



Walter Benjamin

Ópticas de la modernidad

VERSION RESUMIDA

Por Álvaro Cuadra

ELAP | Escuela Latinoamericana
de Estudios de Postgrado
y Políticas Públicas
UNIVERSIDAD DE ARTE Y CIENCIAS SOCIALES - CHILE

Santiago de Chile – 2009

Índice

Introducción

- I Ópticas de la Modernidad: De Julio Verne a Walter Benjamin
 - II Ciudad y Barricada. Walter Benjamin: La tradición de los vencidos
 - III Rayuela: Tiempo y Figuras. Walter Benjamin y Julio Cortázar
- Apéndice: La obra de arte en la era de la hiperreproducibilidad digital

Manuscrito inédito / e-book
Comentarios a: wynnkott@gmail.com
Es propiedad intelectual nº: 114.238
Autorizada su reproducción
Citando fuente y autor
Santiago de Chile. Año 2009

I.- Ópticas de la Modernidad: De Julio Verne a Walter Benjamin

“Chaque époque rêve la suivante”

Michelet

1.- Ciudad, espacio y tiempo

Desentrañar el pasado desde un incierto presente es tarea de historiadores y filósofos. Imaginar el futuro desde un presente de la escritura es la tarea a la que se han aventurado algunos insignes escritores. El filósofo historiador y el escritor de ficción hurgan desde lo que es en aquello que no es. Se ha dicho que es el presente el que “inventa” tiempos alternos, así los surrealistas crearon a Rimbaud o Alfred Jarry, del mismo modo como Kafka nos esclarece “Bartleby”, el oscuro amanuense concebido por Melville. Como en “Pierre Menard. Autor del Quijote”, debemos reconocer que si bien todo texto permanece idéntico a sí mismo, cada época es capaz de reinventarlo. Habría que repetir con Borges: “Pensar, analizar, inventar no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será”¹ Situados, pues, en nuestro indigente mundo “hipermoderno”, estamos convocados a rastrear estos viajes, recreando las cartas de navegación, las bitácoras y la calendariedad de aquellas épicas travesías por los

¹ Borges, J.L.: “Pierre Menard. Autor del Quijote”. Obras Completas. Buenos Aires. Emecé Editores. 1974: 450

sinuosos mares del imaginario. Dos obras precarias, inacabadas, lúcidas y tristes al mismo tiempo, dos manuscritos que reclaman literalmente ser redescubiertos. Tal es el caso del “Libro de los Pasajes” de Walter Benjamin² y “Paris en el siglo XX” de Julio Verne³, cada uno a su modo, secreto “crononauta” de esos otros océanos.

Pensar París, en Benjamin es pensar la ciudad y la modernidad como una conjunción necesaria. Podríamos avanzar, incluso, que “pensar” en el sentido que le otorga a este verbo el pensador frankfurtiano es indisoluble del “imaginar”, en el sentido lato en que lo entendieron los surrealistas. Reflexión e imaginación constituyen los dos ejes de una “dialéctica de la mirada”. Por ello, nos parece más que pertinente contrastar esa mirada benjaminiana con aquella otra, anclada en la literatura prospectiva de Julio Verne. Mientras éste lleva al límite su imaginación para obligar a su presente a delatar un presunto futuro, aquél obliga a su presente a mostrar las cicatrices de un pasado. Un doble movimiento que lejos de excluirse el uno al otro se complementan en la conformación de una imagen que emerge detrás de la “brouillard des villes”. Filosofía y literatura comparecen, así, en el difuso borde en que la distinción entre racionalidad e imaginación queda abolida por la seducción como destino último.⁴

Si Walter Benjamin nos legó una obra, en rigor, inexistente; Julio Verne irrumpe en nuestro siglo con un manuscrito desaparecido desde que fuera escrito en 1863 para ser redescubierto en 1989. Dos obras extraviadas o singulares, acaso correferentes, si se prefiere, pues, comparten una misma pasión objetivada: la ciudad de París. Aclaremos, París sólo exterioriza algo mucho más sutil en ambos autores. Se trata de develar “algo” que se escenificó y fluyó en aquella luminosa capital y que nos concierne, de un modo u otro a todos hasta el presente. Como escribe Beatriz Sarlo: “Benjamin no estudió ciudades porque fuera un tema de moda. Buscó sentidos y, naturalmente, encontró a las ciudades como escenario... No va a París para encontrar ninguna ciudad como unidad de análisis. Por el contrario, París va hacia Benjamin porque es un escenario cultural indispensable para entender algo que no es París o que, por lo menos, no es sólo París”⁵. Contentémonos por ahora con utilizar un concepto que los pensadores contemporáneos han denominado la “modernidad”. Término equívoco y evasivo si los hay, pero que posee

² Benjamin, W. Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages. Paris. Les Éditions du Cerf. 1989. 3e édition 2006 Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. 1982. Nuestra opción por la versión francesa se explica por la tremenda proximidad de esta lengua a las fuentes originales recogidas por Benjamin.

³ Verne, J. Paris en el siglo XX. Santiago. Editorial Andrés Bello. 1997. (Original en francés, “Paris au XXème siècle”. Paris. Hachette Livre. 1994) Se trata de una obra póstuma redescubierta en 1989 y editada por vez primera en 1994.

⁴ Baudrillard, Jean. De la seducción. Madrid. Ediciones Cátedra. 1989

⁵ Sarlo, Beatriz. “Olvidar a Benjamin” in Siete ensayos sobre Walter Benjamin. Bs. Aires. F.C.E. 2º reimp. 2006: 80

la ventaja de ser admitido por todos, aunque su sentido último sea objeto de debate.

Walter Benjamín ha sido traducido a la contemporaneidad bajo la etiqueta de “pensador original”, queriendo significar con ello cierta resistencia a ser pensado desde la especificidad de alguna disciplina. Se le adscriben con facilidad grandes dominios de pensamiento, tales como el arte, el lenguaje, la historia, sin embargo, se tiende a olvidar que Benjamín fue uno de los primeros en pensar la urbe como dispositivo de la modernidad. Como muy bien nos lo recuerda Simay: “La ville constitue pourtant le centre de gravité, et non une simple variable, de la lecture benjaminienne de la modernité. A la différence des approches exclusivement politiques et morales, tout comme des théories de la modernisation, ce n’est ni dans la sphère des valeurs ni dans l’appréhension idéale de la totalité sociale que Benjamín a cherché le sens de la modernité, mais dans les phénomènes urbains les plus concrets”⁶

Recordemos que Walter Benjamin, junto a Siegfried Krakauer son los discípulos directos de Georg Simmel quien ya a principios del siglo XX definió la experiencia metropolitana en términos de una transformación perceptual de los individuos. El pensamiento simmeliano inspira, desde luego, los trabajos de Benjamin en las primeras décadas del siglo XX. Así, la mirada benjaminiana en torno a la urbe se aleja de visiones estrictamente socio – históricas al estilo Weber, aportando un énfasis más fenomenológico. Esta orientación es la que algunos han llamado “lectura sensitiva” de la modernidad.⁷

La obra verniana que emerge tras la lectura de su manuscrito reaparecido demuestra que lejos de ser un ingenuo apologeta del progreso y de la ciencia, Julio Verne posee una mirada trágica y pesimista ya en su obra temprana. Como sostiene Piero Gondolo Della Riva: “El pesimismo está presente, por lo tanto, desde sus primeras obras. Se trata en realidad, de una constante del pensamiento de Julio Verne, que aparece aquí y allá durante toda su carrera literaria. No obstante, en París en el siglo XX, este pesimismo se estremece constantemente de humor generalizado y reconfortante. Invita a que el lector contemple de modo nuevo y limpio el mundo que lo rodea”⁸

Ocuparnos de Julio Verne, un reconocido escritor de literatura de ciencia ficción, supone y exige una nueva mirada epistemológica. En efecto, escudriñar desde las ciencias sociales la literatura del siglo XIX para desentrañar tal o cual aspecto de las sociedades burguesas

⁶ Philippe Simay. Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville. Paris. Éditions de l’Éclat. 2005:8

⁷ On peut qualifier cette lecture de “sensitive” dans la mesure elle analyse la modernité à travers le prisme des transformations physiologiques et psychologiques de l’expérience subjective vécue par l’habitant des grandes villes. Op. Cit. 9

⁸ Gondolo Della Riva, P. Prefacio in Verne, Julio. Paris en el siglo XX. Santiago. Editorial Andres Bello. 1997. (Original en francés, 1994)

de la época no mueve a escándalo a nadie. Sin embargo, pretender hacerse cargo de la única novela verniana que podríamos llamar, propiamente, de “anticipación”, bien pudiera parecer exótico a primera vista. En este sentido, la obra de Verne nos parece crucial para delimitar un cierto marco espacio – temporal que configura un cierto imaginario de la modernidad, entendiendo que en cada metáfora se juega una postulación de lo real, esto es una sutil sensibilidad de carácter epistemológico.⁹

Nuestra mirada no podría sino tomar los tintes de una incursión en la arquitectura de la modernidad, las evanescentes siluetas que enmascaran una cierta “ideología de la forma” presentida ya por Barthes¹⁰. Lo nuestro son los indicios, las huellas apenas perceptibles de las superficies, aquello que persiste como una pátina de lo moderno. Aquello, en suma, que delata y denuncia la expansión de las sociedades burguesas con toda su carga de mercantilismo y dominación, pero, al mismo tiempo, aquello que también oculta su carácter de clase en la vida cotidiana de las grandes ciudades, su propia ex - nominación¹¹. Nuestra exploración, finalmente, no podría ocuparse sino de los signos, el tiempo y la ciudad, es decir, de presencias, ausencias y presencias de la modernidad, otro modo de reconstruir las bitácoras de los autores que nos convocan

2.- Signo y Tiempo

El signo, concebido como el instante en que cristaliza la significación es, ineluctablemente, objetivación perceptible, superficie. El signo es el encuentro entre un “ahora” y un significante. No obstante, todo signo puede ser inscrito en un flujo temporal que intenta ajustarse al flujo temporal de conciencia. De este modo, por ejemplo, el

⁹ En la actualidad, resulta muy sintomático que las metáforas más sugestivas del pensamiento contemporáneo provengan, en especial, de lo que genéricamente se ha llamado literatura fantástica. Esto explica la fama universal de Borges o de Cortázar así como el creciente interés en Bioy Casares. Sospechamos que, como afirma Ianni: “Las metáforas parecen florecer cuando los modos de ser, actuar, pensar y fabular más o menos sedimentados se sienten conmovidos”. La metáfora no sólo es una analogía entre cosas disímiles como sostuvo Aristóteles en el libro III de su Retórica, pues como nos recuerda Borges se trataría más bien de un proceso mental que combina palabras: “ Son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata” Si bien existe el anclaje escritural no podemos negar que la metáfora puede existir como un objeto no verbal, como imagen pura; así algunos cuadros de Magritte, por ejemplo, hablan por sí solos. Como dice Ianni: “La metáfora se vuelve más auténtica y viva cuando se reconoce que prácticamente prescindir de la palabra: vuelve a la imagen predominante como forma de comunicación, información y fabulación “Nos interesa destacar, precisamente, la metáfora como el primer paso en un proceso heurístico para configurar un sentido. Desde la perspectiva de las ciencias sociales al iniciar este tercer milenio, quizás haya llegado el momento de asumir en toda su radicalidad la paradoja según la cual no hay nada más realista que hacerse cargo de la literatura fantástica y sus metáforas. Véase: Ianni. O. . Teorías de la globalización. México D.F. Siglo XXI Editores.1996

¹⁰ Roland Barthes. Mythologies. Paris. E. du Seuil. 1957. Pp. 193 y ss.

¹¹ El concepto de ex - nominación fue propuesto por Roland Barthes en la obra ya citada, véase: *La bourgeoisie comme société anonyme*, pp.- 224 y ss

“sintagma” es pensado como yuxtaposición de signos en el tiempo o despliegue gramatológico en el espacio.

El signo, en cuanto expresión o superficie, se nos entrega en su inmediatez como un sistema de retenciones primarias. Esto quiere decir que todo signo es, en primer lugar, significativo para la percepción. En tanto tal, su aprehensión está garantizada desde el significativo devenido objeto de nuestra percepción, captamos, pues, el “ahora del signo”.

El signo es siempre un presente en que se verifica la aquiescencia entre un “percepto” y, siguiendo a Ferdinand de Saussure, un “significado”¹². Esta idea del signo como un “ya” que adviene en cada instante, opaca, empero, otra dimensión temporal del signo.

Admitiendo que, en efecto, el signo se constituye como un evento en el encuentro de un objeto perceptible y una imagen mental en un momento del tiempo, no es menos cierto que dicho objeto significativo es portador de una memoria, de un tiempo pasado.

Un bisonce estampado en la piedra se nos aparece como un deslumbrante descubrimiento, como un ahora que nos sorprende. Sin embargo, es evidente que aquello que constituye nuestro “punto de partida”, fue a su manera, el “punto de llegada” para quien, tras un largo proceso productivo creó el dibujo. Aquel lejano “homo pictor” se dio a la tarea de delinear y colorear una representación que hoy percibimos. Pues bien, cada una de sus opciones técnicas (forma, color, textura) conforma, literalmente, la memoria de este signo icónico. Todo signo tiene historia. Un “otrora” o “presente diferido” es el pasado de nuestro presente. Todo signo es un presente que actualiza un “presente diferido” que sólo nos es aprehensible como pasado. Todo signo supera la mera evocación psíquica o recuerdo, es decir, supera el sistema de retención secundaria del que estamos provistos para estatuir un sistema retencional terciario.

Lo anterior se hace más claro si concebimos los signos como una “mnemotecnología”, esto es, como una tecnología de la memoria o una memoria de carácter “epifilogénico”¹³. Una memoria cuya única garantía está dada por la materialidad significativa. De hecho, esta materialidad sobrevive incluso a la pérdida total de “significados”, y aún en su silencio el signo nos comunica su factura.

¹² Como sostiene Ferdinand de Saussure: “Nosotros proponemos conservar la palabra signo para designar la totalidad, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente por significado y significativo; estos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que les separa, bien entre sí, bien de la totalidad de que forman parte”

De Saussure, F. *Curso de lingüística general*. Madrid. Ediciones Akal. 1991: 104

¹³ Seguimos en este punto el pensamiento de Stiegler expresado en su extensa obra:

Stiegler, Bernard. *La technique et le temps*. Paris. Galilée. 1994

Walter Benjamin, figura tan portentosa como trágica del pensamiento moderno, concibió la lectura como un proceso eminentemente “telepático”. Leer a un autor cualquiera es conectarse con sus imágenes y pensamientos más profundos a través de los signos. La magia de los signos hace posible poner en relación dos presentes, el de un lector empírico y aquel del autor.¹⁴

La lectura es presencia de un autor en el presente de quien lo lee. La condición de posibilidad del proceso telepático está dada por los signos, son ellos los que atraviesan siglos para actualizarse como experiencia en otro punto del espacio-tiempo. La lectura es la conjunción y el choque iluminador de dos presentes en una misma experiencia. .

El signo ha sido entendido como un “eslabón” que comunica tiempos diversos, creando una suerte de “continuo” en el devenir histórico. Existe, sin embargo, una posibilidad heterodoxa, pensar la historia como “discontinuidad”, esto es, como una serie de “presentes”, un archipiélago de islas comunicándose entre sí. Esta concepción otra del tiempo hace posible concebir la lectura como telepatía, pero representa, en rigor, una nueva concepción del tiempo histórico.

De hecho, Walter Benjamin era adverso a una concepción lineal del tiempo, más bien concebía el tiempo histórico como una “constelación” en que diversos momentos de la historia podían conectarse, tal como ocurre hoy con la red de Internet. Como escribe lúcidamente Christopher Rollason: “Si la noción de “progreso” parece insatisfactoria debido a que supone una evolución lineal “automática” hacia una meta inevitable fomentando así aquella aceptación “no crítica” de la realidad de la cual Benjamin desea distanciarse - entonces se requiere de un modelo de historia alternativo. Si el “progreso” pudiera ser comparado con una línea recta, esa línea recta podría tener que ser reemplazada por una imagen distinta. Aquí, Benjamin crea la cautivadora imagen de la “constelación”. Este motivo hace varias apariciones clave en el “Libro de los pasajes”, como símbolo de la relación que emerge cuando el historiador coloca una serie de eventos históricos aparentemente no relacionados dentro de una coyuntura significativa. La constelación vincula eventos pasados entre ellos o también vincula el pasado con el presente; su formación estimula un destello de reconocimiento, un salto cuántico en la comprensión histórica. Por ejemplo, si desarrollamos un poco más el argumento de Benjamin, las revoluciones francesas de 1789, 1830 y 1848 y las Comunas de París de 1870, deberían estar todas ubicadas dentro de una relación constelar, como eventos separados en el tiempo pero vinculados por una conciencia insurreccional común. De este modo, Benjamin

¹⁴ Benjamin, W. El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea in Iluminaciones I. Madrid. Taurus Ediciones.. 1985 (reimp): 59

escribe: "lo que ha sido se junta en un destello con el ahora para formar una constelación", y, otra vez: "la preocupación es encontrar la constelación del despertar... la disolución de la 'mitología' dentro del espacio de la historia... el despertar de un conocimiento aún no consciente de lo que ha sido". La imagen constelar marca la transición desde la "mitología" o ilusión hacia una auténtica comprensión de la historia. La tarea del historiador crítico es, según argumenta Benjamin, posicionarse contra la ideología del "progreso", "desarraigar cualquier vestigio de 'desarrollo' de la imagen de la historia y representar el devenir... como una constelación existente".¹⁵

El signo no sólo entraña un presente y una historia sino que, además, es condición de posibilidad para abrir la noción de futuro. El signo, en cuanto presente y pasado, es un punto que abre el tiempo como advenir, como presciencia. El signo inaugura un espacio de lo concebible que se avizora, una suerte de "cono temporal" cuyo vértice es el presente. En este sentido, el signo es tiempo que se precipita en flujo sobre sí mismo. Si bien por razones analíticas se ha pretendido reificar el signo como pura exterioridad, verdadera "prótesis", esto ha ocultado su papel fundamental en la constitución misma del ser y del tiempo.

La imagen, en cuanto registro icónico, es un tipo de signo privilegiado, pues muestra al desnudo todas las temporalidades que la atraviesan. En ella comparecen todas las paradojas y tensiones inherentes a cierta óptica de la modernidad.

La modernidad, tan proclive al sistema métrico decimal y a los husos horarios, ha oscurecido dos grandes fracturas en la racionalización del tiempo, a saber: el registro visual cinematográfico y las ciudades como hábitat contemporáneo. Ambos fenómenos no sólo escenifican las fantasmagorías modernas sino que, en rigor, representan espacios en que la temporalidad moderna se torna precaria, ambivalente e inestable.

La reflexión crítica frente al capital ha desnudado, suficientemente, la mitología que lo sustenta y sus consecuencias humanas. Entre los fundamentos míticos del capitalismo moderno se ha establecido la tríada constituida por la mercantilización, la reificación y el mito del progreso cuyo correlato ha sido descrito en términos de la alienación, la explotación y la dominación. Sin embargo, muy poco se ha dicho del espacio y el modo en que se verifica la "experiencia moderna". En este punto, insistamos, le debemos a Georg Simmel y a sus discípulos Siegfried Krakauer y Walter Benjamin el haber avanzado

¹⁵ Rollason, C. El "Libro de los pasajes" de Walter Benjamin, La Historia No Lineal y la Internet in <http://www.geocities.com/christopherrollason/BenjaminES.pdf>

teóricamente en este ámbito de reflexión. Es en torno a la “experiencia moderna” donde se devela una “homología estructural” entre la cinematografía y la ciudad.

La fotografía es capaz de fijar un instante pasado, un “presente diferido”, en una suerte de “tranche de vie” que actualiza el momento. El cine, en cambio, nos muestra “la vida misma” que transcurre. Por ello Benjamin pensó que sólo el film permitía el acceso visual a la esencia (*wesen*) de la ciudad, al igual que los automovilistas que la transitan.¹⁶

Esta afirmación benjaminiana pierde algo de su carácter enigmático si pensamos la homología en términos de flujos temporales, entendidos como sinónimo de “*Fluss des Lebens*”. En efecto, los flujos ópticos propios del cine registran cinéticamente los flujos urbanos. Este ajuste entre los flujos ópticos y los flujos de la vida urbana deben ser pensados como registro y como exhibición; en ambos casos hay una coincidencia de los flujos de imágenes con los flujos temporales de conciencia. La esencia de la experiencia moderna, objetivada en el fenómeno óptico y urbano, es una revolución sensitiva de los flujos temporales, esto es, una mutación de los “modos de significación”.

Los nuevos “modos de significación” propiamente modernos se van a estructurar desde un nuevo marco de referencia psico-cultural, un espacio-tiempo fragmentado y cinético, simultáneo y “en schock”, es decir, un espacio-tiempo cuya matriz es el “collage”, el “montaje”. Este nuevo “sensorium” de masas va a ser proclamado desde todas las manifestaciones estéticas y, encontrará su lugar por excelencia en la producción cinematográfica.

