



La metáfora absoluta, como hemos visto,
irrumpe en un vacío, se proyecta sobre la
tabula rasa de lo teóricamente
incompletable...

Hans Blumenberg

Dialéctica en interrupción (*Stillstand*):
esa es la quintaesencia del método.

Walter Benjamin

LAS METÁFORAS DE BENJAMIN

JUAN BAUTISTA RITVO



Demolición de Bitte des Moulins para abrir la Avenue de l'Opéra, P. Emonts, ca. 1870

I

Examinada desde el punto de vista exclusivamente *conceptual*, *Das Passagen-Werk* (*La obra de los pasajes*) de Walter Benjamin es de una notoria inconsistencia. La unión, por ejemplo, de un marxismo economicista con el mesianismo revolucionario, apocalíptico y romántico —el que supone que en el extremo de la desdicha todavía es posible un *vuelco súbito* que constituye, a la postre, una maldita estetización de la política—, tan propia de la época en que escribió Benjamin, es poco compatible con su texto sobre el *Trauerspiel* (literalmente “representación luctuosa”, o tragedia o drama barroco), con su ensayo sobre *La afinidades electivas* de Goethe y con la mayoría de sus textos críticos.

Si vamos más al detalle, ¿cómo justificar una expresión tal como “imagen dialéctica” si la noción de imagen se sustrae al movimiento dialéctico aunque llegue eventualmente a suscitarlo?

La imagen, así Sartre¹, es indiscernible del acto posicional que la declara ausente o inexistente: del didáctico centauro, sé cuanto menos que no existe; la imagen de una persona que acaba de retirarse de la habitación, se diferencia de la percepción de ella menos por su falta de vivacidad que por ser una suerte de monograma, una figuración abreviada, un epítome anticipatorio, *de lo que no está ahí*. La imagen, claro está, conlleva la negación, explícita o implícita, pero carece del *tercer término*, del mediador entre-dos que las diversas dialécticas portan.

¿Cómo hablar de inconsciente colectivo (*Kollektivunbewusstsein*) o de *Bildphantasie* (homólogo de *Einbildungskraft*, o facultad formadora de imágenes), si la primera expresión nos lleva al misticador territorio de Jung y la segunda parece una desvaída e incierta versión del esquematismo kantiano?

Pero quizá se trate de una confusión en la que la mayoría de los expositores de Benjamin caen, en esta época en la cual rendirle culto es una manera eficaz de desconocerlo cuando se lo juzga, pongo por caso, un escritor revolucionario, sin advertir hasta qué punto es hoy ambigua esa figura, y hasta, en el colmo de la demagogia, mártir de la vanguardia estética y política.

Benjamin *presupone* los conceptos y lo hace sólo para dejar que *irrumpe* en ellos la metáfora, el fondo metafórico que alimenta incluso en los hallazgos individuales, el archipiélago de la lengua. En Benjamin todo es metáfora, nada se reduce a la oposición binaria “verdadero/falso” propia de las ciencias formales; en su letra, la expresión “lucha de clases”, sin perder su áspera denuncia del sojuzgamiento y la

rebeldía, es una metáfora más cerca de Víctor Hugo y de su canto de redención universal que de Marx, quien admira el capital que disuelve en el aire todo lo sólido y prepara así la abundancia y la racionalidad comunista. Y la sobada y tramposa expresión “infraestructura”, jamás es elevada al concepto: más bien permanece muy cerca del infierno del trabajo mecánico en la ciudad, cuya cifra mayor son los desechos que cifran el destino del proletario: mendigos, vagabundos, traperos.

II

Desde luego, el trabajo que diferencie pacientemente metáfora de concepto, compromete tantas y tan diversas zonas del saber que su despliegue es inacabable. No obstante, no puedo evitar algunas precisiones esquemáticas.

¿Cómo evitar que se convierta en sierva humilde del concepto? Y si suprimimos esa servidumbre, ¿cómo sustraerse a la confusión con cualquier operación de invención, sea la que fuere?

