

Destino por determinar: Sobre *Dirección única* de Walter Benjamin

Daniel LESMES GONZÁLEZ

Academia de España en Roma

Recibido: 15/11/2008

Aprobado: 20/12/2008

Resumen

Este artículo aborda la cuestión de la *multiplicidad* en *Dirección única* (*Einbahnstrasse*) de Walter Benjamin. Por su estructura, este libro supuso un primer intento de Benjamin de incorporar técnicas de la vanguardia literaria a la filosofía, pero también fue el resultado de su contacto con Asja Lacis y con el Marxismo. Intentaremos seguir en sus líneas una temprana pero sólida muestra del pensamiento de Benjamin sobre historia, técnica y sociedad de masas.

Palabras clave: Walter Benjamin, técnica y sociedad de masas, vanguardia de Entreguerras.

Abstract

This article explores the issue of *multiplicity* in Walter Benjamin's *One-street-way* (*Einbahnstrasse*). Because of its structure, this work was Benjamin's first attempt to incorporate techniques of literary avant-garde to philosophy, but it was also the result of his contact with Asja Lacis and his rapprochement to Marxism. We will try to follow in the lines of this text an early, but clear, sign of Benjamin's thought about history, technology or mass society.

Keywords: Walter Benjamin, technology and mass society, Inter-war avant-garde.

Walter Benjamin llegaba a principios de diciembre de 1926 a Moscú, y lo hacía con un ejemplar de *Dirección única* para Asja Lacis¹. El tono vanguardista del libro se hacía manifiesto desde la propia portada de Sasha Stone, un fotógrafo de origen ruso que acababa de abrir estudio en Berlín y se relacionaba por aquel entonces con Piscator. De modo que le había dedicado a su amiga letona una literatura de sesgo innovador, digamos revolucionario, aunque sin demasiado éxito a la hora cumplir con el deseo que verdaderamente le llevó a Moscú².

Benjamin partió dos meses más tarde con una maleta llena de juguetes comprados para su hijo Stefan y otra llena de manuscritos. Se despidió de Asja con un trineo de por medio y la congoja contenida. No había vuelto a mencionar *Dirección única*, pero este librito tenía ya un valor inaugural. Había sido construido por medio de imágenes y según los principios del montaje, lo que le permitía hacerse cargo de una profunda reflexión sobre la temporalidad. Benjamin comprende la relación con el pasado bajo una perspectiva bifocal: desde el presente miramos al pasado, bien, pero el pasado también nos mira. Con la mirada que lanzamos sobre lo ya sucedido organizamos una hilera de momentos eslabonados, el tiempo es así susceptible de ser relatado como linealidad. Pero la otra mirada nos pone en un aprieto, si es que creíamos que las cosas suceden efectivamente de forma lineal. Y es que el pasado también lanza su mirada sobre nosotros, también *vuelve* –o más bien debiéramos decir que *nos vuelve*, aunque no ya como sucesión sino en destellos discontinuos. Así, del mismo modo que contamos lo que ha pasado, el pasado también nos cuenta; podríamos quizás decir que *caemos en la cuenta* y en esa caída nos sobresaltamos, como con un chispazo que nos despierta. Ahí, en el *despertar* como intersticio, es donde se produce la imagen dialéctica, como relación que es: “aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación”³.

¹ Esta fecha tan temprana matiza la influencia de Louis Aragon –cuyo *Paysan de Paris* había sido publicado ese mismo año de 1926– en un libro que contiene aforismos muy anteriores. Este es el caso de “Panorama imperial”, publicado ya en 1923, y que Susan Buck-Morss, comenta con mayor detenimiento en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p. 33. Sin embargo se podría sospechar que Benjamin haya incluido con posterioridad algún aforismo como el titulado “Armas y municiones” que comienza diciendo: “Había llegado a Riga para visitar a una amiga”, Benjamin, *Dirección única*, Barcelona, Alfaguara, 2005, p. 48.

² Vid. Benjamin, Walter, *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1988. El 8 de diciembre Benjamin le presentó este libro a Asja Lacis. Una lectura atenta de este diario deja patente el intento de llamar la atención de Lacis con estos textos, un intento que se verá frustrado desde su inicio.

