



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE
LA EDUCACIÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

LA CIUDAD ESCAPARATE
FANTASMAGORÍA Y MODERNIDAD EN EL *LIBRO DE LOS
PASAJES* DE WALTER BENJAMIN

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE PROFESOR
DE FILOSOFÍA

VICENTE SALVADOR SAAVEDRA FERNÁNDEZ

PROFESOR GUÍA INTERNO: DRA. MARCELA RIVERA HUTINEL

PROFESOR GUÍA EXTERNO: DR. FRANCISCO VEGA CORNEJO

SANTIAGO DE CHILE, 2021

AUTORIZADO PARA

Sibumce Digital

*A Matías, que tu recuerdo siga
iluminando nuestras sonrisas*

TABLA DE CONTENIDO

Autorización

Agradecimientos

Resumen

Introducción

1. Una difusa afinidad: el libro, el fragmento y la palabra
 - 1.1. Lo inmensamente no acabado
 - 1.2. Libro de fragmentos – Libro de citas – Libro barroco
 - 1.3. Entre palabras, una palabra
2. Un siglo ensoñado: acerca de la noción de *Fantasmagoría*
 - 2.1. Hacia una (re)construcción de la *Fantasmagoría*
 - 2.2. La experiencia de un siglo
 - 2.3. Configuración y percepción
3. Conocer (en) la ciudad: París, la ciudad y el espacio
 - 3.1. París, la ciudad fantasma
 - 3.2. Entre el espacio y la política

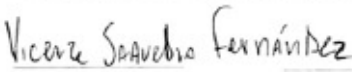
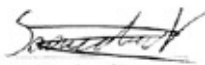
Conclusiones

Bibliografía

AUTORIZACIÓN

Anexo 1: AUTORIZACIÓN PARA REPRODUCCION SIBUMCE

Se solicita esta autorización a los autores de la investigación con el fin de alojar y publicar el trabajo en el Repositorio Digital SIBUMCE, a fin de dar libre acceso electrónico a las tesis, memorias y seminarios generados en la UMCE y así contribuir a su difusión, preservación digital y mayor visibilidad en la comunidad académica y público interesado.

	UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACION SISTEMA DE BIBLIOTECAS – DIRECCION DE INVESTIGACION		
IDENTIFICACION DE TESIS/INVESTIGACION			
Título de la tesis, memoria o seminario: "LA CIUDAD ESCARAYAZ. FANTASMAERIA Y modernidad en el libro de los Pasajes de Walter Benjamin"			
Fecha: 04/04/2022			
Facultad: Filosofía y Educación			
Departamento: filosofía			
Carrera: Pedagogía en filosofía			
Título y/o grado: Lic. en Educación y Profesor de filosofía			
Profesor guía/patrocinante: Marcela Rivera Hurtinel			
AUTORIZACIÓN			
Autorizo a través de este documento, la reproducción total o parcial de este trabajo de investigación para fines académicos, su alojamiento y publicación en el repositorio institucional SIBUMCE del Sistema de Bibliotecas UMCE.			
			
Nombre/Firma	Nombre/Firma	Nombre/Firma	
Nombre/Firma	Nombre/Firma	Nombre/Firma	
Santiago de Chile, 04 de Abril 2022			
Imprima más de una autorización en caso de que los autores excedan la cantidad de firmas para este documento			

AGRADECIMIENTOS

nosotros elegimos darle color

Es una historia graciosa, me tomó más de lo esperado hacer este trabajo. Entre las muchas cosas que ocurrieron hubieron un par que truncaron mis deseos de escritura y, con ello, paralizaron la confección de esta memoria. El rompimiento, la muerte y el encierro fueron constantes para todos durante estos años que han significado la *revuelta* de 2019 y las extensas cuarentenas. No fui el único que se vio afectado por esto, la gran mayoría de la población mundial fue puesta en jaque por situaciones que, sinceramente, les excedían. Todos lo tomamos de diferente manera. Al inicio pensé que era buena idea acompañar la soledad del encierro con una botella, no fue una elección adecuada, principalmente porque los días pasaban y pasaban, el encierro aumentaba y aumentaba, y las botellas se acumulaban y acumulaban. Después pensé que la solución a este mal vivir era medicarme, los neurólogos son de receta fácil, dormía bien y estudiaba bien, pero realmente era extraño sentir toda experiencia cotidiana como algo sintético, se sentía poco natural. Finalmente me di cuenta que el encierro estaba acabando con todas mis ganas de hacer algo, y me di cuenta que mi habitación se había transformado en mi propia *fantasmagoría*.

En febrero, tras el rompimiento con quien era en ese entonces mi pareja, solo pude levantarme gracias a que coincidentemente hice la practica profesional, los estudiantes y el ejercicio de la docencia en filosofía fue mi salida de ese mal momento, quizás mayormente influenciado por la cantidad de horas que tuve que invertir en realizarla, debido a la salida del profesor titular, del que guardo un gran cariño y respeto. De alguna manera dejé de pensar en nimiedades y me dispuse a seguir con esto. En septiembre, tras una madrugadora llamada de mi abuela, se me avisa que Matías, un amigo de toda la vida, había fallecido. Fue apuñalado en la población en donde crecimos, jugamos y amamos. Lo que transformó al instante una semana de fiestas en el infierno más grande que había experimentado. Siempre he hablado muy bien de donde me críe, muy tardíamente cuestioné prácticas delictuales que estaban completamente naturalizadas, la muerte y la cárcel eran cosas que se repetían en el

pasar de los años con la gente que compartía en una esquina. Me asfixiaba la idea de que ese lugar en el que fui feliz me arrebatara algo que amaba, a quien consideraba un hermano. Tras esas intensas semanas recibí una invitación de mi tía, y partí de Santiago.

Para escribir esta memoria de título no puedo obviar a las personas que la hicieron posible, ni mucho menos decir que fue escrita solo en el escritorio de mi habitación. Obviamente la mayor parte del trabajo fue realizado en Santiago, en Maipú, pero la mesita de trabajo fue trasladada a 1012 kilómetros hacia el sur, y en la isla el pequeño computador viajaba de pueblo en pueblo escribiendo alguna oración o locución ingeniosa que explicara los problemas de la modernidad en Walter Benjamin.

Es por eso que no puedo sino agradecer primeramente a mi profesor guía Francisco Vega por la permanente buena disposición y la atenta lectura brindada en cada trasnoche que significó este proceso, sus aportes teóricos, escriturales y, principalmente, afectivos hicieron posible que esta memoria de título viera la luz en un año lleno de cambios y accidentes. A mis profesores Willy Thayer, Marcela Rivera, Claudio Ibarra y Luciano Allende, por la confianza que siempre me brindaron, por el apoyo y el cariño que sentí siempre en cada una de sus palabras a lo largo de los años que significaron mi formación en el departamento. A mis amigos, Diego Moena y Álvaro Rivera, con los que plenamente conscientes, como aquí en estas páginas, vimos nuestras coincidencias en aspectos centrales de la filosofía, la amistad y el amor. A mis compañeros de Revista Rizoma Fernando Abbott, Nicolás Veroiza, Fabián Videla y Juan Celis, por las risas y el espléndido trabajo realizado. A Rodrigo, a Braulio, a Alexis, Igor y a todos quienes no caben en estas páginas por compartir la adversidad que nos ha significado la distancia.

Agradezco de este mismo modo a Manuel Saavedra, mi padre y tal vez la persona más importante en este camino, como a Patricia Fernández, mi madre, que sin duda es mi persona favorita en el mundo. A cada uno de mis hermanos y hermanas, quienes siempre me brindaron las armas con las que pude defender cada una de mis sonrisas. A Andrea Villalba, quien sin el parentesco sanguíneo me ofreció su sincero amor. A mi tía, Carolina Saavedra, y a Alexis Olivares, quienes me acogieron en la parte final de mi investigación y posibilitaron, con la frescura del viento del sur, que pudiera desahogar las penas que me atacaban en ese momento. A mis abuelos, tíos y tías, a todos quienes fueron parte de mi vida,

dentro y fuera de la universidad, dentro y fuera de mi familia. A mis amigos, mis compañeros y a aquellos que lamentablemente ya no están en vida, pero que en todo momento acompañan mi escritura. Finalmente agradezco a Francisca Garrido, quien fue mi compañera durante mucho tiempo, de la que guardo con especial cariño todo el apoyo que me brindó para poder conseguir llegar hasta esta instancia.

RESUMEN

La presente memoria de título busca determinar la centralidad de la noción de fantasmagoría en la construcción del *Libro de los Pasajes*, además de conocer y analizar la influencia y la presencia de este término en el despliegue teórico que Walter Benjamin realiza en los textos inscritos en el Proyecto de los Pasajes. Principalmente, nos proponemos dilucidar el modo en que la fantasmagoría puede ser entendida como la experiencia particular del siglo XIX y cómo esta afecta en la configuración de la percepción que conocemos y heredamos hasta hoy. Así, finalmente posicionar el análisis de este término particular en la zona que Benjamin utiliza como materia prima de su escritura: la ciudad.

Palabras clave: *Walter Benjamin, Ciudad, Fantasmagoría, Modernidad*

ABSTRACT

The present memory of title seeks to determine the centrality of the phantasmagorie notion in the construction of *Arcadas Project*, also knowing and to analyze the influence and the presence of this concept in the theoretical deployment that Walter Benjamin makes as part of the *Arcadas Project*. Our plan is to explain how the phantasmagorie can be understood as the experience of the XIX century, and its impact on the configuration of the perception that we know, and we inherit until now. Finally put the analysis of this term in the area that Benjamin uses as the raw material of his writing: The City.

Key Words: *Walter Benjamin, City, Phantasmagorie, Modernity*

INTRODUCCIÓN

Walter Benjamin, un pensador urbano

“Atravesé Marsella en coche a primera hora de la mañana para ir a la estación. Y como de camino me llamaron la atención unos lugares que me eran conocidos y unos que me eran desconocidos o que no recordaba, la ciudad se me convirtió en un libro al que di un vistazo antes de guardarlo en una caja del desván, y durante quien sabe cuanto tiempo”

Walter Benjamin, *Calle de dirección única*

Se suele asociar a los pensadores del siglo XX con el espacio físico de una oficina dentro de alguna universidad, se suele pensar que el proceso de escritura que llevaron se encontraba en una experiencia completamente investigativa y productiva dentro de las paredes rodeadas de documentos de las bibliotecas universitarias. Los pensadores que se erigieron como influyentes en la historia de las ideas cumplían con esta condición, una cierta estabilidad laboral, una cierta tranquilidad espacial, una cierta comodidad de clase, que les permitía vivir dedicados a la escritura investigativa dentro de la universidad. Pero, asimismo, hubo algunos que por razones de interés o de estilo no tuvieron la oportunidad de ingresar a este espacio universitario que les otorgaba cierta estabilidad investigativa, ejemplo de esto es Walter Benjamin, uno de los pensadores más influyentes e interesantes del siglo XX.

El nombre particular de un escritor despierta inevitablemente las más variadas sensaciones en un lector dedicado a su obra. Estas se asocian fácilmente con él, el recuerdo inmediato de alguna frase, alguna imagen evocada en algún párrafo o la inserción de un término específico en la extensa historia de la filosofía..., a veces le recordamos alguna otra actividad más allá de la escritura, que sirve de anécdota en las trasnochadas conversaciones de quienes los leemos con esmero y admiración, por el placer de la lectura o la investigación profesional, acompañados de la soledad del escritorio o abandonados por la compañía de un trago. Todos los pensadores que influyeron en esta peculiar disciplina, poseen a lo menos una frase memorable, una buena cita utilizable en alguna clase o, en definitiva, alguna innovación en el plano de la escritura. Walter Benjamin es, en este caso, un pensador que nos

heredó muchos grandes momentos, quizás cuantificables en la cantidad de páginas que componen sus *Obras* o su correspondencia epistolar, sin nombrar a los innumerables comentadores y críticos que lo leen hasta el día de hoy, o quizás alguna enseñanza que trascienda el ejercicio mismo de la filosofía. Podemos pensar que la historia biográfica de Benjamin es una constelación de derrotas, el no poder ingresar a la universidad, el fallido proyecto familiar, la escritura inconclusa de sus libros, como es que pone fin a su vida..., pero, al mismo tiempo, podemos leer estas mismas situaciones de una manera diferente, a saber, pensar a Benjamin como una figura icónica de un pensador dedicado a la escritura ante las adversidades que tuvo que enfrentar. Al no tener la comodidad que les otorgaba a otros el espacio universitario, Benjamin padeció diferentes privaciones que le truncaron varios de sus deseos de escritura. Pero, que, de alguna manera, no imposibilitaron del todo su actividad escritural como actividad vital.

Benjamin escribió sobre variados temas que le llamaron la atención de manera casi obsesiva, sobre literatura, sobre la juventud, sobre arte, sobre historia..., pero ni un solo tema ocupó más páginas en sus ficheros que el tema de la ciudad. Desde *Infancia en Berlín*, pasando por *Calle de dirección única*, los *Denkbilder*, hasta llegar al Proyecto de los *Pasajes*, un tema de interés general que atravesaba toda su escritura era la experiencia de las ciudades. Quizás, también, por el hecho de que su escritura estaba inscrita en la ciudad, dado que a diferencia de los escritores tradicionales que pensaban la calma del campo para escribir, Benjamin prefería el ritmo frenético y la velocidad de la gran ciudad para realizar su trabajo.

Berlín, Moscú, Nápoles, fueron algunas de las ciudades que Benjamin visitó, sobre las que escribió y las cuales cobijó su ejercicio de escritura. Pero nunca una fue más importante, incluso más que su Berlín natal, que la ciudad de París. La capital francesa enamoró a Benjamin por su arquitectura material y la literatura que la conformaba en un sentido experimental, sus textos sobre el *surrealismo* o el hecho de ser su destino tras el cruel exilio la convirtieron en el escenario perfecto para desplegar una escritura única. Caminó y leyó, acompañado de una embriaguez permanente que lo volvía uno en el laberinto que significa la ciudad, la elevó a la categoría de *capital del siglo XIX* y, en suma, el material sobre el que se construye el texto al cual están dedicadas estas páginas *El Libro de los Pasajes*. Podemos pensar que Benjamin, en su estrecha relación con las ciudades, no es

solamente un pensador de lo urbano, sino que es en sí mismo un pensador urbano, pues toda su reflexión filosófica tiene como escenario material las calles que llenan de letras las páginas en blanco, de forma que sería imposible concebir la filosofía de Benjamin sin una ciudad que la posibilita.

La presente investigación trabaja sobre la obra realizada por el pensador alemán Walter Benjamin (1892-1940), y tiene por objetivo principal determinar la centralidad del término fantasmagoría en la confección del Libro de los Pasajes y los textos satelitales que componen el proyecto de los Pasajes, posicionando dicho término como una entrada precisa al análisis que Benjamin realiza sobre la ciudad de París durante el siglo XIX y los fenómenos culturales que interesaron al autor. Pero, como la gran mayoría de los términos utilizados por Benjamin, este no posee la estabilidad conceptual trabajada por los filósofos convencionales, pues el modo de trabajo de este interesante pensador es completamente diferente. Por eso, ha de ser importante buscar las referencias con las que Benjamin pone en juego una palabra construida en la literatura, los espectáculos de luces y la política del pasado inmediato que Benjamin reconoce.

Dentro de los objetivos específicos de este trabajo están, en primer lugar, comprender el fenómeno de escritura que significó al libro ser escrito como libro, reflexionando acerca de la figura que heredamos por los editores y compiladores de material que Benjamin recopiló a lo largo de trece años. También, poder determinar que la ciudad, como el escenario por antonomasia de las fantasmagorías, son un fenómeno estrictamente moderno bajo la comprensión que Walter Benjamin desarrolla durante su vida escritural. En un segundo lugar, es necesario pensar cómo las fantasmagorías son entendidas desde una configuración de la experiencia y la percepción propiamente moderna, pues se ha de entender a la modernidad presente dentro del Libro como una fantasmagoría.

En cuanto a la metodología de este trabajo se pueden leer los tres capítulos de forma independiente, aunque todos desarrollan un problema relacionado a las fantasmagorías y a la

modernidad que Benjamin instala en su comprensión de este fenómeno: un primer capítulo determina la complejidad del Libro de los Pasajes, en su construcción y lectura, pensando en cómo una sola palabra puede ayudarnos a ordenar este mar de referencias. Un segundo capítulo dedicado completamente a comprender la noción de fantasmagoría, que analiza la matriz conceptual del término y observa la presencia del término en la actualidad vital que para Benjamin significaba su tiempo presente, sobre todo en cómo este término se presenta como experiencia y cómo ayuda a configurar lo que llamamos percepción. Un tercer capítulo se encuentra construido en una dimensión completamente urbana, que determina la importancia de la ciudad, tomando los elementos políticos y estéticos de la fantasmagoría y aplicándolos netamente al análisis de la ciudad de París, ciudad a la que Benjamin dedicó más de una década de trabajo.

El capítulo 1: *UNA DIFUSA AFINIDAD. El libro, el fragmento y la palabra*, permitirá ser una entrada a la complejidad del Libro de los Pasajes, tomando referencias biográficas y bibliográficas que ayudan a comprender el fenómeno “libro” como un objeto que se pone en tensión con la pura existencia de este libro que heredamos de manera póstuma de Benjamin. Se determinará la diferencia entre “libro” y “proyecto” de los Pasajes, dando importancia en el modo en que este se encuentra escrito y construido a través del uso de la cita, utilizando la alegoría como método de trabajo, tomando imágenes desde diferentes procedencias y armando una obra barroca, o que al menos se puede leer desde ese modo. Para ello es importante, a su vez, leer la importancia del término fantasmagoría, pues en el libro aparece sin aparecer, el mismo término fantasmagoría es un fantasma conceptual, que permite la aparición y la lectura de varios motivos que Benjamin trabajó, pero que no aparece sino solo en su ausencia. La fantasmagoría hace su aparición, pero solo de manera que se enuncia y se anuncia.

