

**Los Pasajes y el sentido de la historia.  
Forma, figuración y significación de la errancia**

*Raymundo Mier*

Escuela Nacional de Antropología e Historia

**1. Pasajes: nombre, tiempo y singularidad de lo errante**

Transitar de una significación a otra, de una expresión a otra, desplazarse entre fulgores elípticos del lenguaje y formas dilata-das de la expresión. Transitar de una experiencia y de la firmeza expresiva de un relato a las semejanzas abismales, irreconoci-bles de la alegoría. Transitar entre formas excluyentes de la evi-dencia y entre campos de ley en confrontación. Transitar entre dominios de la mirada y amplitudes sensoriales sin horizonte; o bien, elegir como propia la disposición errante de las edades y del habitar. Elegir como propio el tiempo abierto de las renova-ciones y la turbulencia.

La figura de los pasajes evoca una pasión insólita: abando-narse a la perturbación de la certeza, al desaliento del arraigo, a la precipitación incesante de los horizontes, al desconocimiento de los territorios, a la exaltación del extravío, a una reticencia al reposo de los espejos y la familiaridad, a la fractura perseverante de los hábitos, al trazo reiterado de linderos, a la desatención a las fronteras, a la invención táctil de la muerte. El riesgo de los pasajes: abismarse en la tiranía del vértigo, fincar la experiencia

en la disipación de la memoria, anclar el placer en el arrebató de la mirada, arraigarse en el abatimiento de los nombres y los vínculos, habitar la desaparición. Transfigurar la fuerza, la tensión, la movilidad de la dislocación efímera del sentido en una efigie de la identidad.

La reflexión sobre los pasajes se mueve, a su vez, en una zona de confluencia de múltiples desafíos: cancela el recurso a la significación como régimen taxonómico, como resguardo conceptual, como exigencia de consistencia estructural de las significaciones. La noción de *pasajes* rechaza el confinamiento a un dualismo categorial. No es lo opuesto a un “estado”, no designa tampoco una transición entre estados; no se constituye como un lugar al que se pueda atribuir una condición negativa y paradójica: el no-lugar. Una concepción canónica de pasaje lo define como “estado transicional” determinado por sus orígenes y sus destinos. Con este punto de vista, la noción de pasaje es simplemente el momentáneo trayecto entre dos identidades. Es una inestabilidad precaria, una condición transitoria que, no obstante, consagra la primacía de las identidades. Su trayectoria aparece desde el inicio como una síntesis originaria que incorpora, desde el momento mismo de su aparición y en su propio despliegue, la fisonomía de su realización. Su relevancia es contingente. Es una perturbación destinada a confirmar y a consolidar el dominio de la significación. Así, la noción de pasaje asume como constitutiva la dualidad integrada que opone a la noción de estado, la de proceso. El pasaje, visto como proceso guarda cierta analogía con la reflexión sobre las nociones de instante y duración. El proceso aparece así como una sucesión infinitesimal, puntual, de estados en mutación, una sucesión infinita de identidades. Reduce, por otra vía, la noción de proceso a la noción de estados y transformaciones. Elude la interrogación, la carga de indeterminación constitutiva inherente en la noción misma de pasaje.

Por otra parte, es preciso ahondar en la noción de *pasaje* no como una contingencia, sino como una condición constitutiva de la experiencia misma. Esta visión no deja de involucrar una

reflexión inquietante sobre el despliegue y la proyección recíproca de nociones de espacio/tiempo, de irreversibilidad, de azar, de continuidad, de impulso, de trabajo; es la interrogación sobre el vínculo entre acontecer, singularidad, experiencia, silencio. Explora los límites mismos de la palabra, destinada a la síntesis y la persistencia, pero alienta la reflexión sobre la significación elusiva, el fulgor del decir. Su condición inherentemente sustentada en la tensión y el eclipse del sentido del silencio que habita el lenguaje y lo hace significar.

Esta condición paradójica del pasaje —su afirmación “negativa”, su capacidad de afirmarse desde la abolición de los límites, en la zona difusa de los umbrales— desalienta la mirada semiótica o reclama su radical reconstitución. Hace ingresar la reflexión en la zona perturbadora, inquietante, del saber sobre lo singular en el objeto de la mirada y en su aprehensión, que había llevado a Barthes, al final de su vida, a retornar a una perspectiva fenomenológica para tratar de señalar la singularidad del sentido de la imagen fotográfica. Para Barthes la búsqueda de lo singular, la utopía inagotable de la *mathesis singularis*, puso a la luz la zona desafiante de la exploración del sentido en los márgenes de la semiótica. La exploración de la singularidad inherente a los trayectos y acontecimientos del mirar reclama la utopía de una fenomenología radical orientada a la aprehensión del acontecer de la significación: un sentido al margen de las imaginaciones de la identidad, sometido a un devenir sin reposo de la significación propia. Esa semiótica que alguna vez llamó negativa es la de los resplandores, lo efímero, el acontecer como régimen propio del estremecimiento estético. Es una reflexión sobre los pasajes que conduce a una revelación extrema. El pasaje es siempre un régimen del amor. Toma como punto de partida un acento anómalo, una súbita extrañeza o una distancia que lleva a la contemplación y al extravío. Es la invención desquiciante de un detalle que irrumpe, imprevisto, equívoco, incalificable pero implacable en sus reclamos de sentido, arraigarse en el devenir significación que acompaña a la iluminación del deseo. El deseo

y su persistencia, al mismo tiempo anómala y definitiva, irreparable, es la condición de la errancia. El paso de un objeto de amor a otro, de una imposibilidad a otra. Barthes asume esa “insuficiencia” constitutiva del amor como condición de la errancia, como fractura abismal de las identidades que funda la convicción del amor y también la certeza de su derrumbe. Pero ese primado del deseo en el desplazamiento a la deriva quebranta las expectativas del canon filosófico: reclama una voz en permanente disolución, a un tiempo abismal y frágil, desplazada y arrastrada por un quebrantamiento incesante, por la génesis inaudita, intempestiva, de las tensiones e invocaciones de la potencia.

Pero Barthes advierte en el dominio de las cosas mismas una fuerza tajante e imperativa que se realiza en el acto de mirar, en el acontecer admisible en todo diálogo y que se desdobra con ellos: diálogo y mirada compenetrados uno en otro, reclamamos mutuos y, también, desarraigado de sus propios territorios. La metáfora del desarraigo arrastra consigo una interrogación radical sobre el territorio y, finalmente, sobre el sentido mismo de lo propio. Conlleva una interrogación sobre cuerpo y percepción, sobre la experiencia del transcurso y sobre las metamorfosis de la experiencia, de la significación como realización de posibilidades y potencias, sobre la trama de afecciones involucradas en la incorporación de las exigencias de lo que adviene. Es decir, el desarraigo involucra plenamente una estética del tiempo y ahonda en la creación de sentido como la exploración de la disponibilidad en el lenguaje y la irrupción de lo incalculable, acaso de la iluminación como seña, tajo, quebrantamiento, como trastrocamiento irreversible del sentido y como su huella indescifrable. Esa disponibilidad se expresa en la conjugación de aquiescencia y disrupción inherentes en el diálogo, su articulación sin centro, su desplazamiento abierto al juego del descubrimiento.