Adorno no está de acuerdo con Benjamin en esa capacidad del cine para penetrar la tesitura de la experiencia urbana. El cine más bien elabora una simulación de lo urbano mediante una serie de recursos técnicos, ocupándose escasamente de “lo real”, en su sentido fuerte. Mal podría, entonces el cine, convertirse en un instrumento que desnude las fantasmagorías del capital, más bien él mismo deviene, en términos adornianos, una “fetichización” del film y una regresión de la mirada. Estas ideas quedaron estampadas en una carta del 18 de marzo de 1936 que Adorno dirige a Benjamin tras visitar los estudios cinematográficos de la UFA en Berlín¹⁷ No obstante la argumentación de Adorno, hay que decir que la homología “ciudad – cine” no se resuelve en términos de un ajuste representacional entre un cierto sistema retencional terciario de tipo icónico y una presunta

¹⁶ Guilloch, G. *Optique urbaine. Le film, la fantasmagorie et la ville chez Benjamin et Krakauer* in *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Paris. Éditions de l'Éclat. 2005: 101-27

¹⁷ Véase Guilloch. Op. Cit. 102

realidad. Se trata, más bien, de una sincronización de flujos que definen un nuevo espacio y un nuevo tiempo. La congruencia entre los flujos urbanos y los flujos cinematográficos se sostiene desde lo cinético, es decir desde una calendariedad y una cardinalidad inmanentes a la modernidad del siglo XX.

Los esfuerzos de Benjamin, entonces, se van a orientar a adoptar un procedimiento que le permita captar el movimiento de los flujos. Lo más próximo a su búsqueda es la poética surrealista propuesta por André Breton. Como sabemos, el lenguaje será objeto privilegiado en la búsqueda poética de los surrealistas, pues como dice Breton: “El idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista”¹⁸. El uso surrealista desafía, desde luego, un uso realista y lógico del lenguaje; se trata, por el contrario de buscar imágenes poéticas en lo arbitrario y azaroso mediante el principio de asociación; tal como había escrito en Nord – Sud, Pierre Reverdy en 1918, cuya fórmula asociativa será recogida íntegramente por Breton, quien escribe:” El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores... A mi juicio no está en la mano del hombre el poder de conseguir la aproximación de dos realidades tan distantes...por cuanto a ello se opone al principio de la asociación de ideas, tal como lo entendemos”¹⁹

Hagamos notar que para los fundadores del movimiento surrealista, no se trata de una corriente estética sino de un “medio de conocimiento”. Como nos aclara Nadeau:” Los fundadores del surrealismo no lo consideran una nueva escuela artística , sino un medio de conocimiento, y de conocimiento, en particular, de continentes que hasta entonces no habían sido explorados sistemáticamente: lo inconsciente lo maravilloso, el sueño, la locura, los estados de alucinación o, en una palabra, el reverso del decodificado lógico”²⁰ Benjamin asume en toda su radicalidad este presupuesto teórico, de tal manera que la tarea benjaminiana no consiste en una aplicación mecánica de las técnicas surrealistas al campo de la historia y la filosofía. En una carta a Scholem de 1928, citada por Sarlo, leemos: “Delimitar la tendencia de este trabajo respecto de Aragon: mientras Aragon persevera en la esfera del sueño, acá es necesario encontrar la constelación del despertar. Mientras en Aragon persiste un elemento impresionista – la ‘mitología’ -, aquí se trata en cambio, de una resolución de la ‘mitología’ en la historia. Naturalmente, esto puede suceder sólo si se despierta un saber

¹⁸ Breton, André. Primer manifiesto del surrealismo. (1924) Barcelona. Editorial Labor. 1985:53

¹⁹ Op. Cit. 58

²⁰ Nadeau, M. Historia del surrealismo. Barcelona. Editorial Ariel. 1975: 62 (Original en francés: Histoire du surréalisme. Paris. Éditions du Seuil. 1964)

todavía no consciente sobre el pasado”²¹ Se podría sospechar que, en definitiva, se trata de propiciar “iluminaciones profanas”, para despertar aquellos saberes no conscientes que surgirán de la asociación de diversos “presentes diferidos” en la historia.

Tomando como punto de partida, la idea de que el nuevo “sensorium” es una óptica inédita de la modernidad que conmueve los cimientos de nuestra percepción y cuyo epicentro es la ciudad, podemos avanzar hacia una lectura heterodoxa del “Libro de los Pasajes” y “Paris en el siglo XX”. Sostenemos que las obras de Walter Benjamin y la Julio Verne descubren, mediante operaciones diversas, una nueva sensibilidad y una experiencia inédita de la modernidad, en la sociedad francesa, durante la segunda mitad del siglo XIX; delineando de este modo su prehistoria que, desde nuestro punto de vista, no es sino la protohistoria de un ethos de la seducción que cristalizará en las llamadas sociedades de consumo en el capitalismo tardío.

Como se puede advertir, hay dos niveles teórico-analíticos que se complementan. En primer lugar, es imprescindible caracterizar las “operaciones” que están reconfigurando las nociones espaciotemporales en los autores que nos ocupan: a saber: la “imagen dialéctica” en Benjamin, y la “anticipación” en Verne. En segundo lugar, debemos esclarecer las nuevas experiencias y sensibilidades histórico-culturales de París como una nueva experiencia de la modernidad, aquella de la seducción que prefigura una sociedad de consumidores de baja intensidad.

Ambos autores han forzado a la escritura, desde supuestos y estrategias diversas, a una reinención del espacio - tiempo, cuyos vectores apuntan al “presente diferido” como pasado y al “presente diferido” como futuro. En el caso de Walter Benjamin, proponemos leer su “Libro de los Pasajes” como un “collage” de imágenes, bajo la lógica del fotomontaje, es decir como un “Log - Book”²² o “acopio documental” de la prehistoria moderna, susceptible de una cierta “crítica genética”.²³ En el caso de Julio Verne, la lectura se torna, en una suerte de “relato de anticipación” dispuesto desde un “presente vértice” que abre un “cono temporal” hacia los límites del imaginario, conectando “presentes diferidos” como advenimiento. Las obras que nos ocupan se nos aparecen, paradójicamente, como un imposible “documental” del siglo XIX en el caso del “Libro de los Pasajes”, y

²¹ Sarlo. Op. Cit. 81

²² C. Rollason me ha hecho notar que la noción de “Log Book” se emparenta, ciertamente, con aquella de “Web Log” o “Blog”, guardando entre ambas una congruencia estructural en cuanto a la disposición fragmentaria de materiales diversos.

²³ Muy sucintamente, en esta corriente de la crítica se privilegia la noción de proceso productivo.

Se trata de hacer dialogar los pre-textos (bosquejos, planes, galerías, etc) con el texto final (primera edición y ediciones sucesivas) y con los para-textos, es decir, la correspondencia del autor, sus testimonios, entrevistas u otros textos paralelos que sean pertinentes. La cuestión en Benjamin es paradójica, pues el “Log-Book” con los originales ha sido editado por un otro que nos propone una versión que aspira a ser un “texto definitivo” sin alcanzar jamás a ese límite.

como un sorprendente “relato realista” del futuro de París, en la obra de Verne.

Dos desplazamientos que son susceptibles de ser entendidos como complementarios: la “imagen dialéctica” de París, como el “ahora” de un otrora que cristaliza en la escritura de Benjamin; la imagen de París como “anticipación” plasmada en una “visión” en la escritura del joven Verne. Dos movimientos, en suma, que anuncian la irrupción inminente de una nueva sensibilidad moderna, un nuevo ethos, la sociedad de la seducción como antesala de que será la sociedad de consumidores durante el siglo XX.

3.- El Libro de los Pasajes: Log – Book

Al examinar la versión francesa del “Libro de los Pasajes”²⁴, surgen dos cuestiones que ya han sido comentadas por los especialistas. Su carácter fragmentario e inacabado y, además, la cuestión de la traducción. Sobre el primer punto, Renato Ortiz señala: “La fragmentación de la escritura, las repeticiones, la superposición de temas nos encierran en la incompletud de la obra, dejando una sensación de arbitrariedad que el trabajo criterioso y diligente de los editores no consigue dirimir”²⁵.

Si la fragmentación y lo inacabado del texto, que toma la forma bipolar de “Konvoluts” y de “exposés”, supone ya una dificultad para su análisis, habría que agregar que el “Libro de los Pasajes”, en su concepción misma está escrito en dos lenguas distintas, alemán y francés²⁶. De tal suerte que la “traducción francesa”, por la que

²⁴ Benjamin, W. París, capitale du XIX siècle. Le livre des passages. Op. Cit.

²⁵ Para mayor abundamiento, Ortiz escribe:

“París. Capital del siglo XIX es un libro incompleto, una obra inacabada. Mirando este conjunto de anotaciones dispersas y de citas múltiples, el lector, auxiliado por el esfuerzo de montaje de los editores, consigue tal vez tener una idea del esquema de redacción del autor; mientras tanto, la visión que se tiene de la totalidad del texto es siempre incierta, imprecisa. El margen para dudas e interpretaciones es grande; de cierto modo, se puede siempre indagar en qué medida Benjamin nos autorizaría, o no, esta o aquella inferencia”. Ortiz, Renato. “Walter Benjamin y París: Individualidad y trabajo intelectual” in Modernidad y espacio. Benjamin en París. Bogotá. Editorial Norma. 2000 :95

²⁶ “The original text of *Das Passagen-Werk* is, then, in reality not so much German as German/French. Meanwhile and as things stand, there exist, to the present writer’s knowledge, seven other language versions of the book apart from the original. One, the French version (1989, reissued 2002), bears a relationship to the original which is not entirely that of a translation. The remaining five can all be considered translations proper. Chronologically, the first - interestingly enough, preceding the French and English versions - is the Italian rendition, first published in 1986 and reissued in revised form in 2000. In its footsteps have followed translations into Japanese (1993), English (1999 and a shade belatedly), and Spanish, Portuguese and Korean (all 2005). The titles chosen for Benjamin’s work vary, and none of the European ones literally translates *Das Passagen-Werk*. The Spanish and Portuguese titles make the volume a *book*, the English, more tentatively, a *project*, the French version calls it a *book* but adds the explicatory “Paris, Capital of the Nineteenth Century” (a title originating in that of one of Benjamin’s own “exposés” for the project, as included in the various editions of *Das Passagen-Werk*). The two Italian editions have different titles, the first being, again, “Paris, Capital of the Nineteenth Century”, but with the subtitle: ‘Projects, notes and materials 1937-1949’, thus pointing up the manuscript’s work-in-progress character, while the second is “The ‘Passages’ of Paris”, the word ‘passages’ being retained in French. The evident uncertainty over how to title the book reflects the complex and genre-problematic nature of Benjamin’s investigations” Rollason, C. The Task of Walter Benjamin’s Translators: Reflections on the Different Language Versions of “Das Passagen-Werk” (“The Arcades Project”) http://www.wbenjamin.org/wb_arcades_trans.html

hemos optado, realizada por Lacoste, es bastante más próxima al original de lo que pudiera parecer. Como señala Rollason, estaríamos frente a un “texto híbrido”, en dos sentidos: “Problems of a different nature are posed by the French edition (translator: Jean Lacoste), which officially bills itself as a translated text in the conventional sense, even though swathes of it, interleaved with the translated material, in reality form a kind of discontinuous French-language original within the text. The title-page declares the book to be “traduit de l’allemand” (“translated from the German”), but the “avertissement du traducteur” (translator’s note) admits that “un grand nombre” (“a great number”) of Benjamin’s original quotations are in French. The relationship between these two statements is not explored anywhere in the volume’s critical apparatus. It is, though, to be hoped that French readers will be aware that in the quotations from Baudelaire, Hugo, Fourier et al. they are in all cases reading the original texts and not retro-translations from the German. . . . If the German/French original is a *visible* hybrid or macaronic original, the French version of *Das Passagen-Werk* is an *invisible* hybrid, a collage of translation and original.”²⁷

Advertidos, entonces, de las dificultades que plantean estas 974 páginas editadas por Rolf Tiedemann²⁸, quien además agrega una “introducción” que como toda guía de lectura de excelencia adquiere un valor propio; intentaremos abordar, como cuestión cardinal, aunque sea muy sucintamente, una cierta concepción temporoespacial inmanente a esta obra.

Una primera cuestión que emerge de la mirada de los eruditos y que es consignada por Tiedemann apunta al hecho de que en “El Libro de los Pasajes”, Benjamin quería construir una cierta “filosofía material de la historia del siglo XIX”²⁹ Es bueno subrayar este punto, no estamos ante un libro de abstracciones sino de cuestiones muy concretas, se trata, en rigor, de mostrar la fenomenología urbana en sus aspectos más prosaicos, calles, moda, prostitución, “grands magasins”. En suma, estamos ante una obra que se inscribe en la historia entendida como “comentario de una realidad”³⁰ De este modo, la modernidad de principios del siglo XIX se hace presente, mostrando su fisonomía a partir de sus rasgos más triviales y particulares.

La dialéctica benjaminiana, feudataria del surrealismo, quiere descubrir en el universo específico de la cosas, en los espacios domésticos, los destellos de una historicidad que les es inmanente.

²⁷ Rollason, C. Op. Cit.

²⁸ Tiedemann, Rolf. “Introduction” in Benjamin, W. Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages. Paris. Les Éditions du Cerf.2006: 11-32

²⁹ Op. Cit 11

³⁰ Op. Cit. 13

Como nos recuerda Charles Rice: “L’émergence des espaces domestiques équivaut à une nouvelle forme de division du tissu social et urbain parisien du dix-neuvième siècle. Pour la bourgeoisie, le logement se sépare du travail, rendant possible par cette division les conditions d’émergence de l’espace domestique. C’est une espace d’expérience immatérielle et illusoire produit par des effets matériels”³¹

Siguiendo el método surrealista, Adorno nos explica la intención de Benjamin en cuanto la construcción de un “collage”: “Benjamin avait, selon Adorno, l’intention “de renoncer à tout commentaire explicite et de faire surgir les significations grâce au seul montage du matériau et aux chocs ainsi produits...Pour couronner son antisubjetivisme l’oeuvre maîtresse ne devait être constituée que de citations”³²

Si bien hemos caracterizado “El Libro de los Pasajes” como un “Log-Book”, la hipótesis más plausible pareciera ser, leer la obra como un “collage” autónomo en que las citas transcodificadas encuentran su pertinencia respecto de una totalidad autosuficiente. Se trataría, por tanto, de disponer las citas en un “montaje” tal que de su contraste y choque surgiría una significación. Esto es lo que Benjamin llama “el arte de citar sin comillas”³³, podríamos decir, transcodificar escrituras diversas en un “montaje”. En palabras de Benjamin, traducidas por Pablo Oyarzún: “Método de este trabajo: montaje literario. Yo 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”³⁴ Notemos que, al igual que el método surrealista, se pretende anular el subjetivismo, privilegiando el plano perceptivo – significativa como instancia de sentido. En esta suerte de “automatismo” al servicio del pensamiento histórico, el principio rector no es otro que la materialidad de los significantes, en un doble sentido, en cuanto escritura (citas) y en cuanto reconstrucción de un universo cósmico.

Como en la imagen poética surrealista, la materialidad significativa opera sólo como el punto de arranque para un vector de sentido. Las “imágenes históricas”, nos aclara Benjamin, no corresponden a la naturaleza temporal que lía el presente con un pasado sino que son de naturaleza figurativa (*bildlich*), en cuanto relacionan un “ahora” con un “otrora”: “Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l’Autrefois avec le Maintenant est dialectique: elle n’ est pas de nature temporelle, mais de nature

³¹ Rice, Ch. *Immersion et rupture. L’espace domestique de Walter Benjamin* in *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Paris (Simay ed). Éditions de l’Éclat. 2005:153 -168: 156

³² Tiedemann. Op. Cit 12

³³ Benjamin, *Le Livre* 474

³⁴ Oyarzún Pablo. (Trad) *La dialéctica en suspenso*. Santiago. Arcis. Lom. 1996:125

figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques”³⁵

Para alcanzar estas “imágenes históricas”, es necesario aplicar al universo de las cosas el modelo onírico, es decir, tratar el mundo de las cosas como si se tratase de cosas soñadas. En palabras de Tiedemann: “Les premiers surréalistes avaient, par le rêve, dépouillé la réalité empirique en general de son pouvoir; ils traitaient son organisation téléologique comme une simple matière onirique dont le langage ne peut être qu'indirectement déchiffré. En dirigeant l'optique du rêve sur le monde éveillé on devait dégager les idées latentes, cachées, qui sommeillaient en son sein. Benjamin voulait appliquer un procédé semblable à la présentation de l'histoire: traiter le monde des choses du XIX siècle comme s'il s'agissait d'un monde de choses rêvées”³⁶

Walter Benjamin va a separarse de la poética surrealista, precisamente, en su singular concepción del espacio y el tiempo. En efecto, va a reprochar a Aragon el distraerse en el sueño, nivelando la diferencia entre el “ayer” y el “ahora”, manteniendo una cierta distancia lejana más propia del romanticismo. El punto central para Benjamin, y la radical novedad de su pensamiento, consiste en su reclamo por traer el pasado al presente en cuanto “experiencia” viva, he ahí su nueva dialéctica: “Benjamin définit comme ‘la nouvelle méthode, dialectique, de la science historique le procédé qui consiste à vivre l'Autrefois avec l'intensité d'un rêve pour voir dans le présent le monde éveillé auquel le rêve se rapporte’ ”³⁷.

Es claro que el horizonte benjaminiano excede con mucho la mera identificación empática (*Einfühlung*) del historiador con una época dada, se trata de una “inmersión total” o, como lo llama Tiedemann, un “pathos de la proximidad”. La percepción automatizada por el ethos capitalista industrial oculta las particularidades históricas de los objetos, sus afinidades y significaciones profundas. Una mirada otra, descubre que las cosas posibilitan el salto dialéctico capaz de traer a un “presente” un “presente diferido”.

Benjamin nos propone un desplazamiento importante, invertir el sentido del vector histórico: El pensamiento histórico no consiste en ir de un presente a un pasado, sino a la inversa, actualizar ese pasado como presente. Es el encuentro entre un presente y un pasado el que ilumina una constelación, “re-suscitando” los eventos. Como aclara Simay: “...à la représentation d'une continuité et d'une causalité enchaînant les événements de façon prospective, Benjamin substitue une conception rétrospective et discontinue du temps. Dans

³⁵ Benjamin, Le Livre des Pasages. 480

³⁶ Tiedemann Op. Cit. 15

³⁷ Op. Cit. 17

cette mise en question de la vision téléologique de l'histoire, le passé et le présent ne sont plus dans un rapport de successivité mais se définissent conjointement. Le sens des événements n'est pas fixé une fois pour toutes: il ne cesse de se rédefinir avec chaque instant présent qui les vise de façon inductive"³⁸

El presente ya no puede ser concebido como un intervalo neutro entre un pasado y un futuro, todo presente es instancia de temporalización, momento de polarización y despliegue de un sentido histórico. Como sostiene Benjamin: "C'est le présent qui polarise l'événement en histoire antérieure et histoire postérieure"³⁹

La "imagen histórica", de clara raigambre surrealista y proustiana, en cuanto relación figurativa y no temporal, resultaría, entonces en una experiencia intensa del despertar, giro dialéctico de la remembranza cristalizada en el lenguaje. Como afirma Oyarzún: "En todos los casos se trata de una cristalización de esa intensidad, y no de su mero azoramiento. Esta cristalización, su proceso y la multiplicidad de sus quiebres y sus visos marcan la índole lingüística de la experiencia. El cristal está hecho de palabras, que convergen en la lucidez de la imagen."⁴⁰

Benjamin va a reconocer en Marcel Proust un precursor de las imágenes mediante la "mémoire involontaire". En su texto "Una imagen de Proust", escribe: "Proust es el primero que ha hecho al siglo XIX capaz de memorias. Lo que antes de él era un espacio de tiempo sin tensiones, se convierte en un campo de fuerzas en el que despertaron las corrientes múltiples de autores posteriores"⁴¹. Lo admirable de la obra de Proust, "A la Recherche du Temps Perdu" desarrollada en trece volúmenes, radica, según el crítico alemán, en la "presentificación" de un otrora, el "actus purus" de recordar, sosteniéndose en la fragilidad de una imagen que se desprende de sus frases.

La prehistoria de la modernidad emerge en "El Libro de los Pasajes" como una imagen dialéctica, es decir, como una "presentificación" de un otrora escondido en los recovecos de las cosas de antaño registradas en los viejos volúmenes almacenados en la "Bibliothèque Nationale". En esas olvidadas páginas amarillentas esta la memoria, una nueva experiencia que Walter Benjamin ha querido "*re-suscitar*" ante sus lectores: mostrar la ciudad como un texto, plagado de citas

³⁸ Simay, P. "Walter Benjamin au present" in Cahiers d'anthropologie sociale. N° 4. Editions de L'Herne. Paris. 2008:11

³⁹ Benjamin, Le Livre 488

⁴⁰ Oyarzún, Pablo. Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad in La dialéctica en suspenso. Santiago. Arcis-Lom. 1996:20

⁴¹ Benjamin, W. Una imagen de Proust. Iluminaciones I. Madrid. Taurus. 1988: 23

y pasajes, restituir por la escritura el otrora de París con la intensidad de un sueño. Esa nueva experiencia de la modernidad cristalizada durante la segunda mitad del siglo XIX en París, marca el nacimiento de un ethos de la seducción, preámbulo de lo que será la sociedad de consumo contemporánea.

4.- Julio Verne: Arqueología del presente

Julio Verne se ha instalado en el imaginario occidental como un adalid del progreso y la ciencia, un soñador, acaso un vidente del futuro. Sin embargo, "Paris en el siglo XX", una obra primeriza de 1863, delata ya otra lectura posible de la obra verniana, el advenimiento de la modernidad como tragedia.

El protagonista que elige Verne para su novela es un joven poeta situado en 1960, es decir, cien años "después" de la actualidad del escritor. Esta operación abre un "cono temporal" de un siglo para los "posibles" del porvenir cuyo vértice es el "ahora" de la escritura. No se trata, por cierto, de una mera especulación sobre el mañana. Si la ciencia procede desde fenómenos y "hechos reales" para remontarse a leyes y teorías posibles; la "ciencia – ficción" procede a la inversa, instala "hechos posibles" a los cuales se les aplica toda la legislación científica tenida por cierta.

