

**Una tesela en el mosaico urbano.
Benjamin y los pasajes**

Andreas Ilg

Una ciudad puede leerse como un libro abierto, en el cual cada párrafo se asemeja a un barrio en el mapa urbano. Deslizar la mirada por sus espacios es atravesarlos en camino, tal como se pasea por las calles o las juntas de un mosaico. El conjunto asombroso de lo que esta mirada puede captar forma una imagen alegórica que crea historia. La crea desde una perspectiva inusitada y a través de una constelación desconcertante. La crea a partir de los desechos, de lo que la gran urbe ha despreciado. Junto con Benjamin haremos una visita breve a una figura de pensamiento que en la ciudad de México es la calle.

A town can be read as an open book where each paragraph resembles a district on an urban map. To follow its spaces is an analogy of crossing its ways, just as if the reader takes a walk through its roads or slips through the small spaces on a mosaic. The collection of all that could be regarded forms an allegorical image that creates history. It creates history by an unusual perspective and through a constellation that could be called out of joint. It creates history from throw-out objects rejected by the big city. With Benjamin, we will make a short visit to a figure of thought, the street, which we located in Mexico City.

Andreas Ilg
FFyL, UNAM

**Una tesela en el mosaico urbano.
Benjamin y los pasajes**

...y ahora un clochard desembocaba de una calle transversal, con una botella de vino tinto saliéndole del bolsillo, empujando un cochecito de niño lleno de periódicos viejos, latas, ropas deshilachadas y mugrientas, una muñeca sin cabeza, un paquete de donde salía una cola de pescado.¹

JULIO CORTÁZAR

Esta imagen fijada en una anécdota literaria de *Rayuela* encuentra su riqueza no sólo en los detalles y en cómo se inserta en el contexto de fragmentos de una ciudad, sino en la manera en que estos detalles se hallan reunidos en un conjunto: un *clochard*, un cochecito de niño, una botella de vino tinto en el bolsillo, periódicos viejos, latas, harapos, una muñeca sin cabeza en un paquete, una cola de pescado. Podría tratarse de un sueño, de una pintura de René Magritte o de Giorgio de Chiri-

¹ Julio Cortázar, *Rayuela* [1963], edición de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 2000, p. 241.

co: un guante, un busto griego, una pelota verde, una nube que se asoma por detrás del muro.

De hecho, en el cuadro *La llave de los sueños* que Magritte pintó en 1930, se encuentran reunidas seis representaciones de objetos con nombres que desafían la lógica racional e insertan la imagen completa como un *rebus* en el campo onírico. Este conjunto desquiciado que se ubica en una serie de trabajos sobre la lógica inconsciente se constituye de forma distinta que la imagen literaria que acabamos de citar de Julio Cortázar. Esta descripción del *clochard* reúne elementos que aparentemente no desafían una lógica del estereotipo: la botella de vino tinto, el cochecito, los periódicos viejos, los harapos, la cabeza de muñeca y la cola de pescado; sin embargo, asemejan a la figura del pordiosero con la de un traperero o de un pepenador.

El traperero, cifrado en el personaje del *chiffonnier* en Charles Baudelaire, es una figura que Benjamin recoge y elabora durante los años en los que se dedica al proyecto de los pasajes, un proyecto que posteriormente iba a conducir a un conjunto de citas ordenadas en categorías y entintadas con letra minúscula sobre unas mil páginas. Benjamin extrae de un ensayo de Baudelaire, “Du vin et du haschisch”, la siguiente cita:

Voici un homme chargé de ramasser les débris d’une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu’elle a perdu, tout ce qu’elle a dédaigné, *tout ce qu’elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne*. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui remâchées par la divinité de l’Industrie, deviendront des objets d’utilité ou de jouissance...

y comenta “El traperero es la figura provocativa de la miseria humana. Es un proletario desarrapado en el doble sentido de

vestirse con harapos y de ocuparse con ellos”.² El énfasis de Benjamin, a saber, que el trapero cataloga y colecciona todo aquello que la gran ciudad quebró, perdió, rechazó y desdeñó, es una característica que le sirvió para identificarse, tal como lo hizo Baudelaire, con este personaje que deambula por la ciudad desarrapada. Según esta lectura, la ciudad misma se halla envuelta en harapos de los que desea deshacerse, y los que justamente deben ser recogidos, levantados en una lectura que podría constituirse como una “arqueología de la modernidad”.³ Esta arqueología da cuenta de los harapos y construye historia con los desechos que se asoman, como la cola de pescado, la cabeza de muñeca y la botella de vino tinto, en el cochecito del pordiosero, en los recovecos de la ciudad.