Esa aquiescencia que no es sino el testimonio corporal de un cuidado y una invención silenciosa de lenguajes e identidades, es también un acto de invención incansable de trayectorias,

territorios, arraigos fulgurantes y desarraigos íntimos y persistentes. Creación de horizontes y destinos de la mirada, fascinaciones evanescentes y afecciones en permanente desplazamiento. Así, la mirada en el diálogo se transfigura en impulso de la errancia, cifrada en su indeterminación, por las figuraciones insólitas del deseo. El diálogo, por su parte, advierte en la mirada esa invención de un vínculo tangible engendrado a través de la imposible concurrencia de cuerpo y rostro, de la luminosidad inabarcable de las fisonomías.

Hay en el diálogo un permanente escrutinio, una espera, una demanda y un acento, que es invocación y desaliento de la mirada; una interrogación siempre truncada. El diálogo es una serie, apenas un mapa bosquejado de promesas tácitas, de preguntas interrumpidas y postergadas por la urgencia de otros reclamos y otras exigencias que acompañan el acto de lenguaje y la propagación del deseo a los trayectos narrativos. Es este deseo que se expresa en las demoras, las síntesis, las derivaciones del lenguaje, las persistentes divagaciones, las gravitaciones secretas de la conversación en torno de los fantasmas que se entretejen en la lengua. El diálogo convoca la precipitación de la mirada y su tensión expresiva, la recreación de los horizontes en el vínculo. Los tiempos del diálogo, el espectro de sus duraciones y la precariedad de sus márgenes responden, asimismo, a la gravitación, sobre la posibilidad irrestricta de los significados, del apego figurativo a las formas de vida. Los límites y las determinaciones del cuerpo en la comprensión, las tensiones y afecciones de los vínculos, el reconocimiento de pautas, patrones y condiciones de la atribución de identidades, señalan los impulsos de la figuración y los juegos de la significación, abren sus espectros potenciales, hacen patentes los alcances “negativos” de la exigencia formal de los signos. Esa negación propia del “apego figurativo” toma la forma de ironía, de adivinanza, de estampa que emerge como testimonio y condición de la significación engendrada con y desde el silencio. Alcances corporales, impulsos y efusiones de la afección conjugan sus propias tensiones y sus

propios tiempos a la exigencia de creación y captura en la trama de los vínculos. El diálogo acaso no sea sino una permanente excentricidad de cuerpos, experiencias, sentidos y afecciones que concurren en la génesis y persistencia del vínculo, en la promesa de intimidad —e incluso de fusión, de disolución de sí o de muerte compartida— en la reiterada invención recíproca de un apego.

La condición enigmática del diálogo parece surgir de una doble tensión: la de la intemporalidad de las exigencias del vínculo con los otros, y la de la mutación intempestiva y multiplicidad y duración de las historias que concurren en la génesis de la experiencia. No obstante, las formas de vida, las latitudes y la intensidad de la experiencia, los regímenes de figuración, las condiciones y los horizontes que enmarcan los encuentros y los diálogos, señalan los umbrales imprevisibles de la significación que se mudan en efigies de la historicidad. Pero esas formas de vida hacen visible también la diversidad histórica y la composición de tiempos, duraciones e identidades que concurren en la creación del sentido propio y colectivo.

Historia y diálogo se engendran, se transfiguran, se quebrantan mutuamente. La historia emerge de la concurrencia de iluminaciones y fantasmagorías, de memorias y mitologías, de narraciones y silencios. Pero se plasma en las potencias y abatimientos de la acción, y en la persistencia y la fragilidad de los vínculos, en la exploración de los impulsos y en los recursos para su sofocación. Acontecer y relato se conforman como repliegues de la memoria y recreación metafórica de la experiencia. Pero la opacidad de la historia se despliega como desafío a partir de la síntesis singular de memoria y silencio en los lenguajes, en la figuración, en la intensificación o la inercia de la percepción, en la reinención catastrófica de los sentidos. El pasado reaparece como un espejismo escénico que se sirve de la materia de los cuerpos, de la huella de las afecciones, de la disposición de los espacios, de los tiempos de la contemplación y del extravío extático, de la captura de las miradas y la imaginación en las quimeras del tiempo y de la identidad. La historia exige una mi-

rada disyuntiva: como abatimiento y confinamiento, como iluminación y redención. Como historia de sometimiento, se finca en un silencio equívoco, uno de cuyos rostros se delinea en la exclusión, el enmudecimiento, la sofocación de potencia de significación en las voces, creaciones y vínculos de quienes han sido doblegados. Un silencio transfigurado en la materia alegórica de emblemas fantasmales, en figuras erráticas de lo vivido y el límite abismal de los alcances de la mirada. Fantasmagoría y mirada no son simplemente una creación individual. Surgen de la secuela misma de las derrotas y las exclusiones, de la devastación y la aniquilación, de la ley y la tradición que exigen un resguardo, una docilidad y una clausura de la mirada.

La historia como sucesión de sometimientos se basa en el extravío de la mirada y en su confinamiento abismal. Pero se revela también en la disposición de sus objetos y los mecanismos y recursos de su captura. El proyecto de Walter Benjamin surge de la voluntad de trazar una vía de iluminación, una recreación y una comprensión de la historia al mismo tiempo como exigencia de redención, pero también edificada desde las tentativas de confinamiento y de exterminio.

## **2. La modernidad y los pasajes. Tiempos, visibilidades e historia; la precariedad de los cuerpos**

París ha sido en el trayecto civilizatorio del mundo europeo, una ciudad emblemática. El espectro de imágenes, relatos, fantasmas y quimeras que ahí ha surgido o ha modelado su memoria, su fisonomía y su historia, ha representado un papel decisivo en la génesis política de las efigies de la modernidad. Benjamin llega a París en 1926. Pero su relación con la ciudad no es un mero contacto pasajero o un acontecimiento insignificante. París no constituye una vía contingente de tránsito ni su estancia constituye un episodio insignificante en la perspectiva de Benjamin. Proust y Baudelaire se inscriben en el horizonte de esta ciudad:

dan lugar a una súbita interrogación sobre las fracturas, las metamorfosis y la desolación del proyecto moderno. La conmoción de la vida política, las nuevas facetas y fisonomías del espacio público, las agitaciones y las conmociones del surrealismo, la exaltación y el desaliento de las vanguardias prefiguran ya un quebrantamiento radical de las fantasmagorías de la modernidad. El París de la Comuna o del caso Dreyfus que permanecían como una memoria tácita e indeleble en los vericuetos escénicos de la ciudad y como resonancias en los cuerpos y las miradas de sus habitantes, habían permitido vislumbrar las disyuntivas políticas y las degradaciones de la modernidad. En los primeros años de 1930 era ya patente nítidamente la iniquidad del fascismo anunciada por la exaltación y el avasallamiento creciente de las masas. Benjamin no es ajeno a esa tensión irresoluble en la gestación de la tragedia política.