El capítulo 2: *UN SIGLO ENSOÑADO. Acerca de la noción de Fantasmagoría*, busca reconstruir el término fantasmagoría a través del uso específico que Benjamin le otorga a lo largo de su producción escritural inscrita en el Proyecto de los Pasajes. Desde diferentes procedencias bibliográficas, se arma un concepto con la fuerza penetrante que caracteriza la forma fantasmagórica, con una impronta marxiana y una influencia importante de Blanqui, es posible comprender cómo es que Benjamin utiliza el término. Pero, al ser este término

también en sí mismo una fantasmagoría, este se hace presente en la construcción de otros términos que Benjamin desarrolla en los años que le dedicó al Libro de los Pasajes, es el caso de *experiencia*, un término que Benjamin reflexiona desde muy joven, volviéndolo una piedra angular para comprender la modernidad del siglo XIX como su pasado inmediato, asimismo su presente entre-guerras como su cotidianidad. Además de experiencia, podemos observar cómo es el concepto de percepción el que se ve configurado por las fantasmagorías, pues al ser esta una experiencia particular de la modernidad, es, a su vez, afectado por ella y los aparatos que la provocan.

El capítulo 3: *CONOCER (EN) LA CIUDAD. París, la ciudad y el espacio*, es un espacio dedicado exclusivamente a resaltar la importancia espacial de la fantasmagoría vuelta piedra en la experiencia urbana, la relación con el espacio de la ciudad y como esta es un fenómeno estrictamente moderno que va configurando nuestro modo de relacionarnos con el mundo. Los flujos, las velocidades y las imágenes con las que pensamos la ciudad esconde una impronta primeramente política, a tal punto que la dominación perenne solo se hace efectiva en la espacialidad de la política de la cultura capitalista. Para ello, se pensará a París no solo como la materia de la filosofía de Benjamin, o como la ciudad que lo cobijó en la crueldad del exilio, sino, también como el escenario en donde se logró cristalizar la modernidad y todas sus consecuencias de manera palpable. París vio la demolición de sus calles por parte de Haussmann y experimentó la *commune*, la fantasmagoría se hizo más insoportable que nunca y luego se develó que este hechizo puede llegar a su fin.

Es en estos tres capítulos que se trabajaran los temas propuestos en esta investigación, cuya importancia no está en desenterrar viejas formulaciones que nos permitan tener una lectura erudita de un pasado distante como lo significa el siglo XIX francés, sino de poder tomar estas experiencias escriturales y posicionarlas en nuestro presente que se nos presenta como crisis. Pareciera que el mismo hechizo que Benjamin nombró como fantasmagoría siguiera envolviendo nuestras vidas en este eterno retorno de la cultura de la sociedad productora de mercancías. Por ello, tenemos una tarea pendiente, aunque París ya no represente esa capital de las luces que tanto maravilló a Benjamin, este análisis reflexiona acerca de los espacios en los que se inmiscuye la fantasmagoría, las ciudades proyectadas desde la producción de mercancías y el plano que utilizan para su construcción.

CAPÍTULO 1

UNA DIFUSA AFINIDAD

El libro, el fragmento y la palabra

1.1. Lo inmensamente no acabado

“Biblioteca donde unos libros se han fundido dentro de otros y donde los
título se han borrado”

Pierre Mabilie, *Elogio de los prejuicios populares*

“De todas la formas de adquirir libros, la de escribirlos uno mismo se considera la
más gloriosa”

Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*

Es verdaderamente difícil referirnos a un escrito como el *Libro de los Pasajes* [*Das Passagen-Werk*], principalmente por la magnitud y el espacio que este ocupa tanto material como teóricamente. Es difícil tomarlo, abrirlo e incluso rayarlo, solo estar en la estantería avisa de que estamos ante un libro diferente. Es complejo de leer, y las traducciones diferenciadas en cursivas, negritas y diversos tamaños de fuente lo hacen un tanto abstruso para un lector convencido de encontrar ahí una escritura convencional. Es más pesado que un libro de bolsillo, que acostumbramos llevar y abrir en los espacios transitorios que permiten un breve ojeo, y más incómodo de manipular que la mayoría de los textos escritos por el propio Walter Benjamin. Suponía ser un ensayo proyectado para una extensión aproximada de cincuenta páginas, pero “se había expandido hasta constituir un conjunto de materiales que, al ser publicados por primera vez en 1982, cubría más de mil páginas”¹.

El proyecto de los Pasajes [*passagennarbeit*] comienza a ser pensado durante 1927, pero no es hasta 1950 que públicamente se tienen noticias de él, cuando Theodor W. Adorno escribe *Caracterización de Walter Benjamin*², texto dedicado a la memoria de su amigo a una década de su lamentable fallecimiento. Es en este breve texto en donde Adorno da cuenta de un proyecto que apasionó y obsesionó a Walter Benjamin durante los trece años que le

¹ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, trad. Nora Rabotnikof (Madrid: Antonio Machado Libros, 2001), 20.

² “Este artículo, escrito con ocasión del décimo aniversario de la muerte de Benjamin, fue concluido en junio de 1950. Primera edición: *Die Neue Rundschau*, 61 (1950), págs. 571-584 (cuaderno 4); última redacción: Theodor W. Adorno: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 3ª edición, Francfort 1969, págs. 283-301. Texto del que se ha hecho la presente edición: Adorno, *Gesammelte Schriften*, tomo 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild*, edición de Rolf Tiedemann, Francfort, 1977, págs. 238-253”. Nota del traductor en: Theodor W. Adorno, «Caracterización de Walter Benjamin», en *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*, trad. Carlos Fortea (Madrid: Catedra, 1995), 11.

dedicó de forma casi ininterrumpida. Benjamin, en palabras de Adorno, habría planificado configurar “un proyecto que debía proceder con los rasgos fisonómicos extremos del siglo XIX”³. Con este objetivo Benjamin trabajó inicialmente en sus Pasajes [*Passagen*] durante otoño y verano de 1927, en los Pasajes de París I y II [*Pariser Passagen*] desde el mismo 1927 hasta fines del 29, además de redactar El anillo de Saturno o sobre la construcción en hierro [*Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau*] durante 1928 y 1929. Este grupo de textos tempranos en la construcción del proyecto de los Pasajes son los llamados Proyectos iniciales⁴ [*Frühe Entwürfe*], que W. Benjamin compartió con Theodor Adorno y Max Horkheimer a mediados de septiembre de 1929 en la localidad de Königstein⁵. Por aquellos años el proyecto es concebido como “un cuento de hadas dialéctico”⁶, como confiesa el autor en una carta a su amigo Gershom Scholem con fecha del 30 de enero de 1928. Cabe agregar que estas ideas que despertaban en él hacían que Adorno afirmara que Benjamin “no tenía nada del filósofo tradicional”⁷, ni en sus intereses ni en su trabajo.

La confección de este cuento de hadas constituye, así la primera etapa de trabajo que W. Benjamin dedicó a la construcción del *Passagenarbeit*, en donde también se destaca una colaboración con Franz Hessel con el motivo de su libro *Una caminata por Berlín* [*Spazieren in Berlin*]⁸. Según Susan Buck-Morss, la intención de Benjamin en esta primera etapa de trabajo era hacer “una versión politizada de La Bella Durmiente como un cuento de hadas sobre ‘el despertar’”⁹, entendiendo el verbo despertar [*erwachen*] como “el giro copernicano en la visión histórica”¹⁰, como la acción “de liberar las inmensas fuerzas de la historia adormecidas en el «érase una vez» del relato histórico clásico”¹¹, como la fuerza de

³ Adorno, 22.

⁴ V. Walter Benjamin, «Proyectos iniciales», en *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, y Fernando Guerrero (Madrid: Akal, 2016).

⁵ Ciudad satélite de Fráncfort ubicada en la cordillera de Taunus en donde T. W. Adorno solía pasar tiempo con gran frecuencia mientras trabajaba con la intención de no ser molestado. Cfr. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia. 1928-1940*, trad. Laura S. Carugati y Martina Fernández Polcuch (Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2021), 28.

⁶ V. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, y Fernando Guerrero (Madrid: Akal, 2016), 894-95.

⁷ Adorno, «Caracterización de Walter Benjamin», 12.

⁸ V. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 1093.

⁹ Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, 67.

¹⁰ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 394.

¹¹ Benjamin, 856.

“experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado”¹², vale decir, en suma, como la realización misma de la historia.

El 20 de enero de 1930, Benjamin anuncia a Gershom Scholem la imposibilidad de prescindir de un apartado dedicado a la teoría del conocimiento en su libro sobre *Pasajes parisienses*, aunque no es sino solamente en el exilio en donde Benjamin pudo reanudar la tarea anunciada en esta carta¹³. A raíz de su divorcio, la muerte de su madre, la obtención de una posición de renombre en la crítica alemana y la sombra del nacionalsocialismo que lo hizo huir de su Berlín natal, desde 1930 hasta 1934 el *Passagenarbeit* queda relegado a la suspensión de su desarrollo. Por eso “en marzo de 1934, habiendo acabado de superar las primeras dificultades de la emigración, Benjamin reanudó su trabajo sobre los Pasajes, (...) La esperanza de poder terminar esta obra era en definitiva (...) la verdadera razón, sino la única, para no perder enteramente valor en la lucha por la vida”¹⁴.

En este reanudar comienza una segunda etapa de trabajo, que traería consigo una fuerte reconfiguración del proyecto mismo. El 31 de Mayo de 1935, Benjamin le comunica a Adorno que, refiriéndose a la pretensión de hacer un cuento de hadas, ese “subtítulo alude al carácter rapsódico de la exposición que entonces tenía en mente y cuyos vestigios no poseían garantías suficientes ni en lo formal ni en lo lingüístico”¹⁵. Utilizando expresiones como “procrastinado” y “dilatorio”, Benjamin da fin a esta primera etapa inicial, sepultando así su primera intención porque le resultaba “impermissiblemente poético”¹⁶. La escritura de la presentación [éxpose] en mayo de 1935, bajo el título *París, capital del siglo XIX* [*Paris, die Hauptstadt de XIX. Jahrhunderts*], supone un momento inicial en este nuevo-viejo proyecto.

En el *exposé* de 1935 se muestra la arquitectura principal que sostiene el *Proyecto del Libro*, avanzando en seis personajes temáticos, a saber: *Fourier, Daguerre, Grandville, Luis Felipe, Baudelaire* y *Haussmann*. Estos se encuentran relacionados a los lugares reflexivos

¹² Benjamin, 394.

¹³ V. Bernd Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*, trad. Alberto Bixio (Barcelona: Gedisa, 2002), 129.

¹⁴ Witte, 203. [En una carta de Adorno a Horkheimer, en 1935, este ruega: “hágale posible la vida hasta el final del trabajo, sin que tenga que asumir al mismo tiempo obligaciones que frenen ese trabajo”. En *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*, trad. Carlos Fortea (Madrid: Catedra, 1995), 124]

¹⁵ Adorno y Benjamin, *Correspondencia. 1928-1940*, 121.

¹⁶ Adorno y Benjamin, 157. [Carta de Benjamin a Gretel Karplus 16 de agosto de 1935]

de importancia que a lo largo de las anotaciones que componen este texto se muestran como una suerte de esquema histórico-literario, al modo de una “protohistoria del siglo XIX”¹⁷.

En 1939, Horkheimer le solicita a Benjamin, mediante una carta con fecha del 23 de febrero, una *Presentación* de los Passages que este redacta en francés a cuatro años del primer *exposé*, pensando en que a través de su amigo del *Institut* podría conseguir fondos para su investigación. Se advierten grandes diferencias entre el primer y segundo *exposé*, formalmente por la adición de una introducción y una conclusión en el segundo, pero teóricamente resalta el descubrimiento por parte de Benjamin de un texto titulado *La eternidad por los astros*¹⁸ que hace situar el análisis del primer *exposé*, “la estructura de obra en preparación”¹⁹, en el terreno de las *fantasmagorías*. El texto no fue bien recibido al otro lado del océano, pese a que Horkheimer intentó intervenir en su defensa. En efecto, en una carta enviada el 23 de mayo de 1939 le informan a Benjamin que el mecenas contactado no estaba interesado en financiar dicho proyecto. Ya en septiembre de 1939, en medio de la invasión a Polonia por parte de la *Wehrmacht*, Benjamin envía a New York su ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Posteriormente, es llevado a un campo de concentración junto a más fugitivos alemanes, para luego ser trasladado al campamento *Clos-Saint-Joseph*. Luego de tres meses encerrado decide reanudar su trabajo sobre Baudelaire, pero generando un texto que sirviera de “aclaraciones metodológicas al *Baudelaire*”²⁰, texto que recibió el nombre de *Sobre el concepto de historia* (1940), y constituye todo el armazón teórico que envuelve el *Passagennarbeit*. Para Adorno, en efecto, las llamadas *Tesis sobre historia* son una suerte de “resumen (...) [de] las consideraciones de teoría del conocimiento cuyo desarrollo ha acompañado el del esbozo de los pasajes”²¹. Este es el último texto del que se tiene noticia que haya escrito Benjamin, y no resulta ser la página final de un texto esquematizado de principio a fin. Es por ello que Adorno afirma que:

Benjamin trabajó en el complejo de los Pasajes de París: la prehistoria filosófica del siglo XIX, desde finales de los años veinte hasta su muerte. (...) se han incluido París, la

¹⁷ Adorno y Benjamin, 123.

¹⁸ Auguste Blanqui, *La eternidad por los astros*, trad. Margarita Martínez (Buenos Aires: Colihue, 2002).

¹⁹ Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, trad. Natalia Calderón (Santiago: Metales Pesados, 2013), 35.

²⁰ Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*, 232.

²¹ Adorno, «Caracterización de Walter Benjamin», 24.

capital del siglo XIX, de 1935, que desarrolla el plan completo para el Instituto de Investigaciones Sociológicas, y una selección de un conjunto de anotaciones aforísticas de la ultimísima época que él mismo tituló Parque central. Estaban pensados como capítulo final del libro sobre Baudelaire, extraído del complejo de los Pasajes, del que el artículo sobre el poeta representa una especie de resumen. Sin embargo, todo esto es poco más que una muestra de lo proyectado²².

El inacabado *Libro de los Pasajes* [*Das Passagen-Werk*] posee un carácter fragmentario, su arquitectura interior tiende al conjunto de lo infinitamente pequeño, no a una totalidad devenida en obra. “Todo escrito fragmentario implica, en efecto, una fractura, crisis o quiebre social y, al mismo tiempo, una infracción de todos los lenguajes que, de una manera u otra, intentan enmascararla o taparla”²³. En este sentido, el proyecto de los pasajes sería lo inconcluso que no llegó a ser libro: aunque materialmente se ha convertido en uno, al ser editado en 1982 y revisado por Rolf Tiedemann, en esencia, desde su origen y concepción, este proyecto rompe con la figura misma de libro. Según Buck-Morss, “el *Passagen-Werk* en sí no existe –ni siquiera una primera página y mucho menos un borrador del conjunto–.”²⁴ Por eso, y remitiendo a una locución del mismo Benjamin, se podría entender entonces que “el libro ya es una anticuada mediación entre dos distintos sistemas de ficheros. Pues sin duda todo lo esencial se encuentra guardado en el fichero del investigador que escribió el libro, y el erudito que lo estudia lo va asimilando a su fichero”²⁵. El *Passagenwerk*, lo que póstumamente heredamos como libro no es sino la reconversión de las anotaciones compiladas por un tercero.

El *Passagenwerk*, como afirma Martín Cerda en *La palabra quebrada*, está “siempre atado al objeto que lo ocasiona, pero, a la vez, siempre lo sobrepasa sin llegar nunca a la fría perfección del sistema”²⁶. El libro, por lo demás, pone en jaque la noción misma de autoría, pues Benjamin dispuso citas en más de la mitad de la utilización espacial del papel entintado.

²² Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Carlos Fortea (Madrid: Catedra, 1995), 52.

²³ Martín Cerda, *La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo)*. Escritorio (Santiago: Tajamar Editores, 2005), 20.

²⁴ Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, 21.

²⁵ Walter Benjamin, «Calle de dirección única», en *Obras. libro IV/vol. 1*, ed. Tillman Rexroth, trad. Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada, 2010), 43.

²⁶ Cerda, *La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo)*. Escritorio, 35.

Estas son citas escogidas, montadas y puestas en extrañas relaciones, pensadas póstumamente por el editor Rolf Tiedemann. Ante un libro como este no deja de llamar la atención

la naturalidad con que aceptamos la forma que el libro -el sistema de relaciones que lo ordena- le impuso a la lectura: el movimiento de comprensión encauzado por la linealidad, por el correcto seguimiento de los que se enuncia en esas página hilvanadas *de principio a fin*, la búsqueda de un centro que cohesione el sentido, el supuesto de que el lector debe dar cuenta de su totalidad y de su acabamiento²⁷.

En suma, “la existencia de un libro terminado anula los estadios por los que atravesó”²⁸, y en este caso el libro contiene un sinnúmero de libros, de autores y procedencias. Teniendo todo esto a la vista, cuando se hable propiamente del *Passagenwerk* se entenderá, entonces, la edición a cargo de R. Tiedemann que contiene: 1) *Passagen* [*Pasajes*]: verano u otoño de 1927, 2) *Erste Notizen* [*Primeras anotaciones*]. *Pariser Passagen* [*Pasajes de París*] I: desde mediados de 1927 hasta fines de 1929 o principios de 1930, 3) *Pariser Passagen* [*Pasajes de París*] II: 1928 y 1929, 4) *Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau* [*El anillo de Saturno o sobre la construcción en hierro*]: 1928 o 1929, 5) *Aufzeichnungen und Materialien* [*Apuntes y materiales*]: desde otoño o invierno de 1928 hasta fines de 1929, y desde el comienzo de 1934 hasta mayo de 1940, 6) *Paris, die Hauptstadt de XIX. Jahrhunderts* [*París, capital del del siglo XIX*]: mayo de 1935, 7) *Paris, Capitale du XIX^e Sciéle* [*París, capital del siglo XIX*]: marzo de 1939²⁹. Además de la necesaria inscripción en el *Passagenarbeit* de todos los textos escritos de manera satelital desde que comenzó a ser pensado. De esta manera podemos diferenciar así el *Libro* que heredamos del *Proyecto* dispuesto por Walter Benjamin.