En una carta a Gershom Scholem, Benjamin escribió que su trabajo “comprende tanto la utilización filosófica del surrealismo —y, con ello, su abolición— como la tentativa de fijar la imagen de la historia en las cristalizaciones menos llamativas de la existencia, por así decir, en sus desechos”.⁴

El *Libro de los pasajes* es, en este sentido, la tentativa de fijar la historia de “París, capital del siglo XIX” en una constelación de sus desechos. Las citas que componen el bosquejo para este proyecto sirven como fragmentos literarios que, catalogados y coleccionados a modo del trapero de Baudelaire, se constituyen como *rebutts*, desperdicios que se acumulan en un ensamble sorprendente de fragmentos como teselas en un mosaico. Georges Didi-Huberman lee en este proyecto el “modo

² Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, p. 357.

³ Cf. Christian J. Emden, *Walter Benjamins Archäologie der Moderne. Kulturwissenschaft um 1930*, München, Wilhelm Fink, 2006.

⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Band V, 1935-1937, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, carta 978 del 9 de agosto de 1935, p. 138. (“Die Arbeit stellt sowohl die philosophische Verwertung des Surrealismus —und damit seine Aufhebung— dar wie auch den Versuch, das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam, festzuhalten”).

de reivindicarse coleccionista (*Sammler*) de todas las cosas y, más precisamente, coleccionista de trapos (*Lumpensammler*) del mundo”,⁵ y concluye: “el historiador debe convertirse en el “traperero” (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas”.⁶

El énfasis de Didi-Huberman en el traperero como una suerte de coleccionista retoma otra figura que en Benjamin cobra gran importancia. La memoria que porta cada objeto, y que en manos del coleccionista se hace característica del enorme valor que le atribuye al objeto, es la que Benjamin trata de rescatar en los restos de la ciudad. Pero no sólo es cada uno de los objetos sino la forma en que se reúnen en un conjunto asombroso.

En uno de sus bosquejos tempranos en torno a los pasajes de París, Walter Benjamin y Franz Hessel narraron la siguiente impresión de un “panorama ideal de una era arcaica apenas transcurrida” que se abre ante la mirada atenta con un singular encanto:

Cuando de niños recibimos esas grandes recopilaciones como *El mundo y la humanidad*, *El nuevo universo* o *La tierra*, lo primero que miramos ¿no fue el coloreado “pasaje del carbonífero”, o los “mares y glaciares durante la primera era glacial”? Semejante panorama ideal de una era arcaica apenas transcurrida es el que abre la mirada por entre los pasajes que se hallan en todas las ciudades. Aquí habita el último dinosaurio de Europa, el consumidor. En las paredes de estas cavernas prolifera la mercancía como una flor inmemorial que experimenta, como el tejido ulceroso, las más irregulares conexiones. Un mundo de secretas afinidades: palmera y plumero, secador y Venus de Milo, prótesis y portacartas se encuentran aquí de nuevo, como tras una larga separación. Yace al acecho la oda-

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Óscar Antonio Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 141.

⁶ *Ibid.*, p. 138.

lisca junto al tintero, las adoradoras alzan ceniceros como platillos de ofrendas. Estos escaparates son un jeroglífico, y tiene uno en la punta de la lengua la clave para leer la comida para pájaros depositada en la cubeta de fijador de la cámara oscura, las semillas de flores junto a los prismáticos, los garabatos interrumpidos en el cuaderno de notas, y el revólver sobre la pecera de los peces dorados. Por lo demás, nada de todo esto tiene un aspecto nuevo. Los peces dorados provienen quizá de una piscina hace tiempo vacía, el revólver habrá sido un *corpus delicti*, y esas notas difícilmente pudieron salvar de morir de hambre a su antigua propietaria una vez que se marcharon los últimos alumnos.⁷

Retomo de la extensa cita el siguiente fragmento: “En las paredes de estas cavernas prolifera la mercancía como una flor inmemorial que experimenta, como el tejido ulceroso, las más irregulares conexiones”. En palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari, esta flor inmemorial podría tomar el aspecto “amorfo” y, en alusión al tejido ulceroso, la forma tuberculosa de un rizoma.⁸ La afirmación de que estos escaparates sean un jeroglífico retoma, a su vez, la figura del acertijo de imágenes, es decir, del *rebus*. El “mundo de secretas afinidades” es el mundo misterioso detrás del escaparate en el que se reúnen objetos de la más diversa índole bajo una lógica del disparate. “Las semillas de flores junto a los prismáticos, los garabatos interrumpidos en el cuaderno de notas, y el revólver sobre la pecera de los peces dorados” forman una constelación que podría llamarse “fuera de quicio” o, en palabras de Winfried Georg Sebald, una composición totalmente azarosa. En alusión a la novela de Sebald, *Austerlitz*, recordemos el “Antikos Bazar” en Terezín ante cuyo mostrador se quedaba pasmado el que-

⁷ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 866.