La mirada sobre el arte experimenta una transfiguración al contacto con la escenificación de las pautas emergentes de la violencia política. Las disposiciones materiales del espacio, las edificaciones, de las formas de vida responden a esta configuración de memorias y augurios expresados en el espacio público. La intimidad responde a las metamorfosis de la figuración y la inaudita mutación de los espacios públicos y los regímenes de la afección. La disposición de los cuerpos, los tiempos de la mirada, la conformación escenográfica del espacio público hace visibles las crecientes tensiones en la presencia de las masas, en su distribución, en la dinámica de su composición y sus desplazamientos. La historia aparece como exigencia de comprensión, pero revela los límites, la precariedad y la vacilación del pensamiento filosófico. Lo endeble de los hábitos se conjuga con la viveza de las efusiones. Una transfiguración del espacio y del tiempo conlleva la volatilidad de las identidades, la intimidad con lo inhabitable, la súbita primacía de la experiencia, una disponibilidad al estremecimiento. Es el tiempo de una súbita evidencia de la finitud, que emerge como expectativa de redención en el telón visible de la muerte y de la desaparición. Una urgen-



cia del pensamiento para aprehender y ampliar la comprensión del sentido y el fundamento de la experiencia.

Los *Passagen-Werk* de Walter Benjamin surgen de una disposición a recobrar para la reflexión filosófica radical los juegos de un incesante reclamo de alternativas metafóricas para la comprensión de la modernidad; fundar en la iluminación el esclarecimiento del dominio pleno de la experiencia. Es la tentativa filosófica de explorar la fecundidad de una disposición sensible a la proximidad perturbadora de la experiencia estética y, con esto, sustentar la expectativa de comprensión de lo contemporáneo. Contemporaneidad y tradición como anclajes filosóficos para una visión de la historia orientada a la aprehensión de la singularidad como horizonte colectivo de sentido. El trabajo de los *Pasajes* surge como una agregación de voces filosóficas, de miradas, de reflexiones que emergen de diversos estadios en la transformación del trayecto reflexivo. La mirada sobre París, sobre las calles, sobre los objetos decorativos, sobre la Torre Eiffel o sobre las fisonomías de personajes en los márgenes del mundo de la mercancía —el coleccionista, la prostituta, el dandismo—, acompaña a las reflexiones sobre los ritmos y tiempos del caminar, sobre la inquietud y la errancia de la mirada. La reflexión sobre la utopía se traslada a las consideraciones sobre el cuerpo y la técnica, a los relatos sobre el régimen, los apegos y el sometimiento de la mirada. El régimen del sueño aparece en su espesor histórico como una formación que trasluce no sólo las vicisitudes del deseo, sino la figuración de las mercancías o la textura de las memorias y anticipaciones de lo por venir. El sueño es un régimen de visibilidad singular, no menos que una esfera que somete, un despliegue de figuras tiránicas irremisiblemente destinados al adelgazamiento extremo de la experiencia del tiempo. Pero la mirada en el sueño queda fatalmente confinada a las fisonomías equívocas y al abrigo desalentador y fascinante de las semejanzas. El desafío de la errancia, su redención, es la disipación del sueño, una vigilia que escapa de las rutas implacables de la figuración onírica y de la plenitud de sus

imágenes, que se equiparan en la experiencia con los rostros de la verdad. Pero la desestimación de las rutas y el privilegio de acoger con toda su fuerza disruptiva lo inaudito, lo que reclama perentoriamente un sentido, lo que permanece como un cuerpo irrecuperable, indeleble y, sin embargo, inabarcable, inscrito en la trama de la memoria.

Sobre la captura onírica se articula con una ampliación de las interrogaciones sobre la experiencia que había marcado ya el inicio de su trabajo filosófico. La relevancia alegórica del sueño se hace patente en la implantación súbita de un dominio de objetos cotidianos y técnicos, estéticos y rituales que satura los ámbitos de la modernidad. Se expresa nítidamente en este juego de traslaciones, analogías, criterios de renovación, súbita preeminencia y desaparición de las identidades y las mercancías como un régimen de placer o de valor. Es una reflexión sobre la naturaleza de los conceptos destinados a comprender la mutación y los tiempos del proceso de civilización. Interrogarse sobre los tiempos de la desaparición en la modernidad revela diversas perspectivas de la historia, al proyectar el sentido de la historia como una obra inconclusa, un devenir sin linderos, erigido sobre la disolución de las identidades y la muerte de la memoria y el sentido.

La obra de los *Pasajes* es la extraña y significativa obra culminante de Benjamin. Trunca en un sentido radical: concebida y realizada en ese permanente inacabamiento. Hace radicar su sentido y la radicalidad de su proyecto filosófico en su condición fragmentaria, en sus infinitos impulsos trunco, en su propio quebrantamiento. No obstante, el carácter fragmentario de la obra de Benjamin no aparece como el rasgo singular de un proyecto trunco, sino como la realización misma de una concurrencia de epifanías. La obra de los *Pasajes* acentúa el carácter de la mayor parte de su obra, colección de fragmentos, impulsos aforísticos, epifanías, iluminaciones. Un pensamiento de ráfagas de lenguaje, suspendido, elíptico, interrumpido en el impulso que la constituye y señalada por la muerte. Benjamin abandona el manus-

crita. Una composición de textos heterogéneos en su historia y en su orientación, una constelación de voces que pueblan de resonancias discordantes y equívocas los rumbos de la reflexión.

Tejido de escrituras, el trabajo sobre los pasajes es una recapitulación y recuperación de iluminaciones surgidas de la propia vida de Benjamin. Su fascinación por los pasajes como una composición arquitectónica y urbanística surgida en la turbulencia de la modernidad, en su culminación y el primer abatimiento de su impulso civilizador, encontraba una resonancia particular en su propia biografía. La fisonomía deslumbrante del París renovado en su fisonomía urbana por Haussman no sólo ofreció una traza inusitada de calles, vías urbanas, escenarios arquitectónicos y paisajes edificados; incitó y amparó una nueva disposición de los cuerpos, la luminosidad, las duraciones y los trayectos, acogió pautas de identidad, trazos inauditos de horizontes de la mirada, modalidades del reposo y de la exhibición, tecnologías de la expresión, aprehensiones de la intimidad y registros de la afección. Pero reveló exigencias distintas del habitar, recursos insospechados del reconocimiento de sí, flexiones inauditas de la memoria. Puso en relieve una fuerza latente de la visión como recurso de invención del espacio y de los cuerpos, una nueva figura de las identidades libradas a las encrucijadas y rutas entreveradas del enigma urbano.