El concepto está sometido a la coerción de una regla que tiende a la *totalización*; la metáfora, por el contrario, tiende a la *destotalización*. (Y entrambos totalizan y destotalizan el pensamiento de Occidente. El concepto *supone* lábilmente que las premisas no se mueven, mientras *fija* las conclusiones. El concepto es corpuscular; la metáfora ondulatoria).

Veamos rápidamente cómo es así.

Ch. Perelman se remonta a la concepción de Aristóteles de la metáfora y, siguiendo de cerca a I. A. Richards,² disecciona la metáfora proporcional reductible a cuatro términos, o a tres, que se ordenan: A es a B como C es a D; o bien A es a B como B es a C. En el ejemplo escolar “el atardecer de la vida” (o más simplificado aún “el atardecer”), los términos que sirven de vehículo al cotejo entre semejanzas de relaciones “atardecer” y “día”, sostienen la idea o tema “vejez” y “vida”.

Si alguien dice “mi atardecer”, los términos implícitos, aparentemente tan escolares y hasta trillados, se tornan inquietantes si los dejamos desplegarse³ justamente porque la metáfora, como lo ha sostenido con precisión Richards y lo recuerda Perelman, carece de totalización: la acción semántica y pragmática de los elementos sémicos entran en coalescencia, contaminación y diseminación. La trivialidad “rey” para referirse al “león”, obra de una sociedad que hasta entre los animales establecía jerarquía nobiliaria, alude sin duda a la majestad, el brillo, etcétera.

Claro, pero por allí se filtra inopinadamente la crueldad

y hasta la antítesis, porque la mayoría de los reyes, como es sabido, carecían de la fiera apostura evocada.

(Cuando Kant vincula el escepticismo de Hume con una barca detenida en la orilla que puede “podrirse”, el infecto término evoca más cosas de las aparentemente pensadas...)

Aquí el racionalismo clásico de Perelman se ve curiosamente subvertido, porque él sigue apostando a la metáfora como fecundación del concepto, sin advertir que la metafísica del concepto puede, de hecho, verse desmoronada por su confrontación con la dispersión metafórica. Si la metáfora parte en su impulso de la jerarquía de los órdenes: materia, vida, espíritu, la contaminación de los semas, la perfusión de vocales y consonantes, unidas por lo que ellas propician a través de los recursos gramaticales y estilísticos, culmina su obra en el trastorno generalizado que el concepto hereda y el mito intenta cohesionar.

Adorno afirmó que las constelaciones discursivas giran en torno a un lugar central que en definitiva es inaccesible⁴. Ese lugar central es la *privación* que el concepto y la metáfora comparten: están privados de origen, diría, para recordar un vocablo aristotélico del cual Lacan ha hecho tanto uso.

OBSERVACIÓN

Jacques Derrida, en su estudio sobre la metáfora,⁵ parte, en definitiva, de Heidegger, para quien la metáfora sólo tiene lugar en el interior de la metafísica. Hay que protestar contra este prejuicio que confunde la metafórica espontánea, la que en el curso del tiempo ha pasado a formar parte de un repertorio o reserva común y así ha mantenido en suspenso y en un estado casi catacrético su poder disuasivo, con la versión platonizante de ella.

Es cierto, y basta evocar a Fontanier,⁶ para ver cómo la tropología –y en general la figurática– es concebida y guiada con “rectitud” en la senda de una pedagogía del espíritu que puede conducir por grados de lo sensible a lo espiritual.

Pero, al dar cuerpo a lo incorporal, o al otorgar rotundidad a una forma orgánica más sutil y difícil de aprehender, *algo esencial deforma y traspone*, proyectando sobre ello una luz insólita que tiene una doble función: *impurificar* la idea y otorgarle a la carne una insólita profundidad, hecha de deslumbramientos y de diseminaciones.

