

En torno al *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin

L.S. VILLACAÑAS DE CASTRO*

Como señala Rolf Tiedemann en su ensayo introductorio a la edición del *Libro de los Pasajes*, Walter Benjamin ya había identificado en 1927 los esfuerzos que acabarían por amasar el inmenso volumen de comentarios y citas que se presenta ahora por vez primera en castellano¹. Por aquel entonces, Benjamin se refería al proyecto como «un ensayo curioso y arriesgado, *Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico*»². Hallamos el origen de este título en su obra posterior *Infancia en Berlín hacia 1900*, donde se alude a aquellos «cuentos de hadas con arcadas y galerías que tienen pequeñas tiendas a ambos lados, en las que predomina la excitación y el peligro. En mi juventud conocí una de estos pasajes: se llamaba Krumme Strasse —Calle Sinuosa»³. Benjamin reescribe y reorganiza la versión definitiva de esta obra autobiográfica en 1938, cuando el proyecto de los *Pasajes* ya había madurado en su mente y el autor parecía haber encontrado el método y acercamiento adecuados para presentar esta «prehistoria del siglo XIX» —así se refiere a su tarea en la carta a Adorno del 1935.

Lo cierto es que el esquema de la obra había dado un giro radical en 1929, tras las conversaciones que Benjamin mantuvo con Adorno y Horkheimer. Se despidió de ellos sabiendo que su proyecto debía abrazar de forma más rigurosa el corpus teórico del marxismo: debería practicar un «recurso insistente a la historia social», explica Tiedemann y en el «carácter fetichista de la mercancía»⁴. Benjamin no volverá a trabajar en el *Libro de los Pasajes* hasta 1935 (cuando todavía no había empezado a leer a fondo *El Capital*), y entonces lo hará por medio de un ensayo-resumen titulado *París Capital del siglo XIX*, con vistas a recibir financiación del Instituto de Investigaciones Sociológicas. De allí en adelante, todos sus escritos estarán relacionados con la que debía ser su obra magna. También lo estará *Infancia en Berlín*. Allí resuenan los ecos de esa primera visión del siglo XIX como siglo eminentemente infantil, cuando la imaginación burguesa, sumida en las poderosas inercias del mito, ponía sus avances tecnológicos al servicio de sus ansias utópicas, pero se disociaba pronto de la imperfecta actualidad de sus creaciones. Esta es la visión que Benjamin trató de hacer compatible en el *Libro de los pasajes* con las bases del materialismo histórico. Y si bien sabía que

Fecha de recepción: 26 mayo 2005. Fecha de aceptación: 30 junio 2005.

* Becario FPU. Dpto. de Filosofía del Derecho, Moral y Política. Facultad de Filosofía. Avda. Blasco Ibáñez, 30. 46010 VALENCIA.

1 Walter Benjamin. *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Ediciones Akal, Madrid, 2005.

2 Ibid. Testimonios sobre la génesis de la obra. Epístola nº 1. *Walter Benjamin a Gershom Scholem. Berlín, 30.1.1928*. p. 894.

3 La traducción de todos los extractos de Benjamin, menos aquellos cuya referencia anoto, se han llevado a cabo a partir de la amplia edición en inglés de las obras de Walter Benjamin, a cargo de The Belknap Press of Harvard University Press y editada por Marcus Bullock y Michael W. Jennings, 2002

4 *Libro de los pasajes*. Epístola nº 47. *Benjamin a Scholem. París, 20.5.1935*, p. 916

ambas perspectivas eran diferentes —«La prehistoria del siglo XIX que se refleja en la mirada del niño que juega en el umbral, tiene un rostro totalmente distinto al de los signos que la graban sobre el mapa de la historia»—, aún así, entendía que el resultado final podía ofrecer una solución dialéctica⁵.