⁸ Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Introducción: Rizoma”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 10-32.

ruido amigo de Austerlitz, observando los objetos ubicados detrás del cristal.

Pero incluso aquellas cuatro naturalezas muertas, evidentemente compuestas totalmente al azar y que, según parecía, habían crecido de forma por completo natural en las ramas negras, reflejadas en los cristales, de los tilos que había en torno a la plaza, tenían para mí tal atractivo, que durante mucho rato no pude apartarme de ellas y, con la frente apretada contra los fríos cristales, estudiaba las cien cosas distintas, como si de alguna de ellas, o de su relación entre sí, se pudiera deducir una respuesta clara a las muchas preguntas, inimaginables, que me agitaban.⁹

Y después de preguntarse por los enigmas que debería albergar cada uno de estos objetos, el narrador concluye benjaminianamente:

Tan intemporales como ese momento de salvación, inmortalizado pero que ocurría siempre precisamente entonces, eran todos los objetos de adorno, utensilios y recuerdos que, por razones imposibles de investigar, habían sobrevivido a sus anteriores poseedores y superado el proceso de destrucción, de forma que ahora sólo podía percibir entre ellos, débil y apenas reconocible, mi propia sombra.¹⁰

Esta imagen en el escaparate del bazar en Terezín, tal como la descripción de los objetos en un escaparate de uno de los pasajes en París, se asemeja a lo que Benjamin rescató del *Trauerspiel* alemán. Se trata de la alegoría, de la cual decía en “Zentralpark” que es “la armadura de la modernidad”.¹¹

⁹ Winfried Georg Sebald, *Austerlitz*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 196-198.

¹⁰ *Ibid.*, p. 199.

¹¹ Walter Benjamin, “Zentralpark”, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, tomo I, p. 681.

La idea de la alegoría como armadura de la modernidad alude a su lectura como montaje. Leer la constelación en la que se conforma una alegoría equivale a la lectura de lo que Benjamin llamó una “imagen dialéctica”, cuya dialéctica estriba en el contraste que se hace evidente en la relación que une objetos de la más diversa índole. Entre los fragmentos que se reúnen en el *Libro de los pasajes* se halla una idea precisa de lo que Benjamin entendió por imágenes dialécticas. “Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación”.¹² Por un lado, significa que las cosas que comprenden estas constelaciones se han extraído de su contexto, del cual, de cierta manera, ya estaban excluidas, ya que, como desechos, fueron despojados por la ciudad, y, por el otro, quiere decir que se hallan alienadas entre sí en esta nueva y sorprendente yuxtaposición en el escaparate del coleccionista. La indiferencia entre muerte y significación indica que a través de su presencia, una vez que las cosas se hallen despojadas de su valor de uso, se manifiesta una memoria del pasado confinado en el ayer de una historia, que, en palabras de Stefan Zweig, es la de “momentos estelares de la humanidad”.

Si en su tesis de habilitación de 1925 Benjamin dio un énfasis particular a la alegoría como “intruso”, cuyo impacto puede calificarse de “grosera infracción contra la paz y el orden de la legalidad artística”,¹³ en el *Libro de los pasajes* atribuye esta “grosera infracción” a la imagen dialéctica. Esta infracción, que en el texto en alemán dice “*Unfug*” (“sinsentido”, “fuera de quicio”), es lo que concierne a la relación disparatada de los objetos en la imagen dialéctica. Lo

¹² Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 468.