En la metáfora, no se trata tanto de analogía como de *ósmosis recíproca* de lo visible con lo invisible, mediante una transposición o transferencia de sentidos de unos términos a otros. Como bien lo ha señalado Richards, los términos

que se ponen en juego en la analogía –*vehículo* uno de ellos, el soporte de la comparación, *tenor* el otro, que es el tema comparado–, no son simplemente comparados sino puestos en *interacción*. Y esa interacción es también contaminación. Es por ello que el esquema cuatripartito de Perelman reprime en definitiva la estructura metafórica, por la sencilla razón de que usa (aunque lo haga con reservas) una forma algébrica que, como toda proporción, es ajena a cualquier contenido porque los tolera todos. La escisión entre forma y contenido impide captar la ósmosis que establece un juego a dos puntas, que es a la vez de *encarnación* y de *disipación*. En virtud del poder metafórico –poder que conserva su eficacia como las capas pastosas de la tierra retenidas bajo la corteza–, los cuerpos sutiles se tornan más densos y expansivos, y el *spiritus*, el “aliento” se visibiliza para recoger el temor y el temblor de la criatura. Ahora bien, este ámbito es anterior a la metafísica propiamente dicha. Es más, la metafísica, particularmente la inspirada en el platonismo, es una interpretación de él en su dualidad entre mundo sensible y mundo ideal.

Lo que se pone en obra en el mundo metafórico es el ámbito de lo sagrado, por lo tanto del tabú y la ambigüedad de lo puro e impuro.

Es cierto que, en la vida cotidiana, la mayor parte de estas metáforas son metáforas dormidas. Pero la asociación libre en psicoanálisis, la invención poética y ciertas irrupciones en las luchas agónicas de la vida política tienen como efecto reanimar el poder metafórico.

III

Las relaciones de la metáfora con el concepto son, en Benjamin y en Adorno, exactamente inversas. En Adorno, el punto de partida y el de llegada es el concepto, abierto, fragmentado, pero siempre producto de una dialéctica reflexiva que él toma, sin duda rectificándola pero conservando la inspiración inicial, de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel: “Pero en esto me mantengo fiel a la posición de la fenomenología del espíritu hegeliana, según la cual el movimiento del concepto, de la cosa misma, es también al mismo tiempo el movimiento reflexivo explícito del sujeto que contempla”⁷. (Afirmación hecha en una carta al editor de *Das Passagen-Werk*, y en polémica con Benjamin –ya volveré sobre este punto–).

Benjamin, como Kafka, se detiene en el umbral de la Ley: si se prolongan algunas de sus innumerables metáforas –las que generalmente *literalizan*, es decir, carnalizan

analogías aparentemente destinadas a espiritualizarse—, podemos hallar nuevos y riquísimos conceptos. Mas de ahí él se ha retirado a último momento, al menos en sus textos fundamentales y más propios.

Veamos un párrafo muy singular de la primera de las *exposés* que preludian *La obra de los pasajes* y que se titula “París, capital del siglo XIX” (1935):

“Pero la modernidad cita precisamente siempre la prehistoria. Lo cual se hace aquí gracias a la ambigüedad que es propia de las producciones y de las relaciones sociales de esta época. La ambigüedad es la manifestación figurada [*bildliche Erscheinung*] de la dialéctica, la ley de la dialéctica interrumpida [*Dialektik im Stillstand*]. Esta interrupción es utopía y la imagen dialéctica [*dialektische Bild*] es entonces una imagen de sueño [*Traumbild*]. La mercancía considerada absolutamente, es decir, como fetiche, da una imagen de este género, al igual que los pasajes que son a la vez calle y casa, y que la prostituta, que es una única persona vendedora y mercancía”.⁸

En sí mismos, los términos “imagen” y “dialéctica” no son incompatibles; la incompatibilidad nace cuando el primero es sujeto y el segundo modificador.

Esta relativa incompatibilidad produce una innegable dispersión: “imagen” se devuelve a la enorme dispersión: las figuraciones fugitivas del sueño o del ensueño que son sombras brevísimas, rapidísimas, fulgurantes en su aparecer y en su desaparecer como arena que se escurre entre los dedos, los grabados pictóricos, los pictogramas, los reflejos en el espejo, la multiplicación procaz que se produce cuando se enfrentan espejos, y hasta ese sentido vulgar y extendido de “imagen” como sinónimo de sentido no conceptual, metafórico o, generalizando, figurativo.