Pero esta composición de cuerpos, espacios, miradas dispuestas en trayectorias cambiantes, en movimientos y rutas incalculables, no era, para Benjamin, un mero acontecer en la gestión de los escenarios europeos o un vuelco accidental de la invención de lo urbano. Era una revelación de la posición política del mirar. Era, al mismo tiempo, una señal y una revelación de las condiciones estéticas y políticas de los cuerpos, las disposiciones y las afecciones; involucraba una transfiguración de identidades y lenguajes, una composición de experiencias y ordenamientos, una nueva disposición de los umbrales de lo público y lo privado y fisonomías inéditas de la intimidad que revelaban un momento crucial de una historia.

Esa vía para el esclarecimiento de los destinos y las encrucijadas ominosas de la inflexión civilizatoria del mundo victoriano, reclamaba también una particular lucidez que Benjamin encontró no en una voz, sino en la concurrencia de escrituras; en una congregación de ecos y proyectos narrativos y poéticos que iban desde la disección minuciosa de las encrucijadas de la modernidad en Baudelaire al Surrealismo y desde la experiencia cotidiana. Recobrar para la reflexión el impulso, los hábitos, el placer de deambular por las calles no menos que los trayectos inquietantes de la transfiguración de la intimidad en la escritura de Proust.

Rolf Tiedemann, editor de la versión final del *Libro de los pasajes* y acaso uno de sus más renombrados intérpretes, acota la resonancia de las innumerables tramas, vías de reflexión, incursiones teóricas, pasajes subrepticios, redes subterráneas de juegos conceptuales, que se encuentran y se anudan en la masa de material del texto. En un pasaje significativo, con una frase perturbadora, Tiedemann señala: “[la obra de los *Passagen-Werk*] hubiera representado nada menos que una filosofía materialista de la historia del siglo XIX, de haber sido completada.”<sup>1</sup> Esta observación señala ya el destino incierto, equívoco de este texto, su posición inasible e intersticial: una escritura en los límites de su propia potencia de iluminación, un desafío a la lectura desplegado por su fisonomía fragmentada y su multiplicidad de trayectorias analíticas.

Pero el carácter fragmentario del texto no es simplemente la huella de una interrupción absoluta e intempestiva, no es el residuo de la muerte. Su desarrollo inconcluso no es el de un manuscrito preliminar, petrificado en el momento mismo de una disgregación transitoria; no es un proyecto destinado a culminar en un texto terso, conformado por un análisis consistente y nítido, una visión concluyente. La figura de la epifanía como una

---

<sup>1</sup> Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, p. 9.

exigencia de comprensión del sentido de la historia. Concurrencia y conjugación súbita de signos en condensación, en coalescencia: *El libro de los pasajes* es una composición constituida de la acumulación de fragmentos autónomos, un desplazamiento de sentidos desde una escritura aforística y un entramado de voces recobradas de textos también fragmentados, recobrados en su capacidad de iluminación súbita: es una escritura articulada sobre el régimen abierto de la lectura, de la inscripción de relatos, reflexiones y palabras entrecortadas, en la que se revela una decisión a un tiempo de método y de responsabilidad teórica, recursos de creación conceptual que supone la posibilidad de esclarecimiento desde la historia a partir de la conjugación rigurosa de iluminaciones, de fulgores, de escenas y reconocimientos autónomos. Es la invención de una forma estética abismal, sin centro, sin orientación y sin bordes como recurso para la reflexión filosófica.

La reflexión no es sino una figuración que se desprende de una bitácora de un infatigable desplazamiento de la mirada: lecturas y desciframientos múltiples, heterogéneos, que se detienen en el fulgor de un encuentro que no desdeña el azar. Súbitos resplandores que conservan el asombro y la fuerza de iluminación del encuentro.

En un libro singular, que responde a una exigencia de repliegue y ahondamiento de la memoria, composición de resplandores de la evocación y tallado íntimo de la figuración vivida, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Benjamin había llamado la atención sobre la relevancia y los matices del deambular, del extravío. “Errar [*nicht zurechtfinden*] por una ciudad no significa gran cosa. Pero perder el camino [*verirren*] en una ciudad, como perderlo en el bosque, requiere adiestramiento [*Schulung*]”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Kleine Prosa. Baudelaire. Übertragungen*, en *Gesammelte Schriften*, 7 vols., Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt, Suhrkamp, 1972; vol. IV, núm. 1, p. 237.

Metáfora de la lectura y de desciframiento, pero también de un trayecto incesantemente trazado intempestivamente, en la súbita aprehensión de la intemperie, a la deriva. Deambular como la incesante recreación del acontecimiento. Una recomposición de horizontes y una posibilidad de vislumbrar en signos imperceptibles y en sí mismos desplegados inadvertidamente el perfil nítido y frágil de un destino, pero también de su disipación. A esta metáfora correspondió, de manera equívoca e incierta, una figura que se ha fijado desde entonces en la imaginación de la ciudad: el laberinto, figura privilegiada del extravío, pero también resguardo mítico de la imaginación hermenéutica y de la consagración de la intimidad, del concernir. Incluso, más allá de la metáfora de la edificación cerrada del laberinto, que traiciona la infinita posibilidad de los itinerarios urbanos, Benjamin ofrece la estampa de ese deambular inquisitivo que involucra la invención precaria de trayectorias insospechadas. En ese andar a la deriva de la mirada, las figuras de bosque y ciudad concurren en una alegoría: se dibuja en ambas la sucesión súbita, inminente, de encrucijadas de sendas perdidas. Se dibuja la traza de trayectos en escenarios inusitados y perturbadores. Así, el deambular se muestra en el dominio urbano de la modernidad como el ejercicio permanente de la invención de sentido en un conglomerado ambiguo de materia de desciframiento, sin otro horizonte para la comprensión que el surgido del desafío de la propia trayectoria.

Esta fusión de figuras, sin embargo, revela en Benjamin la huella de una tajante perturbación: la historia. La historia como régimen múltiple: secreta e irrestituible, íntima y memorable, abierta a la nitidez de la narración o sometida a la posibilidad limítrofe del silencio, punto de convergencia de las identidades y prefiguración del abatimiento de la palabra. Pero también régimen de redención, forma suprema de la claridad y de la libertad, y ámbito de los resplandores equívocos y las figuras espectrales y la imagería perturbadora de los poderes. Todo trayecto construido sobre el abandono de las rutas habituales revela una

propensión inusitada de la experiencia, que desborda las figuras del mero conocimiento. El adiestramiento que involucra disponibilidad, inscripción de la mirada en la concurrencia de los signos, en la invención del acontecimiento.

### **3. Habitar los pasajes: cifras de la metamorfosis**

La noción de pasaje es, en sí, múltiple: nombre de una singular disposición arquitectónica y urbana dispuesta para el tránsito, para la exhibición y venta de mercancías, para el trayecto y la demora de las miradas, para el despliegue de los cuerpos y las urgencias. Pero es también acto, momento de la narración, *schibboleth*. Nombre que conjuga una figuración del tiempo, del espacio, de los cuerpos, y la fugacidad y precariedad de las identidades, pero también las formas evanescentes del instante. Alude también a la persistencia de la vida y a su finitud, la fuerza equívoca de los apegos y a los anclajes, terrores, sometimientos e imaginación de la memoria.