Numerosas corrientes del pensar convergen, pues, en este gran libro, tan extenso y complejo como una vida. Benjamin vio en él la posibilidad de aunar las aptitudes de crítico y escritor, de culminar las pulsiones intelectuales y vitales que había identificado como propias a lo largo de su vida. El vínculo que desarrolló con esta obra fue tan intenso que, como escribe en una carta a Adorno fechada el 31 de mayo de 1935, ésta era la «verdadera razón, si no la única, para no perder el valor de seguir luchando por la vida». Adorno se expresará en similares términos cuando intente convencer a Horkheimer (por aquel entonces director del Instituto de Investigaciones Sociológicas) de que proporcionase a Benjamin financiación: «hágale posible la vida hasta el final del trabajo»⁶. Tal vez por eso, la mejor manera de describir *El libro de los pasajes* sea como un gran proyecto —dado su largo alcance y su carácter inacabado—, como lo hace la traducción del original *Passagen-Werk* al inglés, *The Arcades Project*. Porque las arcadas son una visión de París tanto como de Berlín, un motivo infantil prefigurado en los cuentos de hadas tanto como una creación de la primera arquitectura capitalista, en pos de una utopía de cristal. En su forma incompleta, la obra encarna sólo la primera etapa de lo que sería su gran libro sobre el siglo XIX. Tiedemann lo describe en su introducción como «los materiales de construcción para una casa de la que sólo se ha trazado la planta, o sólo se ha excavado el solar»⁷. Ciertamente, el libro presenta, en la mayor parte de sus páginas, una colección de citas. Y sin embargo, ya en el convoluto H del cuerpo principal de *Apuntes y materiales*, se nos avisa de que el coleccionismo, como actividad, es tan propia del niño como lo es de los ancianos y los animales, pero que también encarna en ella misma la etapa infantil de la tarea crítica. «El coleccionismo es un fenómeno originario del estudio: el estudiante colecciona saber» [H 4, 3]. Si volcamos la mirada sobre una obra temprana, *Calle de dirección única*, veremos que el niño convierte cualquier cosa en parte de sí mismo y de su mundo: todo lo inserta en el mismo armario, en la misma despensa, como parte de «una sola colección». La diferencia entre el niño y el crítico se encuentra, pues, en el uso que ambos hacen de la facultad mimética. «El niño oculto detrás del cortinado se convierte, él mismo, en una cosa blanca movida por el viento. La mesa del comedor, debajo de la cual se acuclilló, lo transforma en el ídolo de madera de un templo en el cual las patas talladas son cuatro columnas. Y detrás de la puerta, él mismo es puerta»⁸. Mientras el primero ejercita la facultad mimética consigo mismo, el crítico lo hace con el mundo y las ideas.

Para Walter Benjamin crítico, los objetos ya no son símbolos y expresiones de uno mismo, sino que pueden convertirse en imágenes dialécticas. A través de ellas, la facultad mimética *interpreta* la exterioridad. Con respecto a la vida del niño, todas estas actividades suponen una mimesis parcial. En el contexto de la polémica que Adorno y Benjamin mantuvieron en torno a la caracterización de este concepto, el primero escribirá que «las imágenes dialécticas, entendidas como modelos, no son productos sociales, sino constelaciones objetivas en las que la situación social se *representa* a sí

5 Ibid. Epístola n° 66. *Benjamin a Gretel Adorno. París, 16.8.1935*, p. 935.

6 T.W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*. Madrid, Cátedra, 1995. *Adorno a Horkheimer Oxford, 8.6.1935*, p.124

7 *Libro de los pasajes*. Introducción, p.10

8 Traducción de Juan J. Thomas. *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974. *Programa de un teatro infantil proletario*, p. 85