Entre estos dos, entre la imagen y la función dialéctica, ¿qué aparece? La utopía, dice Benjamin. Si nos lanzamos de entrada y *primero*, algo así como irse de boca—cosa que hace el académico, inquieto porque las palabras le queman, pobre, pobre...— sobre el concepto de utopía, haríamos lo que hace la apabullante y erudita vulgata benjaminiana con la que no voy a azotar al lector, seguramente ya indigestado.

Algo genérico y que sirve para Benjamin, para Adorno, para Bloch e *tutti quanti*. Gastamos inútilmente generalidades.

Hay que llegar al concepto, pero *después*. En este contexto, “dialéctica” es sinónimo de *progreso*. Y el progreso arrasa con todo a su paso, mientras que el Ángel de la historia que invoca Benjamin le da la espalda al porvenir y mira

hacia atrás, hacia la ruina más desoladora.

¿Qué ha hecho Benjamin sino evocar la figura de la melancolía según Durero interrumpiendo el inevitable horror, la sombra y la tiniebla que se precipitan sin remedio?

Interrupción que es sueño, diría mejor teología onírica, porque el que sueña sueña con su propia Jauja, que es el calor y el confort y la bendición del absoluto, llámeselo como se quiera, incluso “materno”, aunque cuando lo decimos, no sabemos bien qué decimos—absoluto imposible para todos y cada uno—.

Y entonces, de repente, y luego de un tiempo de paciencia y de ascesis, podemos invertir dialécticamente el progreso: el progreso no es dialéctico; el progreso es, a su manera, otro sueño insensato de que la humanidad es un *todo* que se levanta progresivamente sobre las ruinas y se eleva hacia el futuro de ventura.

Podemos repetir la famosa aserción de Benjamin de su libro sobre el *Trauerspiel*: “Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas”. (Aquí, es preciso decirlo, la comparación es *literal*, quiero decir *material*).

Mercancía, fetiche, prostitución: Benjamin ha reunido a Marx, Freud y Baudelaire y quizá también a Simmel, pero de un modo metafórico, no constructivo.

De la prostituta, interesa al cliente sólo la estructura atómica: la multiplicación anónima de senos y nalgas en erección contrapuestos al misterio público que nunca termina por ser público: en este punto, la obscenidad no alcanza su objetivo. En una suerte de empirismo a la segunda potencia, que implica no un antes del objeto sino un después que lo pulveriza, la mercancía fragmenta la percepción y el fetiche inmoviliza lo que se mueve en exceso, así como a la inversa pone en movimiento lo que está a punto de perecer.

Como en el pasaje, ambiguo, calle y casa, exterior e interior, el mundo de los objetos en ruinas o abandonados por la moda, anacrónicos, integralmente anacrónicos, tan anacrónicos como los pasajes parisinos que o permanecen como restos arqueológicos del pasado o perviven pero convertidos en *shoppings*, es un mundo que se presta a los extremos del diámetro, u objetos de exaltación u objetos sórdidos. Y la analogía que supone que A es a D, como B es a C se quiebra en el medio, que no es término medio sino término de inmersión en un vasto sin fondo. Es lo que podemos leer en los aparentes extremos de Aragon y su *Campesino de París* y de Céline y su *Muerte a crédito*.

En Aragon, el encanto de los objetos propios del mercado de pulgas está seguramente causado por la amenaza de



Boulevard de Strasbourg, Eugène Atget, 1912

demolición. Así, encanto y angustia, indiscernibles⁹.

En Céline, hace su entrada el extremo siguiente, sin demolición y peor que ella: la putrefacción.

