

LA MEMORIA EXPROPIADA: EL ARCHIVO BENJAMINIANO Y LA CRÍTICA A LA CONMEMORACIÓN HISTÓRICA DE LA CIUDAD MODERNA

Anita Acuña Aguayo

RESUMEN

A partir de la pregunta sobre la propuesta de Walter Benjamin del concepto de *conmemoración*, este ensayo tiene como propósito constelar aquellos textos que permiten entender su mirada crítica sobre la manera en que se instala la memoria en las ciudades modernas. Así, a través de la revisión de algunos textos contenidos en “Calle de sentido único” e “Infancia en Berlín hacia 1900” y la puesta en diálogo con el resto de su producción escrita –sobre todo, con el “Libro de los pasajes”– se busca entender el concepto de *rememoración* (*Eingedenke*) entendido como proceso tanto individual como colectivo de relacionarnos con el pasado. De este modo, se intenta sacar a la luz el esfuerzo constante del autor por dar justicia al objeto recordado, recurriendo al contenido de los escritos, y también, a su forma de escritura subjetiva. Pues en esta última, la rememoración individual –escrita en primera persona– pareciera ser un intento por subvertir la memoria de la conmemoración monumental, la cual establece sobre la superficie, una historia homogeneizante que asegura la continuidad de los fines progresistas de la sociedad técnica.

Palabras clave: Ciudad Moderna. Monumento conmemorativo. Memoria. Rememoración. Archivo

EXPROPRIATED MEMORY: THE BENJAMINEAN ARCHIVE AND THE CRITIQUE OF THE MODERN CITY'S COMMEMORATION

ABSTRACT

Based on Walter Benjamin's concept of commemoration this essay constellates a selection of texts that allow us to understand the way in which memory is installed in modern cities. Through the revision of texts contained in "One-way Street" and "Berlin Childhood around 1900" and putting them in dialogue with the rest of Benjamin's written production, –especially with the "Passagenwerk"– this work seeks to understand the concept of remembrance (Eingedenke) understood as both individual and collective process of relating to the past. In this way, we try to bring to light Benjamin's constant effort to give justice to the remembered object, resorting to the content of the writings, and also to his subjective writing. For in the latter, the individual remembrance -written in the first person- seems to be an attempt to subvert the memory of the monumental commemoration, which

Licenciada en Artes Visuales. Magister © en Artes, mención Teoría e Historia del Arte
Universidad de Chile [Becario CONICYT]. Lugar de residencia: Santiago de Chile. Nacionalidad
Chilena. Email: anitaeacuna@gmail.com/ anita.acuna@ug.uchile.cl

establishes on the surface, a homogenizing history that ensures the continuity of the progressive aims of the technical society.

Keywords: *Modern City. Memorial monument. Memory. Remembrance. Archive*

Introducción

Para entender la propuesta de Walter Benjamin respecto al panorama conmemorativo de la ciudad moderna, he tomado como punto de partida los textos “Calle de sentido único” e “Infancia en Berlín hacia 1900” desde los cuales he podido rastrear las primeras líneas acerca de la crítica del autor sobre los mecanismos desde los cuales se conforma la memoria individual y colectiva en las ciudades modernas. Sin embargo, como tal problemática se desarrolla a lo largo de todo el corpus escrito del autor, ha sido necesario poner en diálogo las líneas esbozadas en estos dos primeros textos con el resto de su producción escrita, sobre todo en lo que respecta al “Libro de los pasajes”, texto que se relaciona directamente –casi como si de un manual de interpretación se tratara– de los otros dos; como si tanto el texto teórico como el escrito en primera persona, fueran el despliegue paralelo de un mismo planteamiento.

El primer punto a considerar para poder comprender la visión de Walter Benjamin respecto al problema de la conmemoración, es el hecho de que el autor no hace referencias directas al problema *conmemorativo*. A pesar de este hecho, es posible observar en su propuesta una constante preocupación por dar explicación a los mecanismos desde los cuales opera la memoria y la historia, dentro de lo cual aparece el concepto de *rememoración (Eingedenke)* para aludir no sólo a un proceso *individual*, sino también *colectivo* de relacionarnos desde el presente, con nuestro pasado. Y en este sentido, se expresa una preocupación del autor por entender el valor del pasado para el presente; del *cómo, para qué y por qué recordamos* en la época moderna, en lo cual es posible hallar en parte importante de sus observaciones, referencias a monumentos históricos emplazados en el espacio de la ciudad, así como otras observaciones que aluden de manera indirecta a lo conmemorativo, como el concepto de *ciudad onírica* en donde radican las bases para comprender lo que se podría denominar como el

archivo benjaminiano. De esta manera, se busca poner en relación la serie de observaciones del autor que de forma implícita contienen su propuesta sobre la conmemoración –como lo son la serie de escritos sobre *monumentos históricos* desde los cuales se desprende un *sentimiento de lo propio como extraño*, o bien, las notas sobre la *ciudad onírica*, y la serie de binomios opuestos contenidos en las imágenes dialécticas– los cuales dan las bases para comprender lo que se denomina aquí como el *archivo benjaminiano*. Así, frente a la pregunta sobre cómo recordamos en la ciudad moderna, se busca constelar aquellos textos del autor que sacan a la luz los mecanismos desde los cuales las ciudades modernas tienden a ocultar los procesos de rememoración y la manera en que la conmemoración monumental –esa *memoria enmascarada*– busca dominar y expropiar la historia con el fin de asegurar así la continuidad de los fines progresistas de la sociedad técnica.

1 La nueva ciudad europea: lo propio como extraño

Walter Benjamin entiende el problema conmemorativo como uno que acontece *en* la ciudad y *durante* la época moderna, por lo que lo considera dentro de la serie de cambios que trajo consigo el avance técnico y el proceso de industrialización en Europa a partir del siglo XVIII. Así, lo conmemorativo se manifiesta en varios de los escritos del autor, pero en el que resulta más evidente dicha asociación –y que por tanto permite entender la relevancia de la planificación urbana en la comprensión del concepto de memoria del autor– es en el *libro de los pasajes*.

En dicho texto, el rastreo exhaustivo del autor sobre escritos del siglo XIX y principios del siglo XX que analizan diferentes aspectos de la sociedad de la época –como por ejemplo, las innovaciones de la arquitectura, las planificaciones urbanas, los acontecimientos históricos, las exposiciones de arte, la historia del arte, etc.–, desvela su larga y ardua empresa por hallar en estos documentos las primeras manifestaciones –o si se quiere, los primeros testimonios– de una modificación en la forma de vida del sujeto europeo durante el siglo XIX. Como se puede observar, tanto en las citas extraídas por Benjamin como en sus propias notas, hay un interés por revisar los escritos que aluden a la transformación y

renovación acelerada de las ciudades europeas del siglo XIX, la cual es considerada por el autor como una consecuencia directa de la emergencia y desarrollo del pensamiento científico-técnico que trajo consigo el desarrollo de la industria durante el asentamiento del capitalismo europeo. Esto tiene raíz en el hecho de que la producción en serie de la industria no sólo habría alterado y acelerado por completo la economía, sino que habría modificado para siempre la ciudad como unidad político-administrativa donde acontece la vida del sujeto. Tal hecho, se habría manifestado sobre todo en la *organización espacial de la ciudad*, en donde los nuevos procesos industriales habrían disminuido los tiempos destinados para la construcción, así como además habrían generado nuevos materiales artificiales en dimensiones nunca antes vistas – el cristal y el hierro principalmente¹– los que serían utilizados por primera vez en el ámbito de la arquitectura². En este sentido, la planificación del barón Haussmann sobre París (1853-1882) tiene especial atención para el autor, en tanto que –como también señala en sus estudios sobre Baudelaire– la figura que el prefecto le dio a París – al levantar las grandes avenidas por medio de la destrucción de barrios completos–, fue el punto de inicio de las grandes planificaciones urbanas que continuaron aplicándose durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX, que dieron origen a las grandes ciudades en donde las estrategias de planificación lograron encontrar los medios *de acomodarlas al suelo* ³.