misma»⁹. En tanto representaciones, son un símbolo científico de las dinámicas que rigen la sociedad. Esta definición participa fielmente de la explicación que el marxismo ortodoxo ofrece acerca de la esfera estética, según la cual toda manifestación en la superestructura era una derivación directa de la estructura económica que contiene la desigualdad social. Como señala Tiedemann, este esquema le parecía a Benjamin empobrecedor: él deseaba adentrarse en los recovecos de la expresión [Convoluto N 1 a, 6]. Sus imágenes dialécticas son más que representaciones precisamente porque brotan de la expresividad. Esta condición les daba naturaleza gestual. Y como tal, debían proceder de alguna voz. Partiendo de su idea meramente intuitiva de que «nunca es el sueño más profundo que en el instante previo a despertar», y dándole empleo como analogía para la anatomía de la imagen dialéctica,¹⁰ Benjamin lleva su definición al terreno de la subjetividad. Así, como el gesto respecto a la totalidad de la persona, o el paisaje respecto al mundo natural, Benjamin contempló los pasajes de París como un símbolo a través del cual la sociedad del siglo XIX se estaba *expresando* a sí misma, sin perder con ello su complejidad.

En tanto el carácter de la imagen dialéctica es eminentemente gestual, la crítica de Benjamin incorpora un perfil estético que engarza enlaza con los principios del arte expresionista. Podríamos incluso trazar cierta relación entre las propuestas teórico-artísticas de Walter Benjamin y Bertold Brecht. El vínculo se hace patente en una anotación correspondiente al 29 de junio de 1934 de los diarios de Benjamin, quien visitaba al dramaturgo en Londres. «Brecht habla del teatro épico; alude al teatro infantil, en el que los defectos de representación funcionan como efectos de extrañamiento y dan a la sesión rasgos épicos. Algo semejante puede ocurrir con el teatro de cómicos de la legua. Me viene a la mente la representación ginebrina de *El Cid* durante la cual, viendo que la corona del rey estaba torcida, pensé por primera vez en algo que nueve años más tarde puse por escrito en mi libro sobre el drama barroco. Brecht, por su parte, cita ahora el instante en que está anclada la idea del teatro épico. Fue en un ensayo de la representación muniquesa de *Eduardo II*. La batalla, que ocurre en la pieza, debe ocupar la escena tres cuartos de hora. Brecht no se las arreglaba con los soldados. (Asja Lacis, su ayudante, tampoco.) Terminó por acudir a Valentín, entonces amigo íntimo, que asistía al ensayo; lo hizo preguntándole desesperado: «Pero ¿qué es esto?, ¿qué pasa con los soldados?, ¿qué tiene que pasar con ellos?» Valentín: «Pálidos están, miedo es lo que tienen». Esta observación fue decisiva. Brecht añadió: «Cansados sí que están». Embadurnó los rostros de los soldados con cal. Y desde ese día habían encontrado el estilo de la puesta en escena»¹¹. — Tanto Brecht, mientras la contaba, como Benjamin mientras la escuchaba y la describirla, más tarde, en su diario, sabían que esta escena conformaba en sí misma un ejemplo del proceder formal del teatro épico. Incluso intuían que la conversación que ambos estaban manteniendo a partir de su recuerdo, también lo podía ser. El dramaturgo alemán aparece en los diarios de Benjamin como una figura teatral, de lucidez temperamental e intervenciones abruptas. Su propia figura y el acontecimiento que narra (y del que él mismo formó parte) afirman los postulados teóricos del teatro épico, cuya principal característica fue definida por Benjamin como «la cualidad de hacer que los gestos puedan ser citados»¹². Ésta definición justificaría, ya de por sí, la inclusión de la conversación en su diario y la práctica misma del diario como forma de escritura. La cualidad de hacer que los gestos puedan ser citados

9 *Libro de los pasajes*. Epístola n° 63. *Adorno a Benjamin. Horberg im Schwarzwald*, 2.8.1935, p. 931

10 *Ibid.* Epístola n° 66. *Benjamin a Grettel Adorno. Paris*, 16.8.1935, p. 937

11 Traducción de Jesús Aguirre. *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1975. *Conversaciones con Brecht*, p. 147