³ “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la

Con esa última palabra –*constelación*– se entiende la idea de montaje que Benjamin trabaja, donde imágenes independientes, a la manera de mónadas leibnizianas, son puestas en relación, del mismo modo que a partir de astros independientes el ser humano ha situado dibujos en la bóveda celeste. Y también permite la estructura de *Dirección única* entrar al libro por cualquier parte, dibujar nuestro propio recorrido, con lo que la constelación aparece desde de la propia lectura. Como ocurría en el laberinto, cada entrada aguarda a que el lector le de legibilidad para convertirse en imagen dialéctica. De este modo el énfasis se ha de poner sobre lo que podríamos llamar el *principio relacional* que hace comprensible la afirmación de que en *Dirección única* se encuentra ya perfilada la propuesta del *Libro de los pasajes*, donde los significados aparecen por relaciones de diálogo entre los diferentes fragmentos.

Sin embargo *Dirección única* parece un título demasiado equívoco como para sostener este propósito de *omnidireccionalidad*. Lo cierto es que la calle comienza en una gasolinera y se dirige al planetario, va del combustible a los astros. Pero se trata de una singular linealidad que evita agudamente lo que Benjamin entendía como la última cornisa del mito: la idea de progreso. Dentro de esta órbita de pensamiento observamos cómo descuellan en el libro dos asuntos sobre los que Benjamin se va a emplear a fondo: lo colectivo, la técnica.



Portada original de *Dirección única* por Sasha Stone, 1928

de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen [,] en discontinuidad. –Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. *Despertar*”, Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, [N 2 a, 3], Madrid, Akal, 2005, p. 464.

Se abre la calle de un modo ya sintomático con la palabra “*Konstruktion*”⁴. Comienza por afirmar que la actividad literaria ya no se fundamenta en la opinión individual, sino que ha de pasar a la acción desde los nuevos medios, por ejemplo desde los carteles publicitarios. Esta exigencia de acción es lanzada de nuevo hacia la mitad de la obra en uno de los pensamientos más pujantes del autor:

si la abolición de la burguesía no llega a consumarse antes de un momento casi calculable de la evolución técnica y económica (señalado por la inflación y la guerra química), todo estará perdido⁵.

He aquí que se desmiente toda confianza ciega en que las cosas se resolverán por sí mismas, esa con que la socialdemocracia pretendía seducirnos, la molicie de creer que el desenlace de la lucha de clases esté ya cantado. La acción –la responsabilidad– comienza entonces por dar la señal de alarma, y ésta saltó a la vista de la última guerra, la Primera Guerra Mundial, cuando “nuevos astros se elevaron al cielo, el espacio aéreo y las profundidades marinas resonaron con el estruendo de las hélices”⁶. Aquí desemboca *Dirección única*: “Hacia el planetario” donde se recuerda esa guerra que “fue un intento por celebrar nuevos e inauditos desposorios con las potencias cósmicas”, un intento desde luego pervertido. La técnica responde a una añeja conversación entre el hombre y el cosmos, la emergencia no es otra que su reconducción, pues aquella idea, según la cual la técnica se define en el dominio de la naturaleza, se debe a la misma lógica imperialista que vertió *mares de sangre*. Esto ya se movía en el mismo vientre del Modernismo; se gestaba en él un mundo desnaturalizado, hechizado por el desarrollo técnico y sobre el que más tarde el Futurismo añadió un inequívoco matiz destructivo hostil a la naturaleza⁷.

La técnica, dirá Benjamin, se debe al dominio de la relación entre la humanidad y la naturaleza.

Esa relación con el cosmos, originaria de lo humano, tenía sobre la mesa de la *embriaguez* todos sus vasos comunicantes: no hay aberración moderna como la de individualizar la experiencia de la embriaguez, llamada desde lo más remoto a la fiesta, a la reunión, al colectivo. De este modo también se introduce aquí el otro de los problemas que más interesarán a Benjamin: la sociedad de masas.