Este ejercicio hipotético prospectivo que podríamos llamar, en rigor, "anticipación", es un procedimiento que consiste en fijar un punto en la temporalidad futura, un "presente diferido" "desde" el cual se examina el "presente como arqueología", proyectando de este modo aquellas tendencias soterradas que podrían cristalizar una realidad otra: el futuro. Siguiendo el pensamiento benjaminiano, podríamos afirmar que la relación entre el presente y el futuro es de carácter temporal, mas la relación entre el "ahora" y el "porvenir" es figurativa.

El futuro se nos ofrece como imagen virtual de un advenir. La novela de Verne hace evidente esta operación: "La Sociedad General de Crédito Instruccional reflejaba perfectamente las tendencias industriales del siglo: lo que cien años antes se llamaba "progreso", había conseguido un desarrollo inmenso"⁴² La nueva realidad que se nos describe sólo adquiere su sentido en cuanto se la entiende como una proyección del "ahora". Nótese cómo Verne interpela el siglo XIX desde el porvenir, enriqueciendo así la verosimilitud casi profética de la narración: "Qué habría dicho uno de nuestros antepasados al ver esos bulevares iluminados con un brillo

⁴² Verne, J. Op. Cit. 29

comparable al del sol, esos miles de vehículos que circulaban sin hacer ruido... Se habría sorprendido mucho sin duda; pero los hombres de 1960 ya no admiraban esas maravillas; las disfrutaban tranquilamente, sin por ello ser más felices, pues su talante apresurado, su marcha ansiosa, su ímpetu americano, ponían de manifiesto que el demonio del dinero los empujaba sin descanso y sin piedad”⁴³

Una vez fijado el punto temporal del advenimiento, el 13 de octubre de 1960, para ser exactos, opera la convención narrativa que desplaza cualquier acaecer más allá de su valor veritativo. El lenguaje, en cuanto operador temporal es el que cristaliza las imágenes de un mañana que visita el “ahora” como lejano recuerdo. La cuestión central, sin embargo, es que ese “presente diferido” sólo se sostiene en el vértice de un “ahora”. Verne afirma explícitamente esta “liaison” entre su momento histórico y aquel inmanente al “presente diferido”: “...fue sublime, lírico, ditirámico, perfectamente insoportable e injusto en suma, pues olvidaba que las maravillas del siglo veinte germinaron en los proyectos del diecinueve”⁴⁴

La noción de una “arqueología del presente” se hace explícita en la novela cuando se relata una visita al puerto de Grenelle, imaginado por Verne como un canal que conecta París con el océano: “Existían dieciocho bahías, y solamente dos se habían reservado para los navíos del gobierno, que estaban destinados a proteger las pesquerías y las colonias francesas. Allí descansaban viejos modelos de fragatas acorazadas del siglo diecinueve, que los arqueólogos admiraban sin entenderlas mucho”⁴⁵ La “anticipación” propuesta por Julio Verne no desnuda tan solo un cierto “ahora” maquinico - industrial, sino que exhibe algo mucho más profundo, los confines de un imaginario, aquel de la modernidad.

Si bien el autor no escatima adjetivos para elogiar los logros tecnológicos de la sociedad futura, resulta paradójal que su avatar en ese mañana sea la figura trágica de un poeta huérfano. Este aspecto de la novela ha sido leído como un rasgo autobiográfico: “El joven Verne, vestido con el ropaje del protagonista, escribe versos, busca un editor, y tiene una concepción trágica de las relaciones humanas y de una sociedad en que, a excepción de algunos amigos, se está sólo”⁴⁶ Desde nuestro punto de vista, empero, se trataría más bien de un sutil nexo entre un cierto “presente” histórico y un mañana amenazante para la figura del poeta, excluido en virtud del advenimiento de una sociedad burguesa tecnoindustrial. En este

⁴³ El “ímpetu americano” que refiere Verne puede ser comparado con aquellas palabras de Baudelaire sobre la vida de Poe, cuando califica a los Estados Unidos como un gigante infantil con una fe ingenua en la omnipotencia de la industria y el progreso. Op. Cit. 46

⁴⁴ Op. Cit 35

⁴⁵ Op.Cit. 120

⁴⁶ Gondolo Della Riva, Op. Cit. 19

sentido, bastará recordar que el rechazo a la “civilisation” y al “progrès” está presente en muchos poetas, desde Thèophile Gautier, para quien “l’utile et le beau sont incompatibles”⁴⁷, hasta Charles Baudelaire quien escribe a propósito de la “Exposition universelle” de 1855: “Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l’enfer.- Je veux parler de ‘idée du progrès. Ce fanal obscur invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous le objets de la connaissance; la liberté évanouit, le châtiment disparaît... Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet ce qu’il entend par progrès, il répondra que c’est la vapeur, l’électricité et l’éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens...Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels qu’il a perdu la notion de différences qui caractérisent les phénomènes du mode physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel”⁴⁸

El ascenso de una burguesía industrial, de mano del vapor como nueva fuente energética aplicada a trenes, navíos e industrias no sólo revoluciona los medios de transporte, expandiendo las rutas para el comercio sino que concentra el capital y pauperiza al naciente proletariado fabril. A partir de Louis Philippe (1830) y durante todo el siglo XIX, emerge en Francia una burguesía rica, descrita desde Balzac a Zolá, que orientará un nuevo sentido común, aquel del progreso, la industria y, ciertamente, el dinero: el imaginario de la modernidad como seducción. De este modo, artistas y filósofos elevaran a la categoría de “motivos” e ideas tales tópicos, así como su negación: miseria, explotación, decadencia.⁴⁹

Conviene tener presente que el siglo XIX estuvo lejos de ser homogéneo, se distinguen a lo menos dos claros momentos históricos y culturales. Como nos explica Renato Ortiz: “En rigor, tal vez fuese esclarecedor distinguir entre dos siglos XIX, dos modernidades. El primero es fruto de la Revolución Industrial: advenimiento del vapor y del ferrocarril, mecanización de las fábricas,

⁴⁷ Lagarde et Richard. XIX siècle. Paris. Bordas. 1962:9

⁴⁸ Baudelaire, Ch. Progrès des sciences et progrès moral. (Exposition universelle 1855) in Biet, Ch. et al. XIX siècle. Paris. Editions Magnard. 1986: 291

⁴⁹La expansión de un ethos de la seducción, antesala de la actual sociedad de consumidores, se hizo posible por una serie de circunstancias históricas y políticas muy concretas. La Comuna de París y el Imperio son los dos rostros de la segunda mitad del siglo XIX en Francia. El súbito enriquecimiento de la burguesía francesa, durante ese periodo, fue el rostro glamoroso de los vencedores. La otra, fue el rostro triste de los vencidos, los trabajadores franceses que, por vez primera en el mundo, proclamaron una “república social”. A este respecto, Karl Marx anota: “El Imperio fue aclamado de un extremo a otro del mundo como el salvador de la sociedad. Bajo su égida, la sociedad burguesa, libre de preocupaciones políticas, alcanzó un desarrollo que ni ella misma esperaba. Su industria y su comercio cobraron proporciones gigantescas; la especulación financiera celebró orgías cosmopolitas; la miseria de las masas se destacaba sobre la ostentación desvergonzada de un lujo suntuoso, falso y envilecido”. Véase:

Marx, K. La Guerra Civil en Francia. Madrid. Fundación Federico Engels. 2003: 63

crecimiento de la industria, creación de grandes empresas industriales y comerciales, desarrollo de la clase patronal y del proletariado, migración rural, crecimiento de las ciudades”⁵⁰. Y más adelante, agrega: ““El segundo siglo XIX se distancia de la Revolución Industrial para apoyarse en otro sistema técnico: telégrafo sin hilo, electricidad, automóvil, industria química, cinematógrafo, etc.”⁵¹

La figura preeminente del literato se había consolidado en la primera mitad del siglo XIX, de hecho fue el “folletón” asociado a la prensa marcó este maridaje entre las letras y el mercado. La novela por entregas, entre otros dispositivos, marcó el inicio de una época dorada para poetas y escritores. Como consigna Benjamin: “En 1824 hubo en París cuarenta y siete mil suscriptores de periódicos; en 1836 eran setenta mil y doscientos mil en 1846. El periódico de Girardin *La Presse* desempeñó en este ascenso un papel decisivo. Había aportado tres innovaciones importantes: la rebaja del precio de la suscripción a cuarenta francos, los anuncios y la novela por entregas. Al mismo tiempo la información breve, abrupta, empezaba a hacerle la competencia al informe sosegado”⁵² La ciudad comenzaba a imponer nuevos ritmos a la entrega de información. La ciudad era el espacio en que acontecía lo público y de ese espacio se nutrió el poeta: “La asimilación del literato a la sociedad en la que vivía se realizó por tanto en el bulevar. En el bulevar era donde se mantenía a disposición de cualquier suceso, de un dicho gracioso o de un rumor”⁵³

Un proceso similar se va a vivir en América Latina en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Tomando las distancias del caso, Ángel Rama constata una crisis de la figura del poeta durante el periodo “modernista”: “En las últimas décadas del XIX y comienzos del XX, en ese período propiamente modernista que se cierra en 1910, no sólo es evidente que no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria que se ha instaurado, sino que ésta, al regirse por el criterio de economía y el uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que le otorgara el patriciado al poeta y vilipendiarlo como una excrescencia social peligrosa. Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra —y es la más fea del momento— la del improductivo. Quienes más contribuyeron a crear esta imagen fueron, porque no pueden ser

⁵⁰ Ortiz, R. Modernidad y espacio. Benjamin en París. Bogotá. Editorial Norma. 2000: 102

⁵¹ Op. Cit. 104

⁵² Benjamin, W. “La Bohemia” in Poesía y capitalismo. Iluminaciones II. Madrid. Taurus.1987:39

⁵³ Op. Cit. 41

otros, intelectuales, en especial los críticos tradicionalistas, verdaderos ideólogos de esta lucha contra el poeta que orienta la burguesía hispanoamericana, porque no distinguía mucho entre el peligro de un hombre dedicado a la poesía y el de un anarquista con su bomba en la mano”⁵⁴ De hecho, hagamos notar que nombres tan ilustres como Martí y Darío debieron incorporarse al mercado en calidad de “chroniqueurs” lo que hoy llamaríamos intelectuales y comentaristas.

Se advierte en la novela de Julio Verne una clara animadversión hacia el basto mundo burgués, al igual que Darío en “El Rey Burgués”, Verne nos ofrece una descripción despiadada del nuevo ethos utilitarista que ya se insinúa en su tiempo, lo hace con los colores caricaturescos de Monsieur Boutardin: “...era el producto natural de este siglo industrial; había surgido en la lucha diaria, sin alcanzar su tamaño natural al aire libre; hombre ante todo práctico, sólo hacia lo útil, convertía las menores ideas en lo útil, con un deseo desmesurado de ser útil que terminaba en egoísmo verdaderamente ideal; unía lo útil a lo desagradable, como habría dicho Horacio...se expresaba en gramos y centímetros y todo el tiempo llevaba consigo un bastón métrico, lo que le concedía un gran conocimiento de las cosas de este mundo; despreciaba formalmente las artes y sobre todo a los artistas y así creía dar a entender que los conocía; para él la pintura terminaba en el diseño industrial, el diseño en el plano, la escultura en el molde, la música en el silbato de las locomotoras, la literatura en los boletines de la Bolsa”⁵⁵

La “visión” de Verne es de talante pesimista, “anticipa” la tensión ineluctable entre una sociedad mercantilizada y la literatura y el arte. La misma tensión que denunciará años más tarde el surrealismo de André Breton en el “Manifiesto” de 1924. El joven poeta, Michel, conocerá a su tío Huguenin, un oscuro bibliotecario, quien le previene: “La literatura ha muerto hijo mío...Contempla esas salas desiertas y esos libros sepultados en el polvo; nadie lee nada; yo sólo soy el cuidador de este cementerio, y está prohibida toda exhumación”⁵⁶

El fundamento de esta muerte de la literatura la encontramos en el capítulo XIV, titulada “El gran depósito dramático”. Este pasaje de la novela resulta especialmente revelador como “anticipación” de lo que Adorno y Horkheimer llamarán, en pleno siglo XX, la “*Kulturindustrie*” para caracterizar la economía cultural inmanente al tardocapitalismo o la producción seriada del imaginario social.

⁵⁴ Rama, Ángel, “*Los poetas modernistas en el mercado económico*” in Rubén Darío y el Modernismo, España, Alfadil Ediciones, Colección Trópicos, 1995, p. 38

⁵⁵ Verne Op.Cit 49

⁵⁶ Op. Cit. 62

El nuevo orden de la cultura, tal como lo imaginó Verne, consistía en lo esencial en su administración inclusiva al servicio de los gustos del público: “Todo sucedía entonces en orden, como es propio de gente civilizada; los actores-funcionarios vivían bien y no se agotaban; ya no había poetas bohemios, esos genios miserables que parecen protestar eternamente contra el orden de las cosas. ¿Quién podría quejarse de una organización que mataba la personalidad de la gente y sólo entregaba al público un conjunto literario suficiente para sus necesidades?”⁵⁷ Al igual que en la “industria cultural”, el trabajo creativo responde a una organización compleja de productos estandarizados fabricados en serie, cuyo efecto en el público está calculado de antemano: “Cada división poseía empleados especialistas; su nomenclatura permitirá conocer poco a poco el mecanismo de esta gran institución donde todo estaba previsto, ordenado y clasificado...Allí había empleados talentosos, dedicados unos a la Exposición, otro a los Desenlaces, éste a las Salidas y aquél a las Entradas de los personajes, uno mantenía la oficina de rimas ricas, cuando los versos eran imprescindibles; otro, la de las rimas corrientes para un simple diálogo de acción”⁵⁸

La idea de una fabricación seriada, no es tan ajena ni distante a la época en que escribió Julio Verne. Hacia 1845, escritores como Dumas y Eugène Sue percibían sumas que bordeaban los cien mil francos anuales. La mercancía literaria enriqueció a quienes participaban como literatos convirtiendo su nombre en una marca. Hay, incluso, referencias históricas sobre presuntos casos de corrupción en que un escritor famoso como Dumas fue acusado de instalar un verdadero “Depósito dramático”, como lo pensó Verne, “*Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie.*”⁵⁹ La relación mercado – literatura fue siempre moralmente ambigua y ha sido comparada por el mismo Baudelaire con la prostitución. El poeta se entrega a un lector hipócrita por algunas monedas:

*Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme
Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme
Je tranchais du tartuffe et singeais la hauteur
Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur*⁶⁰

El joven poeta huérfano se siente impotente ante la realidad “anticipada” por Julio Verne, una sociedad tecno-urbana-masivo-consumista. Cuando es invitado a participar de los equipos creativos, el narrador se pregunta: “¿Se sentía capaz Michel de imaginar ese tipo de cosas? ¿Poseía en sí mismo algo que le sirviera para actuar sobre las masas y la impulsara a verter en las cajas de los teatros lo que les sobraba en los bolsillos? La respuesta no podría ser sino una

⁵⁷ Op. Cit. 150

⁵⁸ Op.Cit. 153

⁵⁹ Benjamin. “La Bohemia”. Op. Cit. 42

⁶⁰ Op. Cit. 47

negación absoluta y radical. Los poetas “simbolistas” encarnan esta reacción de desprecio al ethos “fin de siècle”, razón por la cual fueron llamados “decadentes”, título que será enarbolado gloriosamente por muchos de ellos.⁶¹

El arte que presiente Verne no podría ser otro que un arte ligado a la industria y a la máquina. Anticipándose a los presupuestos futuristas de la “modernolatría”, y a los movimientos contraculturales de *l'avant-garde*. La modernidad será cacofónica, parece anticipar Verne, y no sólo por el ruido de las máquinas sino por la crisis del “sistema tonal” anunciada ya por Wagner y que culminará en el atonalismo de Schönberg y el serialismo, ulteriormente. Uno de los personajes afirma: “Bajo el pretexto de fórmulas nuevas, una partitura sólo se compone ahora de una frase única, prolongada, siseante, infinita...ahora no se disfruta la música; la gente se la traga...”⁶²

Con un tono irónico, Quinsonnas, uno de los pocos amigos con que cuenta el poeta Michael Dufrénoy, le aconseja: “¡Tienes que celebrar con tus versos las maravillas de la industria!”⁶³, mostrándole, algunas estrofas:

*El carbón lleva entonces su flama incendiaria
en los tubos ardientes de la enorme caldera
El monstruo caliente no teme a rivales
La máquina ruga de entusiasmo y temblores,
y expande el vapor y desarrolla sus fuerzas
de ochenta caballos*⁶⁴

En un momento el ingenuo poeta pregunta: “¿Y todo esto no tiene remedio?”, obteniendo como rotunda respuesta: “Ninguno mientras reinen las finanzas y las máquinas. Y, sobre todo, las máquinas”⁶⁵

Es interesante señalar que en la obra de Julio Verne, la máquina aparece no sólo como una referencia explícita a determinados artefactos sino como una concepción amplia, de la cual no escapa el discurso mismo. Así describe Verne la intervención de un orador: “El discurso furibundo, recordaba los silbidos, los chirridos, los gemidos, los mil ruidos desagradables que escapan de una máquina a vapor en plena actividad; el empuje acelerado del orador parecía el volante disparado a velocidad máxima: habría sido imposible dominar esta elocuencia de alta presión, y las frases chirriantes engranaban unas con otras como ruedas dentadas”⁶⁶ Tengamos presente que tal como

⁶¹ Para una interesante aproximación al concepto en relación al tiempo, véase:

Le Goff. “Decadencia” in *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona. Paidós. 1991: 87-127 (Original: *Storia e memoria*. Giulio Einaudi Editore. S.p.A. Turín. 1977)

⁶² Verne. Op. Cit. 90

⁶³ Op. Cit. 83

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Op. Cit. 92

⁶⁶ Op. Cit 34

ha señalado Deleuze y Guattari, hay una estrecha relación entre la máquina y el capital: ““No es por metáfora ni por extensión que los lugares, los equipos colectivos, los medios de comunicación, los cuerpos sociales, son considerados como máquina o piezas de máquinas. Al contrario, es por restricción y por derivación que la máquina sólo va a designar una realidad técnica, pero justamente en las condiciones de un cuerpo lleno muy particular, el cuerpo del Capital-dinero, en tanto que da a la herramienta la forma del capital fijo, es decir distribuye las herramientas en un representante mecánico autónomo, y da al hombre la forma del capital variable, es decir, distribuye los hombres en un representante abstracto del trabajo en general”⁶⁷

El universo maquínico, positivista e ilustrado es el emplazamiento psico-cultural naturalizado en el Verne de 1863, no obstante, y es lo que nos interesa, su escritura es capaz de “anticipar” las tensiones y contradicciones propias de ese lugar, esto es, transgrede los límites históricos espacio-temporales para cristalizar una “visión”. Lo que adviene es una crisis de la cultura burguesa ilustrada, una plebeya sociedad de masas en que se degrada la “res publica”: “Antes podías ser periodista; así era, en efecto, cuando existía una burguesía que creía en los periódicos y hacía política. ¿Pero a quien le importa la política?...Las elecciones ya no apasionan a nadie; hijos de padres diputados acceden al mismo cargo y lo ejercen legislando sin hacer ruido, como esos niños sabios que sólo trabajan en sus habitaciones...”⁶⁸ Notemos cómo a mediados del siglo XIX la política sólo se concibe como un debate que encuentra su lugar en la escritura agonística de la prensa periódica, tal es el “espacio público” de la burguesía decimonónica. De suerte que la muerte del periodismo debemos entenderla como la muerte de la política sin más.

El tío Huguenin es quien mejor encarna el espíritu ilustrado del siglo XIX, acaso al propio Verne. La “visión” pesimista del porvenir es contrastada con el discurso didáctico del bibliotecario que se dispone a mostrar a Michel los grandes libros de la cultura francesa: “Hijo mío, recuerda que va a desfilar ante tu vista el ejército más hermoso del mundo, y que no hay otra nación que te pueda ofrecer algo semejante ni que haya conseguido tantas victorias sobre la barbarie”⁶⁹. Esta ardiente defensa de la “civilisation” frente a la “barbarie” nos trae a la memoria la clásica oposición sarmientina

⁶⁷ Deleuze G y F. Guattari. El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica. 1973: 410

⁶⁸ Verne. Op. Cit. 143

⁶⁹ Op.Cit. 103

expresada, durante el siglo XIX, en los mismos términos, en tierras americanas⁷⁰

El París del siglo XX es un espacio y un tiempo donde las humanidades están en clara extinción, un lugar, en fin, donde el saber se ha vuelto pura “performatividad”⁷¹: “Ahora construir e instruir era una y la misma cosa, lo era todo para los hombres de negocios. La instrucción no se consideraba, en rigor, otra cosa que un tipo distinto de construcción, aunque algo menos sólida”⁷² No deja de ser sorprendente que la desestabilización de las humanidades haya sido concebida por Verne en estrecha relación con la crisis de la figura del “profesor”; en efecto, será Monsieur Richelot, profesor de lenguas, quien mejor exprese la crisis del siglo XX: “Corre el rumor que van a suprimir las cátedras de literatura en el curso de 1962; parece que la decisión ya la tomaron en una asamblea general de accionistas”⁷³ Luego agrega apesadumbrado: “A quien le importan los griegos y los latinos, que a lo sumo sirven para proveer de algunas raíces a las palabras de la ciencia moderna... Los alumnos ya no comprenden estas lenguas maravillosas. Los veo tan estúpidos, a estos jóvenes, que se me mezclan el disgusto con la desesperación”⁷⁴

En la novela de Verne hay una sutil anticipación de los espacios domésticos. Las grandes ciudades suponen una explosión demográfica; el París de Verne bordea los cinco millones de habitantes, algo tenido por fantástico hacia 1860. En un París superpoblado, las habitaciones son escasas, caras y pequeñas; al describir un “departamento” de dieciséis metros cuadrados en el duodécimo piso de un edificio, uno de los personajes, anota: “Sin recepción... Eso sirve para la gente que hace antesala, y como nunca se precipitará hasta este piso doce una multitud de solicitantes, por la mera razón de orden físico de que nadie se precipita desde abajo hacia arriba, de decidido prescindir de esa formalidad; por cierto, también he suprimido el salón que habría hecho notar excesivamente la ausencia de un comedor... La habitación, en efecto, no contenía ni mesa ni lecho ni armario ni cómoda ni sillas; no se veía ningún mueble a excepción de un gran piano”⁷⁵ Es interesante hacer notar cómo en Verne se oponen dos concepciones de una “habitación”, aquella propia del siglo XIX, un estuche de tapices y pantuflas donde es posible llevar un modo de vida y aquella que “anticipa” en el siglo XX, estrecha, vacía, funcional. Este fenómeno fue advertido por Benjamin para quién la habitación (*das Wohnen*) muestra un modo

⁷⁰ Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o Civilización y Barbarie*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1977.