“Está hecho [el pasaje de las Bérésinas, entre la Bolsa y los bulevares] para que uno reviente, lenta pero seguramente, entre la orina de los perritos, la mierda, los escupitajos, los escapes de gas. Es más infecto que el interior de la prisión. Bajo el vitral, abajo, el sol llega tan miserablemente, que una vela lo eclipsa. Todo el mundo comienza a sofocarse.

[El pasaje toma conciencia de su ignoble asfixia!... [Entre los ocupantes del pasaje] No se hablaba más que de campo, monte, valle y maravillas...”¹⁰

Demolición, peligro y deslumbramiento; putrefacción y asfixia: podemos pasar del uno al otro, de Aragon a Céline y viceversa porque transitamos el mismo andarivel que se bifurca de continuo; en este punto, el vocablo “imagen” evoca el cine y su técnica de montaje, que permite, en sucesión rápida y con contrastes acusados, presentar en media hora una historia de siglos o en segundos una acumulación de experiencias que expresan el cansancio traumático de quienes circulan mecánicamente por la ciudad sin las libertades del *flâneur*.

Ahora la imagen surge para dividir, interrumpir el flujo, restaurar el carácter extraño e inhóspito de la experiencia.

IV

Volvamos a la cita de Adorno sobre Hegel, el Hegel de la *Fenomenología del Espíritu*.

¿Qué le reprocha Adorno a Benjamin? Que no advierta que la reflexividad —la de la cosa, la del sujeto— es una y la misma: si la cosa se retrae en su en-sí, este mismo aspecto brota del otro lado, el lado del sujeto; y a la inversa, la

reflexión para-sí, al volverse pura alteridad, es decir, para-otro, retorna sobre la cosa.

En el tercer párrafo de la sección I, “El interior, la huella” [Das Interieur, die Spur], dice Benjamin:

“La importancia del mueble comparado con el inmueble. Nuestra tarea es aquí un poco más fácil. Más fácil irrumpir en el corazón de las cosas abolidas [*abgeschafften Dinge*] para descifrar como cuadro enigmático [*Vexierbild*] el perfil de lo banal... Hace tiempo que el psicoanálisis descubrió los cuadros esnigmáticos como esquematismos del trabajo onírico. Sin embargo, con esta certeza seguimos menos la huella [*Spur*] del alma que la de las cosas”.



La huella del alma diferenciada de la huella de las cosas: se podría argüir que las huellas de las cosas que, en consonancia con Bloch,¹¹ descubre Benjamin, remiten imperiosamente al alma, *Seele*. Sí, pero en Benjamin (al igual que en el Kafka de los aforismos) el retorno desde los seres y cosas a la subjetividad se registra de un modo oblicuo y a través de alegorías, historias, descripciones, citas y

citas de citas, porque ha experimentado el trauma de la negatividad, a la que jamás celebraría como la celebra Hegel, casi con embriaguez.

En suma, no es un autor reflexivo, en el sentido filosófico del vocablo.

Animum reflectere significa literalmente “(en)corvar la mente”, “girar hacia atrás”.

En Hegel, el retorno hacia sí mismo equivale al retorno hacia lo otro: mismidad y alteridad se vuelcan la una en la otra.

(Cabe preguntarse si la alteridad no suplementa a la mismidad, pero es ésta harina de otro costal.)

Adorno repite a Hegel en este aspecto: la reflexión está presente en ambos lados.



La reflexión efectuada *divide*. En Benjamin, las cosas, banales como el *kistch*, residuales como las que van al mercado de desechos, lo que los madrileños llaman *Rastro*, son aisladas con un aura fetichista por la mirada del contemplador, sumido en el instante de la fascinación, de la cual despertará como despierta Proust en el comienzo de *En busca del tiempo perdido* para inscribir voluntariamente lo que vuelve por la memoria involuntaria.

Sobre el final de la obra de los pasajes, donde el editor ha agrupado las “Primeras anotaciones”,¹² dice Benjamin: “El conocimiento histórico de la verdad, sólo es posible como disipación de la apariencia [*Aufhebung des Scheins*] [...] dicha disipación, de su parte, debe pasar como una imagen rápida [*schnellen Bildes*]”.