²⁷ Marcela Rivera Hutinel, «Figuras anómalas de la lectura en el pensamiento contemporáneo.» (Santiago, Universidad de Chile, 2018), 44.

²⁸ Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin y una ocurrencia* (Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2012), 30.

²⁹ Rolf Tiedemann, «Informe del editor», en *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, y Fernando Guerrero (Madrid: Akal, 2016), 887.

1.2. Libro de fragmentos – Libro de citas – Libro barroco

“Lo que importa en todo escrito fragmentario es lo que fragmenta o
quiebra la escritura”

Martín Cerda, *La palabra quebrada*

“La alegoría se aferra a las ruinas”

Walter Benjamin, *Zentralpark*

Dentro de la inmensidad de las páginas que componen el *Passagenwerk*, el proyecto más ambicioso alguna vez pensado por Walter Benjamin, hay varios temas y motivos que resaltan y destacan. El mismo título que lleva cada legajo [*Konvolut*] en la zona de apuntes y materiales nos entrega una pista acerca de la relación que existe entre las anotaciones –e.g. *Konvolut I* [El *INTERIOR*, LA HUELLA]: Balzac, Rousseau, Marx, en donde a través del personaje temático de *Luis Felipe* se desarrolla el problema del *interior*³⁰–. Asimismo los nombres dispuestos entre puntos y en cursiva (*• k •*) entregan a cada material una suerte de descripción que hace más sencilla la tarea de pensar este conjunto de notas, pues sirven para ordenar estas anotaciones, citas y materiales que aparecieron de manera caótica en las libretas y ficheros que pertenecieron a Benjamin.

Podríamos pensar que “las fichas, recortes, reflexiones, esbozos y planes son hilos de la red que encierra una ausencia: el gran libro de París”³¹. Se trataría, por tanto, de un libro que porta en sí mismo la “ausencia de libro”, según la expresión de Maurice Blanchot. Ante la extensión del Libro de los Pasajes no estamos ante la escritura de un libro que *llegó* a ser *escrito*, pues en cada página, en cada anotación o en cada material con el que Benjamin trabajó a lo largo de trece años, se trenzan los hilos de miles de motivos. La plasticidad con la que se construyó este proyecto teórico permite advertir varias nociones que sirven de ejes conceptuales que nos ayudan a desenmarañar los nudos teóricos y críticos de la compleja

³⁰ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 231-45.

³¹ Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin y una ocurrencia*, 29.

lectura de la obra. Cada palabra escrita serviría, de alguna manera, como un intento estéril de poner el centro en una zona determinada de la obra en extenso, cada momento vital o mortal inscrito en la experiencia escritural del autor podría erigirse como un eje regulador de las reflexiones heterogéneas que componen este número. Pero siempre es insuficiente al tratarse de una escritura en esencia fragmentaria, “no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en los detalles casi invisibles”³².

El *fragmento*, noción clave que acompaña al pensamiento de Walter Benjamin desde *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* hasta el *Passagenarbeit*, es entendido como una oposición dialéctica a la totalidad y unicidad que caracteriza a la noción metafísica de obra, incompatible con la experiencia de una *obra que no termina*. Esta noción de fragmento está directamente relacionada a la alegoría, como una parte constitutiva de ella, pues es el mismo Benjamin quien se refiere a las infinitas posibilidades de la construcción de significados a través de la alegoría, tomando los fragmentos al modo de una unidad celular que compone el saber:

El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ni una mediación natural entre ambos. Al objeto no le han predicho desde la cuna a que significado lo elevará la cavilación del alegórico, pero una vez que ha adquirido este significado siempre lo puede perder en favor de otro significado³³.

Para comprender en sí misma la figura de la alegoría habría que remontarse a *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán* (1925), donde Benjamin desarrolla una teoría acerca del barroco cuyo pivote fundamental se encuentra en la *alegoría*, entendiéndola más allá de su comprensión propiamente lingüística o retórica. Por el contrario, debemos entenderla en toda su extensión como una expresión misma de un lenguaje y una escritura, afirmando en esa dirección que “la alegoría no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que expresión, tal como es, sin duda, expresión del lenguaje, y también la escritura”³⁴. Tal como

³² Sarlo, 33.

³³ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 229.

³⁴ Walter Benjamin, «El origen del “Trauerspiel” alemán», en *Obras I, vol. 1*, trad. Alfredo Brotons (Madrid: Abada, 2010), 379.

expresión, la alegoría es, a su vez, un *modo-de-hacer*. Uno bastante particular, que permite pensar al barroco que se teoriza en el texto de Benjamin más allá de la técnica usada en la tela y en la piedra, pues no es solamente un movimiento artístico, sino que este es un modo de entender el sitio de aquello que no tiene sitio, de aceptar que el marco le es insuficiente a la mirada, y que nos exige el rompimiento con categorías sustanciales como “interioridad, identidad, representacionalidad, comunicabilidad, creatividad, unidad, autenticidad, autonomía, originalidad, etc.”³⁵

El barroco nace del lujo cortesano y la experiencia de las familias nobles de la Europa moderna post-renacentista, de ahí que podamos llamar, y, siguiendo a Severo Sarduy, denominar como un *primer* Barroco a la consideración de *pérdida*, a “la inestabilidad que experimenta el hombre de la época”³⁶. Ahora bien, desde esta perspectiva, podemos pensar que el Barroco posee un *segundo* estadio, que no se encuentra determinado temporalmente. Esta nueva comprensión poseería notas de su propia consideración, y no remitiría a ningún mito originario ni mucho menos a una *escritura de la fundación*. Podemos leer la obra barroca como un despliegue coherente de aquello que se presenta de modo irregular; como una *expansión accidental*, como un “estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción”³⁷. El barroco se nos presenta en último término, como:

Una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeados y penetrado por un fluido cada vez más sutil, el conjunto del universo era semejante a un estanque de materia en el que hay diferentes flujos y ondas³⁸.

En concordancia con esta premisa, para Benjamin el barroco es “ante todo un hecho de lenguaje, y que su sentido implica una relación de cultura del presente con el pasado

³⁵ Willy Thayer, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (Santiago: Metales Pesados, 2006), 254.

³⁶ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1987), 39.

³⁷ Sarduy, 41.

³⁸ Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta (Barcelona: Paidós, 1989), 13.

heredado”³⁹. Por ello, la relación de la escritura con el objeto que la ocasiona (una prehistoria del siglo XIX) es para él siempre barroca. Y solo podemos pensar en la construcción del *Passagenwerk* como una suerte de obra barroca, pues “como *collage*, no es ya ni original, ni mimesis, ni *poiesis*, sino cita”⁴⁰. El editor a cargo del Libro, en este sentido, nos asegura, a través de una analogía acerca de la construcción de una edificación (como está repleta toda la inmensidad de las anotaciones), que

Los fragmentos propiamente dichos del *Libro de los pasajes* se pueden comparar a los materiales de construcción para una casa de la que sólo se ha trazado la planta, o sólo se ha excavado el solar. (...) Junto al solar excavado se amontonan las citas con la que se levantarían los muros. Y las propias reflexiones de Benjamin proporcionarían la argamasa con la que el edificio se mantendría unido. Ciertamente hay numerosas reflexiones teóricas e interpretativas, pero al final casi parecen querer desaparecer bajo el contingente de citas⁴¹.

Por ello es que debemos pensar estas páginas encuadradas como una “obra [que], lejos de ser un pliegue que testifique la entera historia (...) constituye un ensamble no sintético que interrumpe los ardidés dialécticos de la totalidad”⁴², un intento de abordar a través de los fragmentos citados la construcción de un nuevo orden de escritura. Considerando, principalmente, que “la cita no solo está al servicio de la apropiación”⁴³, ya que podemos observar que en este libro se practica una suerte de fundición de los límites que le corresponden a cada obra en particular, en vistas a la construcción de una historia material del siglo XIX. Por ello las referencias literarias abordadas con esmero por Benjamin refieren principalmente a literatura y reflexiones de la época, o a estudiosos que pensaron el siglo y la modernidad.

Como escritura propiamente fragmentaria, en esencia barroca, debemos determinar que “frente a la apariencia de totalidad soñada por el clasicismo, la alegoría hace descansar la vista en la multiplicidad de las cosas, que no son mas que fragmentos del mundo”⁴⁴. Todo

³⁹ Sergio Rojas, *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significativo* (Santiago: Palinodia, 2010), 175.

⁴⁰ Thayer, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, 259.

⁴¹ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 10.

⁴² Thayer, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, 261.

⁴³ Mariana Dimópulos, *Carrusel Benjamin* (Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2017), 62.

⁴⁴ Dimópulos, 125-26.

régimen de escritura, pensado clásicamente, nos conduce a la totalidad, un orden primero que se compone como imagen de mundo, pero “al extraer un fragmento inscrito en un contexto de intencionalidad y disponerlo en otro, la cita realza su potencial destructivo respecto a la serie de composibilidad en que se encontraba dispuesta”⁴⁵. En oposición a esto se nos presenta la comprensión de totalidad, como una suerte de armonía⁴⁶ que atenta de manera radical, de manera dialéctica, contra el fragmento.

Como expresión elocuente de lo enunciado hasta el momento, en un texto crucial de Benjamin se esboza una nueva comprensión de la tarea del historiador, y se piensa, a su vez, el mismo modo de construcción que este utiliza para trabajar en sus pasajes parisienses. Destacando la importancia de una escritura fragmentaria “en la cual este preciso fragmento del pasado se encuentra precisamente a este presente”⁴⁷, y con el modo alegórico que le caracteriza, Benjamin afirma en el *konvolut* ‘N’: “no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos”⁴⁸.

Para demostrar esto en las páginas compiladas, entre las citas extraídas y dispuestas en este gran proyecto, cabe decir que el autor, entre toda esa inmensidad de palabras, usó y destacó de manera medular una palabra que hace aparecer otras palabras: un término - fantasmagoría- que, se usó desde distintas y variadas procedencias, y cuya fuerza terminó siendo central dentro y fuera de la materialidad del proyecto. Benjamin no se lo apropió, lo usó en diferentes contextos e hizo posible nuevas formulaciones que explicaban los problemas planteados durante 14 años. Una simple noción que no es definida ni trabajada de manera sistemática en ningún lugar pero que aparece ahí de forma insistente, dándole la posibilidad de tener una legibilidad a un fichero que resulta ilegible a los ojos de los lectores de este número, que aparece como fragmento, pero aún con inusitada fuerza, como esperamos demostrar en este trabajo, los otros fragmentos.

⁴⁵ Thayer, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, 257.

⁴⁶ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 338.

⁴⁷ Walter Benjamin, «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador», en *Obras. libro II/vol. 2*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada, 2009), 71.

⁴⁸ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún (Santiago: LOM, 2009), 92.

1.3. Entre palabras, una palabra

“La fantasmagoría de sus cabellos despeinados formando a veces
la cabeza de un león, a veces una cabeza de Medusa”

Jules Michelet, *Histoire de France*

“No hay en la poesía moderna término sencillo e inmediato con el
que referir, como solemos hacer usando una sola palabra, cosas
tan complejas como una multitud, un pueblo, el universo”

Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes*

Entre las miles de palabras con las que Walter Benjamin trabajó a lo largo de las páginas de este proyecto, muy pocas lograron, con una breve enunciación, posicionarse con la fuerza que lo hace la utilización de la palabra *Fantasmagoría* a lo largo del *Libro de los Pasajes*. Dicha noción es clave en el segundo *exposé*, la cual aparece como el terreno en donde ocurre la reflexión teórica de Benjamin. Sin duda, esta noción hace referencia directa a la hipótesis astronómica que Auguste Blanqui escribe durante la *commune*, en 1871, en donde a través de solo una cita, que incorpora en la conclusión del texto de 1939, y un enunciado que hace referencia a los rasgos aterradores de la fantasmagoría, Benjamin posiciona su más ambicioso proyecto en una zona diferente. Por ello, es lícito pensar que entre las millones de palabras que componen el *passagennarbeit*, dentro y fuera del *Passagenwerk*, solo una posee esta fuerza en donde “la humanidad hace el papel de condenado”⁴⁹, solo una posiciona el proyecto en “la repetición de una combinación primordial, que se reproduce”⁵⁰, en un lugar, un eterno lugar donde todo es siempre de la misma manera. Quizás por el encierro, o por su vida como saboteador, Blanqui hace notar el carácter insoportable de la Fantasmagoría, lo que llama la atención de Benjamin, y lo vuelve una figura clave en la última etapa de la construcción de su texto.

⁴⁹ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 50.

⁵⁰ Blanqui, *La eternidad por los astros*, 84.

En 1939, Benjamin pone en uso esta palabra, la cual toma una fuerza inédita en relación a otras palabras, a partir del aparecer textual e insistente que tiene en los fragmentos dedicados a los personajes teóricos que el propio autor organiza en los *exposé*. Con la noción de fantasmagoría Benjamin le da un nombre a ese funesto escenario que pareciera ser la modernidad, un nombre complejo que remite a la incapacidad de salir de ahí. Esta expresión pareciera estar ausente en los escritos anteriores a este, y, aunque ya en el *Trauerspielbuch* se encuentra una breve mención⁵¹, cabe destacar que, en el apartado sobre la mercancía en *Das Kapital*, K. Marx refiere ya a una “forma fantasmagórica”⁵² que toman las relaciones entre cosas –lo cual queda de manifiesto en la introducción del *exposé* de 1939–, determinando que esta forma se transformará en uno de los pilares fundamentales para comprender la modernidad. Claramente *Fantasmagoría* no es una palabra que Benjamin haya forjado en todas sus partes⁵³, pues acerca de esta ya existían reflexiones teóricas acerca de la palabra, apariciones fugaces y escrituras efímeras acerca de la misma. Esto lo podemos testificar en el escrito de Marx o en las mismas referencias retomadas por Benjamin en *El mundo como voluntad y representación*, en donde se piensa que toda contradicción, toda “antinomía es una mera fantasmagoría, una lucha de fantasmas”⁵⁴, para nombrar algunos.

Para rastrear algún significado de la palabra misma podemos remitirnos etimológicamente al griego, en donde fantasmagoría puede ser comprendida como la conjunción de φάντασμα, como fantasma o aparición, y ἀγορά, como asamblea en donde se reúnen y convergen estas apariciones y fantasmas, puestos como *lucha* en Schopenhauer y como la descripción que caracteriza al producto del trabajo humano devenido en mercancía en Marx. De modo que el mismo término puede ser considerado como una asamblea en donde convergen varias nociones fundamentales en la cultura occidental. Aunque también hay opiniones, como la de Max Milner, que estiman que en vez de ἀγορά el término pondría en juego un ἀγορενω, una forma de decir ‘yo llamo’⁵⁵, siguiendo una muy ilustrativa nota al pie

⁵¹ Vid. Benjamin, «El origen del “Trauerspiel” alemán», 406.

⁵² Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero. El proceso de producción del capital*, trad. Pedro Scaron (Madrid: Siglo XXI, 2017), 123.

⁵³ Max Milner, *La Fantasmagoría* (Cd. de Mexico: Fondo de cultura económica, 1990), 11.

⁵⁴ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, trad. Pilar López de Santa María (Madrid: Trotta, 2013), 568.

⁵⁵ Milner, *La Fantasmagoría*, 11.

del texto titulado *Fantasmagoría*⁵⁶. Podemos dar cuenta que la construcción de una palabra no está estabilizada con la culminación final de un concepto, relacionando la fantasmagoría con la construcción alegórica. Walter Benjamin, en su breve texto acerca del surrealismo, asegura que “la convicción de que los conceptos tienen existencia propia, real, ya sea fuera o dentro de las cosas, siempre ha transitado rápidamente de la esfera lógica del concepto a la mágica de las palabras”⁵⁷, lo que fundamenta la necesidad de utilizar la alegoría para determinar ciertos usos a una palabra específica sin caer en la rigidez de las categorías a la cuales nos hemos acostumbrado.

Acerca del uso específico de la palabra φάντασμα, fantasma o aparición, siempre refiere a una presencia que se hace presente en su ausencia, como los *sprite*, *ghost* o *phantom* que Lewis Carroll presenta en su *Fantasmagoría*⁵⁸, los cuales se introducen a las casas y forman verdaderos altercados con los habitantes del espacio mobiliario, sin poder ser sorprendidos. La belleza del relato da cuenta que un pequeño *trasgo*, una clase de fantasma, es descubierto y entabla una relación con la persona que habita dicha casa. Por ello falla como fantasma, pues es en el relato donde se establece que el fantasma que hace bien su trabajo es aquel que no presentándose logra estremecer al habitante, formando una relación en donde solo se encuentra en su ausencia aparente, llenando de miedos y temores los pasillos oscuros de las casas, levantando la sospecha de su existencia, pero situándolos en la más extrema naturalidad de su ausencia, dicho de otro modo, “el fantasma es el regresante, aquel cuya esencia es el regresar”⁵⁹, de la muerte, de otro mundo, de otra naturaleza.

De ahí que no resulte sorprendente que el espectáculo mutado desde la *lámpara mágica* que se conoce popularmente como *Fantasmagoría*, recibiera tal nombre. El espectáculo es bautizado por Étienne-Gaspard Robert, alias Robertson, afamado físico que experimentó con espejos y luz durante los primeros años del siglo XIX, pero en sí mismo podemos pensar que la idea del hacer aparecer fantasmas a través de los experimentos visuales se la debemos a Paul Philidor, que en 1791 en Viena ya anunciaba un espectáculo

⁵⁶ “El *Trésor de la langue française* considera más probable una derivación de ‘fantasma’, con una terminación calcada sobre la de “Alegoría”, pero fantasma es un término reciente”. Nota nº1 en: Milner, 11.

⁵⁷ Walter Benjamin, *El surrealismo* (Madrid: Casimiro libros, 2013), 42.

⁵⁸ Vid. Lewis Carroll, *Fantasmagoría*, trad. Samuel Trimollet (Barcelona: Alba, 2000).