⁷¹ Aludimos, desde luego, al ya clásico diagnóstico de Jean François Lyotard
Lyotard, J.F. *La condición postmoderna*. B. Aires. Rei. 1987

⁷² Op.Cit 30

⁷³ Op.Cit 116

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Verne. Op. Cit. 80-81

de existencia. Por ello nos aclara que fue el “modern style” el que rompió con el espacio interior del siglo XIX, tal como pensó Verne: “Le modern style a ebranlé au plus profond d’elle-même la notion de boîtier. Aujourd’hui, elle a disparu et l’habitation a vu ses dimensions se réduire: pour les vivants, avec les chambres d’hôtel et pour les morts, avec les crématoires”⁷⁶ El espacio doméstico remite a una visión microscópica, si bien fragmentaria y discontinua, no por ello menos histórica, en el sentido fuerte del término.

La primera novela de Julio Verne, según nuestra hipótesis de lectura, constituye una mirada histórico cultural en la que se constata el ocaso de la cultura ilustrada en las sociedades burguesas industrializadas y la emergencia de un ethos de la seducción. No es casual que el protagonista sea, precisamente, Michel Dufrénoy, un poeta cuya orfandad adquiere un carácter simbólico y premonitorio. En este sentido, la figura del poeta no podría sino encarnar el destino trágico del “outsider”.

Se nos ofrece una descripción cruel del lugar que ocupa el poeta en ese nuevo mundo “anticipado” por Verne: “Este muchacho espera, se entusiasma, trabaja por los buenos libros, y cuando no lee a Hugo, Lamartine o Musset, escribe para que lo lean a él. ¿Pero acaso ha inventado una poesía utilitaria, una literatura que reemplace el vapor de agua o al freno instantáneo? ¿No? ¡Bien! ¡Cómete lo tuyo, hijo! ¿Quién te escuchará si no relatas algo asombroso? Ya no es posible el arte, a menos que llegue a extremos imposibles. En estos tiempos, Hugo tendría que leer sus ‘Orientales’ equilibrándose en caballos de circo, y Lamartine derramar sus ‘Harmonies’ desde lo alto de un trapecio y cabeza abajo”⁷⁷ Resulta inevitable asociar este pasaje de la novela verniana con la noción de “espectáculo”, rasgo inherente a la cultura del siglo XX y que fuera llevada a sus últimas consecuencias en el pensamiento de los “situacionistas”⁷⁸

El destino trágico del poeta va a tomar la forma de la miseria y la muerte. Como negación de un mundo burgués industrial, “civilizado” y adscrito al “orden”, la figura del artista emerge rebelde y libre, expuesta a las contingencias del azar. El joven poeta ha sido incapaz de adaptarse al mundo que lo rodea, ello le impide realizar su amor a las letras y a Lucy, hija del profesor Richelot. En la cesantía y la miseria, cae en la desesperación y la locura: “Es de imaginar entonces el profundo desaliento y la desesperación del joven cuando

⁷⁶ Benjamin Le Livre Op. Cit 239

⁷⁷ Op.Cit. 82

⁷⁸ Estamos pensado, por cierto, en Guy Debord cuando escribe:

“El espectáculo entendido en su totalidad, es a la vez resultado y proyecto del modo de producción existente. No es un complemento del mundo real, una decoración superpuesta a éste. Es la médula del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el modelo actual de la vida socialmente dominante”

Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. Buenos Aires. La Marca. 1995: parágrafo 6

volvió a encontrarse a merced del azar. Hubo un instante terrible, en que la existencia se le mostró bajo su aspecto verdadero, con sus fatigas, sus decepciones, su ironía. Se sintió más pobre, más inútil, más desclasado que nunca”⁷⁹ Podríamos aventurar que la “visión” trágica de la figura del poeta entraña no sólo una constatación histórico-social, su horizonte de comprensión apunta a la condición humana como tal. Lo que se nos quiere comunicar es que lo propiamente humano es ajeno a cualquier orden racional, por sofisticado y perfecto que parezca, es el azar el que preside nuestra existencia.

El final no podría ser otro que la muerte. El capítulo XVII, el último de la novela que nos ocupa, es de suyo elocuente y lleva por título: “Et in pulverem reverteris” y se escenifica en el cementerio de Père-Lachaise. Sumido ya en la locura, en medio de una noche de invierno, el joven poeta deambula entre las tumbas de los grandes de la literatura francesa. Ha perdido a Lucy, para quien había comprado un ramo de violetas que finalmente deposita en la tumba del poeta abandonado: “Y continuó subiendo más arriba, más alto, recordando y sufriendo; divisó París a través de un claro entre los cipreses...El monte Valérien se alzaba al fondo, a la derecha, Montmartre seguía esperando el Partenón que los atenienses habrían situado en esa acrópolis; a la izquierda, el Panteón, Notre Dame, la Sainte – Chapelle, los Inválidos, y, más lejos, el faro del puerto de Grenelle que elevaba su aguda punta a ciento ochenta metros sobre la tierra...Y abajo quedaba París y su acumulación de cien mil casas; entre ellas surgían las chimeneas de diez mil fábricas”⁸⁰

Julio Verne cierra su novela oponiendo dos ciudades. De un lado, la necrópolis donde están los gigantes de la literatura francesa, el sitio donde ha de perecer Michel y con él, un momento de la historia cultural. Del otro lado, a lo lejos, su “visión” del mañana, París, la “ville lumière”, un nuevo espacio y tiempo donde se escenifica la modernidad del siglo XX.

⁷⁹ Verne. Op.Cit. 161

⁸⁰ Op. Cit. 182

II.- Ciudad y Barricada. Walter Benjamin: La tradición de los vencidos

Les puissants veulent maintenir leur position par le sang (la police), par le ruse (la mode), par la magie (le faste)

Walter Benjamin. Le livre des Passages 157

1.- La Barricada

La expansión de un ethos de la seducción, antesala de la actual sociedad de consumidores fue posible, subrayémoslo, por una serie de circunstancias históricas y políticas muy concretas. Como ha quedado ya mencionado, la Comuna de París y el Imperio son los dos rostros de la segunda mitad del siglo XIX en Francia. El súbito e inesperado enriquecimiento de la burguesía francesa, durante ese periodo, fue el rostro glamoroso de los vencedores. La otra, fue el rostro triste de los vencidos, los trabajadores franceses que, por vez primera en el mundo, proclamaron una "república social" y mantuvieron el poder durante diez semanas entre marzo y mayo de 1871.

El antecedente histórico inmediato de esta revuelta obrera⁸¹ y popular se encuentra en el "Coup d'État" de 1851: "Veinte años antes de los acontecimientos de la Comuna, el golpe de Estado militar del 2 de diciembre de 1851 había llevado a Napoleón III al poder, después del levantamiento de junio de 1848. Al comienzo, el nuevo régimen bonapartista parecía inquebrantable. Los trabajadores habían sido vencidos y sus organizaciones puestas al margen de la ley. Sin embargo, hacia finales de los años 1860, el agotamiento del crecimiento económico, las repercusiones de las guerras en Italia, en Crimea y en México y el resurgimiento del movimiento obrero debilitaron seriamente el régimen imperial. Había quedado claro que

⁸¹ El carácter "obrero" de la revuelta debe ser reconocido más como hecho histórico - sociológico que como una cuestión ideológica. De hecho, así lo demuestran los datos disponibles: "Ouvrière par la masse de ses combattants (84% des Communards arrêtés sont des travailleurs manuels), par le fort pourcentage d'ouvriers (environ 30%) au sein du Conseil général de la Commune, par la constante pression exercée du dehors, enfin par sa législation sociale. Mais cette classe ouvrière est fille de son temps, d'un capitalisme en pleine ascension, intermédiaire donc entre l'artisanat sans-culotte et le prolétariat d'usine, une classe ouvrière adolescente, mal structurée, se lançant " à l'assaut du ciel ". Cette hétérogénéité, jointe à sa naissance spontanée du 18 mars, explique largement l'inexpérience, l'isolement, les rivalités paralysantes de la Commune, mais aussi sa diversité foisonnante (néo-jacobins, proudhoniens, néo-proudhoniens, blanquistes, bakounistes, marxistes, francs-maçons...), source d'un héritage pluriel. <http://lacomune.club.fr/pages/parent.html>

solamente una nueva guerra –y una victoria rápida podrían retardar su hundimiento. En julio de 1870, Napoleón III declaró la guerra a Prusia, entonces dirigida por Bismarck. El emperador pretendía que la guerra aportara a Francia ganancias territoriales, debilitara a sus rivales y pusiera fin a la crisis de las finanzas y la industria”⁸²

Paris fue la capital donde se escribió la prehistoria moderna durante el siglo XIX. Sin embargo, se suele olvidar que Paris fue también el lugar donde el espacio urbano escenificó la confrontación social. Bastará recordar esa otra calendariedad para advertir que Paris fue a su modo la “capital revolucionaria” del siglo XIX: Insurrección y combates de barricadas de 1830 – 1848; la Haussmanización de Paris como embellecimiento estratégico (1860 – 1870) y, desde luego, La Comuna en 1871.

Siguiendo a Walter Benjamin, intentaremos rastrear los contornos de las condiciones políticas durante la segunda mitad del siglo XIX, a partir de su expresión material en la barricada. Para ello, “Le Livre des Passages” nos ofrece tres hitos fundamentales “Mouvement social”, “Haussmannisation, combat de barricades” y “La Commune”. Sin embargo, antes de poner en relación dichos “Konvoluts”, es indispensable hacerse cargo de algunos aspectos teóricos propuestos por Benjamin, en particular en “Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès”. Sólo de este modo es posible llegar a barruntar un sentido que pudiéramos atribuir a algunas citas y referencias de la obra benjaminiana.

Lo primero que debemos preguntarnos es acerca del lugar que ocupa la textualidad en la investigación histórica que propone Benjamin. Si atendemos a sus propias palabras, es claro que el texto, la referencia escritural, constituye sólo el eco de otra cosa. El texto evoca y remite a un “algo” otro, un instante fulgurante en que cristaliza la historia: “Dans les domaines qui nous occupent, il n’y a de connaissance que fulgurante. Le texte est le tonnerre qui fait entendre son grondement longtemps après”⁸³. Walter Benjamin insistirá en la repentinidad, lo súbito (*plötzlich*) del destello (*Aufblitzen*). En sus conocidas “Tesis de la filosofía de la historia”, escribe: “Cuando /el pensamiento/ se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina a ésta un golpe por el cual cristaliza en mónada”⁸⁴

⁸² Oxley, G. “135 años de la Comuna de París” (J. Sánchez. Trad.) in Nueva Gaceta N° 12. Bogotá. 2006: 80

⁸³ Benjamin, W. Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages. Paris. Les Éditions du Cerf. 1989. 3e édition 2006: 473 (Traduit de l’allemand par Jean Lacoste. Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag. 1982)

⁸⁴ Benjamin, W. “Tesis de filosofía de la historia” in Discursos Interrumpidos. Madrid. Taurus. 1973: 190 (Traducido por Jesús Aguirre de Surkamp Verlag 1972)

Si pensamos la historia como una sucesión de instantes y no de relatos o historias, la barricada se torna en objeto privilegiado de un “ahora” de la historia, momento excepcional en que el decurso temporal sufre una interrupción revolucionaria. En palabras de Walter Benjamin: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, ‘tiempo – ahora’”⁸⁵ Hagamos notar que el “*Jetztzeit*”, en el pensamiento historiosófico benjaminiano, funde en sí las dimensiones ontológicas, teológicas, epistemológicas y praxeológicas de la historia. Dicho de otro modo: “La Historia misma, el verdadero método historiográfico, la acción política de la revolución, la redención soteriológica del pasado oprimido, todo ello es: *ahora*. El instante presente sería ‘lo instante’ de la historia, eso que en cada presente *insta* – exhorta, incita, apremia – a leer y reconocer, liberar y redimir lo nunca escrito...del pasado histórico”⁸⁶

La barricada es un término que se asocia más a la revuelta popular que al arte militar propiamente tal. De tal suerte que a diferencia de una “trinchera” o zanja defensiva, la barricada consiste en un parapeto improvisado con barricadas u otros elementos disponibles (carruajes volcados, todo tipo de tablas de madera, adoquines, etc.). Una barricada, entonces, es un dispositivo defensivo improvisado de carácter urbano cuya función no es sino “estorbar” u “obstaculizar” el paso del enemigo y servir de protección para los tiradores.

La mirada benjaminiana en torno a las barricadas es una mirada microscópica. Benjamin se ocupa de ciertos detalles como el cálculo de más de ocho millones de adoquines para erigir 4.054 barricadas hacia 1830. Lo mismo, consigna la aparición, por vez primera, de la bandera roja en 1832.⁸⁷ Walter Benjamin utiliza, con sutileza un pensamiento de carácter fragmentario y discontinuo, metonímico si se quiere, mediante el cual un objeto, una referencia histórica concreta permite reconstruir no sólo una imagen del otrora sino un imaginario, precisamente, aquel de la insurrección. Se puede sospechar que el *Libro de los Pasajes* pone en práctica el arte de “citar la historia”, ya no como mera ilación de acontecimientos sino más bien como un *ethos*, un encuentro de pasiones y luchas que se objetivaron en la cotidianeidad. La historia deja de ser acontecimiento para devenir experiencia. La cita opera como un *ready made*, un objeto que es capaz de destellar sentidos en el presente. La cita, en rigor, establece la relación figurativa entre un ahora y un otrora, es el modo en que la imagen dialéctica cristaliza en el lenguaje.

La barricada es en sí la expresión material de un momento en la revuelta de los oprimidos, en este sentido, carece de planos y no obedece a una delicada planificación. No obstante, su

⁸⁵ Benjamin, W. “Tesis” 188

⁸⁶ Cuesta, J.M. La historia según Walter Benjamin. Juegos de duelo. Madrid. Abada Editores.2004:40

⁸⁷ Benjamin. Le Livre. 724

emplazamiento responde a una estrategia subordinada a la geometría y la arquitectura metropolitanas, esto es, a la espacialidad urbana. La barricada transforma la función de lo mueble y lo inmueble. La barricada es, en última instancia, el choque violento y el momento de indistinción entre un espacio doméstico y un espacio público, en un contexto bélico. Como afirma Löwy: “Elle illustre l’utilisation, par les dominés, de la géographie urbaine dans sa matérialité: étroitesse des rues, hauteur des maisons, pavages des voies”⁸⁸

La barricada no es jamás autosuficiente, se alimenta de su entorno, del cual representa la línea de vanguardia. El apoyo logístico a la barricada es tarea de la retaguardia. Toda barricada es frontera: delimita y demarca dos mundos, un territorio histórico, geográfico e imaginario, aquél del agresor y el de los agredidos. La “barricada” es, por definición, una modalidad defensiva frente al asedio, materializada en un instante.

La barricada es, ante todo, un símbolo. Ella no es comprensible como mera “representación” sino como acción. La barricada no representa una insurrección, ella “es” la insurrección en un instante dado de la historia. En cuanto objetivación fulmínea del instante, la barricada se apaga con el último grito o el último tiro; las barricadas aparecen como dispositivos fungibles, efímeros. Lo que sobrevive es el lugar del enfrentamiento para la memoria de sus protagonistas, mas no un monumento de la barricada, acaso sea la foto-periodística y el audiovisual la única que registra su existencia histórica⁸⁹.

Es interesante hacer notar que la barricada, por definición, se construye de acuerdo a la circunstancia, esto es, no podría haber un *a priori*, una forma planificada. Nótese que la barricada es una “forma” y, en rigor, una “forma de y para la lucha” insurreccional, aunque no la única. Como nos lo recuerda Michael Löwy: “Blanqui...et ses camaradas de la ‘Société des Saisons’, préféraient des formes de combat des rues plus offensives, plus proches du ‘coup de main’ révolutionnaire. Ainsi, le 12 mai 1839, il avait concentré mille hommes entre la rue Saint- Denis et la rue Saint – Martin, pensant profiter de nouvelles troupes connaissant mal les détours des rues de Paris”⁹⁰

La barricada irrumpe en la espacialidad urbana tanto como la insurrección lo hace en un momento de la historia como un ahora. Si la insurrección irrumpe como antítesis ante un orden dado, su forma

⁸⁸ Löwy, M. “La ville, lieu stratégique de l’affrontement des classes” in Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville. Paris. Éditions de l’Éclat. 2005: 21

⁸⁹ Las barricadas de La Comuna han sido representadas, desde luego, en el cine. Destaquemos una cinta de 1906 de Alice Guy “L’Emeute sur la barricade”, y el filme reciente de Peter Watkins, “La Commune”, 1999 - 2003

⁹⁰ Ibid. 23

positiva lo constituye la barricada, verdadera semilla de la nueva sociedad que pugna por emerger. Como advierte Marx: “La antítesis directa del Imperio era la Comuna. El grito de “república social”, con que la revolución de Febrero fue anunciada por el proletariado de París, no expresaba más que el vago anhelo de una república que no acabase sólo con la monárquica de la dominación de clase, sino con la propia dominación de clase. La Comuna era la forma positiva de esta república”⁹¹.

La noción de barricada como realidad histórica germinal e inédita, una “iluminación profana” si se quiere, no reconoce ideales, doctrinas ni utopías preconcebidas. Se trata más bien de un momento divergente de carácter generativo, y transformacional, creativo y revolucionario, lugar utópico, que prefigura la sociedad anhelada. Carlos Marx es enfático a este respecto cuando escribe: “Los obreros no tienen ninguna utopía lista para implantarla *par décret du peuple*. Saben que para conseguir su propia emancipación, y con ella esa forma superior de vida hacia la que tiende irresistiblemente la sociedad actual por su propio desarrollo económico, tendrán que pasar por largas luchas, por toda una serie de procesos históricos, que transformarán las circunstancias y los hombres. Ellos no tienen que realizar ningunos ideales, sino simplemente dar suelta a los elementos de la nueva sociedad que la vieja sociedad burguesa agonizante lleva en su seno. Plenamente conciente de su misión histórica y heroicamente resuelta a obrar con arreglo a ella, la clase obrera puede mofarse de las burdas invectivas de los lacayos de la pluma y de la protección pedantesca de los doctrinarios burgueses bien intencionados, que vierten sus ignorantes vulgaridades y sus fantasías sectarias con un tono sibilino de infalibilidad científica”⁹².

La barricada, en tanto lugar de combate, es capaz de reconfigurar los roles prescritos por la sociedad burguesa y generar nuevos lazos sociales, así como nuevas formas de lucha. Esta aseveración encuentra su asidero en la presencia de niños y mujeres en las luchas de barricadas. Walter Benjamin incluye dos citas explícitas en torno a la presencia femenina en las barricadas. Mujeres vestidas de hombre para batirse codo a codo con los hombres, y enseguida, vestidas como enfermeras para cuidar de los heridos. Se cita incluso un batallón femenino llamado “Vesuvianas”, liderado por Eugénie Niboyet: “Sitôt qu’on entendit parler d’un bataillon des femmes, les dessinateurs s’ingénièrent à leur trouver un costume...Eugénie Niboyet, directrice de la *Voix des Femmes* ...fixa l’opinion: ‘Vésuvienne, dit-elle, cela signifie que chacune des contractantes a au fond du cœur tout un volcan de feux et d’ardeurs

⁹¹ Marx, K. La Guerra Civil en Francia. Madrid. Fundación Federico Engels. 2003: 64

⁹² Ibid. 70

révolutionnaires’...Eugénie Niboyet convoquait ses ‘sœurs’ dans les salles basses du bazar Bonne-Nouvelle ou dans la salle Taranne “⁹³

El combate de barricadas es vanguardia, primera línea de una lucha, en una sociedad tecno – urbana y masiva que demarca un margen. La barricada interrumpe la capilaridad del laberinto metropolitano, aislando un territorio. Del mismo modo, la insurrección rompe el imaginario social del consenso y la continuidad histórica, separando a un sector de la sociedad. La barricada como instante de la disrupción no apela a discursos, todo en ella es acción y slogan: performatividad.

Conviene recordar a este respecto las barricadas de Mayo de 1968. Los estudiantes de La Sorbonne que levantaban barricadas en las calles de París no nos legaron catecismos, parábolas ni manuales ideológicos. El grito de esta última generación de hombres, en el sentido fuerte de “sujetos” del humanismo, no se profirió a través de “libros”; los libros ya habían sido escritos y divulgados desde hace décadas, Sartre, Castoriadis, Lefebvre, por no mencionar a André Breton o a Rimbaud. El grito del último hombre tomó el tinte lúdico heredado de las vanguardias y de la publicidad propia de una sociedad de consumo, fue a su manera un grito vanguardista y pop: los *graffiti*.⁹⁴ El *graffiti* irrumpe en el espacio público como un signo “fuera de lugar”, una voz que no sirve al capital ni a una ideología reconocible. Como el “piropo” y la grosería, el *graffiti* crece anónimo en una sociedad de masas, el *graffiti* es plebeyo y al mismo tiempo deletéreo y burlón. No obstante, el *graffiti* comunica y da testimonio de un imaginario.