La relación con el cosmos pasó de estar fundamentada en el cuerpo y su embriaguez, a basarse, con Kepler y Copérnico, en la observación. Eso se nos ha dicho en este último aforismo “Hacia el Planetario”⁸. En este binomio, que es el de la embriaguez y la observación, nos parece reconocer los términos con que Benjamin abordará años después el

4 Esta palabra había sido usada –como estandarte y propósito– por la vanguardia berlinesa más radical de principios de los años veinte, aquella que se enfrentaba a los postulados expresionistas y de la Grosz, que en los esos años tituló así a gran parte de sus pinturas– era un ejemplo (vid. Grosz, Georges, “Zu minen neuen Bildern” (“Sobre mis nuevas pinturas”), en *Das Kunstblatt*, V, nº1, Berlín, 1921, pp. 10-13, trad. cast. en Gómez, Juan José, *Crítica, tendencia y propaganda: Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Círculo de cultura socialista, 2004, pp. 5-7).

5 Benjamin, Walter, *Dirección única*, op. cit., p. 64.

6 *Ibid.*, p. 97.

7 Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, [J 67, 6], op. cit., p. 355.

8 Recuerda esto lejanamente a la sentencia de Leonardo da Vinci, “la pittura è una cosa mentale”, que habría emprendido una paulatina intelectualización del arte en detrimento de su carga de sensualidad. A Benjamin le interesó, como inmediatamente veremos, el cuerpo humano. Y esto en varios sentidos. Quizás el que ahora resulta más oportuno recordar es aquel que se centra en la adaptación del individuo a las condiciones físicas que impone la moderna ciudad, la necesidad de desarrollar ciertas habilidades en lo que inmediatamente se volverá costumbre un buen ejemplo sería el de vigilar el tráfico antes de cruzar la calle.

tema: lo táctil y óptico. Al fin y al cabo ¿no tiene la embriaguez un tanto así de ceguera? La correspondencia entre este aforismo y el famoso ensayo *El arte en la época de su reproductibilidad técnica* queda por lo demás patente en el siguiente fragmento de dicho aforismo, donde se pone de relieve una de las ideas que aún dan que hablar en los foros⁹:

La técnica: no es el dominio de la naturaleza sino dominio de la relación entre naturaleza y humanidad. Si bien los hombres, como especie, llegaron hace decenas de miles de años al término de su evolución, la humanidad como especie está aún al principio de la suya. La técnica le está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos adoptará una forma nueva y diferente de la que se daba en los pueblos y familias. Baste con recordar la experiencia de velocidades gracias a las cuales la humanidad se está equipando para realizar vertiginosos viajes hacia el interior del tiempo y toparse allí con ritmos que permitirán a los enfermos recuperarse como antes lo hacían en la alta montaña o los mares meridionales. Los parques de atracciones prefiguran los futuros sanatorios.

El cuerpo, su aparato perceptivo, entra en juego, pues las condiciones de vida que la técnica produce y posibilita ¿no requieren de nuestra adaptación? En el trabajo sobre *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* esta idea se apoyaba en una cita a Simmel (“antes del desarrollo de los ómnibus, y los ferrocarriles y los tranvías a lo largo del siglo XIX, la gente no se había visto en la situación de tener que mirarse mutuamente durante largos minutos, y hasta horas, pero sin dirigirse la palabra”¹⁰), pero Benjamin se venía haciendo cargo de esta idea desde tiempo atrás. Estaba, como hemos visto, en *Dirección única*, pero será en el ensayo sobre la obra de arte donde Benjamin le da un mayor desarrollo. Se expone aquí un cambio de paradigma en la relación con lo artístico, un tránsito del *recogimiento* –como penetración del individuo en la obra– a la *disipación*, donde la ésta es sumergida en la masa. Pero también son recorridas otras mudanzas equivalentes: la sustitución de la contemplación (óptica) por el uso (táctil), la suplencia de la atención por la costumbre. El siguiente párrafo resulta un buen ejemplo de estas observaciones:

Las tareas que en las épocas de cambio se le plantean al aparato receptor humano no cabe en absoluto resolverlas por la vía de la mera óptica, es decir, de la contemplación. Poco a poco irán siendo cumplidas, bajo la guía de la recepción táctil, por la repetición y la costumbre¹¹.