⁵⁹ Idelver Avelar, *Figuras de la violencia. Ensayos sobre narrativa, política y música popular* (Santiago: Palinodia, 2016), 100.

inédito, en donde afirmaba que “no voy a mostrar fantasmas, ya que no existen tales cosas; pero voy a producir representaciones e imágenes que se imaginaban fantasmas en los sueños de la imaginación o en las mentiras de los charlatanes. No soy sacerdote ni mago. No quiero engañarte; pero te sorprenderé”⁶⁰. Negando la existencia de los fantasmas *reales* hace un llamamiento a la sorpresa generalizada que el espectáculo generaba, principalmente debido a que “desde sus inicios la fantasmagoría ha pretendido visualizar espíritus y almas, metáforas que han encarnado secularmente las fuerzas sobrenaturales. (...) Pero su gran logro ha sido visualizar la ausencia”⁶¹. No era el fantasma, como espíritu errante, de aquel que regresa en forma de penitencia buscando aquello pendiente, sino que estos fantasmas representaban en sí mismos una ausencia que en esencia caracteriza las imágenes que son proyectadas en el espectáculo llamado fantasmagoría. El espectáculo evoca “los fenómenos culturales sobre el régimen de imaginación en una época dada”⁶², por ello este evento social estaba repleto de monstruos que recordaban el *terroure* que asechó a los parisienses en el pasado reciente, por ejemplo “se veía a Robespierre salir de su tumba y desplomarse alcanzado por un rayo”⁶³.

Las ilusiones presentadas por la Fantasmagoría tenían por objetivo “crear, por la magia de la luz y la sombra, del reflejo, de la imagen real o virtual, un espacio comparable al del sueño”⁶⁴. En este sentido, podemos comprender cómo es que una palabra creada para designar un espectáculo particular pasó a ser una palabra de uso reflexivo y filosófico para distintos autores que la utilizan. Por eso se podrá afirmar que “la palabra es axial entre lo sensible y lo simbólico. No se trata del límite entre lo uno y lo otro: se extiende en ambos ámbitos. La palabra tiene cuerpo y alma”⁶⁵, y en el caso de la fantasmagoría vemos como a través de la mutación de un “aparato de producir ilusiones de óptica”⁶⁶ pasamos a pensar nuevas significaciones de la palabra, como aquellas enlazadas al sentido alegórico y su fondo

⁶⁰ Anuncio del espectáculo de Philidor en Viena, abril de 1791. Vid. Ramón Mayrata, *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia* (Madrid: La Felguera, 2017), 27.

⁶¹ Mayrata, 45.

⁶² Milner, *La Fantasmagoría*, 9.

⁶³ Milner, 12.

⁶⁴ Milner, 20.

⁶⁵ Augusto Boal, *La estética del oprimido. Reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*, trad. Joana Castells (Buenos Aires: Interzona, 2016), 81.

⁶⁶ Milner, *La Fantasmagoría*, 17.

caótico. Benjamin sabía claramente de este modo de presentar imágenes al utilizar dicha palabra, y pensaba en las proyecciones como imágenes especulares tanto como espectaculares.

Retomando las reflexiones realizadas por Giorgio Agamben acerca del fantasma podemos pensar, entonces, que las apariciones reciben a partir de una negación primera su “principio de realidad y sale[n] de la muda cripta interior para entrar en una nueva y fundamental dimensión”⁶⁷. Esto es precisamente lo que vendría a afirmar que su propia irrealidad es su principio de realidad: aquello que se presenta como aparentemente muerto logra a través de su propia inviabilidad, o incompatibilidad con la vida, una nueva manera de presentarse en el mundo de los vivos, como “la escultura en cera que poseía una presencia real, una proximidad física que mantenía a los muertos fuera de sus tumbas. No eran una ausencia, sino una presencia”⁶⁸. El fantasma entra en una relación con un objeto exterior a sí mismo, y dicha relación de reflejos, como si de espejos se tratase, forma a través de su propia reflexión un objeto irreal⁶⁹. Por ello es que primeramente la relación con la fantasmagoría plantea una pregunta acerca del principio de realidad regente en que se inscribe.

Marx utiliza un aparato de óptica especular al describir y explicar el concepto de *ideología*, en donde afirma que “en toda ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura”⁷⁰, por lo que pareciera ser un gesto de continuidad y admiración por parte de Benjamin el utilizar una figura analógica similar para describir algo tan complejo como es la relación primera con la realidad que destaca como fuerza en el pensamiento del Benjamin de los *Pasajes*. Podemos afirmar que “Benjamin habla de fantasmagoría al referirse a la elaboración de fantasías: a la percepción múltiple e incluso hipnótica de todo tipo de imágenes que reintroducen elemento míticos dentro del tiempo presente”⁷¹. No obstante, habrá que tener a la vista que para Benjamin estas imágenes no se presentan de forma ideológica como en Marx. Para Benjamin, la relación topológica de las

⁶⁷ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia (Valencia: Pre-Textos, 2016), 63.

⁶⁸ Mayrata, *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia*, 44.

⁶⁹ Es importante prestarle atención al diagrama explicativo puesto por G. Agamben en la nota nº 3 en: Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, 63.

⁷⁰ Karl Marx, *La ideología alemana*, trad. Wenceslao Roces (Madrid: Akal, 2018), 21.

⁷¹ Carolina Rueda, *Ciudad y fantasmagoría. Dimensiones de la mirada en el cine urbano de Latinoamérica del siglo XXI* (Santiago: Cuarto Propio, 2019), 90-91.

imágenes especulares es de suma importancia para lograr explicar la procedencia de estas, pues mientras que en la ideología hay un exterior que es proyectado hacia el interior de la cámara, en la fantasmagoría se tiene la sensación de que se proyecta algo en esta realidad inmediatamente sensible, algo que asumimos como realidad, por lo que la experiencia es completamente diferente: ilusión y ficción de una realidad proyectada por un aparato, una proyección que en suma hace aparecer algo aparentemente presente en su propia ausencia.

Con respecto a la presencia de la noción de *fantasmagoría* a lo largo de las extensas páginas del *Libro de los Pasajes*, esta tiene un carácter efímero, pues no tiene un apartado directo como otras nociones claves en la construcción del proyecto. Ni siquiera aparece como nombre propio en itálica entre los puntos finales luego de una anotación. Más bien, como lo dice su propio nombre, aparece en su ausencia, “aparece desapareciendo”⁷². Se la enuncia y anuncia, pero no es sino en su propia ausencia que toma esa fuerza tan característica que hace situar aquello que en un momento se comprende como un carácter, como un adjetivo, a un sustantivo que nombra todas las cosas que entran en su dominio. Podemos rastrear varias apariciones dentro del *Libro de los Pasajes* de descripciones escuetas de un término que no posee la definición de un concepto. Podemos jalar del hilo que nos arrastra a referencias inhóspitas que dan cuenta de lo complejo de la noción. Pero será necesario, para acercarnos, asumir que existe un visible nudo entre fantasmagoría y modernidad. La fuerza penetrante que caracteriza y posibilita la escritura misma del libro vuelve necesaria la acción de intentar, por muy estéril que parezca, reconstruir a través de su uso, en su ausencia, este lugar en donde se sitúa el análisis que Benjamin realiza acerca de la ciudad de París en el siglo XIX.

⁷² Jacques Derrida, *Fuerza de ley. El «fundamento místico de la autoridad»*, trad. Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez (Madrid: Tecnos, 2008), 106.

CAPITULO 2

UN SIGLO ENSOÑADO

Acerca de la noción de *fantasmagoría*

2.1. Hacia una (re)construcción de la *Fantasmagoría*

“A las relaciones sociales entre sus trabajos privados se les ponen de manifiesto como lo que son, vale decir, no como relaciones directamente sociales trabadas entre las personas mismas, en sus trabajos, sino, por el contrario, como relaciones propias de cosas entre las personas y relaciones sociales entre las cosas”

Karl Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*

La noción de *fantasmagoría* es central en el pensamiento de Walter Benjamin, principalmente en los textos dedicados a los Pasajes parisienses, aunque también se hace presente en diferentes textos anteriores no inscritos en el *Passagenarbeit*. Esta noción es heredera de una rica constelación de pensamiento que el autor traslada desde dimensiones literarias, históricas, técnicas y filosóficas a una palabra que es desplegada de modo medular en la construcción misma de la Obra de los Pasajes. Esto da cuenta, entre muchas cosas, de la complejidad que posee esta expresión tan poco utilizada de manera literal en las páginas firmadas por Benjamin.

Según el editor a cargo del *Passagenwerk*, Rolf Tiedemann, la redacción de esta obra capital se vio influenciada de manera radical por la lectura de *Das Kapital* de Karl Marx, lo que lleva a que Benjamin introduzca la figura de la mercancía como *lugar* privilegiado del siglo XIX. Quizás por influencia doctrinal de Adorno y Horkheimer, o por el inminente “riesgo de que el instituto no le proporcionasen la deseada financiación para el proyecto”⁷³, el trabajo de Benjamin, en efecto, realiza un cierto giro hacia Marx, tomando extractos puntuales de los escritos de este y colocándolos en sus reflexiones a modo de referencia o dedicándoles un apartado propio (*konvolut* X) . Esto es de suma importancia, debido a que en la introducción a cargo del editor se asegura que “el destino de la cultura en el siglo XIX no fue otro que su carácter mercantil”⁷⁴, indicando con esto que la mercancía, lejos de ser un término estrictamente económico, es una forma a la cual la cultura tiende. Incluso llegando

⁷³ Luis Villacañas, «En torno al Libro de los pasajes, de Walter Benjamin», *Δαίμων. Revista de Filosofía* N° 36 (2005): 173.

⁷⁴ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 21.

a afirmar, en un primer momento que nos servirá para reconstruir la noción, que el término “Fantasmagoría (...) es ya la mercancía misma”⁷⁵.

Para R. Tiedemann “el concepto de fantasmagoría, empleado una y otra vez por Benjamin, no parece ser otro término para aquello que Marx denominó carácter fetichista de la mercancía”⁷⁶. Aunque también es enfático en aclarar que este concepto se posiciona en una dimensión cultural, asegurando así que “la fantasmagoría no es un fenómeno objetivo de la realidad”⁷⁷, sino un término empleado para describir los bienes de la cultura, almacenados como tesoros en los erarios de la historia, desde una “representación cosista”⁷⁸. Dicha representación tiene como principio la relación que Marx describe de manera brillante en su apartado sobre el fetichismo de la mercancía, en donde “por medio de ese *quid pro quo* [tomar una cosa por otra] los productos del trabajo de convierten en mercancías”⁷⁹, es decir, que existe algo que hace que los productos del trabajo humano entren en la forma mercancía, haciendo mutar las propiedades sociales naturales del trabajo a una forma en donde estas propiedades se presentan como caracteres objetivos inherentes, en suma, como cosas. La forma mercancía reduce las relaciones sociales a la relación entre objetos representados en cosas, *borrando* la huella del trabajo que produce las mercancías. Esto lleva a Benjamin a asegurar que, con respecto a la noción de Fantasmagoría,

la cualidad fetichista que adquiere la mercancía afecta a la misma sociedad productora de mercancías, no ciertamente como ella es en sí, sino tal como continuamente se imagina a sí misma y cree comprenderse cuando abstrae del hecho de que precisamente produce mercancías. La imagen que de este modo produce de ella misma, y la que suele intitular como su cultura corresponde al concepto de fantasmagoría⁸⁰.

Por tanto, para Benjamin, el fetichismo de la mercancía, aún siendo un término clave en la construcción de sus textos, está mayormente relacionado a lo propiamente imaginativo, pensando con esto que la cultura se imagina a sí misma de una forma mercantil, en la que todas las relaciones están determinadas por la relación representada en cosas. Siguiendo las

⁷⁵ Benjamin, 21.

⁷⁶ Benjamin, 21.

⁷⁷ Villacañas, «En torno al Libro de los pasajes, de Walter Benjamin», 173.

⁷⁸ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 50.

⁷⁹ Marx, *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero. El proceso de producción del capital*, 123.

⁸⁰ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 680.

definiciones que Marx entrega en el tomo I de su obra *El Capital*, la mercancía es la forma que adquieren los productos de trabajo humano específicamente bajo el modo de producción capitalista. La característica más importante que presenta Marx para la comprensión de los productos del capitalismo es que el valor objetivo de una *mercancía* está determinado por dos factores, *valor de cambio* y *valor de uso*, lo que les da su carácter *dual*, por lo tanto fantasmagórico.

Pero si bien la relación entre el concepto de mercancía en Marx y fantasmagoría en Benjamin es palpable en los mismos escritos, lo que nos permite asegurar que en las reflexiones que componen el *Passagenwerk* hay una incuestionable impronta marxiana, es preciso indicar que Benjamin es claro al afirmar que “Marx expone el tramado casual entre la economía y la cultura. Aquí se trata del entramado expresivo. No se trata de poner la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura”⁸¹. Por ello es que podemos pensar que existe una cultura capitalista que se imagina y expresa como tal, y es gracias a esta aclaración que podemos asegurar que Fantasmagoría no es meramente “otro nombre” con el cual nombrar el *fetichismo de la mercancía*, sino que es una noción que nos permite pensar la sociedad capitalista, la sociedad productora de mercancías, como el marco relacional que funciona como un dominio perenne de un modo específico de producción y las imágenes con la que este se representa. En suma “se trata de la imaginación objetiva del capitalismo que se dispone como gigantesco cúmulo de mercancías”⁸² presentadas como expresión de sí misma, como un modelo universal de la cultura que se erige como dominante luego de la metamorfosis de un medio de producción específico.

Para comprender el uso que Walter Benjamin da al término Fantasmagoría debemos retomar la lectura de *París capital del siglo XIX* (1939), texto articulado para servir de arquitectura general del proyecto de los Pasajes, en donde en un primer momento se nos presenta la fantasmagoría como el universo al cual acceden los objetos almacenables de la cultura⁸³. Solo unas líneas más abajo, el mismo autor la presenta como un modo de manifestación posible que esas “creaciones de base económica y técnica”⁸⁴ pueden o no tener.

⁸¹ Benjamin, 462.

⁸² Thayer, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, 297.

⁸³ Vid. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 50.

⁸⁴ Benjamin, 50.

Jean-Louis Déotte es bastante claro al tomar como referencia este momento del Libro de los Pasajes para describir las fantasmagorías, enfatizando que estas solo pueden ser efectuadas por cierta cantidad de operadores. Esto implica que, para pensar en la fantasmagoría, debemos hacerlo desde varias presentaciones, vale decir, entender que no existe una fantasmagoría única en el *Passagenwerk*. Hay que identificar la fantasmagoría como *ensoñación* individual y colectiva⁸⁵, como el carácter sustantivo que adquiere la realidad específica de la cultura capitalista, como eterno retorno o como la naturalidad de la dominación perenne del capital; también entenderla como alucinación, fantasía, ficción..., como el producto de un aparato de proyección de imágenes o el medio mismo de lo imaginario. Podemos pensar, a su vez, que fantasmagoría es el nombre “que designa ese campo de experiencia alienada”⁸⁶, y es esta particularidad nominal la que se despliega a través de los operadores antes nombrados.

Déotte describe a los operadores de la fantasmagoría como “generadores míticos”⁸⁷, como aquellos posibilitadores que hacen efectiva la fantasmagoría, posibilitando que la humanidad caiga “presa de una angustia mítica”⁸⁸, que rememora lo planteado por Blanqui y su tesis fatalista, aunque también dan cuenta del carácter dual que caracteriza cualquier representación fantasmagórica. El primer operador es el *pasaje* mismo, tanto en su dimensión discursiva como presentación del *falansterio* de Fourier, como en su dimensión material en la construcción en fierro y vidrio. El pasaje “transforma el pasaje de realidad mercantil en realidad fantasmagórica”⁸⁹. El segundo operador es la *exposición universal*, que se convierte en el centro de “peregrinación de la mercancía-fetichismo”⁹⁰, creando “un marco donde su valor de uso (el de la mercancía) pasa a segundo plano”⁹¹. El tercer operador es el *lugar* como estuche, donde se piensa el desdoblamiento del espacio personal (caracterizado por el coleccionista) con el espacio social, y en el que podemos determinar que “el espacio no es

⁸⁵ Vid. Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 35.

⁸⁶ María Belén Ciano, «Benjamin y otras miradas: sobre algunas mutaciones del concepto fantasmagoría», *Constelaciones* N° 2 (2010): 212.

⁸⁷ Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 37.

⁸⁸ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 51.

⁸⁹ Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 38.

⁹⁰ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 54.

⁹¹ Benjamin, 54. Vid. Marx, *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero. El proceso de producción del capital*, 116.

un medio vacío y homogéneo de movimiento en el tiempo”⁹² simplemente. El cuarto operador es el *flâneur*, quizás el más trabajado de todos, que es “aquel que aborda la ciudad habiendo suspendido todos sus conocimientos sobre ella a fin de hacer posible una experiencia corporal de los lugares”⁹³.

Los cuatro operadores que Déotte presenta son expuestos como operadores no metodológicos⁹⁴, contraponiéndolos a los operadores metodológicos, entre los que se encontraría la *historiografía*, disciplina que intenta contar las cosas tal cual ocurrieron⁹⁵. “Para [Benjamin], esos historiadores son en relación al pasado lo que nuestros futurólogos son para el futuro”⁹⁶, señala Déotte, recalcando que el análisis de Benjamin comienza por *mostrar* que existe una “representación *cosista* de la civilización” y, debido a esta, “las formas de vida nueva y las nuevas creaciones de fundamento económico y técnico que debemos al siglo XIX entran en el universo de una fantasmagoría”⁹⁷. Esto suscita que exista una topología de la fantasmagoría, un dentro y un afuera de esta. La fantasmagoría despunta, en este sentido, como ese universo en donde estamos condenados, o bien, haciendo referencia a Blanqui, donde le damos nombre a aquello que, como un *eterno retorno de lo mismo* nos llena de un tedio mortal: estamos ante la experiencia alienada de la modernidad, donde “nada aburre más al hombre común que el cosmos”⁹⁸, el orden mismo de las cosas que se nos presenta como naturalidad aparente. Por ello es que, en este primer momento del argumento del *Passagenwerk*, la civilización consta de una representación que transfigura las formas de relación entrando a una fantasmagoría, al modo en que Marx describe la forma mercancía, aunque esta alcanza niveles completamente diferentes al análisis y la demostración de Marx.