¹³ Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2006, p. 396. (“Unfug gegen Ruhe und Ordnung künstlerischer Gesetzmäßigkeit”, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, tomo I, p. 353).

que está desquiciado es precisamente la composición, como si estuviera “descompuesta”. La sorpresa que genera esta forma de unir lo disparate es la que irrumpe en “la paz y el orden de la legalidad artística”. Benjamin escribe que la colección se encuentra

ordenada, pero según un vínculo sorprendente, es más, incomprensible para el hombre profano. Sólo recuérdese la importancia que para el coleccionista tiene no sólo cada objeto sino también todo el pasado comprendido en él, tanto el pasado que concierne a su creación y a la identificación como los detalles que se derivan de su historia exterior: sus propietarios anteriores, el precio de adquisición, el valor, etc. Todo esto, las circunstancias científicas como lo demás, converge para el verdadero coleccionista con cada una de sus propiedades en una enciclopedia mágica, en un orden cósmico, cuyo esbozo es el destino de su objeto. Los coleccionistas son fisónomos del mundo de las cosas.¹⁴

Si el pepenador o el trapero es un coleccionista de desechos y si en esta figura se representa el historiador que recoge de una historia los fragmentos como restos despreciados de los que ésta se deshizo, entonces resulta de suma importancia el modo según el cual los cataloga y ordena. La constelación así formada es desquiciada o descompuesta porque tienta a la historia que se ha olvidado de los restos que pretendió esconder

¹⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, tomo III, pp. 216 y ss. (“Geordnet aber nach einem überraschenden, ja dem Profanen unverständlichen Zusammenhange. Man erinnere doch nur, von welchem Belang für jeden Sammler nicht nur sein Objekt, sondern auch dessen ganze Vergangenheit ist, ebenso die zu dessen Entstehung und sachlichen Qualifizierung gehörige wie die Details aus dessen scheinbar äußerlicher Geschichte: Vorbesitzer, Ersterbungspreis, Wert, usw. Dies alles, die wissenschaftlichen Sachverhalte wie jene anderen, rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriß das Schicksal seines Gegenstandes ist. Sammler sind Physiognomiker der Dingwelt”).

debajo de la descripción de grandes épocas y acontecimientos importantes.

En el proyecto de los pasajes del que Benjamin extrajo el ensayo “París, capital del siglo XIX”, esta constelación tomó forma alegórica en la imagen dialéctica de la gran ciudad. En lugar de un mapa geográfico de la capital, Benjamin ordenó las citas literarias en capítulos que, en alusión a la ciudad, pueden compararse con los *faubourgs*. Cada *faubourg* constituye una imagen dialéctica de fragmentos diversos, y el conjunto completo, la alegoría como armadura de la modernidad, a saber, la metrópoli. La composición se asemeja así a un mosaico cuyas teselas se forman de barrios y cuyas juntas se representan por las calles que las atraviesan. Deslizar la mirada por los espacios y por cada uno de los fragmentos forma la analogía de una lectura de la ciudad cual libro abierto. En el capítulo “Bulevares de Berlín”, Franz Hessel, amigo y compañero en los paseos por París, paseos de los que surgió en 1927 la idea del texto sobre los pasajes, escribe:

La calle de Tauentzien y el Kurfürstendamm tienen la alta misión cultural de enseñar a los berlineses a “flanear”, a menos que esta ocupación urbana caiga totalmente en desuso. Pero quizás no sea muy tarde. “Flanear” es una forma de lectura de la calle en la que las caras de las personas, los acristalamientos, los escaparates, las terrazas-café, los ferrocarriles, los automóviles y los árboles se convierten en letras con el mismo derecho, que juntas dan lugar a palabras, oraciones y páginas de un libro que es siempre nuevo. Para “flanear” adecuadamente, no se debe tener preconcebido ningún plan concreto. Y como en el tramo que va de la plaza Wittenberg al Halensee hay tantas posibilidades de hacer compras, de comer, de beber, de ir a ver teatro, películas o cabarets, se puede uno aventurar en el paseo sin una meta muy fija y buscar la aventura imprevista del ojo. Dos grandes colaboradores son el cristal y la luz artificial, esta última especialmente en lucha con un resto de luz del día y el

crepúsculo. Todo se hace más sencillo, surgen nuevas cercanías y lejanías, y la afortunada mezcla,

où l'indécis au précis se joint.¹⁵

Esta cita extensa conjuga múltiples ideas que atraviesan la obra de Benjamin y que establecen un vínculo entre el mosaico como ensamble de estas ideas y su lectura. En el ensayo que lleva el título “París, la ciudad en el espejo”, Walter Benjamin hace una comparación similar a la que acabo de citar de Franz Hessel, pensando en la biblioteca como una ciudad y particularmente la ciudad de París que atraviesa el Sena.¹⁶ Como el *flâneur* recoge con su mirada los detalles sorprendentes y más diversos de una ciudad, el lector o el escritor reúne un conjunto de textos varios en torno a un tema de interés. Caminar por una biblioteca, a través de sus pasillos y entre los libreros altos y largos, pero, sobre todo, leyendo las obras que en ella se encuentran, equivale a un paseo por una ciudad. La transcripción creativa de citas en una biblioteca equivalía, para Benjamin, a un paseo por la capital y cada una de las referencias extraídas aludía a una imagen asombrosa —como aquella que se forma un extranjero al pasear por las calles desconocidas de una ciudad nunca antes visitada—. El asombro de una mirada atenta ante los detalles que para la ciudad se convirtieron en más cotidianos e insignificantes, es la que busca Benjamin al pasear por la ciudad como historiador-trapero.