Es en este contexto que cabe señalar un gran número de notas y citas del autor que hacen referencia a los *nuevos* monumentos impulsados por el barón

¹ “Las dos grandes conquistas de la técnica, el cri<st>al y el hierro colado, van a la par [...] [F 1, 4]”/ “El hierro [...] está destinado a erigirse en el fundamento del sistema de cubiertas de la arquitectura venidera, elevándolo sobre el sistema helénico y medieval tanto como el sistema de cubiertas abovedadas de la Edad Media se alzó sobre el monolítico y adintelado del mundo antiguo.” (BENJAMIN, 2005, 173-174)

² “Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial.”p.38 / A mediados del pasado siglo aún no se sabía cómo había que construir con cristal y hierro. Por eso el día que despunta por entre las láminas de cristal y hierro es tan sucio y turbio. [F 1, 2]” (BENJAMIN, 2005, 173-174)

³ “La ciudad de París entra en este siglo en la figura que le dio Haussmann. Puso por obra su revolución de la imagen de la ciudad con los medios más modestos que imaginarse pueda: palas, picos, palancas y cosas parecidas. ¡Y cuál fue la destrucción que provocaron medios tan limitados! ¡Y cómo han crecido desde entonces con las grandes ciudades los medios de acomodarlas al suelo! ¡Qué imágenes del porvenir nos provocan! Los trabajos de Haussmann llegaron a su punto culminante. Barrios enteros fueron derribados.” Benjamin, Walter. *París en el Segundo imperio en Baudelaire*. En “III. Modernidad” (BENJAMIN, 2005, 104)

Hausmann durante el mandato de Napoleón III –El Arco de Triunfo, El Tribunal de Comercio, La Iglesia de Saint-Agustin, La Trinité, etc.–, en los cuales Benjamin observó ciertas dinámicas en el plano de lo conmemorativo que a su vez reflejan el concepto de memoria de la época moderna. De las mencionadas por el autor, las principales parecieran ser las siguientes: *la expansión de la lógica monumental* y *la pervivencia del monolito* en las nuevas edificaciones (BENJAMIN, 2005, 104); *la mascarada arquitectónica*⁴ en los nuevos monumentos – que revestidos de un falso estilo arquitectónico de la antigüedad clásica o del mundo gótico, quedan descontextualizados y faltos de sentido, instalándose como escenificaciones de la ruina⁵; y por último, el levantamiento de monumentos históricos dentro de los programas de planificación y renovación de las ciudades que se situaron al final de las grandes avenidas bajo la lógica predominante de la planificación: la de la perspectiva⁶.

A su vez, dentro de este último punto, se produce lo que se podría indicar como una *paradoja conmemorativa*, en tanto que los monumentos históricos implementados dentro de la planificación, esconden la estrategia política de la clase dominante que además, fue replicada en las demás planificaciones de las ciudades modernas del siglo XX como un paradigma fundacional de la forma en que se instala, sobre la superficie de la ciudad, la memoria histórica.

La frase de Julius Meyer sobre el nuevo París de Hausmann que cita Benjamin, resume tal paradoja: *las casas antiguas pueden caer, los monumentos*

⁴ “[...] Hay por tanto máscaras arquitectónicas, y así enmascarada se presenta la arquitectura en 1800, de un modo espectral, como para un baile de etiqueta <, > los domingos alrededor de todo Berlín. [F 1 a, 1]” (BENJAMIN, 2005, 175)

⁵ “«[...] El Tribunal de Comercio al final del bulevar Sébastopol, iglesias bastardas de todos los estilos, Saint-Augustin, donde Baltard copia el estilo bizantino, un nuevo Saint-Ambroise, Saint-Francois-Xavier. Al final de la Chaussée-d’Antin, la Trinité imita el Renacimiento. Saint-Clotilde imitaba el gótico; Saint-Jean de Belleville, Saint-Marcel, Saint-Bernard, Saint-Eugène nacen de la horrorosa unión del falso gótico y la construcción en hierro...[...]» Dubech-D’Espezel, *loc. cit.* pp. 416, 425. [E 5, 5]” (BENJAMIN, 2005, 158)

⁶ “La predilección de Hausmann por las perspectivas representa un intento de imponer formas artísticas a la técnica (urbanística). Esto siempre conduce al kitsch. [E 2 a, 7]” *Ibid.* p.153/“Al final de las vastas avenidas, Hausmann construye, para la perspectiva, algunos monumentos [...] Cuando Hausmann tuvo buenas ideas, las realizó mal. Se ocupó mucho de las perspectivas, tuvo el cuidado de poner monumentos al final de sus vías rectilíneas; la idea era excelente, pero qué torpeza en su ejecución: el bulevar de Strasbourg encuadra la enorme caja de escalera del Tribunal de Comercio y la avenida de l’Opéra viene a tropezar con la portería del conserje del Hotel du Louvre.» Dubech-D’Espezel, *loc. cit.* pp. 416, 425. [E 5, 5]” (BENJAMIN, 2005, 158)

*antiguos deben permanecer*⁷. Y es que mientras se borraron por completo los antiguos barrios donde estaba contenida la memoria colectiva del lugar, en cada nueva avenida fue levantado –planificado– un monumento, ya sea de tipo histórico o bien representativo de los ideales –de los *pilares*– de la sociedad de la era técnica⁸. En este sentido, la planificación urbana de Haussmann no sólo fue destructiva en tanto que –como señala Benjamin a partir de Le Corbusier– consistió en una serie de *trazos completamente arbitrarios, medidas de orden financiero y militar que distan de ser conclusiones rigurosas de urbanismo*⁹. Lo que se manifestó en dicha planificación, fue más bien *un intento por controlar la memoria que se instala sobre la ciudad*; lo que debe y merece ser recordado, y lo que no. En otras palabras, la *monumentalización planificada u oficial* que se establece sobre la superficie de la ciudad, puede ser entendida también como una forma de enaltecimiento de aquellos acontecimientos pasados que constituyen el relato histórico de los vencedores y que dota de sentido al presente, haciendo aparecer de éste su cualidad de bienestar y triunfo, lo cual al mismo tiempo sumerge y esconde el aspecto de violencia y exclusión de los mismos acontecimientos.

Por este motivo, no sorprende que dentro de este contexto de *expropiación de la memoria* que produjo la reforma urbana, aparezca el *sentimiento de lo propio como extraño* en varios de los fragmentos citados por el autor –en los textos de D’Ubech Espezel o Julius Meyer, por ejemplo– en donde se manifiesta el

⁷ “[...] resulta extraño que el gobierno se haya empeñado en la conservación de los monumentos existentes... Pero no quiere pasar por el pueblo como una tormenta pasajera, sino grabarse duraderamente en su existencia... Las casas antiguas pueden caer, los monumentos antiguos deben permanecer.» *Die Grenzboten*, 2º semestre, nº 3, 1861, pp.139-141 [La exposición de arte en París de 1861] *Construcción onírica* [E 2 a, 4]” (BENJAMIN, 2005, 152)

⁸ Este fue el caso del bulevar Sébastopol, cuya inauguración –año 1855– fue comentada por Labédolliere y cuyo texto fue leído por Benjamin. El texto además, engloba el fenómeno de la *expansión monumental*, así como el de la *maskarada arquitectónica*:

“Inauguración del bulevar Sébastopol como si se tratase de un monumento: «Dos horas y media después, en el momento en que el cortejo [sc. imperial] se acercaba al bulevar Saint-Denis, el inmenso toldo que tapaba por ese lado la salida del bulevar Sébastopol fue corrido como una cortina. Ese toldo estaba tendido entre dos columnas moriscas, en cuyos pedestales estaban representadas las figuras de las artes, las Ciencias, la Industria y el Comercio» Labédolliere, *Historia del nuevo París*, p.32. [E 2 a, 6]” (Benjamin, Libro de los pasajes, 2005, 153)

