



El taller de la escritura

Beatriz Sarlo*

La composición de la inacabada obra sobre los pasajes de París, o *París, capital del siglo XIX*, ocupó a Walter Benjamin por lo menos desde 1927 hasta su muerte. Lo que hoy conocemos de este proyecto consiste en los originales que Benjamin confió a Bataille, y que Bataille escondió hasta el fin de la guerra. Rolf Tiedemann, el editor alemán de Benjamin, los ha publicado como "Apuntes y materiales".¹

Como los *Grundrisse* de Marx, estos "Apuntes y materiales" (que ocupan casi mil páginas) muestran una estrategia del pensamiento. Las fichas, recortes, reflexiones, esbozos y planes son hilos de la red que encierra una ausencia: el gran libro no escrito sobre París. Si ese libro hubiera sido escrito, estos materiales no despertarían del olvido en las gavetas de la Biblioteca Nacional francesa; sólo los filólogos se ocuparían de ellos para confrontar dos versiones de un mismo texto o para agregar notas eruditas a pie de página. Se los llamaría "Fuentes de París, capital del siglo XIX" y, como sucede con las fuentes, interesarían a muy pocos.

Pero el Libro sólo existe bajo la forma de versiones preliminares, algunas largas exposiciones y textos más o menos breves. Entonces, los "Apuntes y materiales" toman el lugar que no hubieran ocupado si el destino de Benjamin hubiera sido más feliz, si no hubiera tenido que escapar de Alemania a Francia y de Francia a España, si no se hubiera matado cuando creyó que iba a caer en manos enemigas. El Libro está allí como un rompecabezas cuyo modelo ha desaparecido: en lugar de la lámina definitiva que el juego del rompecabezas nos incita a recomponer, no hay lámina, no hay paisaje ni figuras terminadas y lo que el lector recompone es una hipótesis de lo que esa lámina era para Benjamin, porque esa lámina no está realmente completa en ninguna parte.

De los libros que más nos interesan, pocas veces leemos sus borradores y casi nunca recorremos sus fuentes. La existencia de un libro terminado anula, salvo para los especialistas, los estadios por los que atravesó. Incluso, cuando son dados a conocer nuevos fragmentos de una obra ya canonizada por la lectura, esos fragmentos se insertan con dificultad en la idea previa que se tenía, aun cuando se supiera que esa obra estaba inconclusa. Tal es el caso de la nueva edición de *El hombre sin atributos* de Musil: los capítulos no conocidos se recortan contra el libro que ya habíamos leído y lo completan de un modo "artificial". Sólo serán parte orgánica en el futuro, para los lectores que no la conocieron en su forma anterior.

* Profesora visitante en las Universidades de Columbia, Berkeley y Stanford en los Estados Unidos, y de Cambridge en Inglaterra. Fue docente en la UBA e investigadora del CONICET. E mail: beatriz.sarlo@gmail.com

¹ La edición de Rolf Tiedemann, *Das Passagen-Werk* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982), fue traducida al italiano bajo la supervisión de Giorgio Agamben con el título "Parigi, capitale del XIX secolo; I 'passages' di Parigi" (Giulio Einaudi Editore, Turín, 1986). Ella incluye los famosos "Exposés" de 1935 y 1939, con un apéndice donde se reproducen anotaciones contemporáneas a su redacción, y casi mil páginas de "Apuntes y materiales", ordenados por Benjamin con las letras mayúsculas y minúsculas del alfabeto, que consisten en reflexiones y citas. Una sección final de "Primeros apuntes" presenta breves escritos sobre los pasajes parisinos y la arquitectura del hierro.

De este libro de Benjamin, en cambio, únicamente tenemos esbozos preliminares y una colección ordenada de fragmentos y citas: todo lo que puede hacerse es hipotetizar (como ya lo hizo, con inteligencia imaginativa, Susan Buck-Morss)² un libro que no fue. La edición de los "Apuntes y materiales" fascina quizás por eso mismo: si estuviera allí el libro terminado, en lugar de los fragmentos, todos los libros hipotéticos se habrían perdido y sólo estaría ese, realmente existente. La obra de Benjamin se hubiera cerrado quizá con un magnífico libro. Hoy queda abierta a las reconstrucciones, atravesada por la incompletitud. Aunque ¿esa incompletitud no es precisamente un rasgo compositivo benjaminiano? ¿Cómo leeríamos hoy todo Benjamin si la promesa del Libro de los Pasajes se hubiera cumplido?