La cita de Franz Hessel se dedica a la figura del *flâneur* que en Benjamin se relaciona con el pepenador por la “*démarche saccadé*” que en la traducción al español se convirtió en “andares a tirones”.¹⁷ Esta andanza se caracteriza por los inter-

¹⁵ Franz Hessel, *Paseos por Berlín* [1929], Madrid, Tecnos, 1997, p. 121.

¹⁶ Walter Benjamin, “Ich packe meine Bibliothek aus”, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, tomo IV, p. 356 (“Paris ist ein großer Bibliothekssaal, der von der Seine durchströmt wird”).

¹⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, tomo V, p. 460 (Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 371).

valos de paradas con el fin de examinar el desecho con que el pepenador se topa. Pero este constante detenimiento para volver a tomar camino poco después es lo que, además, relaciona a esta figura con el meditador o el *Grübler*. Pocos fragmentos más adelante, Benjamin compara al *flâneur* con el meditador de quien afirma que su recuerdo “dispone de la masa desordenada [o precisamente ordenada según una lógica de la descomposición] del saber muerto”. Benjamin sigue:

Para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recordadas arbitrariamente que componen un puzle [*sic*].¹⁸

El *Grübler* rodea las imágenes de esta obra fragmentada que recuerda y tan pronto se detiene para comprender un elemento de ella, tan pronto vuelve a encaminarse hacia la siguiente pieza en el *puzzle* que intenta descifrar. De la misma manera es la figura de cierto *flâneur* que, como Benjamin en París, porta un valioso librito en donde fija sus impresiones que recogió en sus paseos por la ciudad. Pero también se convierte en meditador en cuanto reúne estas notas en su memoria y hace de ellas un ensamble enigmático, en torno al cual emprende nuevos caminos de reflexión. Lo que de esta forma se constituye es lo que Benjamin llamó una imagen alegórica. Por esto, Benjamin también compara al meditador con el alegórico. La última cita sigue:

Una época poco amiga de la meditación conserva en el puzle la actitud de ésta. Es en particular la del alegórico. El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese signifi-

¹⁸ *Ibid.*, p. 375.

cado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna meditación natural entre ambos.¹⁹

Este acto de ensamblar los fragmentos para ver si encajan es análogo a la construcción de un mosaico. Para Benjamin, y volvamos a poner énfasis en ello, se trata de hacer un mosaico de la ciudad con los fragmentos despreciados. Unirlos en imágenes alegóricas es la labor tanto del pepenador como del coleccionista, el resultado tanto de la *flânerie* como de la meditación. El tema de este trabajo es “hacer historia de los desechos de la historia”, cosa que Benjamin concibió como un proyecto “digno de elogio”.²⁰ El método de esta obra es un “montaje literario” que describió de la manera siguiente:

No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No me apropiaré de ninguna formulación profunda, no hurtaré nada valioso. Pero los harapos, los desechos: éstos no los quiero describir, sino mostrar.²¹

En esto se encuentra la clave de su proyecto: las imágenes alegóricas o dialécticas que construye no se interpretan. A modo de una “narración”, no se añade ninguna explicación²² con el fin de que la imagen permita, por consiguiente, que el pensamiento pueda tornar una y otra vez, siempre de nuevo, a lecturas cada vez distintas, alrededor de sus componentes. Si Benjamin afirma que no tiene nada que decir y sólo que mostrar —afirmación que encontramos también en el inciso con

¹⁹ *Ibid.*, p. 375.

²⁰ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, III, 218 (“Geschichte aus dem Abfall der Geschichte machen. Und das ist und bleibt etwas Rühmenswertes”).

²¹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 854.