⁹ “«Los trazados de Haussman eran completamente arbitrarios; no eran conclusiones rigurosas del urbanismo. Eran medidas de orden financiero y militar.» Le Corbusier, *Urbanismo*, París, <1925>. P.250. [E 2 a, 1]” (BENJAMIN, 2005, 152)

sentimiento común de un sujeto que ha perdido su lugar, en cuanto que *su propia ciudad se ha vuelto extraña para sí* (BENJAMIN, 2005, 47); el ciudadano ha dejado de ser un lugareño, para ser en cambio un forastero de su propia tierra; un extraño en su propio lugar de origen: “*el parisino ya no se siente en casa [...] el parisino parece un desarraigado*”¹⁰. Como indica el texto citado por Benjamin en la nota [E 2 a, 3]:

Resulta sintomático que se emplee por doquier casi únicamente la columna corintia...Esta pompa tiene algo de opresivo, como por otra parte la prisa incesante con la que se efectúa la transformación de la ciudad, que deja sin aliento ni sentido tanto a los forasteros como a los nativos...Cada piedra lleva el signo del poder despótico, y toda esta pompa hace de la atmósfera vital algo tan literalmente pesado y sofocante...Uno se marea en medio de esta nueva ostentación, se ahoga, busca aire desesperadamente, paralizado por la prisa febril con la que una actividad de siglos se condensa en un decenio¹¹. (DIE GRENZBOTEN, 1861, 143-144)

Y es que para Benjamin no hay diferencia en la manera en que se instala –se erige– la memoria colectiva sobre la superficie de la ciudad, y la que se construye en el sujeto individual como parte de su relato identitario, pues ambas obedecerían a un proceso de rememoración *selectivo*, en donde se tamizan aquellos acontecimientos que permiten constituir un relato *histórico* –del pasado– que otorga sentido a la identidad del presente. Pero para entender esta correspondencia –y también la visión crítica sobre los mecanismos de la memoria– se debe tomar en cuenta no sólo la revisión de los textos y notas del *Libro de los Pasajes*, sino que es necesario poner éstas en diálogo con las imágenes que el autor propone en “Calle de sentido único” e “Infancia berlinesa hacia el 1900”.

¹⁰ D’ubech Espezel citado por W. Benjamin (BENJAMIN, 2005, 153)

¹¹ [Die Pariser Kunstausstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19ten Jahrhunderts in Frankreich] –«La exposición de arte de París de 1861 y las artes plásticas de Francia en el siglo XIX»–]. Probablemente el autor es Julius Meyer. Estas consideraciones se refieren a Haussman. *Felpa* [E 2 a, 3]” (BENJAMIN, 2005, 152)

2 El tamiz de la memoria

Los dos textos de Walter Benjamin “Calle de sentido único” (1928) e “Infancia Berlinese hacia el 1900” (1928-1938), son textos que no sólo tienen como punto de convergencia su temprana publicación respecto al corpus de obra más reconocido del autor, sino que además obedecen a un mismo *estilo* de escritura –si es que acaso es posible nombrar como *estilo*, una producción escrita que intenta salir del los parámetros habituales de ordenamiento textual–, el cual opera bajo la forma de textos breves que, escritos como el relato de un recuerdo o bajo la forma del aforismo apuntado en las hoja de un cuaderno, transmiten imágenes sensitivas-perceptuales que acontecen bajo el contexto de la vida cotidiana de la ciudad europea de principios del siglo XX. En este sentido, llama profundamente la atención el carácter episódico de estos textos, en tanto que aunque las narraciones están escritas en primera persona no obedecen a la estructura clásico-aristotélica (la cual concibe el texto como una *unidad de sentido* dotada de principio, desarrollo y desenlace), sino que, al contrario, se articulan a modo de *montaje episódico* en donde los títulos funcionan como si fueran los anuncios de los episodios de una obra brechtiana, o bien los carteles publicitarios que van apareciendo a medida que avanzamos por una calle (lo cual también podría considerarse como un intento por incluir la experiencia cotidiana de la ciudad desde la articulación textual). Si bien, esta estructura puede ser fruto de la influencia explícita de Asja Lacis –actriz, dramaturga, directora de teatro, y militante del partido comunista a quien está dedicado el texto¹²–, esta articulación textual también responde a la lógica del sueño, donde las imágenes se articulan en asociaciones libres (aspecto abordado por los surrealistas, y de lo cual *Nadja* de André Bretón es un ejemplo mencionado por el autor en *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*). Pero además, esta última

¹² La dedicatoria al comienzo de *Calle de sentido único* [*Einbahstrasse*], en la edición en español (Ed. Alfaguara, 1987), aparece escrita con el tamaño de letra de los títulos, de tamaño grande, alternados según la línea del texto y en mayúsculas, como si de un título, o más bien, de un cartel se tratara. Esta propuesta tipográfica no aparece en la edición de Akal del 2015. Sin embargo, el texto en ambas ediciones es el siguiente: “Esta calle se llama calle de Asja Lacis, nombre de aquella que, cual ingeniero, la abrió en el autor.” (Benjamin, *Calle de sentido único*, 2015, 7)

asociación tendría sentido si consideramos la importancia del sueño en la conformación de su propuesta respecto a los procesos de rememoración individual y colectiva.

2.1 Dardos en la ciudad

Como se puede observar, gran cantidad de los textos contenidos en estas publicaciones tempranas, se pueden considerar a la hora de revisar la visión del autor respecto a los mecanismos mediante los cuales opera la memoria. Desde este punto, sin embargo –y valiéndome de los conceptos señalados en la sección anterior– es que quisiera ir ahora, a aquellos textos breves de estas publicaciones tempranas, que hacen referencia al panorama conmemorativo de la época moderna. En este sentido, me parece que hay dos relevantes. Me refiero a PISAPAPELES –contenido dentro del texto *Artículos de Papelería y escritura*– y a COLUMNA IMPERIAL:

PISAPAPELES. *Place de la Concorde*: obelisco. Lo que en él se grabó hace cuatro mil años se alza hoy en medio de la mayor de todas las plazas. Si se lo hubieran vaticinado ¡qué triunfo para el faraón! El primer imperio cultural de Occidente llevará en su centro, el monumento conmemorativo de su poder. ¿Qué aspecto tiene en verdad esta gloria? Ni uno de los diez mil que por aquí pasan se detiene; ni uno de los diez mil que se detienen puede leer el epígrafe. Así cumple cada fama lo prometido, y ningún oráculo la iguala en astucia. Pues al inmortal le sucede como a este obelisco: regula un tráfico espiritual que ruge en torno a él, y a nadie le sirve la inscripción en él grabada. (BENJAMIN, 2015, 43)

Parece difícil analizar el contenido de este texto sin tener en cuenta el comentario de Julius Meyer, anteriormente citado, que hace seña del carácter *pomposo y opresivo* de la columna corintia que se emplea por doquier¹³ en la renovación de Haussmann, así como las principales características de lo conmemorativo enumeradas anteriormente. Estos mismos elementos son reiterados aquí, así como el signo del poder despótico y el hecho de que se presenta como un elemento en la trama urbana que es ajeno y poco relevante

¹³ “[...]»Resulta sintomático que se emplee por doquier casi únicamente la columna corintia...Esta pompa tiene algo de opresivo [...]»*D’ubech Espezel*. (BENJAMIN, 2005, 153)

para los propios ciudadanos: “Ni uno de los diez mil que por aquí pasan se detiene; ni uno de los diez mil que se detienen puede leer el epígrafe.” Por otra parte, el título “Pisapapeles”, un objeto cotidiano, de oficina, pareciera presentarse como poco coherente para hablar de la conmemoración. Sin embargo, si lo consideramos desde la *lógica interna* que se expresa en la imagen del pisapapeles ejerciendo su utilidad –la de situarse sobre las hojas, y con su peso, guardar el orden de la resma– nos permite entenderlo como *la imagen dialéctica de la conmemoración*, en tanto que guarda en sí el mecanismo desde el cual se puede comprender la violencia archivadora de la conmemoración: el pisapapeles es el monumento –en este caso el obelisco– y la resma de papeles –este *tejido lingüístico*– es la superficie de la ciudad, en donde –como en un fósil– están contenidos los demás tiempos dispuestos para ser leídos, pero que sin embargo, a causa de la acción de este pisapapeles (que es en realidad este monumento), sólo podemos acceder a la lectura de la hoja superior de la resma escrita (las demás permanecen abajo –como si estuviesen plegadas– pero no por ello, son menos válidas que la superior) así como sólo podemos acceder a la lectura del presente desde el dominio de la lectura del pasado que éste pisapapeles monumental nos instaura. De esta manera, el pisapapeles, además, puede ser entendido como una mónada, pues, como señala Benjamin, *la Idea es monádica*¹⁴, en donde la iluminación de aquella, implica el oscurecer la lectura de todo el resto.