12 *Ibid.* *¿Qué es el teatro épico? (Segunda versión)*, p. 37

depende del principio de la interrupción, clave para la representación expresionista de la realidad. En aquellos textos en los que analiza el arte desde el punto de vista material (tal es el caso, por ejemplo, de *La fórmula en la que la estructura dialéctica del film encuentra su expresión*, de 1935, o *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, escrito en 1936) hallamos la justificación de la interrupción como elemento estético en su afinidad con ciertos fenómenos de la vida moderna. Tales son la experiencia del *shock* que sufre el ciudadano entre las multitudes, o los mecanismos del montaje técnico que caracteriza la omnipresente maquinaria. Respecto a esta última posibilidad, Benjamin defenderá en el primero de los ensayos citados que la figura del vagabundo o del excéntrico, tal y como la encarna Charles Chaplin (y debemos relacionar a Charlot con los cómicos de la legua, o con ese «viejo espantajo de comediante vagabundo que secuestraba a los niños» y que tanto miedo da a la burguesía),¹³ este personaje debe su éxito o relevancia social a que el actor ha conseguido integrar, por medio de un estudiado lenguaje corporal basado en «secuencias de pequeños movimientos», la ley también secuencial de la imagen cinematográfica.

Pero, si analizamos los términos en los que Benjamin describe la práctica dramática brechtiana, nos daremos cuenta de que éstos remiten a las nociones que Benjamin concibió para sí mismo y su labor crítica, incluida la práctica que habría de configurar el *Libro de los pasajes*. Si la interrupción es el eje desencadenante expresivo de toda representación artística, también lo será de aquella que ofrezca una realidad histórica. «Supongamos que alguien escribe una pieza teatral histórica. Yo afirmo entonces: dominará semejante tarea en tanto tenga la posibilidad de ordenar, sensible y razonablemente, acaeceres pretéritos en gestos que el hombre actual pueda llevar a cabo. [...] La materia prima del teatro épico es por tanto exclusivamente el gesto que pueda hoy encontrarse, ya sea gesto de una acción o de la imitación de una acción»¹⁴. Puesto que facilita la producción y la recepción del gesto (y el tratamiento de la imagen dialéctica por parte de Benjamin es también gestual), la interrupción se convertirá en una dimensión clave de su actividad crítica. «Está en la base de la cita», pero también en la base del gesto y de la imagen dialéctica. Como sabemos, ésta última presentaba el acontecer de la historia suspenso en el instante en que el pasado golpeaba el presente llamando a sus puertas. La historia se cita a sí misma en los gestos que irrumpen cuando se concibe su final o su interrupción. El gesto puede expresar la desesperación del hombre que está a punto de morir, pero también la locura —la del revolucionario que imagina que está deteniendo el tiempo. Precisamente, esta es la cualidad expresiva que Benjamin veía en la infancia: «Verdaderamente revolucionaria es la *señal secreta* de lo venidero que se revela en el gesto infantil».¹⁵ El niño también actúa como revolucionario con su espontaneidad.

En la escena que muestra Benjamin en su diario, tanto él como Brecht (dos exiliados) echan la vista atrás hacia el origen de sus planteamientos vitales y estéticos, rastreando sus momentos iniciales. Pero en esa búsqueda del origen irrumpe la conciencia de una vida interrumpida, y también de un final. Brecht habla del teatro infantil como una práctica que comparte rasgos épicos, recuerda el momento en que tuvo conciencia de su estilo, y Benjamin siente que esa memoria le cita. Porque él también se conoció a sí mismo en una representación teatral imperfecta. En ese momento ambos se supieron fuera del orden burgués. No coincidían en su pensamiento de la infancia ni en el de la historia. Sabían que esas coronas ladeadas y esos burdos niños actores también conectaban con la

13 *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación: Programa de un teatro infantil proletario*, p. 89