Conforme a la tradición hegeliana, tanto la traducción española como la italiana vienen por *superación* el sustantivo *Aufhebung* —en italiano, obviamente, es *superamento*. El traductor francés, Lacoste, ha empleado *dissipation*, posibilidad que también tiene el complejo vocablo alemán —que oscila entre los significados de “anulación” y de “levantamiento”—, y que es un hallazgo para diferenciar a Benjamin de Hegel.

Es que “disipación” —término de sabor mallarmeano— es una metáfora que se introduce como cuña en un concepto; “superación”, por el contrario, un concepto que posee reminiscencias inocultablemente metafóricas, aunque la superación hegeliana tiene que rendirse ante la disipación: la identidad de la identidad y la diferencia de Hegel nunca se realiza, siempre supuesta, se desvanece apenas dicha, justamente porque tal instancia no soporta la inevitable discontinuidad del dicho: es imposible decir algo a la vez inmediato y mediato, que posea plenitud intuitiva y a la vez conserve la complejidad total de las determinaciones del objeto.

La metáfora asiste al derrumbe del inmenso y rico edificio de Hegel, uno de los más poderosos y conservadora-

mente utópicos que se hayan levantado jamás.

Como la disipación acude, como es habitual en Benjamin, a las imágenes más fugitivas, a veces tenues, otras lacerantes, pero insistentes en su desaparecer, a las más lábiles que puedan pedirse, me refiero, claro, a las imágenes oníricas que la palabra diurna pierde a medida que las elabora, y en aparente antagonismo también acude a las imágenes traumáticas que emanan de las cosas violentamente perimidas, y como asimismo estas visiones suelen encontrar un refugio alegórico en las viejas fotografías en blanco y negro, productos de una época lejana y ya desaparecida, pero todavía cercana, muy cercana a nuestra sensibilidad, presentes en la memoria de Benjamin, coleccionista de pequeños objetos desactivados, entonces pienso en la con-

frontación tan aleccionadora entre dos fotógrafos emblemáticos, el uno, Charles Marville, que testimonia el comienzo de la destrucción del viejo París, pero en los momentos en que se anuncia la nueva ciudad, regular, rectilínea¹³, haussmanniana, higiénica, funcional, confortable, que segrega a la periferia, a la *banlieue*, a los nuevos esclavos; y el otro, Eugène Atget,

quien años más tarde se aferra, en un paisaje casi desnudo de seres humanos, salvo cuando son testigos y partícipes de las profesiones marginales o extrañas, salvo cuando se integran y fusionan con el cuadro inmovilizado; se aferra, digo, a los viejos muros, a las casas y pasajes decrepitos y también a lo que sobrevive de antiguo, aislado en su impenetrable y mítica soledad.

En una de las fotos que Marville tomó de la apertura de la avenida de la Ópera de Paris,¹⁴ la ópera Garnier, se ve en primer plano la cantera establecida sobre la rue d'Argenteuil, los obreros con picas trepados a la montaña de escombros y siluetas vestidas con ropa de calle y sombrero, con seguridad responsables de la obra. En una pared que subsiste todavía en el momento de tomarse la foto, han quedado las huellas extremadamente nítidas, como garras





Construcción de l'Avenue de l'Opéra y Boulevard Henri IV. Avenue de l'Opéra. Cantera de la Butte du Moulin y de la rue Saint-Roch, Charles Manville, 1862



Construcción de l'Avenue de l'Opéra y Boulevard Henri IV. Avenue de l'Opéra desde la rotonda Saint-Augustin, Charles Manville, 1862

aferradas inútilmente a las altas paredes, de las marcas que dejaron, al desplomarse, los pisos y los techos.

La oscuridad del recinto de la cantera favorece, por contraste, el relieve de la antigua acera y del pavimento e incluso la nitidez de diversos objetos –entre ellos una humilde silla–, con la luz espectral del fondo, donde el hueco inmenso denuncia el arrasamiento¹⁵ del barrio canalla, la Butte des Moulins, consagrado a la prostitución y al juego y levantado secularmente sobre la indiferente paciencia de los escombros de la muralla de Charles V.