El planteamiento fundamental que se presenta en *pisapapeles*, está contenido también en COLUMNA IMPERIAL, el tercer texto de “Infancia Berlinesa hacia el 1900” que bajo la forma de un recuerdo de infancia, es relatado como un encuentro cotidiano con la *Columna de la Victoria* (1874) situada en la Avenida de la Victoria, en la ciudad de Berlín, la cual conmemora el triunfo de Alemania sobre Francia en la guerra Franco-prusiana, donde tuvo lugar la batalla de Sedán de

¹⁴ “La estructura de ésta [la idea], tal como la plasma la totalidad en el contraste con su inalienable aislamiento, es monadológica. Pues la idea es mónada. El ser que ingresa en ella, con la prehistoria y la posthistoria, dispensa, oculta en la propia, la figura abreviada y oscurecida del resto del mundo de las ideas, del mismo modo que en las mónadas del *Discurso de metafísica* de Leibniz de 1686 también se dan en una cada vez todas las demás indistintamente.” (BENJAMIN, 2006, 184)

1870 (luego de la cual Berlín fue nombrada como capital del nuevo imperio alemán¹⁵). El texto de Benjamin, bajo la forma del recuerdo de su niñez, establece nuevamente el sentimiento de incompreensión frente al monumento conmemorativo, pero en este caso resalta además, la carga *funeraria* o de muerte que conlleva el triunfo de la guerra. En este sentido, la columna, emplazada en la *calle de la Victoria*, pareciera ser un monumento a la técnica y a la ideología del progreso, que hace culto a la muerte masiva. La columna, en su *belleza*, se levanta sobre la ciudad para guiar nuestra lectura del pasado (en eso aparece nuevamente la imagen del pisapapeles) que reviste la violencia, de riqueza y victoria. El texto es el siguiente:

La Historia Universal parecía haber bajado a su glorioso sepulcro, sobre el cual esta columna se elevaba como estela funeraria, y en el que desemboca la Avenida de la Victoria. Siendo alumno de tercer curso, subí las anchas gradas que conducían a los soberanos de mármol, no sin presentir de una manera confusa que más de una entrada privilegiada se me franquearía más tarde, al igual que estas escalinatas, y luego me dirigí a los dos vasallos que, a izquierda y derecha, coronaban la parte de atrás, ya que eran más bajos que sus soberanos y se dejaban examinar con comodidad. Por otra parte porque me satisfacía la certeza de saber a mis padres tan distantes de los poderosos del momento como lo fueron estos dignatarios de los gobernantes de su época. Entre ellos preferí a aquel que salvaba a su manera el abismo entre el alumno y hombre de Estado. Era un obispo que tenía en la mano la catedral de su jurisdicción y que aquí era tan pequeña que podría haberla construido con mis juegos de construcción. A partir de entonces no he dado con ninguna Santa Catalina sin que reparase en su rueda, con ninguna Santa Bárbara sin percatarme de su torre. No olvidaron explicarme de dónde procedía el adorno de la Columna Triunfal. Pero no comprendí exactamente qué había de particular en los cañones que lo componían: si los franceses entraron en la guerra con cañones de oro o si nosotros los fundimos con el oro que

¹⁵ “[En 1871 Berlín fue nombrada la capital del nuevo imperio alemán. Esto se debió principalmente a la supremacía militar de Prusia entre la Confederación alemana en la guerra de 1864 contra Dinamarca y de nuevo a una guerra de 1866 [...] contra Austria. [...] La victoria de Alemania sobre Francia en Sedan en 1870 [...] liderada por Bismarck [...] Como monumento oficial a las tres guerras de la Unificación alemana -las guerras contra Dinamarca (1864), Austria (1866) y Francia (1870-71) -una columna de victoria fue erigida en la actual Platz der Republik en el Tiergarten, coronada por Victoria (Llamada "Goldelse"), con las guirnaldas hechas de cañones capturados. A costa suya, Wilhelm II (1888-1918) construyó un monumento adicional (de 1895 a 1903) que consistía en un "bulevar de la victoria" al oeste de la Puerta de Brandenburgo que conducía a la columna de la victoria, con treinta y cuatro estatuas de Brandenburgo y Margraves prusianos, electores y reyes, así como el Prinz Wilhelm, el futuro emperador. Sin embargo, este símbolo de identificación nacional fue mucho menos exitoso que la columna de la victoria. Ridiculizado por los berlineses como el *callejón de las muñecas* y despedazado por los críticos de las artes, fue finalmente derribado por los aliados en 1947. No hay rastro de su camino, que funcionó de Kemperplatz a la plaza delante del Reichstag de hoy. Las estatuas ahora están situadas en la ciudadela de Spandau.]” (Stöven, 2013, s/p)

les habíamos quitado. Con ello me pasaba lo mismo que con un libro espléndido de mi propiedad, la *Crónica Ilustrada* de esta guerra, que tanto pesó sobre mí, porque nunca terminaba de leerlo. Me interesaba y era un experto en los planes de las batallas, pero, no obstante, la desgana que me causaba su cubierta impresa en oro iba en aumento. Menos soportable aún era el débil resplandor del oro del ciclo de los frescos de la rotonda que revestía la parte inferior de la Columna Triunfal. No pisé jamás este recinto iluminado por una luz amortiguada y reflejada por la pared del fondo; temí encontrar allí imágenes de la clase de los grabados de Doré sobre el << infierno >> de Dante, que jamás abrí sin pavor. Los héroes, cuyas hazañas dormitaban allí, en la galería, me parecían para mis adentros tan depravados como la multitud de aquellos que gemían azotados por huracanes, empalados en troncos sangrantes, congelados en bloques de hielo del oscuro cráter. [...] ¿O acaso, sería un día de Sedán eterno. (BENJAMIN, 1982, 22-24)

Así pues, Benjamin señala la banalización de la violencia que produce este *carácter patriótico* aparente del monumento, en donde es representado el triunfo y glorificada la figura de los héroes de guerra, quienes se convierten en mártires por haber dado sus vidas por la patria. En este sentido, la frase “*me satisfacía la certeza de saber a mis padres tan distantes de los poderosos del momento como lo fueron estos dignatarios de los gobernantes de su época*” que hace referencia a esos héroes, pareciera señalar el absurdo del sentimiento patriótico, pues el *triunfo y sacrificio* de la guerra, son decididos por los poderosos pero quienes mueren –por este sentimiento absurdo– es el pueblo, que se dispone a dar su vida para escribir la historia que los vencedores en realidad, quieren escribir sobre sus tumbas. Por otra parte, la importancia asignada a la riqueza material en el monumento es también observado por el autor, como una que quisiera anular la violencia que yace en el acontecimiento mismo; como si ésta fuera el carácter positivo del acontecimiento que *tapa* o esconde el negativo: la guerra. Y por ese motivo es que tendría sentido la comparación de éste con el oro de la cubierta del libro sobre las crónicas de guerra, las cuales también podrían pensarse desde la imagen dialéctica del pisapapeles desde donde se cubre con oro la historia escrita de la violencia.¹⁶