²² Cf. Walter Benjamin, “El narrador”, en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1999, p. 113: “Es que la mitad del arte de narrar radica precisamente, en referir una historia libre de explicaciones”.

la letra N y el título “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”—,²³ entonces esta imagen no es más ni menos que un cúmulo de acertijos, un *rebus*. “La alegoría —escribió en el *Libro de los pasajes*— conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma conjunto con otro, en el que encaja”.²⁴ En alusión al sueño que Freud llamó un *rebus* y comparando el *rebus* benjaminiano con un sueño, podemos hacer la analogía entre el método de Benjamin y el proyecto del psicoanálisis que Freud designó, no sin cierta ironía dolorosa, una “Δρεκκologie”.²⁵ Para ambos investigadores se trató de despertar del sueño —en el cual, según Benjamin, el surrealismo quedó atrapado. Benjamin decía: “en los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba”.²⁶ Este relámpago coincide con el despertar de golpe.

La calle como figura de pensamiento

Pero este tipo de cosas, lo que me da a mí, lo que siempre me dio —cuando yo aprendí lo que es caminar verdaderamente y perderse en una ciudad— es sobre todo signos. Además de eso que yo llamo

²³ *Ibid.*, p. 462.

²⁴ *Ibid.*, p. 371.

²⁵ Cf. carta (159) a Fließ del 5 de marzo de 1898, en Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fließ. 1887-1904*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1999, p. 328. Podríamos traducir al español este neologismo con la palabra Μογγολογία. Es un discurso que se constituye por las lecturas de los desechos, del “Dreck”, en Freud transliterado al griego, o de la “mugre”.

Lo que Sigmund Freud elabora como “interpretación analítica” se relaciona con lo que concibe como “adivinanza acertada” (*erraten*). Cada fragmento histórico se reformula como acertijo —en el caso del sueño a modo de un *rebus*— que requiere de una lectura que opera cual adivinanza. Cada una de estas adivinanzas permite que acierte la construcción resultante que no es otra cosa que una actualización de fragmentos históricos.

²⁶ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 459.

el poema anónimo, por darle un nombre, es que ese poema tiene un sentido, tiene... hay palabras, hay cosas que continuamente te echan hacia adelante o te echan hacia atrás.

JULIO CORTÁZAR

Lo que llamo una tesela en el mosaico urbano es un fragmento a modo de una imagen dialéctica de una ciudad moderna. Este fragmento lo ubico en la ciudad de México y me baso en un extraordinario estudio de aplicación de la teoría benjaminiana a una metrópoli de América Latina del siglo xx. Se trata de un trabajo sobre la ciudad de São Paulo.²⁷ Mi intención en el presente ensayo consiste en dar un primer acercamiento a un proyecto sobre la ciudad de México en el calidoscopio de la literatura del siglo xx.

Se trata de aplicar los encuentros dialécticos de Benjamin con las imágenes literarias de París como “capital del siglo xix” a las figuras de la ciudad de México. Ubico un fragmento de historia en la capital de México a modo de lo que Gonzalo Celorio llamó una “ciudad de papel”,²⁸ hecha de anécdotas literarias de Carlos Fuentes, Efraín Huerta, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Monsiváis, Salvador Novo, Octavio Paz, Vicente Quirarte, Alfonso Reyes, atrapada en las imágenes fotográficas de Manuel Álvarez Bravo o de Pedro Meyer y eternizada en el clásico de “La ilusión viaja en tranvía” (1954) de Luis Buñuel.

Sin embargo, retomo por el momento una imagen actual y vuelvo al epígrafe que nuevamente es de Julio Cortázar. El poema anónimo cuyas palabras echan hacia delante y hacia atrás, en nuestro caso, forma la descripción de una imagen se-

²⁷ Cf. Willi Bolle, *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*, Köln, Böhlau, 1994.

²⁸ Gonzalo Celorio, “México, ciudad de papel”, en *México DF: Lecturas para paseantes. Una antología de Rubén Gallo*, Madrid, Turner, 2004, pp. 39-58.

mejante a la descripción que Benjamin y Hessel hicieron del escaparate en un pasaje de París. Echarse hacia delante y hacia atrás es precisamente el movimiento del meditador, del *flâneur* y del pepenador. El ensamble final del coleccionista, por supuesto, es un artificio del escritor cuya escritura une los elementos más diversos en un conjunto sorprendente.

* * *

Es cierto que en la ciudad de México es difícil pasear. Los ejes viales que la cortan en segmentos y el anillo periférico que rodea lo que en algún momento se consideraba la orilla de la ciudad son intransitables para el peatón.

Pero también el viaje por Insurgentes —como escribe Fabrizio Mejía Madrid— es sólo un tránsito (“insurgentear” fue el verbo que congeló el momento en que la ciudad dejó de ser abarcable para convertirse en circulable; los embotellamientos hicieron que aquel verbo cayera en desuso) donde no hay nada imprescindible ni tampoco desechable.²⁹

La ciudad se ha convertido en un panorama agitado de tránsito automovilístico, entre cuyos vaivenes se deslizan, frágiles y ahuyentados, los peatones.