En otra vista, ya se ve, al fondo, la promesa del edificio de la Ópera, el palacio neobarroco que aquí semeja un espectro de otra dimensión, porque de este lado y hasta que todo quede suprimido por el nuevo confort, hay pozos de agua infecta, barro, y en el boquete de los patios se mezclan los residuos de la alcantarilla con restos óseos humanos.

Por el contrario, Atget ignoró la inundación de París de 1910, que profesionales y aficionados fotografiaron afebradamente. La fealdad, la pobreza de los rincones, callejas, *impasses*, en los que se refugió la vieja ciudad, es nítidamente expuesta sin celebración ni denuncia. Y, si se le ocurre tomar vistas del palacio de Luxemburgo captado desde el parque, el palacio mismo queda ahí nivelado a los árboles invernales, a la ciudad misteriosamente replegada sobre fachadas decoradas con gusto despojado de la discreción atribuida a la burguesía y en las que asoma, pongo por caso, alguna viejecita anacrónica; también por calles que se interrumpen ante un muro, o patios donde se acumulan alimentos, garrafas que contienen vaya a saberse qué, bolsas hinchadas de trapos, ruedas de carros agigantadas por el enfoque.

En una foto anodina en apariencia, donde se lee nítidamente el cartel *Rue St. Foy*,¹⁶ se advierte cómo las paredes muy antiguas se curvan hacia afuera, vencidas por el paso de los años y la incuria. Está tomada en una esquina sin ochava y con una vereda tan exigua que apenas puede transitar por allí una persona. Lo que destaca con precisión al doblar la esquina es un surtido caótico –muy del estilo acumulativo que en la época dominaba al parecer a todas las clases–, de escobillones, plumeros, deshollinadores, banquitos, cestas de mimbre y hasta un maniquí femenino para las modistas.

Dios está en los detalles y la metáfora cautiva y captura el alma.

Interrumpir la dialéctica, llevarla a su punto melancólico de desmoronamiento, mostrando ese fenómeno traumático que ninguna teoría puede absorber es la quintaesencia del método.

Pero la quintaesencia ya no es metódica.



1 Sartre, J.P., *L'imaginaire*, NRF, Gallimard, Paris, 1948. Hablo en el texto de la imagen psíquica y no de la representación *objetivada* de un objeto, sea pintura, grabado, escultura, etc. Esta ambigüedad de la expresión no es casual y quizá revele el secreto de la imagen: la imagen llamada mental sueña con adquirir la consistencia de la plasmada en un objeto sin alcanzarla jamás, y esta última, aunque cause el advenimiento de la palabra, sigue siendo infinitamente ajena a las aproximaciones del verbo, el cual, desde luego, es necesario para que la imagen se imprima. (Quizá por lo mismo, no cesamos de hablar de imágenes fijas...) La imagen del cuerpo propio está sometida a la misma ley: reconozco mi imagen, pero yo no estoy allí.

2 Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L., *Tratado de la argumentación*, Gredos, Madrid, 1989, §§6 y 87. I.A. Richards, *Philosophy of Rethoric*, Oxford University Press, Unites States of America, 1965, *Lectures V Metaphor*.

La perspectiva que adopto aquí está sostenida en el riquísimo § 49 de *La crítica del juicio* de Kant. 3 En el atardecer las figuras y contornos comienzan a desvanecerse; el ojo se pierde entre sombras que suelen tomar aspectos proyectivos, etc. Este “etc.” indica suficientemente la ausencia de cierre propio de la metáfora, lo que la precipita no en la imprecisión, sino en la apertura a sentidos que se apropian de la carne del locutor.

4 Adorno, Th. W., *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004, pp. 203-04.

5 Derrida, Jacques, “La mythologie blanche”, en *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, Nº 5, “*Rhétorique et philosophie*”, Seuil, Paris, 1971.