¹⁶ “[N]o comprendí exactamente qué había de particular en los cañones que lo componían: si los franceses entraron en la guerra con cañones de oro o si nosotros los fundimos con el oro que les habíamos quitado. Con ello me pasaba lo mismo que con un libro espléndido de mi propiedad, la *Crónica Ilustrada* de esta guerra, que tanto pesó sobre mí, porque nunca terminaba de leerlo. Me interesaba y era un experto en los planes de las batallas, pero, no obstante, la desgana que me causaba su cubierta impresa en oro iba en aumento.” (Benjamin, *Infancia en Berlín hacia el 1900*, 1982, 23-24)

De este modo, tanto PISAPAPELES como COLUMNA IMPERIAL permiten entender la denuncia implícita del autor sobre cómo la conmemoración de la historia oficial en la ciudad obedece a una expropiación de la memoria. Pues los monumentos no sólo se instalan desde su cualidad objetual, sino que marcan los hitos y la visión respecto a éstos sobre la superficie, y así, estos objetos monumentales guían la lectura de la colectividad respecto al pasado, respecto a *la verdad* de lo ocurrido. Y bajo esta misma línea es que se vuelve relevante la forma de escritura de COLUMNA IMPERIAL, la cual aparece como *acto de rememoración*, en donde el hecho histórico no aparece como una *verdad*, sino que como herencia cultural. Es decir, en este recuerdo, los elementos internos del objeto conmemorativo son evocados no para dar cuenta de la historia acontecida sino, que para detonar los recuerdos del infante, para *rememorar el objeto recordado* que queda fuera de esa historia, de manera que cada elemento del objeto conmemorativo evocado, es alternado con uno de la memoria subjetiva del autor, haciendo de la rememoración un acto de *desmonumentalización de la memoria*. Parece no ser casualidad en este sentido, que el recuerdo del objeto conmemorativo es evocado desde el subterráneo de su estructura, la columna, situando la mirada de la memoria desde allí, desde la negatividad de la lógica monumental del monolito para sacar a la luz en esa contraposición, la memoria que yace bajo la superficie de inscripción de la Historia Universal.

Este gesto de desmonumentalización de la memoria a través de la rememoración individual, viene anticipado ya en el texto anterior a COLUMNA IMPERIAL: TIERGARTEN, título que cita el parque en donde se encuentra emplazado el monumento de la columna. Benjamin rememora en el texto, las tardes de su infancia en que jugaba a perderse en el parque, valorando el acto de perderse por sobre el orientarse. El autor describe así, su experiencia de infancia en el parque –su primer laberinto– cuya Ariadna eran las figuras de Federico Guillermo y la reina Luisa:

En sus pedestales redondos se erguían sobre las terrazas, como encantados por mágicas curvas que una corriente de agua, delante de ellos, dibujara en la arena. Sin embargo, me gustaba más ocuparme de los basamentos que no de los soberanos, porque lo que sucedía en ellos,

si bien confuso en relación con el conjunto, estaba más próximo en el espacio (BENJAMIN, 1982, 15-16)

La desorientación se presenta entonces, como una *estrategia desarticuladora no sólo del espacio, sino de la rememoración*, en donde la historia como coordinada orientadora del presente desaparece desde la rememoración subjetiva que trae al presente el pasado ausente que sigue aconteciendo y conviviendo en un mismo plano con los héroes históricos materializados en las figuras conmemorativas:

¡Cuántas cosas prometía por su nombre la Avenida de los Monteros del Rey y cuán poco cumplía! ¡Cuántas veces buscaba en vano el bosquecillo en el cual había un quiosco construido como con ladrillos de juguete, con torrecillas rojas, blancas y azules! ¡Con cuán pocas esperanzas renacía mi afecto por el príncipe Luis Fernando, a cuyos pies florecían los primeros crocos y narcisos! Una corriente de agua que me separaba de ellos los hizo tan intocables como si hubiesen estado debajo de una campana de cristal. En esta frigididad debía de estribar la belleza de lo principesco y comprendí por qué Luisa von Landau, con la que me reunía en la tertulia hasta que murió, había tenido la necesidad de vivir en el Lützowufer, casi enfrente de la pequeña maleza de cuyas flores cuidaban las aguas del canal. Más tarde descubrí nuevos rincones; sobre otros fui adquiriendo nuevos conocimientos. Pero ninguna muchacha, ninguna experiencia y ningún libro pudieron contarme nada nuevo sobre aquel [...] De las cariátides, atlantes, angelotes y pomponas que me miraron entonces, preferí aquellos del linaje de los guardianes del umbral cubiertos de polvo, que protegen el paso a la vida o al hogar. Pues ellos entendían algo de la espera. Y les importaba poco aguardar a un extraño, el retorno de los antiguos dioses o al niño que hacía treinta años pasaba a hurtadillas con su mochila delante de sus pies (BENJAMIN, 1982, 16-18).

De este modo, la relación permanente entre la rememoración individual y colectiva presente en la rememoración, pareciera estar fundamentada en la relectura que hizo Benjamin de la teoría psicoanalítica freudiana, en la cual relaciona la memoria de la ciudad con los procesos de rememoración individual. La frase final de PISAPAPELES presenta también dicha correspondencia: *“al inmortal le sucede como a este obelisco: regula un tráfico espiritual que ruge en torno a él, y a nadie le sirve la inscripción en él grabada”* (BENJAMIN, 2015, 45), proposición que también se encuentra presente en otros textos breves al interior de “Calle de sentido único” e “Infancia berlinesa hacia el 1900”, en donde es posible rastrear una constante referencia al *sueño* y a lo *subterráneo*, desde donde aparece también el concepto de *superficie*, ya sea como un punto de inflexión entre un arriba y un abajo, como una frontera entre sueño y vigilia, o bien, como el punto divisor de un pasado y un presente. Es pues, desde tales conceptos

desde los cuales es posible observar la propuesta del autor respecto a los procesos de rememoración, como una que alude constantemente al concepto de *archivo*.

2.b El *archivo benjaminiano*

En el segundo texto de *Calle de sentido único*, SALA DEL DESAYUNO¹⁷, Benjamin hace referencia a *la superficie del cuerpo* en donde se inscribe *el relato del sueño*: “*las abluciones [el aseo] no sacan a la luz más que la superficie del cuerpo y sus funciones motrices visibles, mientras que en los estratos más profundos, también durante la planificación matutina, la gris penumbra onírica persiste, es más, se consolida en la soledad de la primera hora de vigilia.*”. De esta manera, el autor pareciera abordar el cuerpo como la superficie de inscripción de la memoria (en donde *en los estratos más profundos* del sujeto, se aloja *la gris penumbra onírica*), abordando el sueño –nocturno– y la vigilia –del día– como si fueran contrarios que corresponden a dos caras de un mismo proceso. El texto sobre la adivina MADAME ARIANE¹⁸, por su parte, finaliza indicando nuevamente la asociación entre memoria e identidad, donde se presenta la idea de una superficie sobre la cual se inscribe la experiencia como si fuera “*una camisa*

¹⁷ “SALA DEL DESAYUNO. Una tradición popular desaconseja contar sueños por la mañana en ayunas. De hecho, en ese estado quien se ha despertado sigue todavía en el círculo mágico del sueño. Pues las abluciones no sacan a la luz más que la superficie del cuerpo y sus funciones motrices visibles, mientras que en los estratos más profundos, también durante la planificación matutina, la gris penumbra onírica persiste, es más, se consolida en la soledad de la primera hora de vigilia. Quien, sea por temor a las personas, sea por mor del recogimiento íntimo, rehúye el contacto con el día, no quiere comer y rechaza el desayuno. Evita así la ruptura entre mundo nocturno y diurno. Una precaución sólo justificada por la combustión del sueño en un trabajo matutino concentrado cuando no en la oración, pero que de otro modo conduce a una confusión de los ritmos vitales. En esta situación el relato de los sueños es infausto, pues la persona, aún a medias confabulada con el mundo onírico, lo traiciona en sus palabras y no puede por menos de esperar la venganza de este. En términos más modernos: se traiciona a sí mismo. Ha dejado atrás la protección de la ingenuidad onírica y queda desamparado al rozar, sin superioridad, sus visiones oníricas. Pues solamente desde la otra orilla, desde el pleno día, puede abordarse el sueño desde el superior recuerdo. Este más allá del sueño solo es alcanzable en una purificación análoga a las abluciones pero totalmente distinta de estas. Pasa por el estómago. Quien está en ayunas habla de los sueños como si hablara en sueños. (Benjamin, *Calle de sentido único*, 2015, 10)