Con todo esto se pone de relieve una actitud del conjunto (en principio proletario) sobre el individualismo burgués. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* posee un profundo calado político que quizás tuviera su origen no en la sala de un cine, sino en el paseo por los pasajes parisinos. La idea de introducirse en la obra de arte, el ensueño del pasaje, no parece poca cosa si se tiene en cuenta las alusiones que Benjamin hará a ese *atravesar la obra*. De algún modo surge además un estrecho paralelismo entre el pasaje y la cinta cinematográfica. Comencemos por señalar que en ambos casos la presencia de la masa se hace patente.

⁹ La idea benjaminiana de que la técnica influye en las formas de percepción, es decir, que organiza una *physis*, ha sido una de las más comentadas en los últimos años a propósito de nuevas formas de arte. A este respecto un buen ejemplo es el trabajo de Brea, José Luis, *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007.

¹⁰ Cit. en Benjamin, Walter *El París del Segundo Imperio en Baudelaire, Obras*, Libro I / vol. 2, Madrid, Abada, 2008, p. 125.

¹¹ Benjamin, Walter, *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (tercera redacción), en *Obras*, Libro I/vol. 2, Madrid, Abada, 2008, p. 82.

Las masas y la técnica

Resulta significativo que a Benjamin le haya llamado tanto la atención la primera descripción que Proust hizo sobre la masa: “No sabían levantar una pierna sin mover al mismo tiempo el brazo, girar los ojos, enderezar sus espaldas, compensar con un movimiento equilibrado de un lado el movimiento que acababan de hacer en el lado opuesto, y congestionar la cara”¹². Se diría que parecen autómatas como aquellos que Grosz había pintado a principios de los veinte. La dificultad de ocupar, una masa de individuos, un espacio reducido, eso exige cuanto menos una buena coordinación. Y he aquí la treta que sospechamos en Benjamin: la masa ha aprendido a moverse como un solo cuerpo, y el potencial que eso supone es sin duda considerable. Con la costumbre –esa habilidad que nos pasa desapercibida y que hemos desarrollado por imposición de la técnica– se apela a un asunto cuyo interés detonó a lo largo de los años veinte, y cuya perentoriedad se hizo alarmante a principios de los treinta. La masa como cuerpo articulado –toda ella–, funcionando como un solo individuo –por sí misma– tal como se había mostrado en los levantamientos inmediatamente posteriores a la guerra: la masa en perfecto funcionamiento, como si hubiera asimilado una secreta técnica que le permitía convertirse, como dijo Piscator, en *un nuevo y potente Yo*¹³.

Cambiamos el orden: la técnica, las masas. Tras el levantamiento, la técnica se convertía de nuevo en el punto clave de ese pensamiento revolucionario, y cómo abordarla era el problema que Asja Lacis le plantearía a Benjamin en Moscú:

Poco a poco, [Asja] se había ido dando cuenta de lo que estaba sucediendo allí [en Rusia]: la transformación del trabajo revolucionario en trabajo técnico. En la actualidad, cualquier comunista comprende que el trabajo revolucionario del momento no es la lucha, la guerra civil, sino la electrificación, la construcción de canales, la creación de industrias, mencionando ella misma, en esta ocasión, a Scheerbart (...): ningún autor, dijo, había sabido poner de manifiesto tan bien como él el carácter revolucionario del trabajo técnico¹⁴.

Esta alusión a Scheerbart nos permite continuar en los pasajes, introduciéndonos esta vez en el material que, aún en el tiempo de Benjamin, hizo confluír arquitectura, técnica y pensamiento: el cristal. Dos características de la obra scheerbartiana llamaron especialmente la atención de Benjamin: de una parte el hecho de que en sus novelas de ciencia ficción los personajes tuvieran nombres sin historia, nombres que denotaban una total transparencia, sin huella, hombres y mujeres, pues, totalmente nuevos. El otro tema que le interesó a Benjamin del trabajo de Scheerbart respondía a la materialización de este anterior: sus casas de cristal, en tanto que este material es “enemigo del misterio y también de la propiedad”¹⁵.