Ahora, en cambio, no hay libro definitivo pero tenemos una masa todavía más viva de materia: a través de ella espiamos a Benjamin, contradiciendo esa vocación por el secreto y el ocultamiento, de la que hablan sus amigos. La obra es un enigma que, al no haberse resuelto en libro, deja abiertas muchas vías que el libro terminado hubiera clausurado definitivamente. En vez de *Paris, capital del siglo XIX*, tenemos *El taller de Walter Benjamin*, que nos convoca a la arqueología. Pero se trata de una arqueología inversa: en lugar de reconstruir una totalidad perdida a partir de sus restos, debemos trabajar sobre las ruinas de un edificio nunca construido. ¿Será posible aprender algo de la elección de una cita y rearmar un todo del que se conocen fragmentos dispersos y, a menudo, repetidos? ¿Qué se aprende espionando el momento privado de la escritura, antes de que ella alcance la etapa de la confrontación pública, aunque no necesariamente de la edición?

Benjamin nunca pensó que los "Apuntes y materiales" serían publicados ni que a través de su sistema de citas alguien iba a reconstruir, como se reconstruye un paisaje antiguo mediante descripciones y dibujos, su versión de París en el siglo XIX. Benjamin no pensó que nadie iba a redimir las ruinas de su libro, porque hasta el suicidio creyó que ese libro iba finalmente a ser escrito. Pero hoy lo que tenemos es una clasificación temática de fragmentos propios y ajenos organizada según treinta y seis rúbricas: *pasajes y grandes tiendas, moda, París arcaico, catacumbas y demoliciones, el spleen y el eterno retorno, Haussmann y la lucha de barricadas, construcciones de hierro, exposiciones, publicidad, Grandville, el coleccionista, el interior, la huella, Baudelaire, ciudad onírica y arquitectura onírica, soñar con los ojos abiertos, nihilismo antropológico, Jung, arquitectura onírica, museos, termas, el flâneur, teoría del conocimiento y teoría del progreso, prostitución y juego, las calles de París, panoramas, espejos, pintura, Jugendstil, novedad, sistemas de iluminación, Saint-Simon, ferrocarriles, conspiraciones, Fourier, Marx, la fotografía, la muñeca y el autómatas, movimientos sociales, Daumier, historia de la literatura, Hugo, la bolsa, historia económica, técnica de la reproducción, litografía, la Comuna, el Sena, el viejo París, ocio, materialismo antropológico, historia de sectas, escuela politécnica.*

He copiado el índice de los "Apuntes y materiales" porque de algún modo creo que puede leerse allí una herencia teórica y metodológica. Los vaivenes de este índice, entre objetos materiales y simbólicos, intentan capturar la historia en sus "cristalizaciones menos evidentes", como le escribe Benjamin a su amigo Scholem en 1935. El índice traza un recorrido de fichas, donde se copian citas y se escriben cortos comentarios: una especie de cuaderno de recortes, donde Benjamin expande y disciplina el *collage* surrealista explotando la potencialidad que encierra la consideración de elementos dispares con la idea de que su diferencia ilumina los rasgos de cada uno de ellos. "El trabajo representa la

² Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing; Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge(Mass.)-Londres, 1989.

valorización filosófica del surrealismo", le escribe también a Scholem. Más tarde, en un característico movimiento de inversión, Benjamin buscará que la primacía surrealista del sueño y del mito se desplacen a favor de la historia y la vigilia, conservando, sin embargo, la aproximación de elementos contrapuestos que había descubierto en el *collage*.

El método poético en acción: Benjamin es sensible a lo más extraño, a lo excepcional, a lo fuertemente individual de la experiencia; descubre en lo raro, el significado general, en lugar de buscar lo general en lo habitual y en la acumulación de lo mismo. Su mirada es fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en los detalles casi invisibles. Construye un conocimiento a partir de citas excepcionales y no sólo de series de acontecimientos parecidos. Cuando lo raro o la excepción son significativos, remiten a lo general por el camino del contraste iluminador. Por supuesto, ese contraste no puede ser arbitrario. La forma de la evidencia histórica, piensa Benjamin, se encuentra en las imágenes que condensan, como la iluminación poética, elementos muy lejanos, cuyo vínculo era secreto pero no inmotivado.

Esta distancia que la imagen establece y, al mismo tiempo, anula, es filosófica y metodológica. En efecto, el "método Benjamin" (si se permite esta expresión inusual para su objeto) es, como la estrategia surrealista, una aproximación entre dos registros que, cada uno en sí mismo ha perdido su verdad, pero cuya contraposición instituye un sentido. Refiriéndose a la forma compositiva de *Nadja* de Breton, en su ensayo "Surrealismo", Benjamin afirma: "Tropezó por de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo 'anticuado', en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas..." Este conocimiento del futuro en lo viejo proviene de una capacidad (poética/política) de establecer el vínculo que ilumine ambos términos, violentando su lejanía. Se trata de la superposición de dos temporalidades: "La verdad histórica se genera en la imagen dialéctica por el contacto entre el 'ahora de su cognoscibilidad' y momentos o coyunturas específicas del pasado".³

Las citas, llevadas de un lado a otro, arrancadas de su origen textual, reproducen este movimiento. 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.