Es por eso que, como *tarea*, debemos “contemplar el siglo XIX como tiempo de apogeo del capitalismo y desentrañar el hechizo de las mercancías y la cultura fantasmagórica”⁹⁹. Esto implica que debemos comprender necesariamente varias cuestiones

⁹² Peter Fenves, *Walter Benjamin entre filósofos*, trad. Felipe Quinteros y Eduardo Sabrovsky (Santiago: Palinodia, 2017), 103.

⁹³ Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 44.

⁹⁴ *Vid.* Déotte, 37.

⁹⁵ *Vid.* Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, 40.

⁹⁶ Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 37.

⁹⁷ Benjamin W. París capital del XIX, en *escritos franceses (Amorrortu)*. Pág. 333-334.

⁹⁸ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 128.

⁹⁹ José Zamora, «El concepto de fantasmagoría sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno», *Taula: Quaderns de pensament* N° 31-32 (1999): 134.

tanto de método como teóricas que son tomadas desde textos mucho más tempranos que el propio esbozo primero del *Libro de los Pasajes* y asimismo comprender, entonces, que las fantasmagorías son condición de posibilidad del París del siglo XIX, como encarnación de la modernidad en sí, entendiendo que “el mundo dominado por sus fantasmagorías es la modernidad”¹⁰⁰.

Por eso, para comprenderla de mejor manera, debemos ahondar en las diferentes temáticas tratadas por Benjamin, y, en este sentido, entender que la fantasmagoría es un elemento que heredamos desde el siglo XIX y que se presenta como aquella “autoenajenación (que) ha alcanzado un grado tal que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético”¹⁰¹; en este sentido, nos enfrentamos a una emergencia política de primer nivel que vuelca al autor a preocuparse por ella. En otros términos, estamos ante una suerte de “sentimiento ilusorio de seguridad”¹⁰², que presenta la cotidianidad de la sociedad productora de mercancías contra de sus enemigos, en la que experimentamos una normalidad aparente que termina siendo el *paso a paso* de nuestra propia aniquilación, y es precisamente esta naturalidad presentada como realidad, esta proyección que absorbe a las masas y las posiciona en esta repetición originaria, lo que entenderemos por *Fantasmagoría*.

¹⁰⁰ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 63.

¹⁰¹ Walter Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura* (Buenos Aires: La marca editora, 2018), 66.

¹⁰² Benjamin, *Libro de los pasajes*, 50.

2.2. La experiencia de un siglo

“el pasado para nosotros representaba la barbarie, y el porvenir significaba progreso, ciencia, felicidad. ¡ilusiones!”

Auguste Blanqui, *La eternidad por los astros*

“La tradición adquiere los rasgos de una fantasmagoría en la que la prehistoria sale a escena vestida de más modernas galas”

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*

El *Libro de los Pasajes* refiere en todo momento al siglo XIX, y esto se debe particularmente a que durante este siglo que ocurren los más variados cambios históricos, estéticos y políticos que motivan el deseo de Benjamin de escribir sobre este. Además, al estar situado históricamente en el tiempo presente de su vida, articulada en los inicios del siglo XX, Benjamin ve al siglo XIX como el pasado inmediato del que hereda su propia experiencia, y es exactamente *experiencia* el término modular que permite pensar aquello que se ve afectado por las fantasmagorías del siglo XIX.

Experiencia [*Erfahrung*] es un término que Benjamin trabaja desde muy temprano en sus escritos, específicamente desde 1913 en un ensayo titulado de forma homónima¹⁰³. En este momento reflexivo de la vida escritural de W. Benjamin, el término *experiencia* posee un carácter negativo debido a la frescura juvenil con la que escribe en sus primeras críticas sobre educación: experiencia en oposición a juventud, experiencia como aquella posesión del adulto en contraposición a la inexperiencia de la juventud, funcionando como argumento de invalidación a los jóvenes. Pocos años después, el término experiencia muta hacia una impronta kantiana en *Sobre el programa de la filosofía venidera* (1917-1918), texto donde se esboza una crítica al concepto mecánico de experiencia, lo que permite afirmar, por ejemplo, que “la experiencia es, en consecuencia, la multiplicidad continua y unitaria del conocimiento”¹⁰⁴, premisa que cuestiona las visiones moralizantes del concepto de

¹⁰³ Vid. Walter Benjamin, «Experiencia», en *Obras II*, vol. 1 (Madrid: Abada, 2016).

¹⁰⁴ Walter Benjamin, «Sobre el programa de la filosofía venidera», en *Obras II*, vol. 1 (Madrid: Abada, 2016), 172.

experiencia, ligándola concretamente al conocimiento. Sin embargo, no es hasta 1933 en donde la noción de *Erfahrung* llega a ser moldeada por el autor como una experiencia histórica propiamente moderna y no como una posesión o un modo abstracto de conocer.

Experiencia y pobreza (1933) comienza con una fabula donde un anciano “explica a sus hijos que en su viñedo hay un tesoro”¹⁰⁵ y ellos deben desenterrarlo, pero al no encontrar dicho tesoro descubrieron que su padre habría legado a ellos una *experiencia*. A través del relato se comienza a tramar la importancia de la transmisión entre la experiencia de un pasado a un presente, abriendo la pregunta por el modo en que esa experiencia es heredada en un ahora desde un tiempo pasado, con lo que aquello significa. Es el mismo Benjamin quien sitúa este modo de entender la experiencia en un terreno extremadamente cruento como lo es el frente de batalla, lo que lo posibilita a realizar las reflexiones que dan cuenta que los soldados que vuelven del frente de batalla no regresan con una sensación “más rica en experiencia comunicable, sino mucho más pobre”¹⁰⁶. Esto permite asegurar, entonces, que esa “pobreza de experiencia es pobreza, pero lo es no solo de experiencias privadas, sino de experiencias de la humanidad”¹⁰⁷. No es, por tanto, experimentar la pobreza como privación material de algún medio de subsistencia vital, tampoco experimentar la miseria particular que significa el no poseer algo, sino que trata de un aspecto general de una cultura que no permite tener una experiencia rica en transmisión, se trata de “una especie nueva de barbarie”¹⁰⁸. Una experiencia pobre de sí misma, a la que no le es lícito pensar en ser transmitida, pues esta se sitúa en un presente caracterizado por una lógica progresista determinada por el desarrollo tecnológico y la instalación de nuevos medios. La experiencia de una época que entra en crisis, y cuyo “rasgo más característico es la falta de ilusiones (...) y, junto a ello, la entera aceptación”¹⁰⁹, es lo que se podría entender como una pobreza de la experiencia, sin embargo

esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva.

No, bien al contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente. No son siempre ignorantes o inexpertos y a menudo se puede

¹⁰⁵ Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», en *Obras II*, vol. 1 (Madrid: Abada, 2016), 216.

¹⁰⁶ Benjamin, 217.

¹⁰⁷ Benjamin, 218.

¹⁰⁸ Benjamin, 218.

¹⁰⁹ Benjamin, 219.

decir todo lo contrario: ellos han devorado todo eso, la cultura y, con ella, el ser humano, y están ahitos y cansados¹¹⁰.

Existe una cuestión elemental que destaca en ese lugar, en ese preciso tiempo donde la cultura que heredamos en ese presente textual que significa el siglo XX, y es que ese tiempo histórico está cargado de un hastío generalizado, una sensación humana de encierro en el universo, donde incluso lo abiertamente infinito genera una asfixia insoportable. Vale la pena repetir la pregunta que Benjamin realiza: “¿Qué valor tiene la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?”¹¹¹. Para responderla, tendríamos que entender lo que es exactamente esa experiencia alienada representada como fantasmagoría, entender lo que se nos presenta aquí como pobreza de la experiencia, como imposibilidad, como un fenómeno característico del siglo XX, por ende como una heredera de una experiencia desvalorizada y de una tradición que no poseía en sí valor alguno.

Desde esta perspectiva, y pensando en las ideas generadas a lo largo del siglo XIX, se nos presenta la modernidad como barbarie, como un mundo donde la fantasmagoría se inmiscuye en todos los frentes, desde la cultura como experiencia social hasta la misma experiencia particular que uno tiene en relación con los fenómenos característicos de la época. Debido a lo anterior es que debemos pensar en un momento del *Passagenwerk*, más específicamente en el legajo N, en donde Benjamin asegura, en relación al pasado que le es anterior a un presente histórico, que

Para el historiador materialista, toda época de la que se ocupa es solo antehistoria de aquella en la que está. Y precisamente por eso, para él no hay apariencia de repetición en la historia, porque precisamente los momentos del curso de la historia que más le conciernen pasan a ser, en virtud de su índice antehistórico, momento del presente mismo, cambiando en cada caso su carácter propio según su determinación catastrófica o triunfante¹¹².

Y, al mismo tiempo que piensa la historiografía, este asegura que

El proceso científico –como el histórico– es siempre únicamente el primer paso respectivo, nunca el segundo, tercero, o N+1, suponiendo, a saber, que estos últimos no

¹¹⁰ Benjamin, 221.

¹¹¹ Benjamin, 218.

¹¹² Benjamin, *Libro de los pasajes*, 476.

solo pertenecen a la práctica científica, sino al corpus mismo de la ciencia. Pero no es este en verdad el caso, porque toda etapa en el proceso de la dialéctica (igual que en el proceso de la historia misma), aún siempre condicionada por las anteriores, introduce un cambio fundamentalmente nuevo, que existe un tratamiento fundamentalmente nuevo. De modo que el método dialectico se caracteriza porque desarrolla nuevos métodos al conducir a nuevos objetos. Es el mismo caso que es de la forma en el arte, caracterizada por desarrollar nuevas formas al conducir a nuevos contenidos. Y es que solo externamente posee una obra de arte una sola forma, y el tratado dialéctico un solo método¹¹³.

El tiempo que ocupa el pasado como condición del presente se desdobra en la lógica del progreso, que se entiende en primera instancia como el avance de la humanidad en la historia, como las civilizaciones que en la línea de avance van refinando la cultura a través de la tecnología y la producción de nuevos medios de subsistencia. Pero “el concepto de progreso cabe fundarlo en la catástrofe. Que esto siga siendo así es la catástrofe. La catástrofe no es lo que cada vez es inminente sino lo dado. La idea de Strindberg: el infierno no es lo que tenemos por delante sin *esta vida aquí*”¹¹⁴. Debido a esto es que posible que pensemos que “tal vez nunca hubo época ni modo de producción, salvo como ilusión y mito desde una tecnología singular”¹¹⁵, pues en la lógica progresista se esconde la catástrofe de lo siempre igual, lo nuevo aparece como productor de lo mismo. Esto lleva a Benjamin asegurar que “la catástrofe es el progreso, el progreso es la catástrofe”¹¹⁶. Y esto es lo que nos conduce a pensar el progreso como continuidad (*continuum*) y “la catástrofe como continuum de la historia”¹¹⁷; en consecuencia, esta lógica desplegada de manera absoluta “produce por encanto la fantasmagoría de la modernidad”¹¹⁸.

Para comprender claramente lo que estas reflexiones muestran es necesario que, como vimos anteriormente, exista una fantasmagoría metodológica funcionando en la idea de *historia*, y en sí misma la idea de transmisión del relato que la compone, lo que se hace visible

¹¹³ Benjamin, 477.

¹¹⁴ Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, trad. Mariana Dimópulos (Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2013), 276.

¹¹⁵ Willy Thayer, *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze* (Santiago: Metales Pesados, 2010), 123.

¹¹⁶ Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, 73.

¹¹⁷ Benjamin, 73.

¹¹⁸ Benjamin, *El París de Baudelaire*, 276.

en la idea de una pobreza de la experiencia. La idea de *Historia universal* como fantasmagoría hace imposible realizar un “desmontaje” excluyendo los elementos míticos y épicos que se instalan con la simple idea del vencedor¹¹⁹. Por lo que una representación de la historia tal como verdaderamente ha sido¹²⁰ debe ser pensada, entonces, fuera del “esquema de la progresión en un tiempo vacío y homogéneo”¹²¹. Debemos, pues, pensar que el esquema que Marx propone como locomotora de la historia, las revoluciones, está incompleto, ya que se debe pensar más bien en una suerte de interrupción de la historia comprendida como la continuidad del relato catastrófico, como una suerte de develamiento de las fantasmagorías que tienen presa a la humanidad, desencantando el hechizo moderno que nos subsume. Para ello es necesario pensar que la revolución es “el gesto de agarrar el freno de seguridad que hace el género humano que viaja en ese tren”¹²², deteniendo la progresividad incansable de las fantasmagorías.

Presa de esta lógica se encuentra la experiencia, sumida en el tedio infinito de lo mismo. En su contraparte se encuentra la experiencia revolucionaria, la cual es la posibilitadora de hacer salir al género humano del hechizo de la cultura capitalista, de la sociedad productora de mercancías que se encuentra prisionera de la pobreza de la experiencia y de la incapacidad de llevar a cabo la tarea de 1789, de trastocar las condiciones de propiedad hacia la cual apunta. Esta posibilidad revolucionaria se ve, lamentablemente, suspendida durante el siglo XX, pues podemos ver en la experiencia vital de Benjamin, que las masas son organizadas por el fascismo que les entrega la posibilidad expresiva que promete la premisa revolucionaria, pero no trastoca las relaciones de propiedad¹²³.

En el proceso de escritura, Benjamin tiene sus sentidos puestos sobre la presencia de la sociedad nazi, pues esta aparece como “sociedad que generalizó e hizo absolutamente coextensivo el campo de una vida que organiza, protege, garantiza y cultiva el derecho soberano de matar a quien sea”¹²⁴. El fascismo, que cubrió como una sombra la vida de

¹¹⁹ Vid. Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, 69.

¹²⁰ Vid. Benjamin, 41.

¹²¹ Benjamin, 69.

¹²² Benjamin, 59.

¹²³ Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*, 66.

¹²⁴ Andrea Cavalletti, *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*, trad. María Teresa D’Meza (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010), 21.

Benjamin, se presenta como la culminación de las fantasmagorías entendidas como mitologías y reactivación de las fuerzas míticas, pues el fascismo tiene la capacidad de absorber a los habitantes de los diferentes países que lo padecieron (hasta hoy) y transmutarlos en masa, en individuos enajenados e indistintos, en muchedumbre. Baudelaire, cabe mencionarlo, verá este aparecer como “multitud, soledad: términos iguales y convertibles”¹²⁵, lo que aparece posteriormente en los escritos de Benjamin como un riesgo, pues “el fascismo intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden”¹²⁶. Esto deja entrever que, para Benjamin, la experiencia alienada del siglo XIX, las fantasmagorías que componen esta modernidad, la experiencia del siglo que heredamos, sirven para entender los fenómenos políticos que aquejan al mundo en el cual Benjamin despliega su escritura, y en donde revisa, nuevamente motivado por una impronta marxista, el problema de la masa, como objeto del siglo XIX y el peligro que esta tiene si es que se deja absorber por el hechizo del capital o por la absorción que el fascismo plantea. En *Teorías del fascismo alemán* (1930), Benjamin afirma bajo esta misma perspectiva lo siguiente: “pronto este descubrimiento terminará transformándola en guerra civil como resultado del truco marxista, el único que creció con esa oscura magia rúnica”¹²⁷.

¹²⁵ Charles Baudelaire, *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*, trad. Pablo Oyarzún (Santiago: LOM, 2008), 33.

¹²⁶ Vid. Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*, 66.

¹²⁷ Walter Benjamin, *Estética y política* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009), 80.

2.3. Configuración y percepción

“Con ello se podrá satisfacer, al menos de un modo aproximado, los postulados de la investigación histórica científica, que constituye la única fuente de posibles conflictos con el valor de antigüedad, sin que, debido a la intervención humana, el original pierda valor para el culto a la antigüedad”

Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos*

La importancia del siglo XIX en la historia del pensamiento radica en la presencia de ciertos cambios estéticos y tecnológicos que permiten advertir como pasado inmediato dicha época, y más allá de un acontecimiento específico, como supusieron las revoluciones económicas, tecnológicas y políticas, este refiere principalmente al lento, pero preciso fragüe de varias fuerzas que se van consumando a través de la historia. Benjamin, en afán de querer construir un libro acerca del siglo XIX, se ve en la posibilidad de escribir un texto que lo posiciona respecto de la herencia de su propio presente, interrogando las fantasmagorías que se presentaron como verdaderas naturalezas en el pasado, lo que le permite advertir el profundo devenir que las comprensiones regentes del pensamiento que configuraron las reflexiones de la época padecieron. Por ello, podemos pensar que en “Kant, por ejemplo, el juicio estético no trataba sobre arte, sino más bien sobre un objeto de naturaleza coleccionable”¹²⁸, lo que presenta una visión acertada en la concepción clásica que entendemos de juicio estético desde una comprensión netamente moderna, en donde la separación del sujeto y el objeto está mediada principalmente por los sentidos como configuración biológica, quedando en un almacén de significado y sensaciones estéticas. Para Benjamin, en cambio, los *aparatos* modernos “configuraron la sensibilidad común”¹²⁹, articulándola a través de la experiencia específica que significó el siglo XIX y sus fantasmagorías.

¹²⁸ Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, trad. Francisca Salas Aguayo (Santiago: Metales Pesados, 2012), 9.