Los pasajes son plenamente un lugar. Un lugar en el que la mirada y el desciframiento ponen en juego la fragilidad y la plena historicidad de las identidades. Lugar de tránsito que conlleva el acto de franquear un umbral, de una intimidad con los linderos; pero también un imperativo de movimiento y un reclamo de apertura de espacio, de desplazamiento y encuentro de horizontes. No obstante, no es lugar de extinción o de negación de sentido. Es la experiencia del trazo como anudamiento de segmentos, de cesaciones de la diferencia. Es el lugar donde la inteligibilidad está sustentada en la aprehensión de la capacidad negativa del juicio, de la posibilidad de cancelar la clausura, de la disponibilidad al resplandor. Ingresar en los pasajes no es someterse a lo inhabitable o al no-sentido —mucho menos a un no-lugar— sino a la conjugación de resistencia e invocación de lo otro. El desplazarse en los pasajes es la expresión de una afirmación abierta, es enfrentamiento a la invención sin códigos. Asimismo, es la incorporación de sí en el régimen del juego y el

asumir la experiencia de la transfiguración como un particular hábito de la precariedad, el desafío de un tránsito por la inmovilidad del vértigo, por la mirada exultante, viva, desde la efusividad de la risa, desencadenada desde la potencial experiencia de la extinción.

La noción de pasaje, sin embargo, designa una forma histórica de la experiencia. Cuerpos, fisonomías, formas de vida, disposiciones del lenguaje, regímenes de visibilidad y patrones expresivos y afectivos responden a esas condiciones de la historia. El anonimato y el silencio se inscriben en la algarabía de las sonoridades tecnológicas y las multitudes con apelativos numéricos, concebidas como magnitudes indiferentes, impredecibles, inertes y arrebatadas, masas en disgregación, en incesante mimetismo y dispuestas en amalgamas incandescentes, disolución y composición de cuerpos; afecciones y efigies en movimiento vertidas en conglomerados urbanos de dimensiones inauditas. El siglo XIX forjó, entre otros personajes elusivos, el *flâneur* menos como un personaje que como un modo de darse de los rostros y las identidades en la traza urbana. Más una inclinación y una atmósfera de los cuerpos y las miradas, diseminadas rítmicamente en la vida en la ciudad, que un tipo específico de actor urbano. Más un talante y una vocación histórica de los sujetos en la escena de mercado. El *flâneur* más como un influjo de la materia misma del mercado y sus despliegues, sus fascinaciones y sus tiranías en la atmósfera escénica del capitalismo. El *flâneur* puebla las calles de París como la aparición multiplicada de una escenificación subrepticia, aunque esencialmente ligada a la espectacularidad de los mercados. Es una figura que elude intrínsecamente el nombre propio para confundirse plenamente con su paso errante, con la mirada abierta a los descubrimientos ínfimos, con complicidades sin intimidad y sin objeto.

El *flâneur* asume como régimen de identidad la mimesis del movimiento, del paso, de los ritmos, de la voz interior, de la alianza de miradas que se entrecruzan como condición de reconocimiento vacío. Una multitud hecha de confluencias disgregadas, una



conurrencia multitudinaria de miradas sin lazos entre cuerpos que deambulan y cuyo vínculo surge únicamente formas de vida compartidas, entregada a la comunidad de trayectos solitarios. Intimidad abierta, sugiere Benjamin, visible, reconocible en ese peso cardinal de la mirada como fuerza primordial del deseo. El acto de mirar propio se confunde con las identidades indiferentes de la multitud, se disipa en ellas para ofrecer el resguardo del anonimato, pero también su vacío. La mirada asume entonces, toda su singularidad siempre en un diálogo imperceptible con otras figuras de estirpe vacilante: el saltimbanqui, el trapecista, en un régimen del espectáculo tributario de las pautas de intercambio mercantil destinadas a transformar las potencias del cuerpo en modalidades de la mercancía. Benjamin toma ese personaje en su resonancia múltiple: hace visible, en las condiciones lógicas de su aparición, su implantación y sus súbitas metamorfosis, el entramado de condiciones que da lugar y sentido a la modernidad, pero también a sus facetas crepusculares.

#### **4. La teoría crítica de la experiencia: la facultad mimética**

La crítica de la semejanza, como régimen de la apariencia y como disposición de la percepción, atraviesa como una insistencia crítica la obra de Benjamin. Caracteriza su proyecto filosófico desde las fases tempranas de aproximación crítica a la visión kantiana: es una referencia crucial, pero es también una noción cuya reforma crítica es crucial. Tiene su anclaje en la confrontación crítica con los fundamentos y las condiciones de la experiencia que sustentan la validez de la “cosa en sí”. En principio, la concepción de semejanza en Benjamin conduce a un desbordamiento de la concepción de experiencia en Kant, restringida, para Benjamin, a los alcances del conocimiento empírico e incapaz de elucidar aquellas formas de la comprensión que escapan a las restricciones perceptuales. La noción de experiencia aparece como una síntesis de condiciones cognitivas diferenciales, reconocidas en su disyunción irreparable. Mimetismo y seme-

janza se constituyen como ejes críticos de la primacía de la percepción en el régimen de la experiencia. Más allá de la cognición, la experiencia se abre a los sentidos emanados de un conocimiento propio de la historia: lo que escapa a la aprehensión de los objetos, lo que incorpora en el dominio de la comprensión la forma y el efecto de lo contemporáneo, lo que congrega el peso y la incidencia de toda la memoria propia y colectiva, lo que abre a la comprensión del sentido de todo advenimiento. Pero este conocimiento de eso “otro” ajeno a las determinaciones del empirismo conjuga la comprensión de lo histórico con lo de lo político, y esta comprensión a los dominios de lo estético y de lo místico. Esta trama de vasos comunicantes entre huellas articuladas de la ausencia alienta una súbita experiencia de la comprensión en el presente de formas de la experiencia ajenas a la incidencia sensible de lo inmediato. Es una comprensión irreductible a la operación de meros esquematismos conceptuales cuyos objetos deriven de presentaciones sensoriales. Así, el rechazo del confinamiento cognitivo de la experiencia, y su restricción a los marcos sensoriales como crítica de los fundamentos y secuelas de la visión kantiana del conocimiento reclama una revisión radical de los fundamentos analógicos de la experiencia.