12 Proust, Marcel, *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza, 2002, p. 447, citado por Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, op. cit., [M 21-1], pp.456-457.

13 Vid. Piscator, Erwin, *Teatro político*, Madrid, Ayuso, 1973, pp. 169-171.

14 Benjamin, Walter, *Diario de Moscú*, 13 de enero, op. cit., p. 104.

15 Este interés de Benjamin aparece con claridad en el artículo “Experiencia y pobreza” en *Obras*, libro II/vol. 1, Madrid, Abada, 2007, pp. 219-222. Sobre ello remitimos al magnífico ensayo de Cacciari, Massimo, *Hombres póstumos*, en concreto a su capítulo “La cadena de cristal”, en Barcelona, Península, 1989, pp. 96-99.

Scheerbart, cuyo editor lo era ahora de Benjamin, había publicado en 1914 *Glasarchitektur*, un ensayo de arquitectura que desde su propia dedicatoria a Bruno Taut se revela expresionista. Sorprende que Benjamin pasara por alto el tipo de cristal que propone Scheerbart, pues lejos de ser transparente disponía de maravillosos colores, de lo cual el mejor ejemplo fue la *Glashaus* que Bruno Taut le dedicó en contrapartida. Curiosamente, cuando Taut comentó esta *Casa de cristal*, habló de una arquitectura caleidoscópica, multiforme, rasgos que de hecho interesaban a Benjamin pero que no son precisamente los destacados en su texto “Experiencia y pobreza”, donde escribe, después de haberse referido al novelista, que “el cristal es un material duro y liso, en el que nada puede ser fijado. También es un material muy frío y sobrio”¹⁶. Es por esta confusión que Massimo Cacciari amonesta en cierto modo al crítico: “a Mies [van der Rohe] y no a Scheerbart debería Benjamin haberse dirigido”¹⁷.



Mies van der Rohe, proyecto de rascacielos de cristal de la Friedrichstrasse, fotomontaje 1919

¹⁶ Op. cit., p. 220.

¹⁷ Op. cit., p. 98.

Benjamin no era demasiado cuidadoso con ciertas referencias, y no sólo Cacciari ha reparado en ello¹⁸, sin embargo aun siendo éste un despiste, podría orientarnos sobre el tema que tratamos. No sin cierta malicia nos quedamos con que Scheerbart era uno de los autores favoritos de Asja Lacis, por eso resulta cuando menos curioso que Benjamin haya hecho referencia al cristal, además en estos mismos términos, poco después de haber vuelto de Moscú y justamente a propósito del Surrealismo, sobre el que redactó en 1928 lo siguiente:

Vivir en una casa de cristal es una virtud revolucionaria por excelencia. Pero es también una embriaguez, un exhibicionismo de carácter moral de los que hoy nos hacen mucha falta¹⁹.

En esta relación entre el *cristal* y la *embriaguez* nuestro propio itinerario va perfilándose, cuando la embriaguez ha sido ya relacionada aquí con una percepción de tipo táctil, que a su vez responde, en su contraste con lo óptico, a la *disipación* frente al *recogimiento* contemplativo, como ya se dijo, a la atención frente a la costumbre. La arquitectura de cristal ha de ponerse en relación con lo público frente al estuche de la privacidad burguesa. Esta arquitectura que encontró en los pasajes parisinos su primera expresión, permite a la masa de individuos un singular entrenamiento, y si la muchedumbre proustiana resultaba torpona, tras recorrer los pasajes ya no lo parecería pues había adquirido habilidad, costumbre, fluidez, y ahora realizaba su recorrido distraídamente²⁰.

Los pasajes parisinos, con su techumbre acristalada, enlazan en este punto con la calle de *Dirección única*, que dispone, todo lo larga que es, de pequeños letreros, epígrafes que centellean como carteles publicitarios. A la luz de esta afinidad se entiende que Benjamin haya solicitado en una carta a Hofmannsthal que se viera esta obra como un primer intento de abordar la ciudad de París desde sus pasajes²¹. Es sabido que en estas construcciones decimonónicas depositó Benjamin intenciones que se referían a su propio presente, pues los pasajes se encuentran en el más remoto interior de la sociedad de masas²².