¹²⁹ Déotte, 12.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (*Urtext*¹³⁰: 1934-1935) Benjamin afirma que “el modo en que se organiza la percepción humana no solo está condicionado de manera natural sino también histórica”¹³¹, esto siguiendo los postulados de A. Riegl, principalmente aquel que asegura que todo momento histórico tuvo una organización sensorial diferente que se mantuvo vigente mientras duraba este tiempo histórico¹³². Benjamin, buscando la respuesta acerca de los cambios de la percepción asegura que “ahora es posible no solo comprender las transformaciones del *médium* de la percepción, de la que somos contemporáneos, como una decadencia del aura, sino también mostrar sus condiciones sociales”¹³³. El nombramiento particular de una palabra como *aura* es llamativo, pues el texto escrito por Benjamin sigue precisamente interrogándose “¿Qué es propiamente el aura?”, lo que responderá del siguiente modo: el aura es “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por cerca que pueda estar”¹³⁴. Es esta idea la que continuará afirmando en la siguiente descripción: “en un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición, esto significa respirar el aura de esas montañas”¹³⁵. Esta descripción del concepto de aura nos conduce a pensar que ella es algo que suscita la experiencia propiamente moderna, considerando así que tanto los objetos llamados de arte que nombramos como *obras* como, asimismo, los objetos extraídos de la naturaleza, pueden aparecer rodeadas de aura. Esto significa que “el concepto de aura, y el aura misma, pertenece exclusivamente a la modernidad. El aura es (...) la relación de la obra de arte con el sitio en el que se encuentra –la relación con su contexto externo. El alma de la obra no está en su cuerpo, más bien el cuerpo de la obra de arte se encuentra en su aura”¹³⁶. El aura no es ni subjetiva ni objetiva, es decir que no se encuentra ni en el sujeto ni en el objeto, sino que esta se puede entender como el *médium* de algo que se manifiesta.

¹³⁰ Vid. Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*, 24.

¹³¹ Benjamin, 30-31.

¹³² Vid. Aloïs Riegl, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y orígenes*, trad. Ana Pérez López (Madrid: Antonio Machado Libros, 2017).

¹³³ Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*, 31.

¹³⁴ Benjamin, 31.

¹³⁵ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-Textos, 2008), 40.

¹³⁶ Boris Groys, «Art in the age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation», en *Art Power*, trad. Juan Carlos Cortés Stefanoni (London: The MIT Press, 2008), 11.

Para Benjamin, el aura se manifiesta como una lejanía sustancial, como aquello que estando lejanamente cerca se encuentra de alguna manera en un nudo de inaccesibilidad, resaltando su carácter de unicidad e irrepetibilidad. A partir de la experiencia del siglo XIX se debe pensar que el aura está en un permanente estado de crisis, y que en donde está solo aparece en su condición de desaparición, en cuanto se demuelen las categorías sustanciales de la obra que se presenta a través del aura. “La demolición del aura es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo homogéneo en el mundo ha crecido tanto que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único”¹³⁷.

La tradición nos ha presentado el arte a través de las obras de arte, y estas obras nos han sido presentadas como objetos irrepetibles, como verdaderos tesoros creados por el ingenio humano y creaciones de base técnica y cultural¹³⁸, por ello es que podemos pensar que “las obras de arte más antiguas surgieron al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso”¹³⁹, es decir que el valor de lo único de la obra de arte “tiene siempre su fundamento en el ritual”¹⁴⁰. En su contraparte, y entendiendo la innegable influencia marxista de este escrito en particular, es importante determinar que para Benjamin lo que padece el arte cristalizado en obra es una disputa dialéctica “entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte (...) estos dos polos son: su valor ritual y su valor de exhibición”¹⁴¹, lo que nos permite pensar que el valor ritual es el nombre específico que se le da, casi como homologación, al valor de uso de una obra que no necesariamente es mercancía, pues la obra al estar al servicio de la magia y la religión de un culto particular obtiene desde esa impronta su uso específico para la vida humana y su despliegue dentro de las culturas. En cambio, el valor de exhibición entra en una esfera diferente al uso *cultural* que posee el ritual, pues la exhibición “saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual”¹⁴², y, por ello “el objeto de culto ya no puede comprenderse naturalmente sin el espacio de exposición,

¹³⁷ Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*, 32.

¹³⁸ Vid. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 50.

¹³⁹ Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*, 32.

¹⁴⁰ Benjamin, 34.

¹⁴¹ Benjamin, 35.

¹⁴² Benjamin, 36.

comunicación e intercambio”¹⁴³. El valor de exhibición está tan relacionado con el valor de cambio que fuera de la esfera del arte podemos pensar que

las exposiciones universales idealizan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco donde su valor de uso pasa a segundo plano. Las exposiciones universales fueron la escuela donde las masas apartadas por la fuerza del consumo se empapan del valor de cambio de las mercancías hasta el punto de identificarse con él: prohibido tocar los objetos expuestos. Las mercancías dan de ese modo acceso a una fantasmagoría en la que el hombre penetra para dejarse distraer¹⁴⁴.

A través de esto es que podemos ver cómo es que mediante la utilización del plano artístico, nos es lícito pensar la lejanía como una forma en la que se presenta la misma fantasmagoría. Cuestión clave, principalmente porque, y remitiendo al inicio de la sección, “los problemas de la visión, entonces como ahora, eran fundamentalmente cuestiones relativas al cuerpo y al funcionamiento del poder social”¹⁴⁵, lo que nos permite inferir que las llamadas fantasmagorías tienen una influencia significativa en la composición de la percepción reguladora del siglo XIX, y que posteriormente heredará el siglo XX.

Como una especie de continuidad, podemos rastrear en varios textos de Benjamin que se trabaja una suerte de percepción en la distracción, posicionada por el autor como una característica de la percepción configurada específicamente en la modernidad. Esta cuestión resulta palpable en la cita acerca de las exposiciones universales recién revisada, pues la distracción pareciera ser la oposición dialéctica a la atención. Cabe mencionar que Benjamin escribió un breve pero rico texto sobre esta misma premisa en los *Denkbilder: Costumbre y atención* (1932). En dicho texto, Benjamin afirma que “toda atención debe desembocar en costumbre para no hacer estallar al hombre, toda costumbre debe ser alterada por la atención para no paralizarlo”¹⁴⁶, proponiendo aquí que aquello que entendemos como una costumbre no es sino otro nombre de una distracción a la cual adoptamos como naturalidad, como “las vivencias cotidianas, los discursos triviales, el sedimento que nos quedó a la vista, el latido

¹⁴³ Thayer, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, 252.

¹⁴⁴ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 54.

¹⁴⁵ Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, trad. Fernando López García (Murcia: Cendeac, 2008), 17.

¹⁴⁶ Walter Benjamin, *Denkbilder. Epifanías en viajes*, trad. Susana Mayer (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011), 139.

de nuestra propia sangre, eso que antes no notábamos”¹⁴⁷. Así es como, al igual que todos los aspectos que en la vida diaria se omiten de nuestro asombro y nuestra atención, que ese modo de entender la percepción sería en sí misma “esa nueva experiencia de la modernidad cristalizada durante la segunda mitad del siglo XIX en París”¹⁴⁸. Para determinar esto, Benjamin es increíblemente claro y preciso al presentarnos que debido a esta distracción “la autoenajenación humana ha sido aprovechada de manera extremadamente productiva”¹⁴⁹, por lo que cabe decir que esta distracción “cuyo elemento es igualmente en primera línea táctil, se basa, en efecto, en el cambio de escenarios y de enfoques, que se introducen, golpe tras golpe, en el espectador”¹⁵⁰. Esto nos entrega un nuevo modo de conocer, como dice, un conocer táctil, quizás una mano desencadenada, siguiendo la fórmula de Deleuze, una mano “que se libera de la subordinación de las coordenadas visuales”¹⁵¹, un modo de conocer que no necesita de la lejanía que supone posar la mirada en un objeto exterior para delimitar su forma y la capacidad espacial que este posee.

Solo aquellos que perciben de este modo, las masas educadas en las exposiciones universales, sienten la necesidad de tocar los objetos, pues estos necesitan de una lejanía para comprenderlos, tanto desde un juicio estético que comprende la forma del objeto, como desde el ojo que ve la mercancía en el escaparate. No obstante eso solo funciona con los objetos en exhibición, pues “la recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera óptica”¹⁵², Y es esto lo que demuestra que las tareas presupuestadas por la percepción “humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple óptica, es decir, la contemplación”¹⁵³, y por ello es de suma importancia que entendamos que “la recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es síntoma de transformaciones de la percepción tiene en el cine su medio de ensayo apropiado”¹⁵⁴. El cine, invención técnica del siglo XX, es el aparato característico de

¹⁴⁷ Benjamin, 139.

¹⁴⁸ Álvaro Cuadra, *Walter Benjamin. Ópticas de la modernidad* (Santiago: Editorial ARCIS, 2010), 38.

¹⁴⁹ Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*, 51.

¹⁵⁰ Benjamin, 63.

¹⁵¹ Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama* (Buenos Aires: Cactus, 2016), 91.

¹⁵² Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*, 64.

¹⁵³ Benjamin, 65.

¹⁵⁴ Benjamin, 65.

la percepción configurada por el aparato en cuestión. El término aparato (*appareil*), siguiendo las tesis de Déotte, tiene un doble significado y debe entenderse como aparato cuando: 1) “una máquina técnica o institucional transforma el estatus de aquello que aparece , y en consecuencia también el de las artes, entonces la técnica es literal”¹⁵⁵. También debe ser entendido como: 2) palabra que es “utilizada para dar cuenta de un estado de cosas, entonces ella puede ser tomada como modelo explicativo, es el caso de la fotografía para Freud y en Marx la camera obscura”¹⁵⁶. También debemos pensar que es el aparato el que configura la percepción, pues “la obra debe ser considerada por un público que en primer lugar no existe”¹⁵⁷, y por ello el instrumento de la cultura para erigir un mundo común no son “las obras sino los aparatos”¹⁵⁸.

Para comprender de mejor manera lo anterior es necesario, a su vez, que entendamos que “los aparatos deben extraer su material no de lo real sensible, sino del plasma imaginal”¹⁵⁹, y aquello es exactamente la capacidad fantasmagórica de la cultura capitalista que se imagina a sí misma, por lo que es el aparato el que genera a los sujetos cuya percepción se ve configurada por estos. Es por esta razón que Benjamin “intenta identificar ese flujo con las nociones de ensueño colectivo y fantasmagoría”¹⁶⁰, lo que convierte al cine en el aparato que funda una nueva percepción que se relaciona con la distracción y la arquitectura, pues dada la relación que existe entre masa y experiencia colectiva: “desde siempre la arquitectura bridó el prototipo de una obra de arte cuya recepción se da a través de la distracción como experiencia colectiva”¹⁶¹. Lo esencial aquí es que, a partir de esta premisa, podemos leer uno de los motivos que llevo a Benjamin a construir un libro gigantesco acerca de la arquitectura de París en el siglo XIX, como representación material de la cultura misma dominada por las fantasmagorías.

¹⁵⁵ Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 19.

¹⁵⁶ Déotte, 19-20.

¹⁵⁷ Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos*, trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013), 24.

¹⁵⁸ Déotte, 26.

¹⁵⁹ Déotte, 51.

¹⁶⁰ Déotte, 51.

¹⁶¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016), 47.

CAPITULO 3

CONOCER (EN) LA CIUDAD

París, la ciudad y el espacio

3.1. París, la ciudad fantasma

“Quien mira desde fuera por una ventana abierta nunca ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más deslumbrante, que una ventana iluminada por un candil. Lo que se puede ver a la luz del sol siempre es menos interesante que lo que pasa detrás de un vidrio. En ese boquete negro o luminoso vive la vida, sueña la vida, sufre la vida”

Charles Baudelaire, *El spleen de París*

París no fue solamente la ciudad que cobijó la escritura de W. Benjamin tras experimentar el exilio en 1933 a causa del régimen nazi, sino también es el motivo principal de la realización del *Passagenarbeit* en toda la extensión de sus páginas. Benjamin quiso, a toda costa, realizar un gran trabajo sobre París, que “se plantea a la ciudad como tema”¹⁶², simulando un escrito temprano sobre su Berlín natal, pero de manera un tanto más impersonal, pues, para el mismo Benjamin, “el libro de una ciudad escrito por un nativo siempre estará emparentado con las memorias”¹⁶³. Por otro lado, cabe afirmar que “no sólo no hay en Benjamin una teoría de la ciudad, sino que ni siquiera hay una única aproximación crítica a la ciudad de París”¹⁶⁴, aunque resulta bastante claro que era un conocedor de la ciudad, y que la recorrió yuxtaponiendo una embriaguez narcótica al incesante avanzar de las páginas que este iba leyendo y fichando en sus interminables notas; una idea, por cierto que permite indicar lo siguiente: “Benjamin hará de la ciudad recorrida y de quien la camina dos conceptos de su teoría de la historia, la dedicada al siglo XIX y a la modernidad”¹⁶⁵.

Ante la imposibilidad de escribir en primera persona sobre la ciudad de París, como si lo hizo sobre Berlín, pensó en que no bastaba con “hacer del recuerdo personal el material de la historia”¹⁶⁶, de la misma manera en que tampoco era capaz de hablar del siglo XIX

¹⁶² Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin y una ocurrencia*, 83.

¹⁶³ Walter Benjamin, *La tarea del crítico*, trad. Mariana Dimópulos (Santiago: Hueders, 2017), 21.

¹⁶⁴ Martín Kohan, *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (Madrid: Trotta, 2007), 15.

¹⁶⁵ Benjamin, *La tarea del crítico*, 15.

¹⁶⁶ Benjamin, 15.

desde la imagen del recuerdo personal, por eso tuvo que recurrir a documentos que, como no podría de ser otro modo, atestiguan siempre una doble lectura: “no existe documento de la cultura que no sea a la vez de la barbarie”¹⁶⁷. Los documentos utilizados, de diferentes procedencias, posicionados como fragmento a lo largo de la obra, sirven como una prueba de la construcción que en ese momento se conocía. En rigor son la muestra de la instalación de la civilización, entendiendo que “es, antes que nada, voluntad de convivencia”¹⁶⁸, por lo tanto los documentos atestiguan el avance y el dominio de una civilización como muestra de un modo específico de relacionarse y un modo de hacer comunidad. De igual manera al mostrarse la civilización en el documento también lo hace la barbarie, que se puede entender como “tendencia a la disociación”¹⁶⁹. Es por lo anterior que podemos siempre advertir en el documento una doble naturaleza de la cultura, que construye y conspira contra sí misma.

A través del uso del documento como *material* para la construcción de este proyecto, Benjamin puede asegurar que “existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra”¹⁷⁰, y es ese acuerdo implícito con el pasado el que nos da cierta accesibilidad a una experiencia tan impersonal como lo es la historia de una ciudad que no habitaste, en la que no aprendiste, o un siglo cristalizado en los fierros que revisten las rocas que hoy puedes ver en un paseo por París. Por ello es lícito pensar que Benjamin no busca posicionarse como “(...) historiador de la ciudad, sino como pensador de las grandes formas de experiencia y de la transmisión de la experiencia”¹⁷¹. Por otro lado, este secreto acuerdo nos da la posibilidad de pensar a su vez en los andrajos de la historia, de pensar que ese documento que atestigua la cultura también atestigua las sangrientas bases que ayudaron a instalarla¹⁷². En relación a esto último, Benjamin utilizará como método el “modelo onírico, es decir, tratar el mundo de las cosas como si se tratase de cosas soñadas”¹⁷³, lo que en definitiva lo llevará a afirmar que “como el progreso, el eterno retorno hace que todo lo que acontece parezca necesario,

¹⁶⁷ Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, 43.

¹⁶⁸ Cerda, *La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo)*. Escritorio, 101.

¹⁶⁹ Cerda, 101.

¹⁷⁰ Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, 40.

¹⁷¹ Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 53.

¹⁷² Vid. Marx, *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero. El proceso de producción del capital*, 807.

¹⁷³ Cuadra, *Walter Benjamin. Ópticas de la modernidad*, 35.

transformando la miseria y el dolor en fantasmagoría”¹⁷⁴, mostrando así que la misma ensoñación que heredamos como un idilio en donde los placeres son satisfechos tiene su revés en la pesadilla, pues ante esto solo se puede asegurar que “la ciudad ya no puede ser un lugar de conocimiento exacto, ya que en ella domina la ensoñación colectiva”¹⁷⁵, la cual hace que deje de ser pensada como el sueño de los arquitectos y poetas, imaginación de los utopistas del pasado, pasando a ser, como todo término en Benjamin, sueño que se desdobra en pesadilla. En suma la ciudad es en sí misma la experiencia de una fantasmagoría.

Ciudad y fantasmagoría, ensoñación y París, son nombres que reciben la construcción co-originaria de este fenómeno que llamamos modernidad, no existen de manera independiente, ni mucho menos una es la causante de la otra. La ciudad en su forma fantasmagórica es aquella condición de posibilidad que permite pensar la modernidad como un estadio particular encarnado en París. Dicho esto, “pensar París, en Benjamin, es pensar la ciudad y la modernidad como una conjunción necesaria”¹⁷⁶. En cierto sentido las fantasmagorías terminaron siendo “la prueba de calidad de que una ciudad había llegado a ser moderna”¹⁷⁷, entendiendo así la modernidad como un fenómeno histórico que se le otorga a ciertos espacios, que haría imposible pensar la historia de una manera lineal, como sucesos inscritos en un relato de pasado a presente, como sí lo concibieron aquellos historiadores no materialistas que tanto critica Benjamin. Es apuntando en esta dirección que en el análisis de Benjamin se puede apreciar que “el término fantasmagoría, no deja de ser proyectivo”¹⁷⁸, pues dado que las fantasmagorías se encuentran operando en ella es que podemos destacar la importancia de la ciudad como espacio de lo moderno, del mismo modo que la lámpara mágica ilumina, a través de sus focos, las imágenes especulares o fantasmas en el espectáculo titulado Fantasmagoría.

La ciudad, bajo la premisa anterior, pasa a ser un circuito cerrado que tiene por finalidad primera la preservación de la civilización, aunque esto pareciera ser una afirmación

¹⁷⁴ Andres Claro, *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la tarea del traductor* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012), 812.

¹⁷⁵ Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 61.

¹⁷⁶ Cuadra, *Walter Benjamin. Ópticas de la modernidad*, 14.

¹⁷⁷ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, trad. Mariano López Seoane (Buenos Aires: La marca editora, 2014), 226.