Si los historiadores reconocen un nexo entre la Revolución Francesa de 1789 y La Comuna de 1871, lo mismo habría que hacer entre La Comuna de 1871 y Mayo de 1968. En ambos momentos históricos, la inspiración anarquista se ha hecho explícita. La polémica figura de Proudhon, entre otras, atraviesa ambos sucesos. Recordemos que la conocida obra de Marx, “La miseria de la filosofía” no fue sino una respuesta dialéctica a las tesis proudhonianas. De hecho Marx, afirmó que Proudhon no comprendió nunca la “dialéctica científica” y, por lo tanto, no pudo ir nunca más allá de la “sofística”.

Las revueltas de mayo de 1968 reclaman su parentesco con La Comuna, los jóvenes estudiantes se sienten herederos de aquella tradición proudhoniana no marxista, aunque antiburguesa. Su oposición al marxismo ya institucionalizado a nivel mundial va a recrear las barricadas en las calles de París, convirtiendo los

⁹³ Benjamin Op.Cit. p.- 724

⁹⁴ La palabra *graffiti* es de origen italiano y se la define como una pintura o dibujo anónimo de contenido crítico, humorístico o grosero escrito en paredes o muros de lugares públicos. Hagamos notar que se trata de un medio de comunicación parásito emparentado con el “cartel” y las eslóganes publicitarios, aunque también con los rayados de letrinas.

adoquines en proyectiles y las palabras en dardos. Los áulicos espacios de la Sorbonne y las calles aledañas volvieron a ser el espacio de una confrontación radical, convirtiendo a París, una vez más y por un instante en la historia, en la capital revolucionaria del mundo.

Ni sofisticada ni dialéctica: la revuelta y el *graffiti* se instituyeron más bien en la violencia extática y lúdica. El *graffiti* es, de algún modo, registro y memoria del deseo exaltado, más próximo al gesto dadaísta que a cualquier método científico, instante mas nunca plan quinquenal. El *graffiti* es pasión cristalizada y en tanto tal perecedera. No obstante, es también la única forma posible de registrar el éxtasis de la libertad suma y plena, una profana iluminación. Por esto, al volver sobre los *graffitis* de aquel tiempo nos conmueve su convulsiva belleza.

Walter Benjamin resume su punto de vista sobre el Imperio de Napoleón III y Haussmann, como una expresión de las clases dominantes con el conocido aforismo: “Les puissants veulent maintenir leur position par le sang (la police), par la ruse (la mode), par la magie (le faste)” (157). Esta tríada benjaminiana conformada por la *represión*, la *seducción* y el *espectáculo* no ha perdido, en absoluto su lozanía. De hecho, la expansión del tardocapitalismo a escala global sigue fiel a esta lógica de dominación, perfeccionando, por cierto, sus medios.

El siglo XX hizo evidente los grados de refinamiento y brutalidad a que fue elevada la represión como tortura y genocidio, los ejemplos son tan abundantes y conocidos que no requieren siquiera mención alguna. Lo mismo puede afirmarse de la moda, cuya astucia no es otra que aquella de la seducción y lo efímero, al punto que reconocemos en ella no tan sólo un ethos inherente a las sociedades de consumo sino el ritmo que regula los flujos de mercancías a escala planetaria. Por último, la noción de espectáculo preside hoy todo el fasto que pone en escena la *Hiperindustria Cultural*, mediante la magia de la televisión y las redes digitalizadas. Podríamos decir que las sociedades burguesas de nuestros días no han renunciado, en lo fundamental, a los modos de dominación descritos por Benjamin. Por el contrario, los principios de la *represión*, la *seducción* y el *espectáculo* se han transformado en la manifestación cotidiana el orden tecno-económico y político instituido por el Capital.

II.- Rayuela: Tiempo y Figuras Julio Cortázar y Walter Benjamin

Introducción

*Algunos días
no viene el ruiñeñor
otros, dos veces*

Takai Kitô (1741 – 1789)

En enero de 1984, la revista francesa “*Magazine Littéraire*” dedicó su *dossier* a Julio Cortázar. Un mes antes de su muerte, las letras galas despedían así a éste, su hijo adoptivo⁹⁵. En aquella entrevista, Cortázar vuelve sobre uno de sus temas favoritos, la teoría del “*doppelgänger*”, proponiéndonos la idea de que de alguna manera Edgar A. Poe y Charles Baudelaire constituyeron “dobles” durante el siglo XIX. Como se sabe, fue el gran poeta del simbolismo quien tradujo y, en cierto modo, asimiló, el espíritu del poeta estadounidense: un hombre refinado y sutil, como el mismo Baudelaire, para quien su patria americana fue una gran cárcel y nunca estuvo a su altura.

Lo que Julio Cortázar no nos cuenta es que esa primera “figura” exige considerar otra no menos relevante. Por de pronto, el hecho de que fue él, precisamente, uno de los más connotados traductores de Poe al español y a la contemporaneidad. Así, pues, estaríamos ante un juego a tres bandas. Sin embargo, sospechamos que falta todavía una pieza para completar el rompecabezas. La pieza ausente se llama Walter Benjamin, el gran pensador herético que, de una manera oblicua, tradujo e interpretó a Baudelaire y a Poe.

La congruencia entre la escritura de Poe y Baudelaire ha sido objeto de numerosos estudios y es ya un tópico de los estudios literarios. Poco se ha dicho, en cambio, de la fascinante concomitancia de estos otros “dobles”: Walter Benjamin y Julio Cortázar. Como en un cuadro de Chagall, estos dos escritores se encuentran en un París imposible, donde la magia y el sueño componen extrañas convergencias en un tiempo indefinido.

⁹⁵ Magazine Littéraire. Janvier. 1984

Rayuela, la gran novela cortazariana bien merece una relectura a más de cuarenta años de distancia. La escritura de Cortazar en esta obra delata su parentesco e inscribe en la tradición literaria latinoamericana, aquellos hallazgos de las vanguardias: Joyce, Breton, Woolf y, de manera menos evidente, Walter Benjamin. Este aire de familia se relaciona, ciertamente, con un particular modo de relatar una historia: esto es, una nueva concepción del narrador y del tiempo. En esta contra-novela, al igual que en Benjamin, lo subitáneo del momento poético es vía de acceso a una comprensión otra de semejanzas no sensibles, “figuras” en el caso del escritor franco-argentino, “imagen dialéctica” en el pensador alemán.

Si bien se trata de un “algo” tan fino como la seda y “casi” tan inane como el vacío y la nada, es en ese “casi en el que debemos detenernos. En el instante en que el tiempo se detiene, como una apabullante repentinidad, la oposición entre vacío y espíritu queda abolida. Ya sin palabras, sólo nos sobrecoge la tenue presciencia de un absoluto que es soledad y silencio. Lo subitáneo del instante poético es el “ahora” en que lo que “no-es” entra en constelación con el “es”, como escribe Jankélevich: “Llamaremos al instante Casi – nada (Presque – rien) o Casi – ser (Presque – être): casi ser en tanto que emerge en el ser al salir del no – ser, casi – nada en tanto que es análogo a la nada; casi – nada en tanto que la chispa se apaga, casi – ser en tanto que, por el hecho mismo de apagarse, se enciende”⁹⁶

Nos proponemos, entonces, esclarecer dos cuestiones que nos parecen fundamentales para develar una cierta concepción narrativa inmanente a estos dos autores. En primer lugar, mostrar que la noción de “figura” en Julio Cortázar es congruente con aquella de “imagen dialéctica” en Walter Benjamin, en cuanto ambas remiten a la leve instantaneidad fulgurante de un tiempo discontinuo. Fulgor e instante, como en un singular Haiku⁹⁷, se dan cita en las “morellianas” y otros relatos del escritor franco-argentino y en una singular concepción de la historia, según se desprende de algunas notas dispersas del pensador judío-alemán. En segundo lugar, nos interesa escudriñar esta poética de la temporalidad como condición de posibilidad para la emergencia de una nueva narratividad novelesca e histórica. Una narratividad que subvierte el tiempo burgués, lineal y continuo, como gesto utópico - político de emancipación.

⁹⁶ Jankélevitch, V.. Philosophie Première. Introduction a une philosophie du “presque”. Paris. PUF. 1986 (1ª ed. 1953). Hemos tomado la cita de Cuesta Abad, J.M. La historia según Walter Benjamín. Juegos de duelo. Madrid. Abada Editores.2004:48

⁹⁷ Aclaremos que nuestra alusión al Haiku no tiene nada que ver con el gusto simbolista-modernista por toda suerte de exóticas “chinoiseries”. Entendemos el Haiku como una ascesis espiritual austera, sencilla y sutil ligada a la percepción del tiempo y la eternidad. De hecho, hay una estrecha relación entre el Haiku y la filosofía Zen que fue ya subrayada por los surrealistas primero, y por la “Beat Generation”, más tarde.

Dos advertencias. Primero. Nos hemos propuesto una relectura de *Rayuela*⁹⁸ que, literalmente, haga presente el otrora de su escritura, por ello nuestra lectura se erige sobre la crítica enunciada por sus contemporáneos. De suerte que de la relación figurativa entre el ahora y el otrora podemos barruntar un nuevo sentido. Segundo. Si el *Libro de los Pasajes* es susceptible de ser leído como un *Log-Book*, podemos extender esta hipótesis de trabajo a *Rayuela*, examinando su proceso de producción a través de la *bitácora* de esta novela de Cortázar, compilada hace algunos años por Ana María Barrenechea.⁹⁹ En este sentido, hacemos nuestra la idea benjaminiana-cortazariana de la interrupción y lo discontinuo como lo propio del proceso configurador. Nuestro escrito no podría tomar la forma sino de rodeos, desvíos, divagaciones y merodeos en torno a *Rayuela*.

Sostenemos que en el principio de hacer saltar el *continuum* narrativo se funda, en rigor, un nuevo “*modo de significación*”, un vector cultural alternativo. Como escribe Benjamin: “La conciencia de estar haciendo saltar el *continuum* de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el momento de su acción”¹⁰⁰ Por extravagante que pudiera parecer a simple vista, la concomitancia entre el pensamiento historiosófico de Walter Benjamin y la poética de Julio Cortázar apuntan en la misma dirección, la emancipación social, política y moral, una cuestión de primera importancia en el presente de América Latina.

Nuestra empresa explícita no es otra que “leer lo que nunca ha sido escrito”¹⁰¹, buscar un huidizo aroma de tiempo fugitivo, “aquello” que yace oculto en los pliegues de los signos. Buscamos, en el ahora, la fugaz experiencia del instante en que fulgura una imagen, una figura, capaz de establecer analogías, semejanzas, sentidos inauditos. Instantes que, como el Haiku, definido en el siglo XVII por Matsuo Bashô, son simplemente, aquello que está pasando, en este lugar y en este momento.

Ese “algo” que buscamos, posee la impensada capacidad de transformar radicalmente nuestra experiencia del tiempo y con ello, toda narratividad posible, sea que ésta tome tintes históricos como en el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin o novelescos, como en *Rayuela*, de Julio Cortázar. Aunque, a primera vista, pudiera pensarse que enfrentamos una empresa de carácter “poético”, esto

⁹⁸ Cortázar, J. *Rayuela*. Barcelona. Editorial Bruguera. 1981 (Original. 1º edición. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1963)

⁹⁹ Barrenechea. A.M. Cuaderno de bitácora de *Rayuela*. Buenos Aires. Editorial Susamericana. 1963

¹⁰⁰ Benjamin, W. Tesis de filosofía de la historia. Discursos interrumpidos I. Madrid. Taurus. 1973 :188 (Original: Suhrkamp Verlag. 1972)

¹⁰¹ “Lire ce qui n’a jamais été écrit”. Hofmannsthal citado por W. Benjamin in

Benjamin, W. Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages. Paris. Les Éditions du Cerf. 2006: 434

es sólo rasguñar la superficie del asunto que nos ocupa, en cuanto entendemos esta exploración como un “medio de conocimiento”, en el más alto sentido del término.

1.- Rayuela: Tiempo de rupturas

*Está el haiku
en el viento de otoño,
pero está en todo*

Takahama Kyoshi (1874 – 1959)

Desde que se publicara *Rayuela* en 1963, no ha dejado de suscitar una especial atención, una suerte de fascinación, tanto para lectores como para los críticos literarios. Esta atracción, sin embargo, no ha redundado en estudios más completos y sistemáticos sobre la obra novelística de este autor argentino más conocido como cuentista. En efecto, Julio Cortázar no ha sido suficientemente estudiado. Las más de las veces nos encontramos con artículos que abordan parcialmente la obra que nos ocupa, rescatando así fragmentariamente un aspecto y diluyendo el análisis en epítetos a favor o en contra que en nada esclarecen el estudio. A nuestro entender, *Rayuela* –en la perspectiva de más de cuatro décadas de su publicación- se erige como un hito que se agiganta en la narrativa de habla hispana.

Esta novela ha sido comparada con *Ulises* de James Joyce por el escritor mexicano Carlos Fuentes. Si Joyce renovó la literatura en habla inglesa, corresponde a Cortázar el mérito de abrir, junto a otros escritores latinoamericanos, nuevos derroteros para la literatura en habla castellana. *Rayuela* se asocia de este modo con un cierto periodo de la literatura hispanoamericana conocido como el “boom literario” y que va desde *El Aleph* (1949) hasta *Cien Años de Soledad* (1967). El crítico y ensayista peruano Julio Ortega propone, justamente, un conjunto de obras claves o modelizadoras de esta nueva narrativa a la que aludimos. Así, cada obra propuesta resulta ser una proposición de escritura inédita, una práctica textual específica que, no obstante, converge en un espacio mayor que genéricamente se llama “nueva narrativa”.

Sea como fuere, lo cierto es que está fuera de duda que *Rayuela* se inscribe en nuestras letras como una de las obras que inauguran una nueva era. Hay en ella elementos inéditos en el ámbito de la novela hispanoamericana, rasgos propios de una modernidad si se quiere, en el sentido que le dio Baudelaire a este término, lo fugaz y lo

perenne se encarnan en la escritura. Al igual que en *Manhattan Transfer* de Dos Passos, esta narrativa se nos presenta como un collage, como un conjunto heterogéneo de escrituras diversas. Hay una interpelación continua a la enciclopedia del lector y a su participación. La noción de cita es elevada a la categoría de estilo, en fin, un ethos lúdico o irónico unifica y diluye los diversos fragmentos de este artefacto textual en que la realidad se vuelve incierta, evanescente, sospechosa.

Cortázar recoge, por cierto, lo mejor de la tradición universal, simbolismo, surrealismo, que plasma luego con el sustrato latinoamericano. *Rayuela* deviene así una especie de compendio explícito de varias literaturas, de varias culturas. Lo sublime y lo grotesco se dan cita en una suerte de parataxis escritural. Además, desde la casilla de los Morelli, el texto se torna autorreferente, es un nuevo espacio comunicacional que se instaura en el texto, el metatexto. La novela se cuestiona y examina, poniendo en tela de juicio no sólo el género mismo sino la tradición y los protocolos de la narratividad misma.

Antes de adentrarnos en los diferentes aspectos de *Rayuela*, quisiéramos dejar establecidas ciertas concomitancias que nos parecen fundamentales, a saber: révolte-collage-imagen dialéctica - escritura menipea. A primera vista, pareciera arbitrario unir categorías historiosóficas y estéticas con conceptos teóricos, sin embargo, si entendemos el collage como un principio general de composición, como una forma específica, tendríamos que repetir con Yurkievich: "Lo que importa/es/... reconocer su figura básica (figura de la desfiguración, forma de la disformidad), esa figura abierta, combinable, que modela las artes del siglo XX, esa imagen diversa y dispersa que constituye el fundamento (deontológico y noético) de nuestra representación del mundo. El collage es el ícono que vuelve visible la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario, su manifestación sensible"¹⁰².

Cuando Picasso construyó el primer collage en 1912, "*Naturaleza muerta con esterillado*", lo que hizo fue fundar un modelo, una forma, para contenidos inéditos. El collage, por ende, es el plano expresivo, un signo y una experiencia nuevos frente al mundo, cuyo campo semántico –por cierto- encuentra su fundamento último en un nuevo "sensorium" que redundante en una gnoseología inédita. Así, podríamos arriesgarnos a afirmar que el collage (plástico, escritural o de cualquier otra índole), es lo carnavalesco de nuestros días, y ello manifiesta una de las dimensiones –precisamente la dimensión estética- de la "révolte". Como se puede constatar, la "révolte", el collage, la imagen dialéctica y lo carnavalesco no son mónadas

¹⁰² Yurkievich, S. A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias. Barcelona. Muchnik Editores. 1984: 64

inconexas, por el contrario, son distintas facetas de un mismo fenómeno: las distintas rupturas o discontinuidades a través de la historia. Esta y no otra es la perspectiva desde la que analizaremos *Rayuela*. Un espacio sincrético que funde y amalgama proposiciones estético-literarias, una tradición romántico-surrealista, en fin, una gnosis heterodoxa. Ni teorías ni fantasmas sino “experiencias”, que tal como nos enseñó Walter Benjamin nace de la rebelión amarga contra el catolicismo, tal el caso de Rimbaud, Lautréamont y Apollinaire, para traernos una “iluminación profana” de raigambre antropológica materialista¹⁰³

Rayuela, en su más amplio sentido, posee una cierta función emoliente y subversiva frente a los modelos canónicos (*La Gran Costumbre*) y una función generadora de modelos alternativos; construcción y deconstrucción, dos momentos de una dialéctica que se resuelve en la escritura-lectura. Por ello, Yurkievich afirma que: “ El dispositivo collage rige la composición de *Rayuela* en todos sus niveles, no sólo la estructuración externa del relato, sino también la concatenación lógicofactual, la caracterización de los personajes, la ambientación, la disposición rítmica, el manejo tonal, la armadura discursiva. El collage modela la historia y el discurso; condiciona la perceptiva y conforma la preceptiva de la novela. El collage determina aquí la aprehensión, la concepción y la representación del mundo; es matriz mental motriz de lo verbal¹⁰⁴ .

Nuestra mirada entiende *Rayuela*, entonces, como una praxis en que la matriz implica y conlleva lo motriz; así, el proceso de escritura es indisociable de la lectura de esta obra, mucho más que en otras. Nuestra mirada quiere seguir el ritmo sincopado de la novela, considerando tres instancias en la obra cortazariana que nos ocupa, el proyecto y la escritura (bitácora), la configuración textual y, por último, la lectura y el metatexto.

El título de una obra es, inevitablemente, parte constitutiva del texto, un índice de su “*topic*”, enunciado mínimo de su proyecto y proyección. Hay varias cosas que decir sobre este título. *Rayuela* es un juego infantil que consiste en once casilleros que se dibujan en el suelo y se disponen alternadamente. El primer casillero es rectangular, luego se suceden dos y así, el último es una media luna que recibe el nombre de “cielo”, mientras el primero se llama “tierra”. Se trata de llegar al cielo mediante los saltos determinados por una piedrecita que se empuja con el pie. La idea es que no se permanece mucho tiempo en un casillero (incluso en el cielo), pues se trata de un ciclo sin fin complicando cada vez los saltos (con un pie, de espaldas, etc.).

¹⁰³ Véase: Benjamin W. El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea. In *Imaginación y Sociedad*. Iluminaciones I. Madrid. Taurus Ediciones. 1989: 43-63

¹⁰⁴ Yurkievich, S. *Al calor de tu sombra*. Bs. Aires. Legasa. 1985: 136

El título de la obra nos está indicando dos aspectos fundamentales del proyecto cortazariano, su noción lúdica y el poder representativo de este juego de la rayuela en particular. Existe una afinidad evidente entre la noción de juego y la idea surrealista de azar objetivo. Para Cortázar, el juego responde a un arquetipo atávico que se relaciona con lo hierático: “Yo creo que el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son ceremonias sagradas”¹⁰⁵. El juego, en su dimensión última, apunta a una tentativa metafísica y mística; en suma, es un rito iniciático. Cortázar es explícito: “Creo que el juego es una pervivencia en nosotros de un contacto con fuerzas muy profundas que ahora vemos con menos claridad”¹⁰⁶. Conviene subrayar en este punto una afinidad entre el pensamiento benjaminiano y la poética cortazariana. En efecto, la noción de juego infantil o “*Kinderspiele*” posee una dimensión tanto ontogenética como filogenética y Benjamin lo relaciona con la mímesis, en cuanto la facultad más antigua para captar semejanzas, esa facultad mimética (*Mimikry*) podría ser entendido como una forma de pensamiento analógico en que el hombre reedita una filogenia, la infancia humana reproduce una cierta infancia de la humanidad. Muchas de estas antiguas correspondencias no – sensibles han cristalizado en la escritura, al punto de que Benjamin entiende la escritura como un “archivo de semejanzas”. Podemos repetir con Cuesta Abad: “En consecuencia, a través de la historia las antiguas fuerzas de la clarividencia se habrían trasladado a la escritura y el lenguaje, de manera que la lectura todavía conserva restos de una facultad que hace de ella una práctica entre mágica y profana.”¹⁰⁷

Hay una afinidad clara, además, con ese presupuesto romántico según el cual nuestra aparente lucidez actual no es sino una noche profunda de la conciencia. La rayuela es un símbolo arquetípico que sustituye al laberinto cretense y que alude al misterio, a lo desconocido y a un secreto central. No es casual que Cortázar pensara llamar a su obra *Mandala* y que luego lo cambiara por *Rayuela*. Aquí conviene tener presente la reflexión de Yurkievich: “Al suplantar el título inicialmente previsto, *Mandala*, por el definitivo de *Rayuela*, Julio Cortázar desgrava su novela de exceso sacramental y vuelve explícito ese eje lúdico que es generador del texto y que lo atraviesa por entero. Al titularla *Rayuela* privilegia la noción de juego sobre la de ritual iniciático, aproxima el espacio narrativo a un ámbito más inmediato, más ligado a la experiencia común”¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Op.Cit.- 95

¹⁰⁶ Op. Cit.-,96

¹⁰⁷ Cuesta, J. M. Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin. Madrid. Abada Editores. 2004: 19

¹⁰⁸ Yurkievich. Al Calor de tu sombra. P.- 101

Rayuela sustituye el espacio epifánico, templo o imago mundi, el juego de la rayuela le quita la pesada carga catequística para referirse a la zona sagrada, “kibbutz del deseo”. Este juego está cargado de una alegoría, es un viaje en pos de la plenitud lleno de dificultades y malos entendidos azarosos. Lo que se busca es el cielo, es decir: la revelación, la unión mística. Nuevamente encontramos las reminiscencias románticas, pues la unidad es una de sus búsquedas más típicas. Como dice Béguin: “La percepción de la unidad es una premisa que los románticos aplican al mundo exterior, pero que tiene su fuente en una experiencia absolutamente interior y propiamente religiosa. Este punto de partida es el de los místicos de todos los tiempos y de todas las escuelas, para quienes el dato primitivo es la unidad divina, de la cual se sienten excluidos y a la cual aspiran a volver por el camino de la unión mística”¹⁰⁹.