14 *Tentativas sobre Brecht: Estudios sobre la teoría del teatro épico*, p. 43

15 *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación: Programa de un teatro infantil proletario*, p. 94

realidad de sus textos y de sus obras: una parte del pasado se estaba expresando a sí misma en aquella imperfección. Tanto Benjamin como Brecht imaginaron entonces una historia y un teatro en los que escritores y público no ocultasen jamás la pobreza de los propios actores. Más aún, esa representación teatral e histórica debería transcurrir con alegría. En el niño proletario que actúa en una obra de teatro con sus ropas gastadas, tal vez se encuentre la verdadera potencia del arte y de la vida. «El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo», escribe Brecht. Pero el niño que colecciona también es crítico y actor al mismo tiempo, tal es la intensidad de su facultad mimética: es actor de su coleccionismo y coleccionista de sus propios gestos. También hallamos esa estructura en la imagen dialéctica, símbolo y gesto a su vez. Es el símbolo de una historia que repite sus gestos, y gesto de aquella vida particular que se separa de su contexto histórico en el momento de su muerte.

Estos motivos profundos de naturaleza teológica —que venían configurando desde antiguo la tarea intelectual de Benjamin— eran los que debían reconciliarse con el marxismo. En la aplicación materialista del *Libro de los pasajes*, el contexto vital será el capital, la imagen dialéctica se encarnará en la forma de la mercancía, y la muerte equivaldrá a la pérdida de su valor de uso.

En esto consiste la transición al marxismo, animada por Adorno ante el riesgo de que el Instituto y su director Hockheimer no le proporcionasen la deseada financiación para el proyecto. Las diferencias entre sus concepciones de la imagen dialéctica eran más significativas de lo que puede parecer, pues desembocarían forzosamente en un tratamiento dispar del carácter fetichista de la mercancía. Tiedemann se hace eco de esta polémica en su introducción¹⁶. Al proponer que la fantasmagoría no es un fenómeno objetivo de la realidad social, sino que se articula de forma subjetiva dentro de la conciencia burguesa [X 13 a], Benjamin parece dar un primer paso hacia la transformación de la ambigüedad del capitalismo en ambivalencia. Con ello superaría la estructura del marxismo para prefigurar su reconocimiento tardío de que el capitalismo no iba a desaparecer como lo hacen las fuerzas míticas: es decir, que «no iba a tener una muerte natural» [X11 a, 31].

Esta reflexión terminante nos sirve para enlazar con otra de las llaves importantes del pensamiento de Benjamin; como tal, también encontró un lugar en el libro que nos ocupa. Me refiero al mesianismo y a su vinculación problemática, no sólo con el concepto mismo de revolución (proletaria o no), sino con el de la tarea crítica. En el *Fragmento Teológico-político*, breve texto de cronología dudosa, Benjamin afirma que el orden teológico carece de legitimidad para establecerse como estructura política y guía del orden mundano. Pertenecen a esferas diferentes: «el reino de Dios no es el telos de la dinámica histórica; no puede ser establecido como meta. Desde el punto de vista de la historia, no es su meta, sino su final». Las cosas, sin embargo, adquieren un aspecto más complejo cuando descubrimos que lo mesiánico se relaciona de forma íntima con el orden secular a medida que éste último se precipita hacia la muerte en la aspiración original que le es propia: su felicidad. Cuando Benjamin dice que ésta última es el objeto de toda política, deriva que el «método» de toda política ha de ser el nihilismo. El capitalismo, que induce al ser humano a la búsqueda incondicional de la felicidad, es la verdadera política del nihilismo.

Y si llevamos de nuevo la vista a las páginas de *Infancia en Berlín*, tal vez encontremos la prehistoria de este esquema mesiánico. Y lo haremos, precisamente, en aquellas imágenes en que los niños burgueses dan limosna a los mendigos los días de navidad. Abandonado por el capitalismo, excéntrico en la sociedad burguesa, desprovisto de todo fetichismo o de propiedad, el mendigo es mensajero de su propio gesto y encarnación de su propio mensaje, y la respuesta que recibe