¹⁷⁸ Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 62.

un tanto ambivalente, pues debemos, a su vez, entender que “la modernidad trata de una destrucción creativa, ya sea moderada y democrática, o revolucionaria, traumática y autoritaria”¹⁷⁹, a tal punto que es posible pensar los mismos desarrollos culturales, históricos y tecnológicos asociados a la modernidad desde una contraparte dialéctica, como la instalación de una barbarie moderna que atenta contra la cultura propiamente establecida. A través de un refinamiento de la cultura, e instalando nuevas perspectivas alejadas de las tradicionalmente conocidas como modernas, podemos pensar, entonces, que dentro de ella misma se encuentra inscrita su posibilidad de perecer, posando el ojo sobre la conocida locución de Marx: “la burguesía produce, ante todo, sus propios sepultureros”¹⁸⁰. Un ejemplo de esto puede ser localizado en la *commune*, pues este fue un fenómeno propiamente moderno, aunque a contrapelo de la cultura capitalista instalada contra la cual esta combatía. En este sentido, el caso de Le Corbusier y sus planteamientos acerca de la arquitectura y el espacio, ocupan el mismo lugar que las barricadas de 1871, aunque en el concepto de construcción regente en la época. Es pensando en esto que Déotte logra asegurar que “(...)Benjamin estimaba a Le Corbusier como uno de estos nuevos bárbaros, necesarios en los tiempos en que se ha manducado demasiada cultura”¹⁸¹. Ambos casos, el de la *commune* y el de Le Corbusier recuerdan a la fantasmagoría su propia condición ilusoria, su propia capacidad de acabar.

A través de la fantasmagoría, las ciudades, en especial París, se convirtieron en la realidad social de la época, donde se erigían como “el espacio en donde acontecía lo público”¹⁸², por ello es que nos es posible ir un poco más allá y pensar que los habitantes de la modernidad, “criaturas tardías de una modernidad vespertina”¹⁸³, se ven completamente afectados por el funcionamiento de la ciudad, a modo de que “nada parece ser más real que la apremiada o la triste cotidianidad que impulsamos o arrastramos en el espacio citadino”¹⁸⁴. Aquella vida, presentada como esa cotidianidad, prisionera de la fantasmagoría sin saber que

¹⁷⁹ David Harvey, *París, capital de la modernidad*, trad. José María Amoroto (Madrid: Akal, 2018), 5.

¹⁸⁰ Karl Marx, *Antología*, ed. Horacio Tarcus (Buenos Aires: Siglo XXI, 2015), 127.

¹⁸¹ Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, trad. Juan Pastor Mellado (Santiago: Cuarto Propio, 2014), 139.

¹⁸² Cuadra, *Walter Benjamin. Ópticas de la modernidad*, 44.

¹⁸³ Pablo Oyarzún, *La letra volada. Ensayos sobre literatura* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009), 183.

¹⁸⁴ Oyarzún, 183.

esta siquiera existe funcionando, es lo que Benjamin intentó plasmar en la construcción de su libro sobre los pasajes parisienses. Y en este mismo caso es importante destacar la figura de Baudelaire, pues este “no se limitó solamente a ser testigo de las agudas transformaciones de la sociedad burguesa, promediando el siglo pasado, sino que produjo una obra que responde de manera esencial a la provocación que traía consigo. El lugar donde cristalizaban (las transformaciones) era la ciudad”¹⁸⁵, lo que permite apreciar que la ciudad es considerada el lugar de los grandes cambios y disputas ocurridas en la modernidad, tanto desde la poesía, como desde la filosofía.

Dentro de estas consideraciones es posible, según Pablo Oyarzún, afirmar que “la modernidad es una cierta inmensidad: un exceso, un desborde, una desmesura”¹⁸⁶, en la cual es verdaderamente difícil poder detenerse a pensar. El solo detenerse a pensar la historia de la modernidad, y en su interior, la relación que se establece entre experiencia y la ciudad, nos arroja a lugares que desbordan al pensador que las considera su objeto de reflexión. Incluso al pensar meramente la arquitectura de París resulta una tarea compleja, pues esta “no solo escenifica las fantasmagorías modernas sino que, en rigor, representa espacios en que la temporalidad moderna se torna precaria, ambivalente e inestable”¹⁸⁷, lo que vuelve imposible hacer un juicio de realidad respecto a los fenómenos de la modernidad que la reduzcan a la fórmula A es B. Un ejemplo de esto se encuentra en los *passagen*, fenómeno arquitectónico que le da nombre al proyecto de Benjamin, pues en ellos ocurre un fenómeno bastante peculiar: ese afuera que parecía ser una calle termina siendo la casa del sueño colectivo, en donde el paseante queda a total merced de las fantasmagorías, pues estos son en esencia “templos del capital mercantil”¹⁸⁸, y, para Benjamin, es precisamente el capitalismo, como “una manifestación de la naturaleza con la que sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él, una reactivación de las fuerzas míticas”¹⁸⁹, lo que se representa en esta fantasmagoría espacial: se indistigue el adentro del afuera, y el día de la noche —en los pasajes fueron los primeros ensayos de iluminación a gas—, la arquitectura se torna fantasmagoría, la ciudad en sí misma deviene una fantasmagoría.

¹⁸⁵ Oyarzún, 184.

¹⁸⁶ Oyarzún, 197.

¹⁸⁷ Cuadra, *Walter Benjamin. Ópticas de la modernidad*, 23.

¹⁸⁸ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 72.

¹⁸⁹ Benjamin, 396.

Por lo anteriormente visto es que W. Benjamin se interesó por los pasajes, y es que siguiendo una descripción extraída desde una *Guía ilustrada de París*, podemos entenderlos como “una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal, con los entablamentos de mármol, que atraviesan bloques enteros de edificios”¹⁹⁰. En definitiva “los pasajes son una ciudad en la ciudad, una ciudad mucho más hospitalaria que las calles mal iluminadas y a menudo desprovistas de aceras exteriores”¹⁹¹, y, a su vez, son un interior que se encuentra en un exterior, son la ilusión moderna que destaca a la ciudad de París, ciudad de pasajes, como demostración técnica de la época: “los pasajes se convierten en galerías y los edificios tan osados como el Crystal Palace, que recurren tanto como éste al vidrio y al metal, se multiplican”¹⁹², fundando así un nuevo modo de hacer de la arquitectura, la arquitectura de vidrio. Es así que según Pierre Missac:

la primera arquitectura de vidrio asume así el rol de un islote, cuya imagen desagradable debe permanecer siempre presente en el espíritu para mantenerse en el camino recto. Gracias a ella, forma mínima que puede revestir el pensamiento destinado a los antepasados sumidos en la esclavitud se disipará las más nefasta de las fantasmagorías¹⁹³.

Desde esta construcción del pasaje urbano, o la delimitación técnica del modo en que este se erige, podemos observar cómo es que las fantasmagorías características del siglo XIX se encarnan en la ciudad, en todos su bordes y pliegues, atravesando los muros interiores y exteriores de las edificaciones que la forman. Por lo tanto, la ciudad como la conocemos es la mutación de la naturaleza humana que se distingue de los otros animales “a partir del momento en que comienza a producir sus medios de vida, paso este condicionado por su organización corpórea”¹⁹⁴, es decir que en nuestra propia configuración de especie humana tenemos la condición de organizar nuestros cuerpos en espacios comunes que transitan desde cuestiones tan básicas, como lo es la tribu, hasta llegar a la compleja concepción de la ciudad moderna.

¹⁹⁰ Benjamin, 51.

¹⁹¹ Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 52.

¹⁹² Pierre Missac, *Walter Benjamin de un siglo a otro*, trad. Beatriz Anastasi de Lonné (Barcelona: Gedisa, 2019), 139.

¹⁹³ Missac, 146.

¹⁹⁴ Marx, *La ideología alemana*, 16.

Esta premisa antropológica, nos permitiría advertir que “lo que los individuos son depende de las condiciones materiales de su producción”¹⁹⁵, lo que vuelve completamente claro el pensar que existe un modo específico de relacionarse con el espacio dentro la sociedad productora de mercancías. En cada organización previa a la propiamente moderna, la *ciudad* tenía su propia significación espacial. Marx la expone en una suerte de fábula en donde hay un concepto medular que la ordena, en la tribu la “tierra sin cultivar”, en la ciudad-estado existe una propiedad común que es a la vez privada, pues le pertenece a los ciudadanos, como el mobiliario de lo público. En la sociedad feudal el punto de partida se encuentra en el campo que nutre a la ciudad, comenzando una escisión que conocemos muy bien hasta el día de hoy. Llegando así hasta la modernidad, a París y sus pasajes, como la encarnación de la sociedad productora de mercancías durante el siglo XIX.

¹⁹⁵ Marx, 16.

3.2. Entre el espacio y la política

“No existen ideas políticas sin un espacio al cual sean referibles,
ni espacios o principios espaciales a los que no correspondan
ideas políticas”

Carl Schmitt, *El nomos de la tierra*

Para pensar la ciudad con Benjamin, debemos entenderla como el espacio en donde se manifiestan los mayores cambios que significó la ruptura de la modernidad. También comprender que el “espacio es una creación histórica”¹⁹⁶, y que “el concepto del espacio se transforma en el sentido de que si, todavía a principios del 600, la arquitectura era pensada como representación del espacio, a medida que se avanza en el tiempo se plantea como determinación del espacio”¹⁹⁷. Por estas razones es que es necesario volver a pensar la técnica arquitectónica, el arte de construir, para poder lograr comprender la producción específica del espacio que acompañó al siglo XIX, que relata Benjamin a lo largo de sus escritos sobre los pasajes. A diferencia de las otras artes, la arquitectura, “el arte de construir nunca ha estado en reposo”¹⁹⁸, por lo que ya desde un comienzo podemos caracterizarla por integrar en su quehacer los avances culturales que la van configurando temporal e históricamente como actividad artística y técnica.

Para ello, y siguiendo las reflexiones de J. Ruskin, tenemos que entender que es posible pensar que “la arquitectura es el arte de levantar y de decorar los edificios construidos por el hombre, cualquiera que sea su destino, de modo que su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu”¹⁹⁹, por lo que se entiende que la acción de construir y el destino que tengan los edificios les excede a sí mismos, tal cual como el motivo está fuera de la obra. Siguiendo con esto, no podemos obviar que “el nombre de arquitectura debe quedar reservado para el arte que, comprendiendo y admitiendo como condiciones de su

¹⁹⁶ Giulio Carlo Argan, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, trad. Liliana Rainis (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977), 13.

¹⁹⁷ Argan, 17.

¹⁹⁸ Benjamin, *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*, 64.

¹⁹⁹ John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, trad. Carmen de Burgos (Madrid: Biblok book export, 2016), 9.

funcionamiento las exigencias y necesidades corrientes del edificio, imprime a su forma ciertos caracteres venerables y bellos, aunque inútiles desde otro punto de vista”²⁰⁰. Aquí se hace eco de los valores que posee una obra en la filosofía de Benjamin, destacando como es que lo bello posee una suerte de utilidad inscrita en el objeto construido en tanto obra. Asimismo, no podemos olvidar que “el ser visible depende, no ya de la colocación, sino de la distancia. El trabajo no es nunca más penoso y más imprudentemente derrochado por un exceso de delicadeza como sobre las partes alejadas de la vista”²⁰¹, lo que permite inferir a través de esto que la percepción, que Benjamin desarrolla en su ensayo sobre *La obra de arte...*, está en cierta concordancia con esta dualidad valórica que encarna la arquitectura.

La arquitectura, como actividad primeramente constructiva tenía un motivo que la iluminaba, refiriéndonos en este caso a que “es la habitación, ya sea gruta, cabaña o palacio, como célula urbanística primaria y como origen de la protección, lo que en todo caso explica las comunidades y los pueblos, sus luchas o uniones y, en fin, historias internas y relativas”²⁰². Considerando lo anterior, es la actividad constructiva la que tiene su origen en la preservación de la vida, entendida como seguridad posteriormente, como su fundamento primero. Por eso es que “creemos que las formas arquitectónicas se transforman por la necesidad de responder sucesivamente a problemas históricos concretos que el artista vive como hombre de su tiempo”²⁰³. Este tiempo histórico, determinado y puntual, es el que debemos comprender como matriz de la forma específica de construcción que luego reviste al espacio de significados como iluminándolos, como si “el funcionamiento de un ensamblaje colectivo de partes dispares”²⁰⁴ se dispusiera en una única superficie social. Una de las opciones que nos presenta A. Cavalletti es que “el origen de la urbanización (es) la necesidad prehistórica de refugio”²⁰⁵, entendiendo que la urbanización corre por un carril diferente al de la arquitectura como actividad artística, pues lo propiamente característico del urbanismo es que “debe unir protección y socialidad; por qué, en otros términos, urbanización y civilización coinciden precisamente en nombre de la seguridad”²⁰⁶, no solamente en el arte de la construcción y el

²⁰⁰ Ruskin, 10.

²⁰¹ Ruskin, 28.

²⁰² Cavalletti, *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*, 34.

²⁰³ Argan, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, 49.

²⁰⁴ Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, 22.

²⁰⁵ Cavalletti, *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*, 43.

²⁰⁶ Cavalletti, 43.

ornamento que alimente el espíritu de la cultura. Lo anterior vendría a confirmar que la prehistoria de la ciudad está determinada por un término exterior a sí mismo, que data su procedencia desde la protección y el *ser social*, como lo es a su vez la conservación de la civilización y la consumación de una cultura. En este sentido “cualquier signo en el territorio, calle, canal o frontera deviene así, en todo caso, una marca impresa en el cuerpo de la población”²⁰⁷, asegura el autor italiano, para determinar que las construcciones de tipo urbanístico, que trasladan a la arquitectura como arte a una administración del espacio social, tienen una impronta política que marca a la población que observa los cambios que padece el espacio.

En este sentido habría que decir que “toda filosofía política descubre una razón espacial”²⁰⁸, y que “el propósito de no pensar la sociedad como principio de unidad coincide, según este punto de vista, con el imperativo de repensar la idea de sociedad transmitida por el sentido común [ante todo, moderno], a saber: un espacio percibido como cohesión con una identidad clara y unívoca”²⁰⁹. Por eso es que necesitamos comprender de manera imperativa que “el espacio es ante todo espaciamiento, espacio-de-desplazamientos, los cuales producen designaciones espaciales: territorios”²¹⁰. La ciudad, en la modernidad es el espacio de la política, emulando lo que los antiguos griegos concibieron por *Polis*, pero con la salvedad de que “la ciudad moderna patentiza una paradoja del límite que toda ciudad alberga por principio, y que esa manifestación trae consigo una aguda crisis del límite”²¹¹, pues para los griegos es indispensable el establecer el límite entre la ciudad y la barbarie. Por eso Sócrates prefiere beber la cicuta. En cambio, en la sociedad productora de mercancías y las ciudades que se construyeron a partir de esta como modelo desplegado, es imposible pensar la extensión de la ciudad, donde comienza y termina esta, pues traspasa las fronteras de sí misma trasuntando su inmensidad a cuestiones básicas de la vida cotidiana, el *souvenir* como la experiencia de una ciudad transmutada a un objeto pequeño²¹², o incluso la producción misma

²⁰⁷ Cavalletti, 18.

²⁰⁸ Cavalletti, 7.

²⁰⁹ Pablo Oyarzún, *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad* (Santiago: Cuarto Propio, 2001), 137.

²¹⁰ Oyarzún, 141.

²¹¹ Pablo Oyarzún, *Baudelaire: la modernidad y el destino del poema* (Santiago: Metales Pesados, 2016), 70.

²¹² “Se le llama Souvenir al recuerdo de un viaje, un recuerdo materializado en un objeto, en una mercancía... sea este un imán, un llavero o una postal; una prueba irrefutable de que estuviste en un lugar específico, un contenedor de toda una experiencia que yace ahí colgando en las llaves o pegado en la puerta de la nevera,

pudiendo ser inscrita en esta crisis del límite. Este espacio corre el riesgo excepcional que seduce y envuelve a las masas durante el siglo XX como herencia del siglo XIX. Así que “en términos de espacio vital o de geopolítica, la práctica del fascismo es conducida en una doble dirección complementaria: como cabal politización y militarización del espacio”²¹³. Esto ocurre de manera brutal en el siglo XIX, por lo que “Benjamin va a detenerse en esta excelencia de lo nuevo a propósito de la obra y figura del Barón de Hausmann, el gran urbanista de París moderno, quien se dio a sí mismo el nombre de *artiste demolisseur*”²¹⁴.

“Cada ciudad se cuenta a sí misma a través de sus calles”²¹⁵ podríamos decir, pero cuando ya no queda ni calle no hay mucho que contar, debido a que con Haussmann los habitantes del viejo París conocieron el rostro más inhumano de este cúmulo edificado. A través de una “razón estratégica” que buscaba “las perspectivas de la ciudad. [Haussmann buscaba] una justificación contemporánea de la construcción de grandes calles bajo Napoleón III”²¹⁶. Las “proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas fueron características es esta nueva fantasmagoría urbana”²¹⁷, vuelta material gracias a Haussmann.

Las transformaciones de las relaciones espaciales exteriores aumentó la presión de la ofensiva para racionalizar el interior de la ciudad. Las proezas de Haussmann se convirtieron en una de las grandes leyendas de la planificación urbana moderna. Respaldado por el emperador y armado con los medios para absorber los excedentes de capital y de trabajo dentro de un vasto programa de obras públicas, ideó un plan coherente para reorganizar el marco espacial de la vida social y económica de la capital. Las inversiones se dirigieron, no solamente a una nueva red de calles, sino también al alcantarillado, los parques, los monumentos y los espacios simbólicos, los

aguardando un mínimo de atención posible. Dicho objeto trasunta lo inmenso de la ciudad, toda la experiencia urbana particular de una lejanía en la cercanía de tu hogar. El Souvenir borra la distancia espacial y temporal del pasado y el presente, del hogar y el afuera, de lo propio y lo ajeno, y condensa en un objeto material la experiencia particular de una ciudad que queda disminuida a un objeto tan pequeño que puedes llevarlo en tu bolsillo. De alguna forma no se visita una ciudad durante un viaje, sino que se la compra, aunque sea un trozo de ella”. En: <https://revistarizoma.com/2021/06/26/la-experiencia-del-souvenir-mercancia-y-ciudad/>

²¹³ Oyarzún, *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad*, 150.