Esta unidad cósmica del romanticismo está en el punto de partida de Cortázar, *Rayuela* prefigura el itinerario de un hombre (el hombre) en busca de su unidad plenaria. La dimensión religiosa y mística de *Rayuela* –aclaremos- no es teológica sino más bien teosófica, se busca la experiencia, lo vivencial del contacto con esa zona hierática. La escritura, por tanto, está determinada por este proyecto y no puede ser sino jeroglífica (et. Escritura sagrada). El juego, el azar, es lo que mueve a los personajes y lo que vivifica la escritura. Conviene aquí tener presente lo que dice J. Concha respecto del juego en Cortázar: “Este acorde irracionalista exhibe en Cortázar caracteres diferenciales. Primero, se presenta casi como un juego, según revela ya el título de la novela. Lo cual constituye... una aporía, pues el juego como se sabe, es por excelencia el reino de las reglas y las convenciones, uno de los campos de formalización más evidentes. Sólo por una operación muy burda puede contraponerse el juego a la Gran Costumbre, eliminando de la mecánica de aquél los rasgos que comparte con ésta”¹¹⁰.

A nuestro entender, la oposición de “juego – Gran Costumbre” no se fundamenta en ser ambos un sistema de reglas y convenciones; eso es de una evidencia obvia. Lo interesante es que el juego, en tanto “*actus purus*”, carece de propósito y se nos entrega como manifestación degradada del rito, quiere ser un puente hacia una realidad última o trascendente, mientras la Gran Costumbre manifiesta el conformismo filisteo frente al mundo. La noción de juego en Cortázar se opone a la Gran Costumbre del mismo modo que lo sagrado se opone a lo profano. Otro aspecto importante es que el juego (lo lúdico), siendo un sistema de reglas, tiende a la gratuidad; está regido por el principio del placer y no por el principio de la mera convención. Es cierto que el rito (el juego) es el campo de

¹⁰⁹ Béguin, A. *El alma romántica y el sueño. Ensayos sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa.* Ciudad de México DF. F.C.E. 1950: 99

¹¹⁰ Concha, J. “*Criticando Rayuela*”. *Texto Crítico.* Nº1. Año I. Junio 1975: 71 – 88: 82

formalización por excelencia, no obstante, ello no nos autoriza a homologarlo con las convenciones sociales, pues sus finalidades se separan, tanto como sus fundamentos. Para Cortázar, la vida y la literatura son un juego: "... porque la literatura es también un juego, un gran juego, muy serio al mismo tiempo. No tiene nada de cosa científica o filosófica; la literatura es como un gato y no como un teorema¹¹¹. Un juego muy serio, un juego-rito, juego-ceremonia, "vía de acceso al numen". Este proyecto lúdico atravesará todos los niveles de la obra; en su textura se funden la rebeldía, la estética menipea, lo mítico y lo místico, lo litúrgico y lo esotérico. Como resume Yurkievich: "El ludismo es componente basamental del Rayuela; interviene de manera determinante en el proceso de producción del texto y actúa en todos sus niveles. Los juegos entran en la historia novelesca... Están los juegos que transcurren en el nivel del significado y aquellos que afectan el discurso... Además del juego metanarrativo..."¹¹²

El proyecto cortazariano se anuncia, además, en las citas que inauguran el texto y que debe ser leída a la luz de lo que se ha dicho sobre lo carnalesco. La primera cita *Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento*, es la típica palabra ambivalente Hay que leer el texto dentro del proyecto rayuelesco: "Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas y consejos..."¹¹³ No es descabellado decir que *Rayuela* tiene una intención moralizante, como afirma Alegría: "Queda la impresión de que Cortázar, como Camus en *La Peste* y Sartre en *Huis Clos*, ha escrito una "moralité": un sermón dialogado, profundo, desgarrador, patético"¹¹⁴. El texto citado por Cortázar data de 1797 y, desde luego, la "moralité" a la que se refiere *Rayuela* está en las antípodas del "buen orden" a que se refiere el Abad Martini. La segunda cita pertenece a un humorista argentino llamado César Bruto y se titula "Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy", del capítulo Perro de San Bernaldo, aquí se exponen ideas de tipo "eséptico y esótico". El primer texto es ambivalente, el segundo es más bien paródico. De lo culto formal a lo inculto formal, la escritura oscila desde dos extremos, de lo moralizante cristiano a lo "patafísico"; de la clerecía a la juglaría. Más allá de las distancias obvias, hay algo en común: ambas citas apuntan a entregar, cada una desde su peculiar visión, una enseñanza a la humanidad, a los otros: "¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su

¹¹¹ Cinta inédita de este autor.

¹¹² Yurkievich, S. Al calor de tu sombra p.- 108

¹¹³ Rayuela. p.- 7

¹¹⁴ Alegría F. "Rayuela o el orden del caos". Revista Iberoamericana. Pittsburgh. Vol. XXXV. Nº 69. Septiembre-diciembre de 1969: 459 – 472: 463

comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y ya todo se ha ido al corno por culpa suya!”¹¹⁵.

El texto se inaugura con un epígrafe: “Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un pays”¹¹⁶. Esta cita pertenece a Jacques Vaché (carta a André Breton) y abre la primera parte: “Del lado de allá” (capítulos 1 – 36); la segunda parte, “Del lado de acá”, utiliza como epígrafe una cita de Guillaume Apollinaire extraída de su drama surrealista “Les mamelles de Tiresias”: “Il faut voyager loin en aimant sa maison”¹¹⁷. El libro se articula, entonces, de la siguiente manera:

“Del lado de allá” – capítulo 1 al 36
“Del lado de acá” – capítulo 37 al 56
“Capítulos prescindibles” – capítulos 57 al 155

Esta forma de ordenar el libro resulta ser una primera articulación sobre la que va a instalarse la segunda articulación que es la separación de los capítulos. Doblemente articulado, el texto de *Rayuela* nos recuerda el *Livre* mallarmeano y los conceptos de “obra abierta” o “texto plural” (véase páginas 51-61); esta forma abierta es puesta en movimiento más adelante con el llamado “Tablero de dirección”. *Rayuela* evidencia, desde luego, un “aire de familia” con el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin. Las similitudes no sólo atañen al plano expresivo, en cuanto escritura fragmentaria y a ratos opaca y a la extensa utilización de citas sino a algo mucho más profundo, una subversión de la narratividad misma que supone una nueva concepción del tiempo. De este modo, el tiempo histórico y el tiempo novelesco devienen discontinuos, único modo de aprehender los sentidos inauditos que emergen como mónadas de lo subitáneo, sea que los llamemos “figuras” o “imágenes dialécticas”.

Es evidente que las citas escogidas por el autor apuntan, ambas, a un mismo antecedente histórico: la vanguardia poética y, en particular, el surrealismo. Si tomamos el título y las citas iniciales como un todo, como un índice de “*topic*” textual, resulta lícito inferir una filiación estética e ideológica clara; *Rayuela* está concebida como un diálogo que habla desde una cierta modernidad radical. Así, el título del libro de Evelyn Picon Garfield es más que pertinente: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*¹¹⁸. No es este el lugar para intentar responder a esta interrogante; destaquemos, por ahora, que desde su título esta obra está concebida como un juego y como una búsqueda llevada al extremo, como una arremetida contra toda modalidad convencional de hacer literatura, esto es de *narrar*. Por ello es que *Rayuela* puede ser entendida como anti-literatura. Morelli,

¹¹⁵ *Rayuela*. p.- 9

¹¹⁶ Op. Cit 11

¹¹⁷ *Rayuela*. p.- 256

¹¹⁸ Picon Garfield, E. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Madrid. Gredos. 1975

vocero o portavoz del autor, es categórico: "...una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadores de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela, porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara"¹¹⁹.

Cortázar concibe la negación como principio estructurante, esto es: *Rayuela* es el des-montaje del lenguaje y del discurso, las redes semánticas se diluyen en infinidad de "gaps" textuales. Se trata de la aniquilación del convencionalismo sígnico, pretensión de universalidad y absoluto a través de (montado en) la lengua. Ya no interesará la lengua en sí, sino lo que ella contiene de significado primero. El anti-signo, como realidad autárquica, adquiere su propia densidad óptica más allá de las dialécticas al uso u otras clerecías literarias. La noción de anti-literatura pertenece al siglo XX, desde Miguel de Unamuno a Frisch, desde Jarry a Ionesco, desde Rimbaud a Nicanor Parra. El texto contemporáneo es, paradójicamente, un anti-texto, otro modo de llamar lo carnalesco. Quizás, lo propio de nuestro siglo, es el grado de conciencia que poseen los escritores del siglo XX de la escritura de la negatividad, escritura de la "révolte".

Uno de los rasgos que más llaman la atención del lector corriente es esa especie de juego que nos propone el autor antes de iniciar la lectura. En efecto, "el lector queda invitado a *elegir...*" entre dos posibilidades de lectura. Cortázar agrega: "El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue". El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la siguiente lista¹²⁰:

Para un conocedor de Cortázar, la asociación aparece de inmediato; pareciera que el autor nos está jugando una de *cronopios*. En su libro *Historia de Cronopios y de Famas*¹²¹, nos divierte y asombra con sus protocuentos de talante patafísico, entre los que se cuentan –por

¹¹⁹ Rayuela. p.- 448

¹²⁰ Rayuela. p.- 5

¹²¹La patafísica, más que una doctrina sistemática o una ideología, es una actitud ante el mundo y la vida. Quizás, podríamos sintetizar su meta en una pregunta que, en un momento dado, profiere Ubú...¿es que acaso la sinrazón no vale nada?. La imaginación lúdica, lo especulativo se convierte en el eje de lo patafísico, verdadero punto ciego del espíritu donde se anulan las contradicciones, más allá de toda lógica y de toda moral o trascendencia. Una de las formas literarias predilectas de Jarry fue, precisamente, el *Almanaque*, conjunción de realidades diversas y elementos de la vida cotidiana. Cortázar va a recoger esta tradición precursora del surrealismo en textos tan notables como *La vuelta al día en ochenta mundos (1967)* y *Ultimo round (1969)*; sin embargo, el talante patafísico se hace presente ya en *Historias de Cronopios y de Famas* y volverá, inevitable, en *Rayuela* y obras posteriores. Véase:

Cortázar, J. *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires. Ediciones Minotauro. 1968 (Original: 1962)

cierto- sus famosas “instrucciones” para los actos más increíbles: subir una escalera, llorar, etc. El *Tablero de Dirección* bien puede ser entendido como *Instrucciones para leer Rayuela*, especie de divertimento cortazariano, pero no hay tal. Es verdad que el *Tablero* toma la forma de los protorrelatos de su libro anterior, sin embargo, en este caso no se invita al lector a aprender a matar hormigas en Roma sino a leer de determinada manera el artefacto textual que tiene entre las manos. Lo mismo que los electrodomésticos o los automóviles, *Rayuela* incluye “*How to Use it*”; la consecuencia es obvia: el lector se hace responsable de su propia lectura al elegir una alternativa. El *Tablero de Dirección* que propone el autor es:

73-1-2-116-3-84-4-71-5-81-74-6-7-8-93-68-9-104-10-65-11-136-12-106-13-115-14-114-117-15-120-16-137-17-97-18-153-19-90-20-126-21-79-22-62-23-124-128-24-134-25-141-60-26-09-27-28-130-151-152-143-100-76-101-144-92-103-108-64-155-123-145-122-112-154-85-150-95-146-29-107-113-30-57-70-147-31-32-132-61-33-67-83-142-34-87-105-96-94-91-82-99-35-121-36-37-98-38-39-86-78-40-59-41-148-42-75-43-125-44-102-45-80-46-4-110-48-111-49-118-50-119-51-69-52-89-53-66-149-54-129-139-133-140-138-127-56-135-63-88-72-77-131-58-131.

La primera lectura supone un avance lineal desde el capítulo 1 al capítulo 56. La segunda lectura está dada por el tablero. Una primera observación nos hace notar que se mantiene la estructura básica. De hecho, el tablero mantiene la sintaxis narrativa 1-54 e introduce entre ellos los llamados capítulos prescindibles. El capítulo 55 desaparece en apariencia, pues, se distribuye entre el capítulo 133 y el 129. *Rayuela* es el ejemplo típico de una obra moderadamente plural, es decir, polisémica. Advertimos una doble estructura: un texto-tutor y capítulos metatextuales. La lectura de *Rayuela* se hace, entonces, múltiple y regulada, redundando en varias isotopías posibles. Un símil pertinente podría ser la baraja del Tarot: los arcanos mayores como grandes unidades de sentido regulan las combinaciones de los arcanos menores, constituyendo así una totalidad coherente. La proposición de una lectura doble apunta más bien a la posibilidad cierta de un lectura múltiple o hipertextual. En este sentido, como afirma Rollason: “En las ficciones de Borges y en los relatos de Cortázar, como igualmente en la novela cortazariana *Rayuela* (1963), se han identificado rasgos determinantes de lo que iba a conformarse como el ciberespacio, como el laberinto, la memoria omnívora, la delirante proliferación de significantes, la comunicación cosmopolita, las agrupaciones especialistas y sectarias, y, tal vez sobre todo, la creación de un universo paralelo que entra en competencia con el mundo familiar hasta el punto de erigirse en alternativa y sustituto de éste. Se daría, de este modo, en la obra de ambos autores una prefiguración de múltiples facetas del universo de *comunidades virtuales* evocado por un apóstol del ciberespacio como Manuel Castells, o del *mundo allanado* (*flat world*) que pregona el gurú de la mundialización Thomas Friedman¹²²

¹²² Es claro que *Rayuela* prefigura lo que hoy entendemos como Hipertexto, el texto entendido como una potencialidad una pluralidad de trayectos de lectura. En este sentido esta novela lleva a un límite las posibilidades de la escritura plural. Véase el provocativo artículo

De este modo, en *Rayuela* es posible mantener la estructura 1-54 y mezclar de distinto modo los capítulos intercalados. Lo que resulta difícil de concebir es la alteración del texto-tutor, pues, en él reside la *lexia* mínima, la unidad de sentido mínima en el trayecto de lectura. Esto es posible, nos parece, porque los capítulos del 1 al 56 contienen la descripción (showing) y la narración de acontecimientos (telling), mientras que los llamados “capítulos prescindibles” abundan en disquisiciones (talking) y en citas. El autor se sitúa en un plano distinto al de la narración. Los capítulos prescindibles son expansiones de sentido de lo que está en germen en la narración. Así, en la segunda lectura surge lo que podríamos llamar un modelo de mundo, un sesgo literario, estético e ideológico que sólo subyace en la narración. Surge inevitablemente la interrogante sobre las motivaciones del autor para este tablero. Una respuesta bastante plausible nos la otorga Ana María Barrenechea: “La doble lectura muestra una superposición de dos diseños: el diseño superficial, que corresponde más o menos a una interpretación o una experiencia superficial del vivir, y el diseño profundo, que denuncia las secretas conexiones. Al proponer los dos –en lugar de suprimir el primero- el autor revela la estructura de un mundo con dos capas diferentes de penetración, mejor quizá la doble estructura de la experiencia de aprehensión del mundo. Además destaca por contraste el diseño profundo, que simboliza el modo de experiencia que se prefiere¹²³.”

Las consecuencias que podemos sacar del tablero tienen relación con tres aspectos que discutiremos: la lectura como creación de un tipo de lector; la novela como negación del sentido tradicional del *narrar*; la discontinuidad y lo subitáneo como modo de conocimiento.

Al concebir varias lecturas posibles, el autor abandona su papel de pequeño dios. Él también comparte la incertidumbre de los lectores, padece con ellos la gestación de la novela, muestra los tanteos de un proceso de producción. La escritura muestra las evidencias de su fabricación, la novela es un “patchwork”. La novela en sí ya no desvela, la escritura ya no es respuesta, aunque puede entrañar una fugaz iluminación. En este sentido, *Rayuela* es una escritura de tinieblas, una interrogante y una búsqueda, un balbucir absolutamente humano, por ello su vocación gregaria, su proposición dialógica y carnavalesca. Notemos que el tablero exige algo más que la mera lectura, exige la responsabilidad de esa lectura; se apela, en última instancia, a una experiencia del lector. El tablero, contrariamente a lo que pudiera pensarse, no es una pedantería ni

Rollason C. *Territorio fuera de toda brújula: Borges, Cortázar y el ciberespacio* Ponencia dictada en el I Congreso de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción Universidad Carlos III de Madrid, 6 a 9 de mayo de 2008. Santiago de Chile. Revista Mapocho. Dibam.

un acto gratuito; carnavalesco mas no bufo. El tablero modifica el estatuto de la palabra. Bien mirado, es un acto profundo de humildad y una invitación a la autenticidad: el hablante y el receptor se ponen en un mismo nivel, la creación de un texto posible. Más adelante volveremos sobre la noción de lector-cómplice y de novela, a propósito de Morelli.

El tablero apunta también en otras direcciones. Cortázar maneja un concepto que nos parece muy concomitante con este juego aparente de los capítulos, nos referimos a su noción de “figura”: “ Es como el sentimiento –que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa- de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras... siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana¹²⁴ .

El tablero exterioriza aquello que Walter Benjamin aprecia en la discontinuidad de la historia, notemos aquello que señala en su quinta Tesis de filosofía de la historia: “La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista en el instante de su cognoscibilidad. ‘La verdad no se nos escapará’; esta frase, que procede de Gottfried Keller, designa el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella (La buena nueva, que el historiador, anhelante, aporta al pasado viene de una boca que quizás en el mismo instante de abrirse hable al vacío)”¹²⁵ Esta idea es recurrente en Benjamin y se encuentra relacionada con la *mímesis*, el reconocimiento fulgurante de semejanzas no sensibles: “El texto sobre la doctrina de la *mímesis* trata en realidad de una forma de leer que consiste en el *erkennen*, esto es, en el reconocimiento ancestralógico de semejanzas no sensibles. Este (re-)conocimiento es indisociable de un factor temporal por el que la aprehensión (*Wahrnehmung*) de la semejanza no sensible...está indefectiblemente unida a ‘un destello’ (*ein Aufblitzen*) o, en otros términos, a ‘un momento temporal’ (*ein Zeitmoment*) fugaz e inesperado. De la percepción de este fulgor afirma Benjamin que ‘pasa de súbito’: *Sie huscht vorbei*. Es esta misma expresión, referida primero a la captación de la semejanza no-sensible, la que aparecerá más tarde, por segunda vez, en *Sobre el concepto de la historia*, donde caracteriza la irrupción imprevista de

¹²⁴ 56, 278

¹²⁵ Benjamin, W. “Tesis de filosofía de la historia” in *Discursos Interrumpidos*. Madrid. Taurus. 1973: 190 (Traducido por Jesús Aguirre de Surkamp Verlag 1972)

la verdadera imagen del pasado que debe leer el verdadero historiador...”¹²⁶

De algún modo, el tablero nos ofrece una serie de fragmentos que se remiten unos a otros formando una oculta figura. Las dos lecturas son dos modos de vivir; transitar por la superficie o hundirse en las figuras inefables. El tablero guarda una relación estrecha con todo el presupuesto que anima *Rayuela*, dicho de otra manera: el tablero es en sí una imagen de lo que realmente está en juego en esta rayuela. Las dos lecturas oponen dos tipos humanos: *voyant*, *voyeur*; poetas y filisteos. *Rayuela* en su estructura profunda, quiere una lectura segunda (y no una segunda lectura). Nuevamente advertimos la herencia romántica en Cortázar: “...para Schlegel/ la religión/ sólo puede tener una realización práctica “poetizando”, “viviendo divinamente”, “sintiéndose lleno de Dios”; actuando motivados por el entusiasmo y el amor en lugar del deber, y en una comunicación directa entre el hombre y la naturaleza, el hombre y Dios, el uno y el todo”¹²⁷.

Recordemos que *Rayuela* iba a llamarse *Mandala*, cuya base es el tantrismo. En esta práctica religiosa, las imágenes son los vehículos para la meditación. La imagen se dinamiza y se asimila mediante al concentración. La imagen es transformada de objeto en signo gracias a la experiencia mística. El mandala es la imagen de iniciación tántrica y quiere decir círculo o centro; se trata de una serie de círculos concéntricos inscritos en un rectángulo. En suma, se trata de una *imago mundi* que permite al neófito acceder a niveles cada vez más elevados de conciencia. De hecho, el autor se propone entregarnos una visión global de la realidad cotidiana y de otra realidad posible, como señala Harss¹²⁸: “una cachetada metafísica”.