6 “Los tropos revisten de una forma sensible y hacen como ver al ojo, como tocar al dedo, las ideas más delicadas y las más abstractas...” (P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, p. 167)

7 Citado en el “Informe del editor”, incluido en Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p.886.

8 Para la traducción he preferido la edición francesa de Jean Lacoste (*Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des passages*, CERF, Paris, 1989, p. 43. La edición alemana es la de bolsillo (*Das Passagen-Werk, Erster Band, Suhrkamp*, Frankfurt, 1983, z. 55). La versión española citada más arriba, por ejemplo, vierte *Stillstand* por “reposo”, que anula el sentido de “interrupción” o de “detención” que posee el vocablo alemán y la concepción de Benjamin. Igualmente es mucho mejor traducir *Erscheinung* por “manifestación”, que por “presentación”, término para el cual hay otro correspondiente en alemán: *Darstellung*.

9 Benjamin cita expresamente en *Das Passagen-Werk* a Aragon, una de sus mayores fuentes. Véase Aragon, Louis; *Le paysan de Paris*, Gallimard, (1926), Paris, 2006.

10 Céline, Louis-Ferdinand; *Mort à crédit*, Folio, Paris, 2011, p.72.

11 Véase la maravillosa anécdota de Puschkin que cuenta en *Spuren* Bloch y que también tomó y en los mismos términos Benjamin, a propósito del príncipe Potemkin. Petukov, un joven y ambicioso funcionario, intenta algo que hace retroceder a todos: hacer firmar al príncipe Potemkin, sumido en total abatimiento, documentos urgentes. Se los pone ante él y el príncipe, adormilado y mecánicamente, firma uno tras otro.

Cuando Petukov exultante sale de la cámara, alguien advierte que Potemkin ha firmado: *Petukov, Petukov, Petukov...* Bloch, E. *Huellas*, Tecnos/ Alianza, Madrid, 2005, p.101.

En una de sus historias filosóficas –que realizan el ideal schellingiano de “filosofía narrativa” – se pregunta Bloch cuál será el aspecto de una habitación abandonada cuando ya nadie la mira. El prologuista de *Spuren*, José Jiménez, recuerda a propósito de su prosa, la expresión de Celan, *resto cantable*.

12 Ed. alemana, segundo tomo, p. 1034, ed. francesa, p. 860, ed. italiana, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1986, p. 1063.

13 Victor Hugo escribió con humor feroz y con estribillo de canción popular: “*Que c'est beau, de Pantin on voit jusqu'à Grenelle ! Le vieux Paris n'est plus qu'une rue éternelle / Qui s'avance, élégante et droite comme l'i / En disant Rivoli, Rivoli, Rivoli*”. (“Que bello/; el Fantoche –Hugo juega con *Panthéon*– se ve hasta Grenelle! El viejo Paris no es más que una calle eterna/ Que se adelanta elegante y recta como la *i*/ Diciendo Rivoli, Rivoli, Rivoli”).

14 *Le Grand Oeuvre, Photographies des grands travaux, 1860/1900*, Photo Poche, Paris, 1983. *Charles Marville*, Photo Poche, Paris, 1996. La Biblioteca Nacional de Francia posee un archivo muy completo que puede consultarse por Internet.

15 Zola, en el capítulo VIII de *Au Bonheur des Dames* (Folio, Gallimard, 1980, pp. 278-280) narra, con su habitual y espléndido melodramatismo de folletín, cómo los demolidores trabajan de día y luego, apremiados y de manera inaugural, lo hacen de noche con máquinas de vapor y bajo la luz eléctrica: “esa forja colosal –así la llama– es flama que se enciende desde el fondo de las tinieblas”. El vecindario que no ha sido directamente expropiado y expulsado, no puede dormir ni vivir por los ruidos de los martillos, el silbido de las máquinas, las nubes de yeso que levanta el viento y cae sobre los techos como nieve mientras penetra insidiosamente en los cuartos e invade los pulmones.

16 *Atget, Voyages en ville*