²¹⁴ Cristóbal Balbontin y Karen Andersen, eds., *Walter Benjamin: Ciudad y Modernidad* (Santiago: Libros del amanecer, 2020), 59.

²¹⁵ Cerda, *La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo)*. Escritorio, 103.

²¹⁶ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 148.

²¹⁷ Buck-Morss, *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, 227.

colegios, las iglesias y los edificios de la Administración, la vivienda, los hoteles, los locales comerciales y todos los demás aspectos de la ciudad²¹⁸

Hausmann hace que cambie la ciudad en un sentido material, práctico y político para así evitar la “tan atrasada táctica de guerrilla”²¹⁹ o la colocación de barricadas que corten el libre tránsito de las mercancías en la eterna fantasmagoría de París durante el siglo XIX. La ciudad tiene la obligación de albergar a la incipiente masa que la habita, pero no tiene porqué respetarlos como tal. “Parecerá sin duda aceptable que (...) existe una representación fantasmagórica de París, o más en general de la gran ciudad, lo bastante poderosa como para que en la práctica nunca se plantee la pregunta por su exactitud”²²⁰. La ciudad cambia, se modifica a cada instante, en cada construcción podemos advertir que el espacio no es meramente el escenario en donde ocurre esto, sino es la perpetua construcción de la política que se instala en una perspectiva propiamente espacial. París era representada como un laberinto²²¹, tras la haussmanización, la solidificación de la fantasmagoría, se nos presenta la ciudad de la modernidad como una larga línea recta que cruza velozmente el tránsito de la compra y la venta, entonando el grito que de Diderot transportamos al día de hoy “¡la calle es bella!”²²². Es en este sentido que

la calle sería, sin embargo, muda, sorda y ciega de no existir ese personaje colectivo y, a la vez, individual que es el hombre de la calle, el hombre-masa, que está en todas partes, repite todos los rumores y adhiere a todas las doxas. Es, a la vez, todos y nadie: el amo y el esclavo de la vida política, económica y festiva; la multitud solitaria para la que se remodelan las ciudades se levantan los estadios y, con alguna frecuencia, se amplían los servicios de seguridad del Estado²²³.

Durante los años que le significaron a la modernidad cierto apogeo en su propia configuración, a saber: la primera mitad del siglo XIX, se presentó un fenómeno recientemente nombrado como la muchedumbre, este fenómeno desdibuja la individualidad de quien se ve absorbido por ella, y es la ciudad moderna, París, la posibilitadora de este

²¹⁸ Harvey, *París, capital de la modernidad*, 142-43.

²¹⁹ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 150.

²²⁰ Benjamin, 442.

²²¹ *Vid.* Benjamin, 434.

²²² Benjamin, 435.

²²³ Cerda, *La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo)*. Escritorio, 104.

fenómeno. París alberga y genera la masa, las calles son el espacio de ella, es donde los habitantes se pierden en su embriaguez sensual, donde la prostitución hace su trabajo y los escaparates se encuentran tras la vitrina. El laberinto de París ocurría mientras la masa lo caminaba, por aquella razón “Baudelaire limitó la geografía de su existencia al laberinto que dibujaban las calles de París”²²⁴, y así podemos pensar que “la muchedumbre es también, en consecuencia, un cierto modo del aparecer recíproco a causa de su articulación espacial”²²⁵.

²²⁴ Cerda, 102.

²²⁵ Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, 54.

CONCLUSIONES

El Libro como fantasmagoría

A lo largo de las páginas que componen el número titulado como *Libro de los Pasajes* podemos apreciar que, como vimos en el capítulo 1, las categorías de Obra y Totalidad quedan en jaque con la posibilidad de comprender la obra póstuma del autor. Un libro de fragmentos, construido con lo que quedó de un proyecto que no fue realizado, es decir: un libro que solo puede ser considerado como tal desde una comprensión propiamente particular, a saber: barroca. ¿Cuál fue el criterio utilizado para compilar las innumerables notas que constituyen este colosal grupo de páginas? El editor de la obra nos entrega ciertas pistas con las que podemos rastrear una posible respuesta a la pregunta, pero no poseemos categóricamente una respuesta fiel. En el *Informe del editor*²²⁶ se nos muestran las tareas que trajeron las actividades realizadas por Tiedemann, aunque no nos es posible aún leer este libro como una totalidad, como lo supone la idea misma de libro.

Este Libro es en sí mismo una fantasmagoría, pues la tarea que Walter Benjamin se propuso era exactamente hacer un libro sobre la prehistoria de su presente, es decir acerca de la historia material de un pasado inmediato que, según él, serviría de configuración para comprender los fenómenos que estaba atravesando la sociedad actual que este habitaba. Es decir, es un libro que mostraba las fantasmagorías que heredamos durante el siglo XX, cómo se desplegaron durante el siglo XIX, y cómo estas funcionaron operativamente configurando la experiencia y la percepción que tenemos de los procesos históricos que ocurrieron. El libro es una fantasmagoría porque se nos presenta, a través de la mano de Tiedemann, como la proyección de una totalidad que no es. Es decir que la fantasmagoría, además de ser un fenómeno propiamente moderno desplegado en la configuración de la cultura capitalista como dominio perenne, se puede leer como esta ambivalencia que posee la ilusión asumida como realidad. Decimos de común acuerdo que un libro empieza y termina, que los límites están claros, pero aquí la fantasmagoría desdibuja los límites, aquí la fantasmagoría funciona como modelo de aquello que se presenta como lo aparentemente real, aunque esconde en su misma inscripción una ficción. En este sentido el *Passagenwerk* es un libro sobre

²²⁶ Vid. Tiedemann, «Informe del editor».

fantasmagorías, pero también es en sí mismo una fantasmagoría, usa la fantasmagoría como modo de construcción, pues solo se puede comprender a este a través de esta figura tan controversial. Una que, a su vez, excede la comprensión propiamente moderna.

La ciudad escaparte

Indudablemente en la filosofía de Benjamin las ciudades aparecen como el escenario donde se despliegan las reflexiones teóricas que el autor realiza. No es sobre la ciudad simplemente que la filosofía es posible, sino también que está situada en la ciudad. Pareciera que para Benjamin la existencia misma de la ciudad es una condición de posibilidad de su pensamiento, pues este intenta abordar la ciudad desde las más variadas aristas posibles. El mismo autor afirma que “las calles son la vivienda del colectivo. El colectivo es un ente eternamente inquieto, eternamente en movimiento, que vive, experimenta, conoce y medita entre los muros de las casas”²²⁷, colocando el punto en una suerte de modo de conocer dentro de la ciudad donde los flujos y el movimiento exacerbado son la consigna que sigue la experiencia moderna que Benjamin estudia.

Pero como pudimos evidenciar, las ciudades, en especial París en su condición de ser la encarnación misma de la modernidad, se forjaron a partir de la aceptación e implementación de las fantasmagorías que significaron para el siglo XIX una transformación mágica de la experiencia misma. Se siente que “la necesidad del hombre de hacerse soberano de su propio sentir, responde por medio de un programa aculturador de los sentidos”²²⁸, por lo que debemos pensar una manera en que la ciudad deje de ser la pecera en la que nos movemos con esa falsa ilusión de libertad y con un evidente pesar.

París, la ciudad, la capital, el campo experimental que le significó a la modernidad ser nombrada en sus calles y edificios, exige ser pensada entonces como un espacio configurado por las fantasmagorías, en donde todos los rincones se erigen como una suerte de escaparates que acomodan mercancías por doquier. Aunque no por eso “Benjamin no deja

²²⁷ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 428.

²²⁸ Federico Galende, *Walter Benjamin y la destrucción* (Santiago: Metales Pesados, 2009), 183-84.

de privilegiar los centros urbanos donde la modernidad impacta de lleno”²²⁹, pensando, asimismo, que la modernidad es la forma en que padecen las ciudades como urbes capitalistas al ser colisionadas con la forma mercancía y con ella con las fantasmagorías que se despliegan en ella.

Con la etiqueta del precio, la mercancía ingresa en el mercado. Su individualidad y cualidad material suponen solo un estímulo para el cambio. Resulta por completo inútil para la estimación social de su valor. La mercancía se ha vuelto una abstracción. Una vez que huyó de las manos del productor vaciándose de especificidad real, ha cesado de ser producto y de quedar bajo el dominio de los hombre. Ha alcanzado objetualidad fantasmal, y lleva una vida propia. La mercancía parece a primera vista una cosa que se comprende por sí misma, algo trivial. Su análisis muestra que es algo retorcido, lleno de sutilezas metafísicas y de resididos teológicos. Se inscribe, desligada de la voluntad de los hombre, en un orden jerárquico misterioso, desarrolla o inhibe su capacidad de intercambio, actúa según leyes propias, como un actor sobre un escenario espectral. En los informes de la bolsa el algodón sube, el cobre se precipita, el maíz revive, el lignito se estanca, el trigo atrae y el petróleo tiende al alza o la baja. Las cosas se han entendido a sí mismas, adoptando ademanes humanos... la mercancía se ha transformado en un ídolo que aún producto de la mano del hombre manda sobre los hombres. Marx habla sobre el carácter fetichista de la mercancía. El carácter fetichista del mundo de la mercancía surge del peculiar carácter social del trabajo que producen las mercancías... es solo la concreta relación social la que adopta aquí para ellos la forma fantasmagórica de una relación entre cosas²³⁰.

Benjamin no solo describe los horrores de la fantasmagoría en la ciudad encarnada por Haussmann, o con la forma precio que convierte a la ciudad en ciudad de pasajes, en un bulevar donde las mercancías te rodean y solo puedes dejarte seducir por este hechizo que parece ser perenne a la misma experiencia corpórea. Además de tematizar el siglo XIX a través de las fantasmagorías, el mismo autor intenta entregarnos una lectura que nos permita combatirlos, principalmente porque “solo la revolución despeja definitivamente la ciudad. Aire libre de las revoluciones. La revolución deshace el hechizo de la ciudad”²³¹. Lo que es mas lamentable de la historia reciente de París y sus luchas personificadas en Blanqui es que todo este trabajo firmemente establecido como revolucionario solo podemos tomarlo como una “catástrofe: haber desaprovechado la oportunidad”²³², el haber estado tan cerca y a la vez

²²⁹ Kohan, *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, 63.

²³⁰ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 201.

²³¹ Benjamin, 427.

²³² Benjamin, 477.

tan lejos de deshacer este hechizo, de desnibar la fantasmagoría y desarticular el dominio de la cultura capitalista. Aprendimos de la *comunne* que en los conceptos modernos existe su propia caducidad, y que con la experiencia revolucionaria se puede arrebatar el derecho de la fantasmagoría sobre la humanidad, de liberar de este presidio al género humano y eliminar la falsa sensación de naturalidad que configura este eterno retorno que heredamos como naturaleza.

Funcionando como premisa coherente a lo anterior podemos entender que “el mundo moderno todavía está habitado por la memoria, tenaz como el remordimiento, de demonios y de dioses, y es la tarea del poeta, pintor y filósofo, resucitar su presencia, es decir, bajo la luz fría y precisa del eterno retorno de lo mismo en el corazón de la modernidad”²³³. Por ello es necesario buscar en diferentes direcciones no solo el significado de las palabras que Benjamin nos dejó a modo de herencia, sino también utilizar estas enseñanzas en la política contemporánea, ya que esta no solo tiene en vistas a un presente terrible como el que atravesaba Benjamin en este interminable proceso de escritura, sino que está orientada a un tiempo futuro en donde las fantasmagorías del siglo XIX pierdan su luz.

²³³ Mayrata, *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia*, 44-45.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. «Caracterización de Walter Benjamin». En *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*, traducido por Carlos Fortea. Madrid: Catedra, 1995.
- . *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Editado por Rolf Tiedemann. Traducido por Carlos Fortea. Madrid: Catedra, 1995.
- Adorno, Theodor W., y Walter Benjamin. *Correspondencia. 1928-1940*. Traducido por Laura S. Carugati y Martina Fernández Polcuch. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2021.
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Traducido por Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2016.
- Argan, Giulio Carlo. *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Traducido por Liliana Rainis. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977.
- Avelar, Idelver. *Figuras de la violencia. Ensayos sobre narrativa, política y música popular*. Santiago: Palinodia, 2016.
- Balbontin, Cristobal, y Karen Andersen, eds. *Walter Benjamin: Ciudad y Modernidad*. Santiago: Libros del amanecer, 2020.
- Baudelaire, Charles. *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Traducido por Pablo Oyarzún. Santiago: LOM, 2008.
- Benjamin, Walter. «Calle de dirección única». En *Obras. libro IV/vol. 1*, editado por Tillman Rexroth, traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2010.
- . *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Traducido por Susana Mayer. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- . «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador». En *Obras. libro II/vol. 2*, editado por Rolf Tiedemann, traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2009.
- . «El origen del “Trauerspil” alemán». En *Obras I, vol. 1*, traducido por Alfredo Brotons. Madrid: Abada, 2010.
- . *El París de Baudelaire*. Traducido por Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2013.
- . *El surrealismo*. Madrid: Casimiro libros, 2013.
- . *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*. Buenos Aires: La marca editora,

2018.

———. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

———. «Experiencia». En *Obras II*, vol. 1. Madrid: Abada, 2016.

———. «Experiencia y pobreza». En *Obras II*, vol. 1. Madrid: Abada, 2016.

———. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducido por Pablo Oyarzún. Santiago: LOM, 2009.

———. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

———. *La tarea del crítico*. Traducido por Mariana Dimópulos. Santiago: Hueders, 2017.

———. *Libro de los pasajes*. Editado por Rolf Tiedemann. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2016.

———. «Proyectos iniciales». En *Libro de los pasajes*, editado por Rolf Tiedemann, traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2016.

———. «Sobre el programa de la filosofía venidera». En *Obras II*, vol. 1. Madrid: Abada, 2016.

———. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

Blanqui, Auguste. *La eternidad por los astros*. Traducido por Margarita Martínez. Buenos Aires: Colihue, 2002.

Boal, Augusto. *La estética del oprimido. Reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*. Traducido por Joana Castells. Buenos Aires: Interzona, 2016.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Traducido por Nora Rabotnikof. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001.

———. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Traducido por Mariano López Seoane. Buenos Aires: La marca editora, 2014.

Carroll, Lewis. *Fantasmagoría*. Traducido por Samuel Trimollet. Barcelona: Alba, 2000.

Cavalletti, Andrea. *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*. Traducido por María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

Cerda, Martín. *La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo)*. Escritorio. Santiago: Tajar Editoriales, 2005.

Ciancio, María Belén. «Benjamin y otras miradas: sobre algunas mutaciones del concepto fantasmagoría». *Constelaciones* N° 2 (2010): 206-18.

- Claro, Andres. *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la tarea del traductor*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Traducido por Fernando López García. Murcia: Cendeac, 2008.
- Cuadra, Álvaro. *Walter Benjamin. Ópticas de la modernidad*. Santiago: Editorial ARCIS, 2010.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Traducido por José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Traducido por Juan Pastor Mellado. Santiago: Cuarto Propio, 2014.
- . *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Traducido por Natalia Calderón. Santiago: Metales Pesados, 2013.
- . *La época de los aparatos*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- . *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Traducido por Francisca Salas Aguayo. Santiago: Metales Pesados, 2012.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de ley. El «fundamento místico de la autoridad»*. Traducido por Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez. Madrid: Tecnos, 2008.
- Dimópulos, Mariana. *Carrusel Benjamin*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2017.
- Fenves, Peter. *Walter Benjamin entre filósofos*. Traducido por Felipe Quinteros y Eduardo Sabrovsky. Santiago: Palinodia, 2017.
- Galende, Federico. *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago: Metales Pesados, 2009.
- Groys, Boris. «Art in the age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation». En *Art Power*, traducido por Juan Carlos Cortés Stefanoni. London: The MIT Press, 2008.
- Harvey, David. *París, capital de la modernidad*. Traducido por José María Amoroto. Madrid: Akal, 2018.
- Kohan, Martín. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Madrid: Trotta, 2007.
- Marx, Karl. *Antología*. Editado por Horacio Tarcus. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- . *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero. El proceso de producción del capital*. Traducido por Pedro Scaron. Madrid: Siglo XXI, 2017.
- . *La ideología alemana*. Traducido por Wenceslao Roces. Madrid: Akal, 2018.

- Mayrata, Ramón. *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia*. Madrid: La Felguera, 2017.
- Milner, Max. *La Fantasmagoría*. Cd. de Mexico: Fondo de cultura económica, 1990.
- Missac, Pierre. *Walter Benjamin de un siglo a otro*. Traducido por Beatriz Anastasi de Lonné. Barcelona: Gedisa, 2019.
- Oyarzún, Pablo. *Baudelaire: la modernidad y el destino del poema*. Santiago: Metales Pesados, 2016.
- . *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- . *La letra volada. Ensayos sobre literatura*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.
- Riegl, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y orígenes*. Traducido por Ana Pérez López. Madrid: Antonio Machado Libros, 2017.
- Rivera Hutinel, Marcela. «Figuras anómalas de la lectura en el pensamiento contemporáneo.» Universidad de Chile, 2018.
- Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Santiago: Palinodia, 2010.
- Rueda, Carolina. *Ciudad y fantasmagoría. Dimensiones de la mirada en el cine urbano de Latinoamérica del siglo XXI*. Santiago: Cuarto Propio, 2019.
- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducido por Carmen de Burgos. Madrid: Biblok book export, 2016.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1987.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin y una ocurrencia*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2012.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*. Traducido por Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2013.
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados, 2006.
- . *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago: Metales Pesados, 2010.
- Tiedemann, Rolf. «Informe del editor». En *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin, traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2016.

Villacañás, Luis. «En torno al Libro de los pasajes, de Walter Benjamin». *Δαιμόν. Revista de Filosofía* N° 36 (2005): 169-75.

Witte, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía*. Traducido por Alberto Bixio. Barcelona: Gedisa, 2002.

Zamora, José. «El concepto de fantasmagoría sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno». *Taula: Quaderns de pensament* N° 31-32 (1999): 129-52.