¹⁸ “MADAME ARIANE, SEGUNDO PATIO A LA IZQUIERDA [...] El día se extiende cada mañana sobre nuestra cama como una camisa acabada de lavar; este tejido incomparablemente delicado, incomparablemente denso de un vaticinio limpio, nos sienta que ni pintado. La dicha de las próximas veinticuatro horas siguientes depende de que al despertar sepamos atraparla.” (BENJAMIN, 2015, 84)

acabada de lavar; un tejido delicado y denso de un vaticinio limpio”, la cual al ser puesta al inicio del día, nos sienta a la perfección para luego, con el transcurso del día, ensuciarse y desajustarse de esa inscripción inicial. Esa *suciedad* del final del día, sería entonces la huella del transcurso del tiempo –de la experiencia– que quedaría fijada sobre la superficie más allá que el lugar pre-inscrito, de la misma forma que nuestra memoria está a disposición para ser escrita en la experiencia.

De esta manera, el concepto de superficie reaparece una y otra vez, en, por ejemplo, SE ALQUILAN ESTAS SUPERFICIES donde el autor apunta a la consideración de la ciudad – y por ende, el cuerpo– como superficie dominada por la mirada mercantil. O bien se puede encontrar en los textos *lo que yace bajo la superficie*, bajo tierra: *subterráneos, bodegas y garaje* aparecen como lugares donde yace lo que no se quiere sacar a la luz, lo que no quiere ser recordado, y por otra parte, todas estas imágenes se complementan con otras dos que aparecen en *Infancia berlinesa hacia el 1900*, que contienen la *cualidad selectiva de la memoria*, lo que a su vez presenta la posibilidad de re-articular el contenido de dicha superficie: en JUEGO DE LETRAS¹⁹ aparece no sólo la idea de una superficie de inscripción textual, sino más bien la idea de que no podemos recordarlo todo, de manera que la memoria no puede ser sino selectiva, en donde los recuerdos, como los conceptos-palabras, son articulados mediante las combinaciones de las piezas sobre la trama de sentido que la superficie dispone para éstos. “*Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia*” (BENJAMIN, 1982, 76). De esta manera, la potencialidad de desarticular el relato para re-articular otras

¹⁹ “JUEGO DE LETRAS. Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia. [...] Del mismo modo que la palabra perdida, que acaba de huir de nuestros labios [...] lo olvidado nos parece pesar por toda la vida vivida que nos promete. Lo que hace molesto y grávido lo olvidado tal vez no sea sino un resto de costumbres perdidas que nos resultan difíciles de recuperar. Quizás sea la mezcla con el polvo de nuestras moradas derrumbadas lo que constituye el secreto por el que pervive. [...] Contenía [el juego de letras], en unas pequeñas tablillas, unos caracteres que eran más a menudos y también más femeninos que las impresas. Se colocaban, gráciles, sobre un pequeño atril inclinado, cada uno perfecto, y fijado por uno tras otro por las reglas de su Orden, cual es la palabra a la que pertenecían por ser ésta su patrón. Me admiraba cómo podía existir tanta sencillez unida a tan grande majestuosidad. Era un estado de gracia. Y mi mano derecha que, obediente, lo buscaba con empeño, no lo encontraba. Tuvo que quedarse fuera, como el portero que debe dejar pasar a los elegidos.” (BENJAMIN, 1982, 76-77)

Licenciada en Artes Visuales. Magister © en Artes, mención Teoría e Historia del Arte
Universidad de Chile [Becario CONICYT]. Lugar de residencia: Santiago de Chile. Nacionalidad
Chilena. Email: anitaeacuna@gmail.com/ anita.acuna@ug.uchile.cl

lecturas posibles de un mismo suceso, se presenta en este juego de letras. Benjamin dice: “*Contenía [el juego de letras], en unas pequeñas tablillas, unos caracteres que eran más a menudos y también más femeninos que las impresas. Se colocaban, gráciles, sobre un pequeño atril inclinado, cada uno perfecto, y fijado por uno tras otro por las reglas de su Orden, cual es la palabra a la que pertenecían por ser ésta su patrón*” (BENJAMIN, 1982, 76). Y la misma idea se presenta contenida en EL HOMBRECILLO JOROBADO, texto que no sólo contiene el concepto de superficie y lo que yace bajo ésta, si no, que nuevamente, la asociación de ésta –lo subterráneo de la ciudad– con el sueño y el recuerdo individual:

Cuando era pequeño me gustaba mirar durante los paseos por aquellas rejas horizontales que permitían colocarse delante de un escaparate incluso cuando se abría el escotillón que servía para proporcionar un poco de luz y aire a los tragaluces que se encontraban en las profundidades. Los tragaluces no daban afuera, sino, antes bien, a lo subterráneo. [...] Para mí no había ninguna diferencia estricta entre el mundo que animaba esas ventanas durante el día y el otro que por las noches me asaltaba en mis sueños. Por eso supe enseguida a qué atenerme cuando encontré en mi Libro para niños de Georg Scherer, el pasaje que decía:

*Cuando a mi bodega quiero bajar
Y un poco de mi vino sacar,
Un enano gibado voy hallando
Que la jarra me está quitando.*
(BENJAMIN, 1982, 136-137)

Sueño y vigilia; superficie de inscripción de la memoria; cualidad selectiva. Todos estos elementos podemos encontrarlos en la propuesta de Freud sobre los mecanismos de la memoria –sobre el *archivo* psicoanalítico– cuyo funcionamiento es semejante al de una pizarra mágica o –como señala Derrida– *block mágico*²⁰.

²⁰ Jacques Derrida, en su análisis respecto al concepto de archivo en *Mal de Archivo* hace seña de este modelo Freudiano. Derrida indica: “A título preliminar y limitándonos siempre a esta archivación del archivo freudiano, deberíamos asimismo prestar atención a una fecha. Pensemos en el modelo técnico de la máquina-herramienta destinada, según Freud, a *representar afuera* la memoria como archivación *interna*, a saber, el *Bloc mágico (der Wunderblock)*. Este modelo fue asimismo descrito, analizado, presentado, después de *Más allá del principio del placer*, libro donde Freud confiesa hacer de «abogado del diablo». La descripción comporta varias alusiones a lo que en el funcionamiento del *Bloc mágico* está condicionado por la descripción anterior, en *Más allá...*, de la estructura del aparato psíquico.” (DERRIDA, 1997, 21)

Licenciada en Artes Visuales. Magister © en Artes, mención Teoría e Historia del Arte
Universidad de Chile [Becario CONICYT]. Lugar de residencia: Santiago de Chile. Nacionalidad Chilena. Email: anitaeacuna@gmail.com/ anita.acuna@ug.uchile.cl

En este sentido, si hubiese que conformar la imagen de archivo propuesta por Benjamin²¹, esta podría ser el JUEGO DE LETRAS, o el de HOMBRECILLO JOROBADO, aunque en su correspondencia con la ciudad, pareciera ser más bien la idea de una arena movediza desde donde emergen los pasados que condicionan la lectura del presente, tal como lo propone en TRABAJOS DE INGENIERIA CIVIL:

Vi en sueños un terreno yermo. Era la plaza del mercado de Weimar. Allí se estaban llevando a cabo excavaciones. También yo escarbé un poco en la arena. Entonces surgió la aguja de un campanario. Contentísimo pensé: un santuario mexicano de la época del preanimismo, el Anaquivitzli. Desperté riendo. (BENJAMIN, 2015, 29)

