo; de hecho, sin que se les ocurra pensar que hay tareas y, sobre todo, sin reconocerse a

sí misma como tal: como ‘las masas’” (p. 91). El símil para explicar este progreso inconsciente de las masas es uno al que Benjamin recurrió de manera frecuente: el acto de caminar. Así como solo puede decirse que uno ha dominado el arte de caminar en la medida en que posee la capacidad de hacerlo de manera inconsciente, así también las masas despliegan su marcha por el suelo libre de la historia en forma irreflexiva. El problema es que el capitalismo desarrollado y el tardío, al liquidar la tradición y las formas de experiencia ligadas a ella, ha dificultado también toda acción espontánea: desprovistas de itinerarios prefijados, las masas urbanas tienen que desplazarse como quien no tiene “camino ni lugar adonde ir” (p. 93). Este caminar vacilante, “ensayístico”, es semejante al del espectador del cine: “consiste en un andar a tientas en la oscuridad [...] aprender a moverse careciendo de toda sinopsis del lugar” (p. 96).

El artículo de Diarmuid Costello –en nuestra opinión, el más destacado del libro– emprende la meritoria tarea de estudiar el pensamiento benjaminiano con el propósito de ir más allá de él. El punto de partida es una reflexión sobre el concepto de *aura*, uno de los más intrincados y debatidos en la obra del pensador alemán. Costello contrasta el sutil tratamiento que experimenta el aura en “Una pequeña historia de la fotografía” con el empobrecido uso del concepto en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. En el artículo más temprano, el aura no aparece referida a los objetos de la percepción, sino a la estructura de la percepción misma; en el posterior, en cambio, incurre Benjamin en la falacia de atribuir una significación política intrínseca a un medio específico al margen del modo en que se lo emplea. Así como cuestiona la actitud comparativamente simplista que asume Benjamin frente al aura en “La obra de arte...”, también impugna Costello cualquier determinación de celebrar la pérdida de la experiencia aurática como mero progreso: el reverso de este desencantamiento radical es la reducción de todo lo existente en el mundo a la condición de mero objeto y, por ende, un hundimiento en la barbarie. Un análisis de la obra estética que haga justicia a su carácter emancipatorio debería reconocer la doble ontología del arte, en virtud de la cual las obras están dentro y fuera del mundo: son a la vez “cosas en el mundo” y puntos de vista subjetivos sobre él, de modo que toda gran obra artística nos devuelve una mirada y nos exhorta –como en el conocido soneto de Rilke– a cambiar nuestra vida. Rebecca Comay trata de construir el escenario para representar un posible encuentro entre Benjamin y Heidegger, más allá de las obvias divergencias filosóficas y políticas que median entre ambos.

Detlef Mertins se detiene en tres momentos de la evolución intelectual de Benjamin a fin de especificar la vinculación de este con la arquitectura modernista: 1) la lectura de la teoría de Carl Bötticher sobre la tectónica de la arquitectura, como una teoría de la historia en la que el inconsciente actúa de manera productiva; 2) la transformación que Benjamin opera sobre las reflexiones de Sigfried Giedion acerca de las estructuras de hierro, haciendo que estas se conviertan en herramientas visuales para percibir un mundo espacial nuevo, cuya imagen había plasmado ya la fotografía; 3) la propuesta benjaminiana según la cual la facultad mimética ha perdido sus cualidades originarias, pero sigue manteniendo eficacia a través de

la “semejanza no sensible” del lenguaje. El estudio de Margaret Cohen aborda la categoría de fantasmagoría, y señala hasta cuál punto la centralidad que ella alcanzó durante la última etapa de trabajo en *Das Passagen-Werk* produjo un relativo distanciamiento de la teoría del sueño y el despertar históricos que habían ejercido una gravitación decisiva en las fases iniciales. La fantasmagoría se aviene bien con una Modernidad capitalista que, según Benjamin, ha quitado todo fundamento al concepto ilustrado de crítica: “Toda experiencia está saturada por el poder fantasmagórico de la mercancía, de modo que ni siquiera el crítico puede alcanzar la relación distanciada y multidimensional con su objeto que es necesaria para el pensamiento racional” (p. 226). Un cotejo entre las dos versiones del *Exposé* pone ostensiblemente de manifiesto la alteración que se produjo en las concepciones benjaminianas. Gerhard Richter destaca la esencial afinidad entre *Einbahnstraße* y la obra de los pasajes, y ve en la primera un modelo cercano al constructivismo y a la *Neue Sachlichkeit*. En ambos proyectos, el problema de la “distancia adecuada” (*Rechter Abstand*) respecto del objeto a considerar aparece como una de las cuestiones centrales del método benjaminiano: no en vano han coincidido Bloch y Kracauer en sostener que, en la escritura de Benjamin, se advierte una recurrente negociación en cuanto a la elección de la distancia en relación con el tema. En consonancia con una época que ha perdido las certezas normativas y los fundamentos metafísicos, esa negociación nunca es segura, lo que obliga al ensayista a una permanente experimentación. Esta tarea debería ser puesta en relación con la filosofía benjaminiana de la historia, según la cual leer históricamente el pasado no implica modernizarlo, sino rastrear aquellos aspectos de él que solo resultan visibles desde la distancia que supone el presente.

La contribución de Rolf Tiedemann –responsable principal de la edición de los *Gesammelte Schriften*– muestra sintéticamente la evolución de *Das Passagen-Werk*, desde sus primeros esbozos hasta la súbita interrupción final. Subraya la importancia que revisten los dos *Exposés* y del ensayo *Der Saturnring, oder Etwas vom Eisenbau*, por ser los únicos textos del proyecto que pueden ser considerados concluidos y completos, y señala que las diferentes partes de cada *Exposé* deben ser entendidas como los diferentes pisos de la casa que debía representar la obra terminada. En los comienzos del trabajo, Benjamin albergaba el propósito de aprovechar el surrealismo para ir más allá de él; si Aragón y consortes habían descubierto las energías revolucionarias de las cosas anticuadas, es ahora se trata de observar el mundo al que ellas pertenecen como un mundo onírico, del que es preciso despertar: la tarea consiste, pues, en ver al universo decimonónico como un ámbito de cosas soñadas, y liberar las inmensas fuerzas de la historia adormecidas en el “érase una vez” del relato histórico clásico. La relación entre sueño y despertar es aquí equivalente a la que existe entre expresión e interpretación: recordar del siglo XIX implica, pues, desbrozar con las fuerzas de la razón las malezas de la locura y del mito. Este proyecto fue interrumpido en el otoño de 1929; cuando, tiempo después, lo reanudó, Benjamin incorporó varias dimensiones innovadoras, entre las cuales se encuentra la categoría marxiana de fetichismo de la mercancía. Este artículo de Tiedemann revela, como otros de este autor, un desco-

nocimiento curioso de la obra de Marx y, en general, de la tradición marxista clásica, lo cual lo conduce a realizar algunas afirmaciones aventuradas y difícilmente explicables; a cambio, el conocimiento original y erudito de la obra de Benjamin le permite trazar dentro de esta recorridos siempre interesantes y esclarecedores. Por la importancia de sus autores, por la relevancia de los temas tratados, esta antología será sin duda, en los próximos años, un punto de referencia obligada para los estudios sobre Walter Benjamin.

Miguel VEDDA