16 *Libro de los pasajes*: Introducción, p. 23

del niño también tiene forma gestual —pues como gesto hemos de concebir la limosna. Ésta carece de utilidad social objetiva, dado que la condición empobrecida del vagabundo está sujeta a una dimensión eterna. Lo que Adorno dirá del fetiche y de Odradek, personaje kafkiano, se puede atribuir también al mendigo, quien, al sobrevivir al capitalismo, «contiene la promesa de la inmortalidad»¹⁷. Como veremos, al ser excluido de las dinámicas del capitalismo, su eternidad contiene también rasgos de muerte y olvido (pues ha quedado fuera de la circulación). En el mendigo hallamos también lo que Benjamin señalará de la representabilidad de la verdad histórica en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*: su fugacidad, pues, incluso cuando regresa año tras año en Navidad, siempre lleva consigo la posibilidad y el peligro de no ser visto de nuevo. De esta forma, aunque no podamos concebir al vagabundo todavía como a un coleccionista de monedas (pues no proyectamos la inutilidad sobre el dinero sino sobre su valor, o *utilidad* social objetiva), sí podemos concluir que el acto de dar limosna no es una acción social ni revolucionaria política en el sentido estricto de la palabra. Y en contra de lo que pueda parecer, tampoco forma parte de la pulsión mítico-utópica del orden burgués. En tanto la limosna ocupa un lugar bien definido en su estructura, y puesto que su práctica se fundamenta sobre la conciencia previa de unas monedas que ya están carentes de relevancia social, podríamos identificar (en la marginalidad de esta práctica, al menos) la ambivalencia de una burguesía que ha aprehendido la dimensión fantasmagórica de su sistema económico y social justo en su elemento central: el dinero. Tal vez el acto de dar limosna sea la única instancia en la que el orden burgués participa de lo mesiánico, aunque sea por medio de sus niños. El fetichismo de la mercancía se disuelve entonces en la potencia del intercambio humano y gestual que predomina en la limosna. E igual que el mendigo se presenta como símbolo de sí, el niño-burgués presenta un símbolo de su voluntad (necesariamente difusa) de cumplir la promesa mesiánica de felicidad.

Escuchemos a Benjamin, hablando sobre el vagabundo y la limosna en una entrada de su obra *Calle de dirección única*, publicada en 1928: «Todas las religiones han honrado al mendigo, pues él solo ha demostrado que en un asunto a la vez prosaico y sagrado, banal y regenerador como es la acción de dar limosna, el intelecto y la moralidad, la consistencia y los principios se manifiestan miserablemente inadecuados». —Debemos recordar que Benjamin escribió en 1921 un texto titulado *Capitalismo como religión*, en el que pretendía responder al libro *Ética protestante y el espíritu del capitalismo*, de Weber. En este ensayo ya mostró cómo lo sagrado y lo relativo al culto se concretaba igualmente en lo más profano. El acto de dar limosna encarnaría, así, la representación simbólica del complejo momento en que el Mesías decidiera salvar las cosas del mundo. Los insondables pasadizos que regirían su decisión (a pesar de la transición que implica dejar atrás un orden sagrado) hallarían una traducción coherente en la mente del niño que ofrece una limosna. Ésos serían también los sutiles caminos que recorre la crítica dialéctica de Walter Benjamin en *El libro de los Pasajes*, cuyas leyes van más allá del marxismo ortodoxo. Tal vez la felicidad haya hecho suya la misma complejidad en los senderos que escoge al manifestarse. Y si antes dijimos que Benjamin hizo de la felicidad el objeto de toda política, ¿qué implicaciones impondrá esta complejidad infinita sobre el fondo y la forma que adopte el gobierno de la esfera de la política?

«Lo que Benjamin decía y escribía sonaba como si el pensamiento, en vez de apartarlas de sí con elegante madurez, tomara las promesas de los libros infantiles y las leyendas tan al pie de la letra que su cumplimiento real se desprendiera del conocimiento mismo. En su topografía filosófica, la renun-