La figura que está en *Rayuela* no es inmediata, hay que buscarla junto al autor a través de la asociación de una escena entre los personajes y una cita o un comentario sobre la novela; la figura es lo que despierta en nosotros de esa yuxtaposición; es una realidad tercera que, como en el budismo Zen, precipita un “*satori*”, un golpe en la conciencia del lector. El texto opera como catalizador de estados de conciencia excepcionales, más allá de la lectura lineal o anecdótica, esto es: *Rayuela* quiere ser más que literatura. Cortázar invita a los lectores a poetizar la lectura (y la vida) para encontrar ese “*yonder*”, la concatenación secreta de las cosas y de nosotros mismos. Esta búsqueda es el sello de esta obra, búsqueda que se va a centrar en un des-andar el lenguaje. Así, entonces, el texto todo – abstraído en el Tablero de Dirección- puede ser entendido como un mandala en su versión occidentalizada: como una rayuela.

¹²⁶ Cuesta, J. M. Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin. Madrid. Abada Editores. 2004: 20

¹²⁷ Gras Balaguer, M. El romanticismo como espíritu de la modernidad. Barcelona. Montesinos Editor. 1983: 54

¹²⁸ Harss, L. & B. Dohmann. Los Nuestros. Bs. Aires. Editorial Sudamericana. 1968

La realidad que vemos de ordinario se parece más a un mantel plegado, lleno de arrugas, que a una limpia superficie. Diminutos valles y acantilados donde es posible sumergirse. En tales fisuras del espacio tiempo nos aguarda un “no saber”, en el cual desaparece el “yo” junto a la ilusoria realidad ordinaria. Como escribió San Juan de la Cruz:

*El que allí llega de vero,
de si mismo desfallece;
cuanto sabía primero
mucho bajo le paresce;
y su ciencia tanto cresce,
que se queda no sabiendo
toda ciencia trascendiendo*

La palabra es el origen, de allí su hierático poder genésico. La palabra es ya ontología sustantivada. La significación esconde la aquiescencia del espíritu y el mundo, es ella la que crea y ordena, *cosmos* y *nomos*. La palabra es ser y tiempo. Ella se erige sobre el silencio y la nada.

En oposición a una supuesta objetividad histórica, nuestros autores erigen una temporalidad poética, éxtasis del instante. Una de las críticas que se señalan a este punto de vista es la que consigna Cuesta Abad, comentando a K.H. Bohrer: “Según Bohrer, autores como Joyce, Woolf, Breton, Musil han intentado trasladar, al igual que Benjamin, una categoría de la conciencia subjetiva del tiempo como el instante a la objetividad de una utopía. Los momentos rememorativos, intuitivos o eróticos de la ficción novelesca coinciden con un sentimiento de felicidad...que tiene su correlato histórico en la categoría política de lo eudemónico exaltado por los ideales de las revoluciones americana y francesa o por el ‘utilitarismo’ cívico de una happiness de estirpe inglesa”¹²⁹

Una de las respuestas posibles a la objeción mencionada nos la entrega el mismo Cuesta Abad cuando escribe: “Para el utopismo estético – subjetivo e instantaneísta que se expresa en el arte y la literatura del siglo XX sólo se opone a la supuesta objetividad histórica de un programa político o ideológico en la medida que aquél representa la delación crítica de las premisas ilegibles que éste pretende establecer racionalmente. La ambigüedad paródica de la ficción no sólo desmiente toda atribución de univocidad ideológica, sino que delata también el carácter ideológico de toda univocidad interpretativa”.¹³⁰

¹²⁹ Cuesta Abad. Op Cit. 64, citando a K. H. Bohrer, Utopie des ‘Augenblicks’ und Fictionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur »Frankfurt. Suhrkamp.19996 (180- 218)

¹³⁰ Cuesta Abad Op.Cit. 65

Apéndice

La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital

*La Nature est un temple où de vivant piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles:
L'Homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers*

Correspondances

Charles Baudelaire

1.- La iluminación profana

La obra de Walter Benjamin ha sido objeto de numerosos estudios y no pocos equívocos. La razón de esto la encontramos tanto en la pluralidad de fuentes que alimentaron su pensamiento como el modo singular de conjugarlas en su escritura. El escrito que ahora nos interesa, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, (*La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*¹³¹), no está exento de esta singularidad que es, al mismo tiempo, su profunda riqueza.

Si bien debemos reconocer que en el complejo pensamiento de Benjamin hay elementos de teología, filología, teoría de la experiencia y de materialismo dialéctico, estas procedencias diversas se anudan en torno a un centro de gravedad, *la teoría estética*.¹³² Esto supone ya una dificultad, pues en la época era fácil reconocer lo

¹³¹ Benjamín, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica in Discursos Interrumpidos I. Madrid. Taurus Ediciones. 1973: 17 – 59

¹³² En el currículum que Benjamin redactó en 1925 con motivo de su tesis de habilitación declaraba: "la estética representa el centro de gravedad de mis intereses científicos" véase: Fernández Martorell, C. Walter Benjamin. Crónica de un pensador. Barcelona. Montesinos. 1992: 155

estético en la pintura, la poesía o la crítica literaria, pero no era tan evidente al hacerse cargo de “otros objetos”: la obra de arte sin más, la fotografía o el cine. De acuerdo a nuestra hipótesis, lo que Benjamin llama tempranamente en la década de los treinta del siglo XX, *teoría estética*, es una nueva hermenéutica crítica cuya heurística no podría sino fundarse sobre conceptos totalmente nuevos y originales, por de pronto, ligar la noción de estética a su sentido etimológico, *aisthesis*, en cuanto compromiso perceptual, es decir, corporal¹³³. En último trámite, el esfuerzo de Benjamin configura uno de los primeros estudios serios en torno a los *modos de significación*.¹³⁴

Es interesante destacar que el célebre escrito de Walter Benjamin en torno a “*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*” comienza con una cita de Paul Valéry del escrito titulado “*La conquête de l’ubiquité*” en la que nos advierte: “En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte”¹³⁵ Podríamos aventurar que el escrito de Benjamin no es sino el desarrollo dialéctico de esta cita en la que se inspira nuestro autor. Debemos destacar que la cita constituye parte de su estrategia escritural, cuestión que ha sido reconocida por gran parte de sus exegetas. La cita es un dispositivo central en la escritura benjaminiana, al punto que se ha hablado del “*método Benjamin*” con reminiscencias claras del modo surrealista, como escribe Sarlo: “Con las citas, Benjamin tiene una relación original, poética o, para decirlo más exactamente, que responde a un método de composición que hoy describiríamos con la noción de intertextualidad: las incorpora a su sistema de escritura, las corta y las repite, las mira desde distintos lados, las copia, varias veces, las parafrasea y las comenta, se adapta a ellas, las sigue como quien sigue la verdad de un texto literario; las olvida y las vuelve a copiar. Les hace rendir un sentido, exigiéndolas”¹³⁶

¹³³ Este punto de vista ha encontrado eco en las ciencias sociales y, hoy por hoy, son muchos los teóricos que han avanzado en esa dirección. Así, Giddens escribe: “La percepción nace de una continuidad espacial y temporal, organizada como tal de una manera activa por el que percibe. El principal punto de referencia no puede ser ni el sentido aislado ni el percipiente contemplativo, sino el cuerpo en sus empeños activos con los mundos material y social. Esquemas perceptuales son formatos con base neurológica por cuyo intermedio se elabora de continuo la temporalidad de una experiencia”.

Giddens, Anthony. *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires. Amorrortu. 1995: 82

¹³⁴ La hermenéutica benjaminiana procede analógicamente, mediante imágenes y alegorías, estableciendo “*correspondances*” para construir sutiles “*figuras*” que abren vastos territorios para su exploración: entre ellos, los *modos de significación*.

¹³⁵ Valery, Paul. *Pièces sur l’art*. Paris. 1934 in Benjamin. Op. Cit. 17

¹³⁶ Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2º reimp. 2006: 28

Notemos que Valéry reconoce una mutación radical en aquella parte física de la obra de arte, de ello se puede colegir que es precisamente aquí donde radica una nueva cuestión estética: en la materialidad significativa de la obra. No sólo eso, además es capaz de advertir la tremenda transformación operada en el arte europeo desde 1890 hasta 1930, en una cierta concepción espacio-temporal que podríamos resumir en el arte cinético y en la forma matricial del *collage*.¹³⁷ Para decirlo en pocas palabras, Valéry anuncia una nueva fenomenología producida por los dispositivos tecno - expresivos de la *modernidad estética*. Benjamin será el encargado de crear la nueva teoría que dé cuenta de esta condición inédita de la obra de arte y lo hará apelando a la materialidad de la obra, por oposición a cualquier reclamo idealista en torno a la genialidad, el misterio, y a su eventual uso, en dicho contexto histórico, en un sentido *fascista*¹³⁸

Reconocer en Benjamin a un pensador de raigambre materialista supone el riesgo de una concepción vulgar acerca de lo que esto significa¹³⁹. Para hacerle justicia al autor, es imprescindible aclarar que el materialismo benjaminiano es, en primer lugar, una opción epistemológica, un conjunto de supuestos de investigación que adopta a lo largo de su tesis y cuyo principio axial es, por cierto, la reproducibilidad técnica. Con ello, Benjamin elabora una teoría sobre la condición de la obra de arte en el seno de las sociedades industriales, en su dimensión *económico cultural*, pero, principalmente, en los *modos de significación*, proponiendo en suma las coordenadas de un nuevo *régimen de significación*. Un segundo aspecto que debe ser esclarecido es el alcance de esta opción epistemológica materialista. Cuando Benjamin escribe sobre el *surréalisme* en 1929, reconoce en este movimiento una “experiencia” y un grito libertario comparable al de Bakunin, un distanciamiento de cualquier *iluminación religiosa*, no para caer en un mundo material sin horizontes ni altura sino para superarla: “Pero la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica, de la que el Haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria”¹⁴⁰ En este sentido, el discurso de Benjamin muestra un parentesco con las tesis de André Breton y los surrealistas, en cuanto a entender el materialismo como una antropología filosófica

¹³⁷ Bell, Daniel. Contradicciones culturales del capitalismo. Madrid. Alianza Universidad. 1977. Pp.- 117 y ss.

¹³⁸ Como afirma Hauser: “La atracción del fascismo sobre el enervado estrato literario, confundido por el vitalismo de Nietzsche y Bergson, consiste en su ilusión de valores absolutos, sólidos, incuestionables y en la esperanza de librarse de la responsabilidad que va unida a todo racionalismo e individualismo. Y del comunismo la intelectualidad se promete a sí misma el contacto directo con las amplias masas del pueblo y la redención de su propio aislamiento en la sociedad” Hauser, A. Historia social de la literatura y el arte. Barcelona. Editorial Labor. (Tomo III). 1980: 265

¹³⁹ “Benjamin mantuvo siempre la tensión entre una perspectiva materialista y una dimensión utópica, moral, que debe capturar en el pasado la huella de la exploración (o de la barbarie, para decirlo con sus palabras) para redimirla.” Sarlo. Op. Cit. 44

¹⁴⁰ Benjamin, W. *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* in Iluminaciones I. Madrid. Taurus Ediciones. reimpresión 1988:46

asentada en la experiencia y la exploración. Si bien la palabra *surréalisme* se asocia de inmediato a la estética, debemos aclarar que se trata de una visión que, en rigor, excede con mucho el dominio artístico, en su sentido tradicional.

Cuando los surrealistas hablan de *poesía*, se refieren a una cierta *actividad del espíritu*, esto permite que sea posible un poeta que no haya escrito jamás un verso. En un panfleto de 1925 se lee: “Nada tenemos que ver con la literatura... El surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni tampoco una metafísica de la poesía. Es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le parece”¹⁴¹ Las metas de la actividad surrealista pueden entenderse en dos sentidos que coexisten en Breton: por una parte se aspira a la redención social del hombre, pero al mismo tiempo, a su liberación moral en el más amplio sentido del término. “*Transformar el mundo*”, según el imperativo revolucionario marxista, pero, al mismo tiempo, “*Changer la vie*” como reclamó Rimbaud, he ahí la verdadera *mot d'ordre* surrealista.

Los surrealistas emplearán varias técnicas para acceder a las profundidades de la psique. Entre ellas destacan tres: *la escritura automática, el cadáver exquisito, el resumen de sueños*. La *escritura automática* supone dejar fluir la pluma sin un control conciente explícito, se trata de “l'enregistrement incontrôlé des états d'âme, des images et des mots”,¹⁴² y de este registro surge aleatoriamente lo insólito, lo inesperado. El *cadáver exquisito*, llamado así por aquel verso nacido de un trabajo colectivo “*El cadáver exquisito beberá del vino nuevo*”, intenta yuxtaponer al azar palabras nacidas del encuentro de un grupo de personas en un momento dado; por último, las imágenes de nuestros sueños serán un material privilegiado para la exploración de lo inconsciente.

El pensamiento de Benjamin, puesto en perspectiva, es tremendamente original y contemporáneo en cuanto se aleja de un cierto funcionalismo marxista¹⁴³ y se aventura en aquello que llama “*bildnerische Phantasie*” (fantasía imaginal), una aproximación a la subjetividad de masas que bien merece ser revisada a más de medio siglo de distancia: “Como teórico de la cultura, el interés fundamental de Benjamín se refería a los cambios que el proceso de modernización capitalista ocasiona en las estructuras de

¹⁴¹ Nadeau. M. . Historia del surrealismo. Barcelona. Editorial Ariel. 1975: 94

¹⁴² Lagarde et Michard. XXe. Siècle. Paris. Les Editions Bords. 1969: 347

¹⁴³ Como Neumann y Kirchheimer desde la teoría política, Benjamin desarrolló, desde la perspectiva de una teoría de la cultura, concepciones y consideraciones que desbordaban el marco de referencia funcionalista de la teoría crítica...Los tres comprendieron enseguida que los contextos de vida social se integran mediante procesos de interacción social; las concepciones de este tipo desarrolladas por la teoría de la comunicación están anticipadas en la teoría del compromiso político elaborada por Neumann y Kirchheimer, así como en el concepto de experiencia social desarrollado por Benjamin en su sociología de la cultura. Véase:

Honneth, Axel . *Teoría crítica*. La Teoría Social Hoy, por Anthony Giddens & J. Turner, Alianza Editorial, México,1991: 471

interacción social, en las formas narrativas del intercambio de experiencias y en las condiciones espaciales de la comunicación, pues estos cambios determinan las condiciones sociales en que el pasado entra a formar parte de la “fantasía imaginal” de las masas y adquiere significados inmediatos en ella...Para Benjamín las condiciones socioeconómicas de una sociedad, las formas de producción e intercambio de mercancías sólo representan el material que desencadena las “fantasías imaginables” de los grupos sociales... /de manera que/ los horizontes de orientación individuales siempre representan extractos de aquellos mundos específicos de los grupos que se configuran independientemente en procesos de interacción comunicativa, y que perviven en las fuerzas de la “fantasía imaginal”.¹⁴⁴ Así, entonces, el gesto benjaminiano radica en un nuevo modo de concebir los procesos histórico – culturales, una hermenéutica *sui generis* cuyo parentesco con la poética surrealista no es casual.¹⁴⁵

2.- Reproducibilidad y modos de significación

Leer la obra de Benjamin plantea un sinnúmero de dificultades, una de las cuales se encuentra en la novedad radical de su planteamiento. Esto se relaciona con los niveles de análisis que propone Benjamin frente a un *régimen de significación* naciente, como el que anunciaba el cine, por ejemplo, en contraste con la visión de Adorno y Horkheimer. Mientras éstos estructuraron un discurso cuyo foco era la dimensión *económico cultural*, en cuanto nuevos modos de producción y redes de distribución, así como condiciones objetivas para la recepción-consumo de bienes simbólicos en sociedades tardocapitalistas, Benjamin inaugura una reflexión sobre los “*modos de significación*” inherentes a la nueva economía cultural. Los *modos de significación* dan cuenta, justamente, de la “experiencia” cuyo fundamento no podría ser sino perceptual y cognitivo, esto es, la configuración del “*sensorium*”, en una sociedad en que la tecnología y la industrialización son la mediaciones de cualquier percepción posible. La lectura de Benjamin que proponemos encuentra su asidero explícito en la hipótesis que anima todo su escrito: “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial”¹⁴⁶. Por lo tanto la empresa del investigador no puede ser

¹⁴⁴ Op. Cit. 469 – 470

¹⁴⁵ El legado legítimo de las obras de Benjamin no implicaría arrancar sus intuiciones para insertarlas en el aparato histórico - cultural tradicional, ni tampoco “actualizarlas” con una pocas palabras nostálgicas...Por el contrario, consistiría en imitar su gesto revolucionario. Buck-Morss. Op. Cit. 78

¹⁴⁶ Benjamin, Discursos. 24

otra que “poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad”¹⁴⁷

Una mirada tal fue vista con desconfianza por sus pares, tanto por su oscuro método como por su particular modo de entender la cultura¹⁴⁸. Como refiere Martín – Barbero: “Adorno y Habermas lo acusan de no dar cuenta de las mediaciones, de saltar de la economía a la literatura y de ésta a la política fragmentariamente. Y acusan de esto a Benjamin, que fue pionero en vislumbrar la mediación fundamental que permite pensar históricamente la relación de la transformación en las condiciones de producción con los cambios en el espacio de la cultura, esto es, las transformaciones del *sensorium*, de los modos de percepción, de la experiencia social”¹⁴⁹

Uno de los grandes aportes del pensamiento benjaminiano surge de un conjunto de categorías en torno a los nuevos *modos de significación* que modifican sustancialmente las prácticas sociales gracias a la irrupción de un potencial de reproducibilidad desconocido hasta entonces, esto es, tecnologías revolucionarias – la fotografía y el cine - que transforman las condiciones de posibilidad de la memoria y archivo. Como nos advierte Cadava: “...la fotografía – que Benjamin entiende como el primer medio verdaderamente revolucionario de reproducción – es un problema que no concierne sólo a la historiografía, a la historia del concepto de memoria, sino también a la historia general de la formación de los conceptos... Lo que se pone en juego aquí son los problemas de la memoria artificial y de las formas modernas de archivo, que hoy afectan todos los aspectos de nuestra relación con el mundo, con una velocidad y en una dimensión inédita en épocas anteriores”¹⁵⁰ Si entendemos el aporte de Benjamin como un primer avance para esclarecer el vínculo entre reproducibilidad técnica y memoria, sea en cuanto *sistema retencional terciario (registro)*, sea como *memoria psíquica*, podemos ponderar la originalidad y alcance del pensamiento benjaminiano.

Para nuestro autor, en coincidencia con Adorno aunque en una posición mucho más marginal de la Escuela de Frankfurt, la reproducción técnica de la obra de arte significaba la destrucción del

¹⁴⁷ Ibidem

¹⁴⁸ Implícita en las obras de Benjamin está una detallada y consistente teoría de la educación materialista que haría posible esa rearticulación de la cultura, de ideología a arma revolucionaria. Esta teoría implicaba la transformación de las “mercancías” culturales en lo que él llamaba “imágenes dialécticas”. Véase:

Buck-Morss, Susan. Walter Benjamin, escritor revolucionario. 1º Ed. Buenos Aires. Interzona Editora. 2005: 18

¹⁴⁹ Martín-Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. Barcelona. Gustavo Gili. (2º edición). 1991: 56

¹⁵⁰ Cadava, Eduardo. Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia. Santiago. Palinodia. 2006: 19

modo aureático de existencia de la obra artística: “ Como Adorno y Horkheimer, Benjamín pensaba al principio que el surgimiento de la industria de la cultura era un proceso de destrucción de la obra de arte autónoma en la medida en que los productos del trabajo artístico son reproducibles técnicamente, pierden el aura cúlrica que previamente lo elevaba como una sagrada reliquia, por encima del profano mundo cotidiano del espectador....Sin embargo, las diferencias de opinión en el instituto no se desencadenaron por la identificación de estas tendencias de la evolución cultural, sino por la valoración de la conducta receptiva que engendran”¹⁵¹ En efecto, mientras Adorno veía en la reproducción técnica una “desestificación del arte”, Benjamin creía ver la posibilidad de nuevas formas de percepción colectiva y con ello la expectativa de una politización del arte.

En América Latina, quien lleva esta lectura a sus últimas consecuencias es Martín-Barbero quien cree advertir en el pensamiento benjaminiano una “historia de la recepción”, de tal modo que: “De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les hacía sentir las cosas lejos. Ahora las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese “sentir”, esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa”¹⁵² Frente a una lectura como ésta, se impone cierta prudencia. Podríamos aventurar que el optimismo teórico de Martín-Barbero es una lectura *datée* característica de la década de los ochenta del siglo pasado que pretende hacer de la cultura el espacio de hegemonía y de lucha.