La noción de mimesis escapa así a toda reducción a lo semejante ante las exigencias de sentido de los trazos tenues y elusivos de lo desaparecido. En Benjamin estamos ante una hermenéutica de la desaparición y a la exigencia de comprenderla como una figura de una dialéctica que quebranta toda expectativa de superación de las contradicciones. Benjamin acuñó un concepto que exhibe esta tensión irreductible y que, en cierto sentido, no elude una condición paradójica: dialéctica en estado de reposo [*Dialektik im Stillstand*]. Es el sustento de una tentativa hermenéutica que transfigura el régimen de inteligibilidad de la mimesis. Rompe con una secuela derivada de la propia historia del pensamiento filosófico. Hace admisible ese vuelco y reconstitución de la noción de semejanza para aludir a las condiciones de una interpretación asumida como revelación. Pone de relieve una

tensión inherente a la experiencia del tiempo y la crítica de la presencia como régimen de poder. Es, al mismo tiempo, una crítica de la intuición y una propuesta tácita de reconstrucción de la teoría de la historia. Pero el tiempo de la mimesis es múltiple: presente y pasado, síntesis de una historia reconocible y anticipada en sus disposiciones materiales más reveladoras.

El régimen temporal de la mimesis es la irrupción, lo intempestivo, pero también lo que es capaz de recobrar del despliegue de sombras y de materia residual del presente, la concurrencia de las condiciones, las memorias, la incidencia material de los procesos en la conformación de las imágenes, de lo visible mismo. Los sentidos no pueden sino tomar contacto con una composición sintética de presencias y huellas de lo desaparecido, de lo degradado, de lo que ha sido desplazado y excluido del dominio de la presencia por el efecto mismo de la violencia y del poder. Aprender simultáneamente el sentido de lo desaparecido y el sentido de una violencia destinada a confirmar y realizar la desaparición y borrar de la materia misma de lo residual la huella de la exclusión. Lo que percibimos como presente es la conjugación de esas operaciones. Es menos una derivación perceptual, una aprehensión intuitiva e inmediata, que la revelación insospechada de una súbita composición de trazas, de huellas fragmentarias, de rastros de exclusión y de olvido que se enlazan con lo percibido en el presente, que se expresan como entelequia y como efigie en el presente, y que revela también la fuerza de negación, el sentido de devastación y olvido de lo que advendrá. Esa súbita revelación no puede ser sino la expresión de una capacidad mimética, una aprehensión de los vínculos en una composición ineludible, fatal. Es esa fatalidad la que conlleva una resonancia mística que fundamenta la aprehensión sintética de un amplio dominio de la historia. La experiencia está articulada en una aprehensión del tiempo y una experiencia de finitud que se expresa en la opacidad de lo contemporáneo y la “producción” significativa de la mimesis como fulgor, como encuentro, como señal.

La experiencia en Benjamin se vincula con la semejanza “no sensible”, con la facultad mimética que fundamenta y al mismo tiempo articula y sustenta la plenitud significativa del mundo y de la historia, y hace patente la potencia reveladora del lenguaje. La posibilidad de verdad y el vínculo de la experiencia no-sensible con la verdad reclaman la condición ontológica de esta composición de mimetismos. No existiría el sentido de la historia ni conocimiento, no habría memoria ni relato, no habría condescendencia ni argumentación, ni espera ni finalidad, ni compasión ni vínculo ético sin esta concurrencia de plenitudes conjugadas en el dominio de la mimesis. El desarraigo de la mimesis de toda fisonomía y de toda impregnación de los sentidos suspende la fijeza de la fuerza designativa y el impulso ostensivo del lenguaje. La mimesis no sensible apunta a la conformación de tramas formales no sólo entre lenguaje y mundo, sino entre pautas del acontecer. Es inherente tanto a la palabra en sí misma como a su incorporación formal en estructuras enunciativas. La mimesis alienta el decir significativo. Hace patente en el decir la fuerza designativa del lenguaje —una fuerza que no está en las partículas que la lengua ha consagrado para esa función, sino en la fuerza del acto mismo de la enunciación. El decir hace patente la capacidad del lenguaje para revelar en los objetos del mundo un sentido que permanece a un tiempo ajeno a la faceta perceptible de las cosas y a la exigencia designativa del lenguaje. La mundanidad de los objetos como una exigencia implacable de inteligibilidad se ve sometida a la fragilidad del vínculo designativo, pero, al mismo tiempo, a la capacidad de aprehensión del lenguaje en una mimesis de lo no-semejante, de lo inconmensurable en el dominio de la percepción.

Pero la facultad mimética no solamente hace posible la experiencia de la fuerza designativa y reveladora del lenguaje, articula las diversas facetas de la propia disposición del lenguaje: significación, decir y escritura, se vinculan mediante juegos de pasajes miméticos, juegos de semejanzas no sensibles. Escritura, significación y decir se conjugan de manera inseparable aunque

invisible, ajenos a la percepción, a partir de trazos y resabios de ausencia. Juegos donde se disipa la diferencia entre la exterioridad y la interioridad del decir y la escritura, de la escritura y la significación, de la significación y el decir. Uno surge del interior del otro para desplegar sus propios trazos en esa constelación de mimetismos. El interior como juego especular de lo que lo circunda, el exterior como totalidad que se expresa en la síntesis elíptica de una figuración interior radicalmente heterogénea. La escritura como algo interior al decir y el decir como interior de la escritura hacen visible también una mimesis complementaria: la escritura como destino, como entorno, como exterioridad, como atmósfera y como extrañeza del decir. Así, la escritura como en su diferencia irreductible y en su condición extrínseca al decir revela también la capacidad de éste, del decir, para desbordar la experiencia de la escritura, para revelarla en su enrarecimiento, en su finitud y en sus silencios. Pero este juego de interioridad y exterioridad que se conjugan y se invierten, se dislocan y se complementan en un diálogo, se expresa, asimismo, en las asimetrías de la significación. La escritura se revela también como intrínseca a toda significación. Pero la significación revela, también, en su propia disposición, las potencias de los juegos especulares de la escritura y el decir. No corresponde ni a una reiteración ni a una identidad, sino a una tensión irresoluble que surge de una diferencia constitutiva y dinámica: un espectro de desplazamientos y de pasajes que llevan tácita y, quizá, secretamente, de uno al otro.

Es la “ semejanza no-sensible ” la que establece los “ tensores ” [*Verspannungen*] entre lo dicho y la significación. El sentido no es inherente a las palabras, ni al juicio, sino al acto mismo del decir invocado, exigido por el reclamo del acontecer; es un significado producto de un impulso: “ intentado, pretendido, pensado ” [*Gemeinten*]. Pero este vínculo que es también separación, tensión, irreductibilidad e intimidad, interioridad recíproca entre todos los actos significativos del lenguaje —decir, escribir— encuentra su forma mimética en la tensión entre lo escrito y la

significación, no menos que entre lo dicho y lo escrito. Pasaje de la trama interior de los lenguajes a su expresión abierta, pasaje de las formas fugaces del decir a los trayectos secretos y elípticos de la escritura, pasajes entre las significaciones en acto y los juegos miméticos de la memoria. Pasaje como vértigo mimético del despliegue alegórico entre narración y memoria, la mimesis del comprender, de hacer patente la presencia de lo que ha desaparecido para siempre, sin dejar por ello de transfigurarse en huellas de lenguaje y trastocar con ello el sentido mismo de lo que advendrá.