17 Ibid. Epístola nº 63. *Adorno a Benjamin. Hornberg im Schwarzwald, 2.8.1935*. p. 929

cia está descartada de antemano»¹⁸. El Mesías, de la misma manera, también hallaría razones para redimirlo todo. La mirada de Walter Benjamin está en el umbral del marxismo y de la democracia: trató de unir ambos esquemas por el convencimiento de que tanto la experiencia humana del gesto como la experiencia crítica de la imagen dialéctica ya incorporaban las ansias de lucha y de igualdad social, si no su consumación. Por su parte, el marxismo ortodoxo veía serias dificultades para integrar en su esquema teórico el fenómeno de la gestualidad. Por supuesto, debía expulsar desde el principio la mera posibilidad de que hubiese una gestualidad universal, clave para una oportunidad democrática. El fenómeno de la gestualidad: ésta, si acaso, se limitaría a la figura del vagabundo y a aquellos objetos que habían perdido valor de uso, a los cadáveres del sistema burgués, a los excéntricos a las redes del capital, a los niños y al proletariado, pues sólo ellos operaban fuera del fetichismo de la mercancía. El marxismo no podía contemplar que la experiencia del gesto fuese el elemento redentor de la vida cotidiana de la humanidad.

En estas condiciones, Benjamin y el marxismo no podían interpretar la imagen dialéctica de la misma manera. La muerte se relaciona simbólicamente con la vida del mismo modo que el marxismo lo hace con la democracia, pues en ambos casos opera una pérdida. Pero lo cierto es que sólo la última democracia consigue ofrecer un símbolo válido para representar la realidad viva de la sociedad. En tanto Benjamin tuvo que permanecer fiel al marxismo (aunque al mismo tiempo influido por la teología judaica), la felicidad, la redención y la verdad debían hacer acto de aparición únicamente en el momento de la muerte. Esto explica el nihilismo de toda práctica política y su vinculación indisociable con ese momento final. Como escribirá en el texto *El narrador. Consideraciones sobre las obras de Nikolai Leskov*, de 1936: «No es tanto el conocimiento o la sabiduría de un hombre, sino ante todo la sustancia misma de su vida [...] lo que asume primero una forma transmisible a la hora de morir. [...] De pronto en las expresiones y el gesto del moribundo emerge lo inolvidable e imparte a todo aquello que tuvo que ver con él esa autoridad que incluso el más pobre rufián impone entre los vivos en el instante de su muerte». La indiferencia respecto a los regímenes políticos que Benjamin parece expresar en *Fragmento Teológico-político* — más allá de su fondo, de su forma o su carácter destructor, todos ellos bailarían al ritmo de la felicidad — ; esta indiferencia se detiene solamente en la esfera de la muerte. Entonces emerge la libertad que tiene el hombre al morir, criterio que ofrece legitimidad entre a las formas políticas. Esto da sentido al sexto epígrafe de las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, donde el historiador emerge como aquel «traspasado por la idea de que ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo, si este vence»¹⁹. Para Benjamin el mundo constaba de infinitos mendigos que estaban muriendo eternamente, y si por los niños fuera, todos ellos recibirían su limosna. Así se lo hacen notar a sus padres cuando cruzan frente a ellos, aunque la mayoría de las veces éstos no escuchan. En cierta forma parecida, el *Libro de los pasajes* contiene el ingente esfuerzo de un crítico por redimir un mundo de cosas abandonadas y olvidadas que ya sólo ofrecen su gesto; por darles la felicidad tardía de una muerte que ya tenga autoridad. Se trataría, en suma, de que el enemigo no venza de manera definitiva. Y Benjamin lo hace de la más pura de las formas: reproduciendo sus voces. Como hemos dicho anteriormente, el *Libro de los Pasajes* está compuesto por los agudos comentarios de su autor y por citas de otros, a partes iguales. Porque, durante el recorrido que hace la moneda al precipitarse, entre la serie interminable de ángulos varios y desequilibrios por los que pasa su eje, hay un instante en que la moneda refleja, por medio de sus dos caras, tanto al que da la limosna como al que la recibe.

18 T.W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin: Caracterización de Walter Benjamin (1950)*, p.13

19 Traducción de H. A. Murena. *Angel Novus*, Barcelona, Edhasa, 1976. *Tesis sobre la filosofía de la historia*, p. 80.