Lo que Benjamin trabajó como “pasaje”, a saber, el *habitat* del colectivo al que se entra y del que se sale cruzando umbrales invisibles, en la ciudad de México moderna no se refleja en los grandes *Shopping Malls* estadounidenses sino en la calle, en la avenida y en el callejón. Es ahí donde se habita, labora y pasea, donde se abre el negocio de chucherías sin escaparate, donde se ofrece tamales y atole en la mañana, donde por la tarde se escucha “el silbido infinitamente doloroso [...] del tre-

²⁹ Fabrizio Mejía Madrid, “Insurgentes”, en *México DF...*, p. 62.

necito de los plátanos y camotes asados”,³⁰ y donde rueda el carro repleto de los *souvenirs* de la jornada del pepenador.

Sobre la banqueta hay niños sentados al lado de sus madres vendiendo alegrías; en la esquina un policía que acompaña con penetrante silbato el cambio de luces del semáforo. Encima se extiende por un lado el nombre enigmático de “Barranca del Muerto”, por el otro, “Revolución”, emblema de un pasaje en el que con un solo giro se pasa de un lado al otro. En una fachada desgastada, un rostro de graffiti urbano muerde la esquina de un cartel en el que se anuncian nuevos horizontes políticos. Botellas de Coca Cola en el sumidero y la agitación de camiones, peseros y la infinitud de coches. El concierto de la desesperación cotidiana comienza ahí donde se frenan las velocidades.

Una fotografía de un instante en el que se unen las figuras más diversas en un conjunto exquisitamente desquiciado. Podría parecerse al ensamble mágico de juguetes de un niño, podría constituirse como la composición exótica de un coleccionista, incluso podría ser, en alusión al pepenador, el conjunto “de periódicos viejos, latas, ropas deshilachadas y mugrientas, una muñeca sin cabeza, un paquete de donde salía, una cola de pescado” en el cochecito que en la narración de Cortázar empuja un *clochard*. Se trata de una imagen fija y desconcertante, como una fotografía en la que cada detalle se caracteriza por la yuxtaposición con otro, por su relación que, cual fisura, se expone a la mirada atenta. Así se forma un mosaico citadino, un pedazo asombroso al que nada se añade y sobre el que sólo se desliza, sorprendida y encantada, la mirada del observador. Es la mirada reflexiva del meditador que emprende camino en torno a una figura de pensamiento ante la que se detuvo hace un instante. También es el recorrido de la pluma por la hoja del escritor que une citas mediante la creación de una obra en

³⁰ Gerardo Deniz, “San Rafael”, en *México DF...*, p. 98.

fragmentos. Es el ensamble del alegórico de piezas encajadas de imágenes y significados, y es el mosaico urbano con juntas y teselas que de lejos se integran en una imagen completa y de cerca se desintegran en fragmentos, asemejándose a un distanciamiento de y una aproximación a la cartografía citadina.

Si ahora se ha constelado una imagen particular, ¿qué lecturas podemos hacer? ¿Y cómo crear de ahí una figura de pensamiento que crea historia? ¿De qué manera se relaciona ésta con una historia de desechos?

La imagen menospreciada es la imagen cotidiana, una imagen que nos es tan familiar que pierde su brillo y encanto y, en mucho mayor grado, su fuerza de asombrar la mirada del paseante. La imagen despreciada es tal vez aquella que se impone a la vida cotidiana y que la saca de quicio, cuestionando aquello sobre lo que hemos convenido en llamar una historia de hechos, una historia lícita y, por ende, quizás una historia apreciable, una historia que rememora los momentos estelares de la historia. Si Benjamin propone leer la historia a contrapelo, estas lecturas la construyen en el presente como una arqueología de restos. Pero no basta con una lectura, sino que hace falta un rodeo constante que sin cesar mira los hechos, y que lo hace siempre de nuevo, en cada caso descubriendo otras relaciones de lo mismo, a saber, hace falta el paseo reflexivo del meditador.