La mimesis no-sensible es la aprehensión de la tensión dialéctica, súbita, presencia de lo aprehensible mediante la huella de la desaparición de una operación entre visibilidades, cuerpos, afectaciones, distancias y tiempos. La inversión de las posiciones y el vértigo de las reciprocidades en la génesis de la significación. Se trata, propiamente hablando, de transfiguración: de interioridades y de juegos de distanciamiento y simetrías incalificables. Es en esta súbita composición de escritura, significación y decir que surge la experiencia de la finitud, el silencio de lo contemporáneo, la opaca y perturbadora mimesis de las fantasmagorías del capital y la modernidad. Es el silencio y los rastros de lo abatido, lo suprimido en la confrontación con las formas dominantes, lo que puebla lo no dicho del lenguaje, la escritura y el decir. Es lo que emerge desde su ya-no-ser, preservado como fuerza pura de significación, para revelarse contra el espejismo de lo real y el silencio persistente de la historia. Pero es de la plena significatividad del silencio de lo desaparecido de lo que surge también la posibilidad de la revelación de lo indeleble de la historia, la aprehensión de sus tramas constitutivas, íntimas, el reconocimiento de su dinámica, de sus sustratos materiales, de sus conflagraciones como la visión integral y sintética de la historia —memoria, intimidad y devenir colectivos. La experiencia y el sentido de la historia como única vía de redención.

El lenguaje y la escritura, no obstante, revelan una calidad inconmensurable respecto del decir: sus condiciones de apari-

ción, la fuerza de su implantación en la experiencia, sus edades, sus tiempos, sus modalidades de implantación social, las formas de la acción que involucra su dinámica en el dominio de la historia. Aparecen como “archivos” divergentes de semejanzas y correspondencias no-sensibles, pero también como formas residuales de la similitud equívoca, derivada de los efectos significativos del poder. Es en el texto donde se expresa en la figura del tejido y la coherencia [*Sinnzusammenhang*] entre frases y palabras, la tensión y la resonancia del decir y la escritura.

## 5. Visibilidad y transfiguración

En la concepción de los pasajes la crítica a la percepción como eje primordial de la experiencia toma una vertiente fundamental al inscribirse en la crítica de la historia. Benjamin advierte en la experiencia estética de la modernidad una mutación significativa: una transformación del espacio. Ocurre una revocación y supresión de la distancia en la percepción del objeto estético. La supresión de los confinamientos del culto, propios de la concepción tradicional de lo estético, da lugar a la exacerbación de la proximidad, que culmina en la experiencia “táctil” del objeto estético. Una supresión de las mediaciones del culto y de la exégesis como vía de acceso a la conmoción estética. El “saber palpable” [*gefühltes Wissen*] constituye un reclamo de intimidad de la significación de la historia que tiene un sólo resguardo: el fundamento político —no tradicional ni religioso— de la experiencia estética. Lo táctil no señala una primacía de la presencia. Es más bien la comprensión de una nueva experiencia de lo estético en la modernidad: su apertura a la irrupción, al desgarramiento, a la perturbación tajante e irreversible que abre la posibilidad de una renovación desafiante de toda interpretación y de toda invención de la historial. No es sólo permitir que el pasado irrumpa en el presente, sino que se trastoque radicalmente el sentido del saber y de todos los órdenes de la experiencia. “Las imágenes toman el papel de los conceptos”. Esa posibilidad es también lo

que abre el camino al desmantelamiento de la espesura onírica con que el poder se ampara para preservarse. Es lo que, a través de la reinención de la visibilidad, hace posible el despertar para las masas del sueño de las fantasmagorías de la modernidad. Es la condición para lograr “la redención de la época”.

Lo contemporáneo se hace discernible de manera inmediata en esta aprehensión mimética de lo estético en el régimen de lo táctil. Lo táctil aparece como la vía para la comprensión de lo inabarcable mismo, al abrir el acceso a la experiencia no perturbada de las formas engendradas por la totalidad histórica. Se abre la vía a la comprensión de lo que modela eficazmente toda forma de vida y el sentido mismo de las acciones: su referencia al pasado y al futuro. Se revela en el rostro como resplandor, pero también como sueño, como invitación a la contemplación, como captura y residencia en un mito de plenitud de la significación y la identidad que debemos disipar. Lo táctil es la ruta de escape a las trampas de la visibilidad instaurada como escenificación de las figuras dominantes. Benjamin reconstruye así una concepción del fetichismo de la mercancía, de la alegoría teórica de Marx que busca expresar la disposición visible de las expresiones materiales de la modernidad. Abre con ello la vía a una crítica de la experiencia y le ofrece un soporte definitivo: la noción de fantasmagoría y las vías de un acercamiento crítico a la concepción de la visibilidad que le es inherente. La fantasmagoría es una forma material derivada de la incorporación de formas transfiguradas de procesos previos de significación, remanentes de otras historias, de otros patrones de significación, de otros regímenes de visibilidad. Composiciones en fusión y en transformación engendradas como secuela de las mutaciones sociales. Formas hechas de trazos amalgamados, en fusión, trabajo de incorporación material de lo significado, la fantasmagoría [*Blendwerk*], es la transfiguración de la expresión material de lo propiamente histórico. Pero es una disposición significativa que a su vez transfigura, transforma los dominios y el sentido de lo visible: con la modificación de su forma material exhibe al mismo tiempo el velo



y la huella, oscurecimiento y revelación, signo ambiguo y señal expresa de la impronta eficaz de la dinámica histórica en la materia perceptible y en sus ámbitos interpretables. Esta transfiguración es la expresión de esa composición dual, a la vez ocultamiento y despliegue, de la singularidad de cada momento de la historia. Es, al mismo tiempo, fusión y dislocación de los signos y los productos de una época y de su lógica de dominación. Es vaguedad y despliegue ambiguo de las expresiones de la historia, pero la visibilidad engendra también, por sí misma, un régimen propio de visibilidad. Y esa visibilidad es también expresión nítida y plena de una síntesis de la memoria de lo vivido colectivamente, de la contemporaneidad de lo que ocurre, de la comprensión de aquello que propugna, en lo inmediato, por emerger desde el acontecer patente.

La fantasmagoría como régimen de lo visible surge de la incorporación abismal de materia a partir de una condición equívoca, ambigua: la capacidad para desplegarse en cierta apariencia [*das Scheinhafte*]: la modernidad subsume todo lo que emerge, a pesar de la infinita diversidad de sus formas, sus materias y sus expresiones, en una sola identidad: la condición equiparable de “todo lo nuevo” y ésta a su vez, se presenta como la transfiguración infinita de representaciones de una misma entelequia: el progreso.