18 La opinión de Gerald Rault resulta aquí particularmente acertada “La cohérence de la pensée de Benjamin tient finalement moins à la solidité de ses références qu’à sa propre conséquence”, Rault, Gérard, *Le caractère destructeur*, Paris, Aubier, 1997, p. 149.

19 Benjamin, Walter, “El Surrealismo”, en *Obras* Libro II/Vl. 1, Madrid, Abada, 2007, p. 304.

20 Vid. *La obra de arte en la época...*, op. cit., p. 82.

21 Esta carta tiene fecha de 8 de febrero de 1928 y aparece recogida en la edición citada del *Libro de los Pasajes*, op. cit., pp. 131-132.

22 A este respecto volvemos a remitir al inestimable trabajo de Buck-Morss, “El *Libro de los Pasajes* de Benjamin: redimiendo la cultura de masas para la revolución” en Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, op. cit., pp. 79-116.



Escaparte en el passage Véro-Dodat y vista del passage de l'Opera (1822-1823)

Benjamin tiene la astucia del navegante, que frente al viento de la historia pone en práctica el arte de colocar las velas²³. Buen estrategia, pues el viento, cuyo principio es lo cíclico, siempre vuelve a soplar; lo relativo entonces reside en el modo en que coloquemos esta vez las velas. Aquellos acostumbrados al mar sabrán cuán rápido se puede navegar aun con el viento prácticamente en contra. De igual manera Benjamin trata de poner de su parte la reproductibilidad técnica, el empobrecimiento en la experiencia, y desde luego las nuevas estructuras arquitectónicas, urbanísticas, desde los propios pasajes, donde lo múltiple queda envuelto bajo un mismo cristal y no sólo los carteles publicitarios sino también los escaparates sirven de entrada a diferentes espacios de ensoñación. De algún modo el cristal no sólo ha de ser tenido en cuenta como cubierta sino como pantalla sobre la cual fluye la mercancía (ebria como el *flâneur* en la multitud) y cambia rápidamente la moda, esa precursora del Surrealismo²⁴.

Se barranta aquí una doble posibilidad sobre *Dirección única*: la cubierta y el escaparate –una mirada cenital y otra lateral–. Es lo propio de la primera el golpe de vista desde el cual podemos abarcar todo el paisaje; la segunda requiere mayor entrenamiento pues nuestra mirada irá y vendrá de un lado al otro. La combinación de estas dos formas de mirar sugiere la posibilidad de abordar la principal cuestión que nos atañe y que aún queda por resolver: el tiempo en *Dirección única*.

23 Vid. *Libro de los Pasajes*, [N 9, 2], [N 9, 6], [N 9, 8], op. cit., pp. 475 y 476.

24 *Ibid.*, [B 1 a, 2], op. cit. p. 93

Cenital, como que una línea (*Dirección única*) corre por el libro, y al ser recorrida por nuestra lectura se produce una suerte de superposición de tiempos:

Las historias previa y posterior de un hecho histórico aparecen, en virtud de su exposición dialéctica, en él mismo. Más aún: toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente, se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior. Se convierte en ese campo de fuerzas en la medida en que la actualidad actúa en ella. Y así es como el hecho histórico se polariza, siempre de nuevo y nunca de la misma manera, en historia previa e historia posterior. Y lo hace fuera de sí, en la actualidad misma, al igual que una línea, dividida según la proporción apolínea, experimenta su división fuera de ella misma²⁵.

Es conocida la interpretación de Giorgio Agamben sobre este pasaje: substituyó la palabra “apolínea” por otra referida al pintor Apeles²⁶: “apelínea”. La cita quedaba así referida a la visita de Protógenes a Apeles cuando éste se encontraba ausente, y a las conocidas líneas superpuestas unas sobre otras que los pintores ejecutaron con asombrosa habilidad para indicar su paso por el lugar²⁷. Cada línea pintada, siempre más fina sobre la anterior, supone un tiempo sobre otro, de suerte que lo interior y lo anterior se interrelacionan.