Pero la influencia de la teoría freudiana en el planteamiento de Benjamin no se presenta solo desde los escritos del autor, sino que también se presentó desde la lectura de otros autores. Del movimiento surrealista, por ejemplo, quienes planteaban la incorporación del inconsciente desde una trinchera política – mediante la estrategia del automatismo psíquico y posteriormente del método paranoico crítico– para acceder a otras constelaciones de sentido que reorganizaran la gramática desde la cual era leída y conformada la realidad. Marcel Proust también realizó una relectura de los planteamientos principales de la teoría del inconsciente los cuales fueron –junto a los escritos del surrealismo y a los del propio Freud– un referente importante para Benjamin. Muestra de esto es “*Ciudad Onírica, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico*”, texto del *Libro de los pasajes* conformado a partir de la referencia a dichos autores, y desde donde se puede encontrar la misma correspondencia observada en los textos

²¹ En este sentido la lectura aquí ofrecida converge en términos generales con la planteada por Ana María Guasch en los dos primeros capítulos de *Arte y Archivo*, en donde menciona un “método del archivo” presente en el *Libro de los pasajes*, así como hace referencia a la relevancia del procedimiento del montaje de Benjamin en el *Libro de los pasajes*, y en *Calle de sentido único*, para la articulación de su concepto de historia, pues “Presentar la historia como un montaje implicaba una manera de «telescopiar el pasado a través del presente»” (GUASCH, 2011, 23). Por otra parte la autora, vincula este procedimiento con el contexto del arte de vanguardia y sobre todo, con el método iconológico de Aby Warburg, para luego, finalmente, – y valiéndose del planteamiento de Michel Foucault en *La arqueología del saber*– Guasch indica el paralelismo planteado por Benjamin entre el nuevo papel del historiador y el del arqueólogo “cuyas investigaciones se centran en los fragmentos que intervienen y contaminan el significado de la historia mediante su relación con el espacio exterior.” (GUASCH, 2011, 25)

anteriores: el *inconsciente como contenido de memoria*, en donde *terminan de grabarse las cosas que sólo nos tocan ligeramente*²², así como a la *teoría psicoanalítica del recuerdo y sus mecanismos represivos*²³, desde la cual se desprende la existencia de una *memoria inconsciente* y la necesidad de *descender para recuperarla*²⁴. De esta forma, la teoría del inconsciente estaría contenida tanto en el sujeto individual –donde tiene lugar el *inconsciente visceral*–, como en lo colectivo –en donde opera el *inconsciente del olvido*–. Esta propuesta es señalada por Benjamin desde otra re-lectura de la teoría psicoanalítica: la del doctor Pierre Mabile, la cual me permito citar de principio a fin, pues resume a cabalidad la propuesta contenida en los textos anteriormente revisados:

Confrontación del inconsciente visceral con el inconsciente del olvido, el primero predominantemente individual, el segundo predominantemente colectivo «La otra parte del inconsciente está constituida por la masa de las cosas aprendidas en el correr de los años o en el correr de la vida, que fueron conscientes y que por difusión entraron en el olvido...Vasto fondo submarino de todas las culturas, todos los estudios, todas las andaduras de los espíritus y las voluntades, todas las revueltas sociales, todas las luchas emprendidas se encuentran reunidas en un vaso informe...Los elementos pasionales de los individuos se han retirado y extinguido. Sólo subsisten los datos sacados del mundo exterior más o menos transformados o digeridos. Este inconsciente está constituido por mundo exterior...Nacido de la vida social, este humus pertenece a las sociedades. La especie y el individuo cuentan poco, las razas y las épocas son sólo indicadores. Este enorme trabajo confeccionado en la sombra reaparece en los sueños, los

²² «Lo relegado al inconsciente como contenido de la memoria. Proust habla del «sueño muy vivo y creador del inconsciente...donde terminan de grabarse las cosas que sólo nos tocan ligeramente, donde las manos adormiladas se apoderan de la llave que abre, buscada en vano hasta ese momento». Marcel Proust, *La prisonniere [La prisionera]*, II, París, 1923, p.189. [K 8, 3]» (BENJAMIN, 2005, 407)

²³ «Sobre la teoría psicoanalítica del recuerdo: «las investigaciones posteriores de Freud evidencian que esta concepción» [sc. La de la represión] «tiene que ampliarse...El mecanismo de represión...es...un caso particular de...un proceso más importante que entra en acción cuando nuestro Yo no puede dominar adecuadamente determinadas exigencias que se le plantean al aparato psíquico. El mecanismo de defensa más general no suprime las impresiones fuertes solamente las relega... Sería preferible en aras de la claridad que formuláramos con intencionada rudeza el contraste entre memoria y recuerdo: la función de la memoria» [sc. El autor identifica el ámbito «del "olvido"» con el «de la memoria inconsciente», p.130] es proteger las impresiones; el recuerdo apunta a su descomposición. La memoria es en esencia conservadora, el recuerdo es destructivo». Theodor Reik, *Der Überraschte Psychologe [El psicólogo asombrado]*, Leiden, 1935, pp.130-132. [K 8, 1]» (BENJAMIN, 2005, 407)

²⁴ «Proust sobre las noches de sueño profundo después de un gran agotamiento: Ellas nos hacen retroceder allí donde nuestros músculos se hundan y tuercen sus ramificaciones y aspiran a la vida nueva, el jardín en que hemos sido niños. No hay necesidad de viajar para volver a verlo, hay que descender para recuperarlo. Lo que ha cubierto la tierra no está sobre ella, sino debajo, la excursión no basta para visitar la ciudad muerta, se necesitan las excavaciones». Estas palabras se dirigen contra el consejo de buscar los lugares en los que se fue niño. Pero también mantienen su sentido como giro contra la memoria voluntaria. Marcel Proust, *Le côté de Guermantes [El mundo de Guermantes]*, I, París, 1920, p.82.[K 9, 1]» (BENJAMIN, 2005, 408)

pensamientos y las decisiones, sobre todo en el momento de periodos importantes y de transformaciones sociales; es el gran fondo común, reserva de los pueblos y de los individuos. La revolución, la guerra, así como la fiebre lo ponen mejor en movimiento...Al ser superada la psicología individual, llamamos a una especie de historia natural de los ritmos volcánicos y de los cursos de agua subterráneos. No hay nada en la superficie del globo que no haya sido subterráneo (agua, tierra, fuego). No hay nada en la inteligencia que no haya tenido que hacer digestión y circuito en las profundidades.» Doctor Pierre Mabille, «Preface a l'eloge des préjugés populaires» [«Prefacio al Elogio de los prejuicios populares»], Minotauro II (invierno, 1935), n° 6, p.2" (BENJAMIN, 2005, 402)

Se debe señalar, sin embargo, que esta idea de binomios separados por una superficie –por un punto de inflexión, por un *pliege* tal vez– bajo el cual corren aguas subterráneas, dista de ser una propuesta metafísica, más bien muestra la cualidad de un mismo fenómeno de ser leído desde su aspecto positivo o negativo, en donde siempre hay una potencialidad de re-articarlo. Si bien el autor propone desde sus escritos que sólo podemos ver lo que está *sobre* –o fuera– de la superficie, en donde yacen *bajo o detrás* de ésta las demás superficies, éstas en ningún momento aluden al *espíritu*, ni a la idea de un contenido invisible que las determina (que indicaría la suposición de que la verdad está fuera del sujeto), sino que, al contrario, desde una perspectiva materialista, lo que se propone con esta idea de otras superficies que yacen contenidas tras la visible, es que tanto en el sujeto individual como en el colectivo subyace una *potencialidad de articular el presente desde otras constelaciones de sentido* de manera que la verdad sería un fenómeno que no ocurre fuera del sujeto – como si esta fuese la punta del *iceberg*– sino que *la verdad viene del sujeto* en tanto que está determinada por el propio lenguaje y las coordenadas del presente que la nombra como verdadera. Esta perspectiva materialista del autor es desarrollada también en “El origen del ‘Trauerspiel’ Alemán” en donde, al inicio del texto, observa el peligro de abordar la verdad como si viniera de afuera, indicando la importancia de observar más que la cosa misma, la *articulación* desde la cual se propone ésta.²⁵

²⁵ “la filosofía corre el peligro de acomodarse a un sincretismo que intente atrapar la verdad en una tela de araña tendida entre distintos conocimientos, como si aquélla viniera volando de fuera. [...] Si la filosofía, no en cuanto introducción mediatizadora, sino en cuanto exposición de la verdad, quiere conservar la ley de su forma, tiene que conceder la correspondiente importancia al ejercicio mismo de esta forma, pero no a su anticipación en el sistema.” (BENJAMIN, El origen del “Trauerspiel” alemán, 2006, 224)

3 Las dos caras del ángel: el despertar en la ciudad

Si la conmemoración oficial al concebir la representación del monumento desde una historia lineal –y desde un supuesto carácter “verdadero” e inamovible de lo acontecido– sitúa al espectador como un contemplador *externo* del acontecimiento, que mira el pasado como algo acontecido e inaccesible. ¿De qué manera podemos acceder a una rearticulación del presente que desentierre los otros pasados?