En principio, nada autoriza, de buenas a primeras, colegir de esta proximidad psíquica y social reclamada por las vanguardias y hecha experiencia cotidiana gracias a la irrupción creciente de ciertas tecnologías, la instauración de un contenido igualitario que, en una suprema expresión de optimismo teórico, redundaría en un redescubrimiento de la cultura popular y una reconfiguración de la cultura como espacio de hegemonía. No podemos olvidar que el igualitarismo se encuentra en la raíz misma de la mitología

¹⁵¹ Honneth, Axel . Op. Cit. 467

¹⁵² Martín- Barbero. Op. Cit. 58

burguesa, cuya figura más contemporánea es el “consumidor” o “usuario”, expresión última del “*homo aequalis*” como protagonista de toda suerte de populismos políticos y mediáticos. Asistimos más bien al fenómeno de la despolitización creciente de masas, en cuanto las sociedades de consumo son capaces de abolir el carácter de clase en la fantasía imaginal de las sociedades burguesas en el tardocapitalismo, mediante aquello que Barthes llamó “ex - nominación”.¹⁵³

En América Latina, en la actualidad, está surgiendo un interesante replanteamiento de fondo sobre la cuestión de la defensa de lo popular, que durante décadas se mantuvo como un principio incuestionable exento de matices, Rodríguez Breijo se pregunta: “¿Tiene sentido defender algo que probablemente ya ni existe y que pierde su sentido en una sociedad donde las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular, y donde lo popular ya no es vivido, ni siquiera por los sujetos populares con una ‘complacencia melancólica hacia las tradiciones’?. ¿Aferrarse a eso no será cegarse ante los cambios que han ido redefiniendo a estas tradiciones en las sociedades industriales y urbanas?”¹⁵⁴ Sea cual fuere la respuesta que pudiéramos ofrecer a estas interrogantes, lo cierto es que la hiperindustrialización de la cultura, rostro mediático de la globalización, representa un riesgo creciente en lo político y en lo cultural en nuestra región y reclama una nueva síntesis para nuevas respuestas, como nunca antes, un acto genuino de imaginación teórica.¹⁵⁵

En una primera aproximación, el ensayo de Benjamin comienza por reconocer que la reproducción técnica es de antigua data, nos recuerda que en el mundo griego, por ejemplo, tomó la modalidad de la fundición de bronce y el acuñamiento de monedas, lo mismo luego con la xilografía con respecto al dibujo y, desde luego, la imprenta como reproductibilidad técnica de la escritura. Asimismo, nos trae a la memoria el grabado en cobre, el aguafuerte y más tardíamente durante el siglo XIX la litografía. Sin embargo, la

¹⁵³El proceso de ex - nominación ha abolido toda referencia al concepto de clase y en su lugar se establece un énfasis en la forma de vida ; el concepto omniabarcante de la clase se debilita y cede espacio a otras formas de autodefinición, focalizados en rasgos culturales más específicos. La pluralidad de microdiscursos, es una realidad de dos caras; por una parte ha emancipado a las nuevas generaciones de una visión holística y unidimensional, que diluye los problemas cotidianos e inmediatos en la abstracción teórico - ideológica; pero, por otra parte, los microdiscursos pueden convertirse con facilidad en pseudoreligiones sectarias, ajenas a los problemas generales del ciudadano; más todavía, se puede llegar a microdiscursos intraducibles, exclusivos y excluyentes. Véase: Cuadra, A. De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago. Lom. 2003: 24

¹⁵⁴ Rodríguez Breijo, Vanessa. *La televisión como un asunto de cultura* in *Televisión, pan nuestro de cada día*. (Bisbal, coord.). Caracas. Alfadil Ediciones.2005: 107

¹⁵⁵ Lorenzo Vilches, citando a Hills ha expuesto descarnadamente el riesgo latinoamericano frente a la hiperindustrialización: “Es muy posible que en Latinoamérica se vuelva al pasado y que se verifique la afirmación de J. Hills de que ‘allí donde la empresa privada posee tanto la infraestructura doméstica como los enlaces internacionales, los países en vías de desarrollo vuelvan a su anterior condición de colonias”.

Hills, J. *Capitalism and the Information Age*. Washington DC. Progress and Freedom Foundation. 1994 in Vilches, L. *La migración digital*. Barcelona. Gedisa. 2001: 28

reproducción técnica entraña de manera ineluctable una carencia que no es otra que “la autenticidad”, esto es, el “aquí y ahora” del original, una autenticidad en cuanto autoridad plena frente a la reproducción, incapaz de reproducir, precisamente, la autenticidad. Benjamin propone el término “*aura*” como síntesis de aquellas carencias: falta de autenticidad, carencia de testificación histórica: “Resumiendo todas estas carencias en el concepto de *aura*, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el *aura* de ésta”¹⁵⁶

Esta hipótesis de trabajo se extiende más allá del arte para caracterizar una cultura entera en cuanto la reproducción técnica desvincula los objetos reproducidos del ámbito de la tradición. En la actualidad, la reproducibilidad ya no sería una mera posibilidad empírica sino un cambio en el sentido de la reproducción misma: “La reproducción técnica de la obra de arte”, señala Benjamin, “es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones, muy distantes los unos de los otros, pero con intensidad creciente”. Ese “algo nuevo” al que se refiere aquí Benjamin entonces, no es meramente “la reproducción como una posibilidad empírica, un hecho que estuvo siempre presente, en mayor o menor medida, ya que las obras de arte siempre pudieron ser copiadas”, sino como sugiere Weber, “un cambio estructural en el sentido de la reproducción misma...Lo que interesa a Benjamin y lo que considera históricamente ‘nuevo’ es el proceso por el cual las técnicas de reproducción influyen de manera creciente y, de hecho, determinan, la estructura misma de la obra de arte”¹⁵⁷.

La reproducción, efectivamente, no reconoce contexto o situación alguna y representa como dirá Benjamin “una conmoción de la tradición”¹⁵⁸ Esta descontextualización posibilitada por las técnicas de reproducción desconstruye la unicidad de la obra de arte en cuanto diluye el ensamblamiento de ésta con cualquier tradición. El objeto fuera de contexto ya no es susceptible de una “función ritual”, sea éste mágico, religioso o secularizado. Como afirma nuestro autor: “...por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”¹⁵⁹

Las consecuencias de este nuevo estatus del arte se pueden sintetizar en dos aspectos. Primero, hay un cambio radical en la función misma del arte: expurgado de su fundamentación ritual se impone una praxis distinta, a saber: la praxis política. Segundo, en la obra artística decrece el “valor cultural” y se acrecienta el “valor

¹⁵⁶ Benjamin. Discursos. 22

¹⁵⁷ Cadava. Op. Cit. 96

¹⁵⁸ Benjamin. Op. Cit. 23

¹⁵⁹ Op. Cit. 27

exhibitivo” . En palabras del filósofo: “Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza”¹⁶⁰

3.- Shock, tiempo y flujos

Resulta interesante el alcance que hace Benjamín al valor cultural inmanente a las fotografías de nuestros seres queridos, pues el retrato hace vibrar el aura en el rostro humano¹⁶¹. Atget, empero, retiene hacia 1900 las calles vacías de París, hipertrofiando el valor exhibitivo, anunciando lo que sería la revista ilustrada con sus notas al pie. La época de la reproductibilidad técnica le quita al arte su dimensión cultural y su autonomía. Como sostiene Berger: “Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo – o mejor, sacar las imágenes que reproducen – de cualquier coto. Por vez primera en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas”¹⁶²

Durante la primera mitad del siglo XX, la tecnología audiovisual se desarrolló en torno al cine que, a su vez, es una ampliación y perfeccionamiento de la fotografía analógica y la fonografía, imponiendo la dimensión cinética mediante la secuencia de fotogramas. Así, el cine permitió por vez primera la narración con sonidos e imágenes en movimiento, mediante la proyección lumínica, adquiriendo un total protagonismo en la industrialización de la cultura. Benjamin pensaba que con el cine asistíamos a la mediación tecnológica de la experiencia, o si se quiere a una industrialización de la percepción. Como afirma Buck-Morss: “Benjamín sostenía que el siglo XIX había presenciado una crisis en la percepción como resultado de la industrialización. Esta crisis estaba caracterizada por la aceleración del tiempo, un cambio desde la época de los pasajes, cuando los coches de caballos todavía no toleran la competencia de los peatones, hasta la de los automóviles, cuando la velocidad de los medios de transporte...sobrepasa las necesidades. . . La industrialización de la percepción era también evidente en la fragmentación del espacio. La experiencia de la línea de montaje y de la multitud urbana era una experiencia de bombardeo de imágenes desconectadas y

¹⁶⁰ Op. Cit. 30

¹⁶¹ En la misma línea de pensamiento, Sontag escribe: “Las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este lazo entre la fotografía y la muerte ronda todas las fotografías de personas”. Véase: Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Barcelona. Edhasa. 4º reim. 1996: 80

¹⁶² Berger, John et al. Modos de ver. Barcelona. Gustavo Gili.. (3º Ed): 1980 : 41

estímulos similares al *shock*”¹⁶³ Tratemos de examinar en qué consistiría ese *shock* y que implicancias podría tener en la cultura actual.

El cine, al igual que una melodía, se constituye en su duración. En este sentido, tales entidades ‘*son*’ en cuanto ‘*siendo*’. En pocas palabras, estamos ante aquello que Husserl llamaba “*objetos temporales*”: “Una película, como una melodía, es esencialmente un flujo: se constituye en su unidad como un transcurso. Este objeto temporal, en tanto que flujo, coincide con el flujo de la conciencia del que es el objeto – la conciencia del espectador”¹⁶⁴

Siguiendo la argumentación de Stiegler, habría que decir que el cine produce una doble coincidencia, por una parte conjuga pasado y realidad de modo fonofotográfico, creando un “*efecto de realidad*”, y al mismo tiempo, hace coincidir el flujo temporal del filme con el flujo de la conciencia del espectador, produciendo una *sincronización o adopción completa* del tiempo de la película. En suma: “...la característica de los objetos temporales es que el transcurso de su flujo coincide ‘punto por punto’ con el transcurso del flujo de la conciencia del que son el objeto – lo que quiere decir que la conciencia del objeto adopta el tiempo de este objeto: su tiempo es el del objeto, *proceso de adopción*, a partir del cual se hace posible el fenómeno de identificación típica del cine”.¹⁶⁵

El protagonismo del cine será opacado por la irrupción de la televisión durante la segunda mitad del siglo pasado. Si el cine permitió la sincronización de los flujos de conciencia con los flujos temporales inmanentes al filme, será la transmisión televisiva la que llevará la sincronización a su plenitud, pues aporta la trasmisión “*en tiempo real*” de “*megaobjetos temporales*”. Bastará pensar en la gran final del Campeonato Mundial de Fútbol, Alemania 2006. Un público hipermasivo y disperso por todo el orbe, es capaz de captar el mismo objeto temporal, devenido por lo mismo megaobjeto, de manera simultánea e instantánea, es decir, “*en directo*”. Como sentencia Stiegler: “Estos dos efectos propiamente televisivos transforman tanto la naturaleza del propio acontecimiento como la vida más íntima de los habitantes del territorio”¹⁶⁶

En la hora presente, el potencial de reproducibilidad ha sido elevado exponencialmente debido a la irrupción de las llamadas nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Esta suerte de “*hiperreproducibilidad*”, como la denomina Stiegler, encuentra su fundamento en la diseminación de tecnologías masivas que

¹⁶³ Buck-Morss. Op. Cit. 69

¹⁶⁴ Stiegler, B. La técnica y el tiempo. Guipúzcoa. Editorial Hiru Hondarribia. 2004. T3 :14

¹⁶⁵ Op. Cit. 47

¹⁶⁶ Op. Cit. 48

instituyen nuevas prácticas sociales: “ La tecnología *digital* permite reproducir cualquier tipo de dato *sin degradación de señal* con unos medios técnicos que se convierten ellos mismos en bienes ordinarios de gran consumo: la reproducción digital se convierte en una práctica social intensa que alimenta las redes mundiales porque es simplemente *la condición de la posibilidad del sistema mnemotécnico mundial*”¹⁶⁷ Si a esto sumamos las posibilidades casi ilimitadas de simulaciones, manipulaciones y la interoperabilidad que permiten los sistemas de transmisión, habría que concluir con Stiegler: “ La hiperreproducibilidad, que resulta de la generalización de las tecnologías numéricas, constituye al mismo tiempo una hiperindustrialización de la cultura, es decir, una integración industrial de todas las formas de actividades humanas en torno a las industrias de programas, encargadas de promover los “servicios” que forman la realidad económica específica de esta época hiperindustrial, en la que lo que antes era el hecho ya sea de servicios públicos, de iniciativas económicas independientes o el hecho de actividades domésticas es sistemáticamente invertido por ‘el mercado’”¹⁶⁸

La reproducción técnica y la masificación de la cultura fue advertida por Paul Valéry, cuya cita pareciera estar hecha para caracterizar la televisión:” Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan” ¹⁶⁹. Benjamin advierte que esta nueva forma de reproducción rompe con la presencia irrepetible e instala la presencia masiva, poniendo así lo reproducido fuera de su situación para ir al encuentro del destinatario. La televisión ha llevado a efecto la formulación universal propuesta por Benjamin en cuanto a que : “...la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición”.¹⁷⁰ No sólo eso, habría que repetir con nuestro teórico lo mismo que pensó respecto del cine: “La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural”¹⁷¹

La sincronización de los flujos temporales nos permite *adoptar* el tiempo del objeto, sin embargo, para que esto haya llegado a ser posible hay una suerte de *training* sensorial de masas, una apropiación de ciertos *modos de significación* que se encuentran

¹⁶⁷ Op. Cit .355

¹⁶⁸ Op. Cit. 356

¹⁶⁹Valery, Paul. *Pièces sur l'art*, París, 1934 in Benjamin. Op. Cit. 20

¹⁷⁰ Benjamin. Op.Cit. 22

¹⁷¹ Benjamin. Op. Cit. 23

inscritos como exigencias para un narratario y que se exteriorizan como principios formales de *montaje*. En este sentido, el *shock* es susceptible de ser entendido como un nuevo modo de experimentar la calendariedad y la cardinalidad. En una línea próxima, Cadava escribe: “ El advenimiento de la experiencia del *shock* como una fuerza elemental en la vida cotidiana a mediados del siglo XIX – sugiere Benjamin -, transforma toda la estructura de la existencia humana. En la medida en que Benjamin identifica este proceso de transformación con las tecnologías que han sometido “el sistema sensorial del hombre a un complejo *training*” y que incluyen la invención de los fósforos y del teléfono, la trasmisión técnica de información a través de periódicos y anuncios, y nuestro bombardeo en el tráfico y las multitudes, individualiza a la fotografía y al cine como medios que – en sus técnicas de corte rápido, múltiples ángulos de cámara, instantáneos – elevan la experiencia del *shock*, a un principio formal...”¹⁷²

En la era de la hiperreproducibilidad digital, la hiperindustrialización de la cultura representa el *régimen de significación* contemporáneo, cuya arista *económico-cultural* puede ser entendida como una *hipermediatización*. Los *hipermedia* administrados por grandes conglomerados de la industria de las comunicaciones son los encargados de producir, distribuir y programar el consumo de toda suerte de bienes simbólicos, desde casas editoriales multinacionales a canales televisivos de cobertura planetaria, pasando por la hiperindustria del *entertainment* y todos sus productos derivados. Ahora bien, como todo *régimen de significación*, el actual posee *modos de significación* bien definidos que podemos sintetizar bajo el concepto de “*virtualización*”. Más allá de una presunta “alineación” de la vida y en un sentido más radical, la virtualización puede ser definida por su potencial genésico, por su capacidad de generar realidad, es decir:” La fundamental dimensión de la reproducción mediática de la realidad no reside ni en su carácter instrumental como extensión de los sentidos, ni en su capacidad manipuladora como factor condicionador de la conciencia, sino en su valor ontológico como principio generador de realidad. A sus estímulos reaccionamos con mayor intensidad que frente a la realidad de la experiencia inmediata”¹⁷³

El *shock* es la imposibilidad de la memoria ante el flujo total de un presente que se expande. Disuelta toda distancia en el imperio del *aquí y ahora*, solo queda en la pantalla suspendido el *still point*, ya no como experiencia poética sino como sugirió Benjamin, mediante una recepción en la dispersión de la cual la experiencia cinematográfica fue pionera: “Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra

¹⁷² Cadava. Op. Cit. 178

¹⁷³ Subirats, E. Culturas virtuales. Madrid. Biblioteca Nueva. 2001:95

una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: “Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos”. De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto del choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa. Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo”¹⁷⁴ La hiperindustrialización cultural es capaz, precisamente, de fabricar el presente pleno mediante sus flujos audiovisuales “*en vivo*”, que paradójicamente es también olvido. Como nos aclara Stiegler: “Al instaurar un presente permanente en el seno de flujos temporales donde se fabrica hora a hora y minuto a minuto un ‘recién pasado’ mundial, al ser todo ello elaborado por un dispositivo de selección y de retención en directo y en tiempo real sometido totalmente a los cálculos de la máquina informativa, el desarrollo de las industrias de la memoria, de la imaginación y de la información suscita el hecho y el sentimiento de un inmenso agujero de memoria, de una pérdida de relación con el pasado y de una desherencia mundial ahogada en un puré de informaciones de donde se borran los horizontes de espera que constituye el deseo”¹⁷⁵ Las redes hiperindustriales han hecho del *shock*, una experiencia cotidiana, trivial e hipermasiva, convirtiendo en realidad aquella “*intuición*” benjaminiana, un nuevo *sensorium* de masas que redundaba en nuevo *modo de significación* cuya impronta, según hemos visto, no es otra que la experiencia generalizada de la compresión espacio - temporal

Hagamos notar que, en efecto, Benjamin ofrece más intuiciones iluminadoras que un trabajo empírico consistente. Esto es así porque, recordemos, su pensamiento no pudo hacerse cargo del enorme potencial que suponía la nueva *economía - cultural* bajo la forma de una industrialización de la cultura, especialmente, del otro lado del Atlántico. Como apunta muy bien Renato Ortiz: “Cuando Benjamin escribe en los años 30, los intelectuales alemanes, a pesar de los traumas de la I Guerra Mundial y del advenimiento del nazismo, todavía son marcados por la idea de *kultur*, esto es, de un espacio autónomo que escapa a las imposiciones de la ‘civilización’ material y técnica. Al contrario de Adorno y de Horkheimer, Benjamin no conoce la industria cultural ni el autoritarismo del

¹⁷⁴ Benjamin. Op. Cit. 51

¹⁷⁵ Stiegler. Op. Cit. 115

mercado; para los frankfurtianos, esa dimensión sólo puede ser incluida en sus preocupaciones cuando migran a Estados Unidos. Allí, la situación era enteramente otra: es el momento en que la publicidad, el cinematógrafo, la radio, y luego, rápidamente, la televisión, se vuelven medios potentes de legitimación y de difusión cultural".¹⁷⁶ Este verdadero descubrimiento es el que realizará Adorno en sus investigaciones junto a Lazarfeld en el proyecto del *Radio Research*, encargado por la Rockefeller Foundation, en los años siguientes.

Epílogo

Al instalar la noción benjaminiana de "reproducibilidad" de la obra de arte en el centro de una reflexión para comprender el presente, emerge un horizonte de comprensión que nos muestra los abismos de una "*mutación antropológica*" en la que estamos inmersos. Asistimos, en efecto, a una transformación radical de nuestro "*régimen de significación*": El actual desarrollo tecnocientífico, materializado en la convergencia de redes informáticas, de telecomunicaciones y lenguajes audiovisuales ha hecho posible un nuevo nivel de reproducibilidad tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo, a esto hemos llamado: "*hiperreproducibilidad*". Esto ha permitido la expansión de una "*hiperindustria cultural*", red de flujos planetarios por los cuales circula toda producción simbólica que construye el imaginario de la sociedad global contemporánea.

El nuevo "*régimen de significación*" se materializa, desde luego, en una *economía cultural* cuyos centros de producción y distribución se encuentran en el mundo desarrollado, pero cuyas terminales de consumo despliegan su capilaridad por todo el planeta. Al mismo tiempo y junto a esta nueva *economía cultural*, se está produciendo una soterrada revolución, sin precedentes, un cambio en los "*modos de significación*". Un nuevo *lenguaje de equivalencia digital* absorbe y reconfigura los sistemas de retención terciarios, convirtiéndose en la mnemotecnología del mañana. La "*hiperindustrialización de la cultura*" no sólo es la nueva arquitectura de los signos sino del espacio tiempo y de cualquier posibilidad de representación y saber.

Los nuevos *modos de significación* constituyen, en el límite, una *nueva experiencia*. Se trata, por cierto, de una construcción histórico cultural fundamentada en la percepción sensorial, pero cuyo alcance en los procesos cognitivos y en la constitución del imaginario redundan en un *nuevo modo de ser*. Las nuevas tecnologías son, de hecho, la condición de posibilidad, de esta experiencia inédita de ser, sea que la llamemos "*shock*" o "*éxtasis*", y han alterado radicalmente nuestro *Lebenswelt*. Esta nueva

¹⁷⁶ Ortiz, Renato. Modernidad y espacio. Benjamin en París. Bogotá. Editorial Norma. 2000: 124

organización de la percepción sólo es comprensible, como nos enseñó Benjamin, en relación a grandes espacios históricos y a sus contextos tecnoeconómicos y políticos.

Este nuevo estadio de la cultura confiere a la obra de arte en la época hipermoderna, y con ella a toda la producción simbólica, la condición de presentificación ontológicamente sustantivada, plena y efímera. La obra de arte se transforma en un “*objeto temporal*”, flujo hipermediático sincronizado con flujos de millones de conciencias. La nueva arquitectura cultural, como esas imágenes de Escher, se nos ofrece como un “*presente perpetuo*” en que percibimos los relámpagos de las redes y laberintos virtuales. Son las imágenes que nos seducen cotidianamente, aquellas que constituyen nuestra propia memoria y, más radicalmente, nuestra propia subjetividad. Una manera, oblicua e inacabada si se quiere, de evidenciar que la heurística inaugurada por Walter Benjamin es susceptible de lecturas contemporáneas, precisamente, cuando la reproducibilidad técnica ha devenido hiperreproducibilidad digital.

**VERSION ELECTRONICA RESUMIDA
SE AUTORIZA SU REPRODUCCION
CITANDO FUENTE Y AUTOR.
SANTIAGO DE CHILE, 2009.-**