Unas cosas dentro de otras: la calle atraviesa a su autor, pero el lector ha de atravesar la calle ¿Y qué diremos de aquél pintor chino que se metía en su propio cuadro, lo recorría alegre y desaparecía tras la puerta que había dejado pintada al fondo? Ese cuento fascinó a Benjamin en su infancia e ilustra muy bien el valor de la absorción, de la introspección, del ensueño, el *recogimiento*²⁸. Pero es la mitad del camino.

La otra parte, dijimos, corresponde a la *disipación* –táctil, por el uso / permitida, por la costumbre–, recordémoslo una vez más: aquí “la obra de arte es sumergida en la masa”.

Esta ambigüedad le ocupa a Benjamin en otro de los aforismos de *Dirección única*, “Porcelana china”²⁹, donde se explica el modo más pertinente de lectura: aquel que se asemeja a recorrer a pie el camino en contraste con sobrevolarlo. Es el modo de los copistas, que escriben sobre lo escrito, que recorren cuidadosamente las palabras que en otro tiempo fueron trazadas, que obedecen por completo al texto. En contraste se nos señala al lector, que se caracteriza por obedecer “al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño”.

25 Ibid., [N7 a, 1], op. cit., p. 476.

26 Agamben, Giorgio, *El tiempo que resta*, Madrid, Trotta, 2006 pp. 56 y ss.

27 Vid. Plinio, *Historia natural*, Libro 35, 81-83, en *Textos de historia del arte*, Madrid, A. Machado, 2001, p. 98 y 99: “Es conocido lo que sucedió entre Protógenes y él (Apeles). Aquél vivía en Rodas y cuando Apeles desembarcó allí, deseando conocer la obra de éste, de quien tanto había oído hablar, no paró de buscar su taller. Protógenes se hallaba ausente, pero una vieja sola guardaba un cuadro de gran tamaño apoyado sobre el caballete. Ella le dijo que Protógenes estaba fuera y le preguntó a su vez ‘¿quién le digo que ha preguntado por él?’, ‘esta persona’, dijo Apeles, y tomando un pincel trazó por el cuadro una línea de color sumamente fina. Al volver Protógenes, la vieja le contó lo que había pasado. Dicen que el artista, tan pronto como contempló la delicadeza de la línea, dijo: ‘ha venido Apeles; ningún otro es capaz de producir algo tan acabado’. A continuación trazó él con otro color una línea aún más fina sobre la primera y al marcharse, ordenó que si aquél volvía, se la mostrara y añadiera que éste era a quien buscaba. Y así sucedió. Volvió Apeles y, enrojeciendo al verse superado, con un tercer color recorrió todo el cuadro con líneas de modo que no dejó ningún espacio para un trazo más fina. Protógenes, entonces, reconociéndose vencido, bajó presuroso hasta el puerto a buscar a su huésped y se complació en transmitir a la posteridad aquel cuadro tal como estaba, para la admiración de todos, pero especialmente de los artistas”.

28 Vid. Walter Benjamin, “La *Mummerehlen*” en *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 58.

29 Benjamin, Walter, *Dirección única*, op. cit., pp. 21 y 22.

Es la mano la que hace copista, son los ojos los que hacen lector: el uno camina, el otro sobrevuela, planea. Lo táctil y lo óptico. Puede suceder incluso que el copista se deje atravesar por el texto de tal manera que, una vez asimilada la tarea, una vez convertida en costumbre, se disipe en las palabras que copia, se pierda por completo a sí mismo en la página. No deja por ello de ser ésta una lectura de acción frente a la propia del que visiona desde lo alto, visionario quizás, arrebatado por su propia ensoñación. El lector atraviesa la calle, el copista se deja atravesar por ella. Digámoslo todavía de otro modo: en su ensoñación (aérea), el lector es envolvente del texto, mientras que el copista está completamente envuelto en él.