Repite citas a veces precedidas de un comentario corto, otras veces incorpora esas citas a un texto más extenso en el que ya han adquirido el aire de la prosa benjaminiana, transformándose como si Benjamin las hubiera escrito y no copiadas. Lo mismo hace con sus propios textos, a los que trata como citas, desplazando párrafos de un trabajo anterior a uno siguiente, recomponiendo frases o cambiando un adjetivo.

Laboriosamente copiados, los párrafos ajenos y la repetición de los propios llenaron cuadernos y cuadernos a la espera de que apareciera ese lugar donde eran indispensables. Nadie como Benjamin supo encontrar la cita, nadie como él aprendió a disponerla en el texto: hacerla ingresar brutalmente, sin que nada la anunciara, o por el contrario alargar la espera de una cita hasta que se abriera el vacío justo; nadie como Benjamin conoció el arte de la repetición de la cita, de la repetición del propio texto como cita oculta, produciendo en sus lectores una sensación de reconocimiento que se niega, de extraña duplicación nunca del todo idéntica.

Benjamin encadena las citas, las modela y las corta como si fueran una escritura personal, las dispone en la página con un sentido de composición. A Adorno le escribe,

³ Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch; Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manatíal, 1998, p. 73.

a propósito de su trabajo sobre Baudelaire, que todavía (y ha pasado años leyendo esos libros) está buscando una cita de Poe que ilumine lo que quiere decir sobre la multitud en la ciudad moderna. Para Benjamin, el arte de la escritura se une al de citar: porque en el cambio de lugar, la cita viaja de una escritura a otra, es arrancada de su escritura original, de su aura, para hundirse en otra escritura, rodeada de otras marcas y de otros sentidos.

El arte de la cita une dos cualidades que Benjamin cultivó personal e intelectualmente: la amistad y la reserva. Su correspondencia con Scholem y su correspondencia con Gretel y Theodor Adorno son una prueba: cartas a la vez sinceras y escondedoras, donde no se dice todo lo que el otro espera, donde la vocación de secreto, que Benjamin cultivaba, se mezcla con la necesidad de comunicar y el reclamo de ser leído. El arte ejercido por Benjamin en estas cartas es parecido al de la cita: toma la palabra de su interlocutor, da vueltas alrededor de ella, le responde y, muchas veces, vuelve a transcribirla en la carta propia. Hospitalario a las sugerencias que recibe, amistoso y ávido de diálogo, Benjamin es también mesurado y muchas veces misterioso. Siempre, sin embargo, necesita de ese impulso que es el texto ajeno, la relación íntima con la escritura de otro, para su propia escritura.

Cuentan que Benjamin era un conversador fascinante; como escritor, esta cualidad dialógica lo empuja hacia la cita, esa amistad con la escritura ajena, que es a la vez un reconocimiento, una competencia y un combate. Su reserva lo llevó a trabajar la cita con las prevenciones con que un cuerpo toca a otro cuerpo desconocido, haciéndola pasar primero por sus cuadernos de notas, para acercarla, en el movimiento de la caligrafía, a la respiración de su escritura.⁴

La cita no es sólo la presentación de una prueba de lo que se quiere demostrar (como en los escritos convencionales) sino una estrategia de conocimiento. Si la verdad del Libro no escrito se descubre en esos miles de citas, ellas también le permiten a Benjamin mostrar su gusto por el aforismo, que depende básicamente de su forma literaria, de la capacidad de compactación de la idea en escritura, que ha renunciado a la retórica de la argumentación para apoyarse en el recurso poético de la presentación inmediata. La cita comparte con el aforismo su brevedad y su aislamiento respecto de un texto corrido. En realidad, toda cita significativamente elegida funciona como aforismo, una vez que ha sido separada del original donde su encadenamiento es fuerte. Extraída de su espacio primero, la cita pierde las cadenas que la unían a la argumentación que éste presentaba.

Imagen y aforismo como forma de la exposición: desde allí podría también pensarse a Benjamin como romántico o como lector de Nietzsche y del vienés Karl Kraus, escritores cuyo pensamiento tampoco pudo prescindir del aforismo.

⁴ Sobre los procedimientos de lectura y escritura benjaminianos es particularmente iluminador el capítulo "Homo scriptor" del libro de Pierre Missac, *Walter Benjamin; de un siglo al otro*, Barcelona, Gedisa, 1988.