Tomemos una vez más el ejemplo de la Columna de la Victoria a la cual hace seña Benjamin en *Columna Imperial*. Hay un elemento en ella que no es señalado en el texto explícitamente, pero sí insinuado como *el adorno* de la columna. Este adorno –la representación de Niké, la diosa de la victoria– en su condición de mujer alada, se erige sobre la columna como si fuera un ángel. De oro, este ángel que corona la columna, en su pomposidad material, en el vaciamiento de su sentido respecto a la época y en el estilo clásico y representacional que define su diseño y que le otorga el carácter *antiguo* a este señalamiento, se podría entender a su vez como un ángel que representa la *memoria histórica oficial*. Dicho nombramiento además nos permite establecer una dialéctica con el otro ángel al cual hace referencia Benjamin: el *Angelus Novus* de Paul Klee (1920), el cual es denominado por el autor como *el ángel de la historia* en la IX tesis sobre el concepto de historia:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él está representado un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que mira atónitamente. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, abierta su boca, las alas tendidas. El ángel de la historia ha de tener ese aspecto. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. Bien quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una tempestad sopla desde el paraíso, que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que ya no puede volver a plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Esta tempestad es la que llamamos progreso. (BENJAMIN, 2009, 44)

Pareciera no ser casualidad que esta imagen del despertar –de la puesta en marcha de la mirada historiográfica sobre el presente que propone un accionar arqueológico– sea puesta en la imagen de una obra de arte: la acuarela de Paul Klee que fue adquirida por Benjamin en 1921 (OYARZÚN, 2009, 44) . Al analizar la obra de Klee, salen a la luz los procedimientos y estrategias desde los cuales fue realizada, en donde se diferencia del primer ángel en el hecho de que esta imagen es el resultado de la convergencia anacrónica de los trazos, recorridos de la tinta china sobre la superficie, los cuales se superponen entre las manchas de acuarela, que hechas en un tiempo anterior al trazo de la tinta, conviven y dialogan para dar lugar a la imagen. De esta manera, la superficie expone el proceso, el ángel *tiene el rostro vuelto hacia el pasado* y todas las huellas de los procedimientos gestuales que fueron aplicadas sobre el material son desvelados como resultado, como capas sobre capas, registros temporales del transcurso del tiempo, de las cuales cada una es fundamental para la totalidad. Y por este motivo, este ángel no busca *representar* sino que *presenta* y se sale del afán de la ilusión del cuadro ventana representacional que enmascara y niega los tiempos anteriores y los caminos alternativos, los cuales al ser considerados como *fallas*, son desechados en la borradura. Así, este ángel heterocrónico tiene la potencialidad de *despertar* la memoria expropiada en el entramado de la ciudad, haciendo emerger sobre la superficie los caminos alternativos que fueron desechados en el pasado. Y de la misma forma que el ángel, el sujeto tiene la posibilidad de re-escribir el pasado y el presente, de instalar sobre la superficie de la ciudad los mecanismos de producción, tal como lo hizo Klee con este ángel –y también con sus vidrios raspados pintados desde el reverso– o como lo hizo Benjamin a través de su escritura de rememoración subjetiva. Gestos desde los cuales se desvela el carácter selectivo del archivo – esa estructura técnica que produce la memoria histórica– para así dar curso a nuevas lecturas del pasado y articulaciones del presente que activen una memoria anacrónica y dialéctica que ponga entre paréntesis la historia. Pues como indica Derrida el archivo *no solamente es el lugar del almacenamiento, es a su vez la estructura técnica que produce la memoria histórica y que determina la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir, pues la archivación*

produce, tanto como registra, el acontecimiento²⁶. El Angelus Novus plantea la posibilidad de conformar una memoria alternativa, la memoria que no es ajena al transeúnte, la memoria que se compone – en términos warburianos– del *engrama cultural*²⁷ que implícitamente nos cita desde la historia natural en cada gesto comunicativo con el otro y nos recuerda que el presente es también una prehistoria, pues “*la memoria cultural no es una memoria inerte, sino activa, que puede recuperar las huellas o engramas del pasado*” (GUASCH, 2011). Un acto que remueve los cimientos de la tierra –que recuerda que “*quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava*”; un acto que devela la memoria como una construcción, y que en cada gesto, libera las hojas aplastadas por el pisapapeles de la Historia.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. **Calle de sentido único**. (A. B. Muñoz, Trans.) Madrid, ESPAÑA: akal, 2015.

_____. El origen del “Trauerspiel” alemán. En **Obras completas. Libro I** (A. B. Muñoz, Trans., Vol. 1). Madrid, España: Abada, 2006.

²⁶ Nuevamente en este aspecto hay convergencia entre el proceso de rememoración señalado por Walter Benjamin y la definición de archivo dada por Jacques Derrida: “El archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnésica en general, no solamente es el lugar del almacenamiento y conservación de un contenido archivable pasado que existiría de todos modos si él, tal y como aún se cree que fue o que habría sido. No, la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento”. (Derrida, 1997, 24)

²⁷ Ana María Guasch en sus estudios de arte y archivo se refiere al concepto warburiano de engrama cultural como uno que fue desarrollado por Warburg a partir de los estudios del biólogo evolutivo Richard Semon:

Teniendo como referencia científica los trabajos sobre la memoria o *mnemé* (de Mnemea, la musa griega de la memoria) del biólogo evolutivo Richard Semon Wolfgang, según el cual “en cualquier organismo vivo todo estímulo o experiencia externa o interna deja una «huella mnémica» (o engrama) en el material celular predispuesto a dicha inscripción, huella que puede ser recuperada, Warburg acuñó el concepto de engrama cultural, entendiendo los engramas como las huellas o símbolos, en este caso visuales, que quedan registrados o archivados en la memoria de cada cultura. Consecuentemente, la memoria cultural no es una memoria inerte, sino activa, que puede recuperar las huellas o engramas del pasado que, con su capacidad evocadora, son capaces de definir, como ocurrió en la época del Renacimiento, el arte y la literatura del presente. (GUASCH, 2011, 24).

_____. **Infancia en Berlín hacia el 1900**. Madrid, España, 1982.

_____. **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal, 2005.

_____. Tesis sobre el concepto de historia. En **Walter Benjamin. La dialéctica en suspenso** (P. Oyarzún, Trans. p. 44). Santiago, Chile: LOM, 2009.

DERRIDA, J. **Mal de Archivo. Una impresion Freudiana**. (P. Vidarte, Trans.) Madrid, España: Trotta, 1997.

GUASCH, A. M. **Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades**. Madrid, España: Akal, 2011.

OYARZÚN, P. **Walter Benjamin. La dialéctica en suspenso**. (P. Oyarzún, Trans.) Santiago, Chile: LOM, 2009.

STÖVEN, B. 3. Rise to Metropolis in the German Empire 1871-1918. En **Berlin: A short History** (D. Stonecipher, Trans.). Berlin: C. H. Beck, 2013.