El emblema de dos nombres de calles que encabezan una esquina que une las avenidas de “Barranca del Muerto” y “Revolución” permite reconocer en este espacio la carga de una magia singular.³¹ Al pie de esta imagen se halla cual insignia el nombre de Coca Cola rodeado de basura acumulada que los arroyos del diluvio de ayer han acercado a la coladera. El policía que en trance parece perderse en el *tantra* del tráfico,

³¹ Walter Benjamin decía que “Sólo el encuentro de dos *nombres* de distintas calles produce la magia de la ‘esquina’”. Cf. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 836.

alertando en cada alto que no se pase un desesperado y obs-
truya el flujo que ya arrasa con las primeras filas de coches
embotellados. Y he aquí, al otro lado de la imagen, las barras
de amaranto, apenas visibles, compactas y apetecibles, para el
“tentempié” de transeúntes que no se detienen ante la alegría
desenfrenada de uno de los chicos en la banqueta.

¿Cómo no leer en esta tesela de un mosaico urbano tan par-
ticular el colapso de movimientos que apuntan a una faceta
histórica de la ciudad de México, a un semblante moderno
de sus múltiples rostros? ¿Y qué hay con la avenida paralela de
Insurgentes? Insurgentes y Revolución ¡Qué pareja! Paralelas
atraviesan gran parte de la ciudad de norte a sur y de sur a norte.

Por supuesto Benjamin no se quedó con una imagen singu-
lar sino que la puso a dialogar con otras en un conjunto que
él mismo llamó un mosaico hecho de fragmentos. Además,
lo hizo en el contexto del “montaje literario” que forma un
conjunto exótico y desconcertante en donde se encuentran la
“moda” junto con “el tedio” y la “construcción en hierro”; “el
interior, la huella” junto a “Baudelaire” y el “museo”, “pano-
ramas” yuxtapuestos con “espejos” y el “*Jugendstil*”; “Marx”,
“la fotografía”, “el muñeco”, “Daumier”. La cita de los pasa-
jes de Benjamin y Hessel, no obstante, representa una imagen
de los principios del siglo xx, y precisamente no una cita lite-
raria. Lo importante respecto a esta imagen radica en la lec-
tura de la combinación de los elementos que la conforman, la
de “secretas afinidades”, sin interpretarlos o explicarlos. La
simple yuxtaposición —que sí es un artefacto literario— es lo
que aquí abre el campo para la mirada alegórica o dialéctica del
meditador. Reconocer en los fragmentos rasgos característicos
del rostro de la ciudad moderna, como distintivos que permiten
catalogarlos como piezas del “alebrije” de la ciudad de México,
une al coleccionista con el meditador en la figura del fisónomo.

Nuestra imagen forma un fragmento entre cientos que sólo
en su composición dispareja y desquiciada nos posibilita cons-

truir historia. Recordemos que no hemos añadido nada. No hay nada que decir, sólo que mostrar. Las lecturas múltiples que se generan en los paseos por esta imagen fija y estática la ponen en movimiento y perciben, con cada acercamiento, las juntas que la constituyen. Detenerse ante estas juntas que son las relaciones entre cada detalle es lo que permite leer la imagen como una alegoría que alberga en sí muchos enigmas. Ver si encaja en una imagen más amplia, la de la ciudad de México en cierto momento histórico, retratada en teselas literarias, es la obra del montaje de un mosaico que jamás dejará de ser fragmentario. Una tesela en el mosaico urbano queda como un fragmento que aislado no nos permite inferir nada acerca del conjunto en donde ha de insertarse. Depende de muchos fragmentos de un *puzzle* para que podamos leer las lagunas. Aquí sólo se trata de un quedo acercamiento y un primer ejemplo de una obra más extensa.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, trece tomos.
- “El narrador”, en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1999, pp. 111-134.
- *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid, Abada, 2006.
- BOLLE, Willi, *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*, Köln, Böhlau, 1994.
- CELORIO, Gonzalo, “México, ciudad de papel”, en *México DF: Lecturas para paseantes. Una antología de Rubén Gallo*, Madrid, Turner, 2004, pp. 39-58.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela* [1963], ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 2000.

- DENIZ, Gerardo, "San Rafael", en *México DF: Lecturas para paseantes. Una antología de Rubén Gallo*, Madrid, Turner, 2004, 96-101.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- EMDEN, Christian J., *Walter Benjamins Archäologie der Moderne. Kulturwissenschaft um 1930*, München, Wilhelm Fink, 2006.
- FREUD, Sigmund, *Briefe an Wilhelm Fließ. 1887-1904*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1999.
- HESSEL, Franz, *Paseos por Berlín* [1929], Madrid, Tecnos, 1997.
- MEJÍA MADRID, Fabrizio, "Insurgentes", en *México DF: Lecturas para paseantes. Una antología de Rubén Gallo*, Madrid, Turner, 2004, 61-84.
- SEBALD, Winfred Georg, *Austerlitz*, Barcelona, Anagrama, 2005.