Así, la fantasmagoría es, en sí misma, una mimesis de la dinámica y la dialéctica de la historia. Congrega en una amalgama, en una composición irresuelta de tensiones las entelequias y equívocos de los desechos de épocas pasadas y las formas caducas ya patentes en lo que ocurre ante la percepción. Incorpora también en su materia distorsionada los silencios, el testimonio ilegible de las aniquilaciones que dejan sólo como huella la presencia y la persistencia de la fuerza de aniquilación que prevaleció en la confrontación de poder. Es, pues, dialéctica que se expresa en el ahora, al mismo tiempo como síntesis y como cancelación de toda síntesis posible: esa es la fuerza de su despliegue perceptible, de su composición visual. Cada forma percibida

es la secuela de la violencia de las luchas y la dominación, como la totalidad de lo que conforma desde su silencio y desde su intervención en la experiencia, el sentido pleno de la historia. Es, por consiguiente, la disposición material de un sustrato de determinaciones cuyo quebrantamiento y mecanismos quedan desplazados. Formas arquitectónicas, urbanas, artísticas, escénicas, plenamente visibles, pero instaurando una distancia y una vía densa y equívoca para el reconocimiento y la comprensión del sustrato histórico. La fantasmagoría aparece como trabajo de creación de distancia y de extravío cuya forma es tangible y, sin embargo, es, en su propia fisonomía, el residuo y la huella de la incidencia de patrones materiales del proceso histórico. Una tensión irreductible entre los tiempos desiguales de los elementos residuales de la fantasmagoría. La redención como despertar de las imágenes del sueño del pasado.

La resonancia de la concepción teológica de la historia se advierte como un horizonte en la visión de Benjamin. Cada mercancía, cada acontecimiento, cada creación, cada relato, revelan en su forma y su materia la historia total de la humanidad. La historia de sometimientos y exclusiones, de silencios y desapariciones, de ocultamientos y de simulacros, no menos que la de creaciones y fundamentos, de leyes y de condiciones. Pero este mostrarse no es ni como revelación, ni como pleno espejismo. Es amalgama de ambas: la fantasmagoría tiene la lógica del sueño, la forma equívoca de expresar la experiencia que muestran los mitos. Jirones de evidencias, memorias patentes, residuos efectivos de acontecimientos de la experiencia, revelaciones, señales y residuos de lo silenciado y lo desaparecido, resonancias y secuelas de las operaciones y procesos reales, pero también construcciones sensoriales que se expresan en figuras sensoriales; ambigüedad, como equívoco, como fusión perturbadora de apariencias. La historia como un advenimiento que se expresa *totalmente* en cada una de sus más ínfimas producciones materiales. Cada segmento de lo mirable, de lo reconocible sensorialmente es, al mismo tiempo, una preservación y ampliación de lo ilusorio,

pero también un testimonio y un elemento real de la historia que contiene en sí los elementos de su propia transfiguración. Es un acontecimiento en sí mismo, pero siempre plenamente en gestación. Es el testimonio de las aniquilaciones, de las exclusiones y los silencios, pero también de las potencias de un acontecer cuyo advenimiento compromete no sólo un instante de la historia, sino el sentido mismo del proceso de civilización. Cada voz, propia o ajena, desdibujada en sus linderos, condensa el sentido de la historia misma.

En la tentativa filosófica de Benjamin, la revelación se constituye a partir de la composición de iluminaciones singulares que tienen como objeto un ámbito material concreto. Lo que pervive, lo que ha conseguido la supremacía excluyendo, silenciando y aniquilando la significación de lo derrotado es, a la vez, evidencia estridente de esa mortandad, de esa aniquilación, es la voz y la expresión de lo aniquilado. Cada fragmento es, así, síntesis, apertura, composición de ausencias y presencias irreductibles entre sí. Es la trama cifrada, la expresión ínfima y total de la completa expansión, de la faceta integral que revela y presenta el sentido de una totalidad tácita aunque inabarcable de la historia. Cada elemento material, cada resplandor del rostro, cada disposición urbana, cada escenario de una habitación, cada expresión estética que ha sobrevivido la fuerza destructiva de la historia, es también, en esa presentación fulgurante, fragmentaria, de lo que ha sido, pero también de lo que “no-es-aún”. Esta noción que gravita en la obra de Benjamin como una referencia, una proximidad y un distanciamiento de Bloch, aparece transfigurada en la noción de *dialéctica en estado de reposo*, que se expresa en el modo de darse de la experiencia. Involucra una crítica a la noción de causalidad histórica y a los determinismos historicistas y, sin embargo, compromete de manera singular la búsqueda por comprender el “origen” de las expresiones y despliegues de sentido de la historicidad, pero también la comprensión de su desarrollo [*Auswicklung*]. Cada fantasmagoría es la expresión de esta zona de pasajes. Pero los pasajes mismos, como

realización arquitectónica que marca la configuración urbana de París en un momento crucial de la conformación de lo moderno, expresa también este juego infinito de pasajes, transfiguraciones y mutaciones de cuerpo, tiempo y percepción, forma de vida y dinámicas del poder. Pero esos pasajes se expresan también en la dinámica y la tensión entre significado, decir, escritura. La escritura de Benjamin en los Pasajes, busca aprehender en un juego de mimesis, esa otra dinámica constitutiva de la mimesis no-sensorial. Hecha de jirones de textos propios y ajenos, conglomerados de voces, amalgamas de puntos de vista, composición de revelaciones y síntomas, evocaciones oníricas y descripciones inapelables, la tensión en gestación de un modo de expresarse y de ser de la historia. Su apariencia es la de una composición, mosaico de frases, de tiempos y procedencias discordantes. Su propia escritura irrumpe en ellas, las entrelaza, las desplaza, las comenta, las acentúa, las desmiente, las revela en su ambigüedad o en su manera oblicua de exhibir los procesos originarios de la modernidad. Captura en la sucesión aforística, en la concurrencia abierta de figuras elípticas, una disolución concéntrica de la significación: un tránsito entre la certeza intransigente de la estampa aforística y los ecos inconmensurables de la exploración metafórica o incluso alegórica de la ficción como recurso de la elucidación histórica. Es el juego abismal en el que cada iluminación es ya la síntesis y la negación de la totalidad de un sentido absoluto e inequívoco de la historia. La significación se inscribe en la génesis y culminación de la historia y en la realización de su sentido, como una concurrencia de tensiones irresolubles entre estas experiencias fragmentarias y comprensivas, precarias e intemporales, singulares y totalizantes que no pueden encontrar un desenlace que no sea la profunda ruptura con sus propias condiciones de interpretación.

## Referencias

- BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire*, París : Cahiers du Cinéma, Seuil/Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1972). *Gesammelte Werke*, 7 vols., Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Das Passagen-Werk*, 2 vols., Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt: Suhrkamp.
- BLOCH, Ernst (1985). *Das Prinzip Hoffnung*, 3 vols., Frankfurt: Suhrkamp.
- TIEDEMANN, Rolf (1983). *Dialektik im Stillstand*, Frankfurt: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_ (1983). "Das Passagen-Werk. Einleitung des Herausgebers", en Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 2 vols., Frankfurt: Suhrkamp.