¿Diremos finalmente que ambas lecturas se complementan: el lector tras la techumbre acristalada y el copista a pie del pasaje? Posiblemente el modo en que se articula esta compleción tenga mucho que ver con aquello que Benjamin entresacó de “la tarea del traductor”, pues no debiera éste tratar de reducir la lengua extranjera a la propia, sino dejar que aquélla atravesase su lengua materna. Conque hablamos de una interpenetración entre ambas maneras de relacionarse con la obra, o con la calle³⁰.

Pongamos un pie sobre la acera como la estilográfica se lanza sobre el papel, pero ahora, atravesar el pasaje es también obedecer a sus escaparates que nos llaman, sus indicaciones, sus anuncios y carteles. Siempre en los límites de esta metáfora, podemos entender aquí la interrupción, la ruptura de toda linealidad: “las citas son como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante”³¹, escribirá Benjamin en otro rincón de este libro. De modo que se despierta al lector de su ensueño: el cartel publicitario lo atrae, el escaparate lo detiene. Llevado al terreno que a Benjamin le interesa, la cita ¿no puede funcionar como *eslogan*? Podremos caer entonces en la cuenta de un viejo sueño, que teníamos quizás en ese momento bien asido, que una de esas frases salteadoras de caminos ha sabido despertar. Así comienza a funcionar *Dirección única*: cada cartel supone una entrada nueva, un espacio y por ende un tiempo, y cada escaparate es también un fotograma adherido a la cinta cinematográfica que es su recorrido.

Detengámonos aquí, pues es en este punto donde se abre la fisura que separa a Benjamin del Surrealismo, tal y como escribirá en el *Libro de los Pasajes*, sospechamos que en una fecha muy temprana, quizás 1927:

Mientras que Aragon se aferra a los dominios del sueño, se ha de hallar aquí la constelación del despertar. Mientras que en Aragon permanece un elemento impresionista –la ‘mitología’–, y a este impresionismo hay que hacerlo responsable de los muchos filosofemas amorfos del libro, aquí se trata de disolver la ‘mitología’ en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido³²

No parece asunto baladí el de disolver la mitología, que como se ha dicho tenía en la idea de progreso su expresión más elaborada. Su destino: el futuro, como paraíso laico, no secular, pues se halla fuera de todo siglo: un tiempo que no es, un tiempo vacío, pues, uno que hay que llenar.

30 Vid. Panesi, Jorge, “Walter Benjamin y la Deconstrucción”, en VV.AA., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Edición a cargo de Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann, Buenos Aires, Alianza / Goethe-Institut, 1993, pp. 57-68.

31 Benjamin, Walter *Dirección única*, op. cit., pp. 85-86.

32 Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, [N 1, 9], op. cit., p. 460.

Ésta es la noción de temporalidad que Benjamin pone en crisis en favor de una *Ur-historia* que no culmina en el progreso sino en la “actualización”³³. El concepto benjaminiano de *Jetztzeit*, tiempo-ahora, es formulado como base de una temporalidad que rehúsa ceñirse a la idea de una carretera que hay que ir llenando a medida que se avanza por ella, pues de ser recorrida tal calle, la encontraremos llena de un pasado que a nuestro encuentro se actualiza, siendo arrebatado del *continuum* de la historia. Así habían vivido los surrealistas ese “fêretro de cristal” del Pasaje de la Ópera, y así pasearía Walter Benjamin por lo que de él quedaba. Despertar del sueño, zafarse del mito, esa tarea se efectúa en el propio *shock* que provoca el reconocernos en un pasado que es ahora, en una lucha que nunca ha dejado de ser ahora.

Esta idea de historia rechaza la forma lineal del relato tanto como exige la técnica del montaje: el encuentro de tiempos (en imágenes dialécticas) evidencia el tiempo-ahora. Y una vez comprendido esto, *Dirección única* nos devuelve la mirada convertida en laberinto. Pero como el hilo se ha roto, su último extremo ha dejado también de ser un destino. Ése que las quiromantes escudriñan en el laberinto de la mano, ese destino –mítico sin duda– se disuelve en cuanto la mano se pliega en un puño: comienza ahí el laberinto de nuestras decisiones.

33 Vid. Benjamin, Walter, *Sobre el concepto de historia*, VI, XIV, XVI, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile: ARCIS-LOM, 1997.