
Dispersión y Fragmentación. El caso del *Libro de los Pasajes*

Rios, Edith Laura

edithrios.x@gmail.com

University of Leeds. Faculty of Arts, Humanities and Cultures. Leeds,
Reino Unido

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y
Urbanismo. Buenos Aires, Argentina

Línea temática 1. Palabras, campo, marco

(Conceptos y términos en la definición teórica de las investigaciones)

Palabras clave

Libro de los Pasajes, Distracción (*Zerstreuung*),
Cita, [Re]colección, Marginalidades del Texto

Resumen

A través del *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin—y una serie de conceptos y elementos constitutivos que pueden desprenderse del mismo y de otras obras—se buscará reflexionar, cuestionar y desestabilizar una serie de formas instauradas en el abordaje de los procesos de lectura-escritura y en la construcción de textualidades, narrativas e Historia.

Dispersión y Fragmentación. El caso del *Libro de los Pasajes*

“[F]ragmentos de artículos de periódico, oscuros pasajes de historias olvidadas, sensaciones efímeras, condiciones climáticas, tratados políticos, anuncios, ocurrencias literarias, versos perdidos, transcripciones de sueños, descripciones de arquitectura, abstrusas teorías del conocimiento y cientos de otros temas poco convencionales.” Walter Benjamin “transcribió en tarjetas los pasajes que llamaron su atención, y después los organizó en categorías”. Así, construyó el *Libro de los Pasajes*, “un libro compuesto de desechos y residuos,

que escribe la Historia con la mirada dirigida hacia los márgenes y las periferias más que hacia el centro” (GOLDSMITH, 2015: 168).

En este marco, siguiendo a Goldsmith, se podría afirmar que en Benjamin se alberga la imagen del copista, del coleccionista. Sin embargo, este aspecto nos obliga a preguntarnos y reflexionar acerca de los otros procesos que constituyen dicha imagen, pero que, al mismo tiempo, también son constituidos por la misma.

Es por ello que nos acercaremos a uno de los volúmenes de la revista española *Cul de Sac*—dedicada a reflexionar sobre la Internet y las nuevas tecnologías—en donde una reseña, titulada “¿Una Ética Intelectual para Internet?” (2011), desencadena una serie de debates sobre algunos de los conceptos desarrollados por el escritor Nicholas Carr (2008) en su paradójico artículo online “*Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains*”¹. Allí, el autor norteamericano se interroga si el uso de las computadoras en general y de Internet en particular, está moldeando nuestro proceso “natural” de pensamiento y, por sobre todo, de lectura (“¿Una Ética Intelectual para Internet?”, 2011: 86). A lo largo del artículo, desarrolla su propia experiencia:

Durante los últimos años he tenido la incómoda sensación de que alguien, o algo, ha estado jugueteando con mi cerebro, ajustando los circuitos neurológicos, reprogramando la memoria [...]. No pienso en la forma en que solía hacerlo. Lo percibo especialmente cuando estoy leyendo. Antes me era fácil sumergirme en un libro o un artículo largo [...]. La lectura profunda que siempre me resultó natural ahora se me ha convertido en una lucha ([Traducción al español del artículo de Nicholas Carr “*Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains*”], s.f.).

Siguiendo esta línea, Carr analiza determinados eventos causados por el impacto de la Internet en los individuos y en la sociedad, haciendo también mención de las formas en que algunos de los avances tecnológicos en el campo de la escritura y la publicación de textos, a lo largo de la historia, han modificado ciertas estructuras de producción y pensamiento. Finalmente, concluye que “[d]el mismo modo que existe una tendencia a glorificar el avance tecnológico, [también] existe una tendencia opuesta a esperar lo peor de todo instrumento o máquina nueva” ([Traducción al español del artículo de Nicholas Carr “*Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains*”], s.f.). Sin embargo, si bien la mirada de Carr con respecto a la Internet se posiciona más bien del lado pesimista o determinista—afirmando que “nuestras herramientas [tecnológicas] adormecen la parte del cuerpo humano que pretenden amplificar, distanciándonos de esa parte y de sus funciones

¹ [¿Está Google volviéndonos estúpidos? Lo que la Internet le está haciendo a nuestros cerebros].

naturales” ([Traducción al español del artículo de Nicholas Carr “*Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains*”], s.f.)—deberíamos enfocarnos por un momento en el empleo que hace Carr de la palabra “natural”, en este contexto, y preguntarnos acerca de dicha afirmación sobre los posibles caracteres positivos o negativos de los avances tecnológicos.

Ahora bien, ¿podemos afirmar que existe un concepto tal como lo “natural”? Es decir, establecer una relación dicotómica, de lo positivo vs. lo negativo, entre ser humano y tecnología. Pues, algunos autores, nos sugieren que “la Internet de las cosas” ha estado cambiando nuestra relación con la tecnología en todo tipo de formas, pero que éstas no son necesariamente mejores o peores (BUNZ y MEIKE, 2018: 117).

En términos más generales, podemos decir que, por un lado, hemos sido expuestos al punto de vista optimista, el cual afirma que la tecnología está destinada a mejorar y facilitar las funciones actuales y las estructuras existentes de la naturaleza humana. En consecuencia, el ser humano es entendido como un elemento activo y todo dispositivo tecnológico como un accesorio, una herramienta. Y, por otro lado, el punto de vista pesimista afirma que la tecnología cambia la naturaleza humana de forma negativa, ya que—mientras la optimista considera que la tecnología es una extensión del sujeto—la versión pesimista cree que el sujeto se convierte en una extensión pasiva de misma (MITCHAM y MACKEY, 1983). Sea cual sea la posición, ambos argumentos afirman que la tecnología transgrede desde afuera, ya sea activa o pasivamente, la esencia de lo que somos, perfeccionándonos o alejándonos de nuestras cualidades humanas naturales. Es decir que ambas posturas coinciden en la existencia de una “naturaleza humana”, asumiendo la presencia de un claro límite entre los comportamientos naturales y la tecnología (HARAWAY, 2019).

Así, estos discursos que proponen un debate a posicionamientos como los de Carr, asumen que no hay independencia entre la tecnología y la naturaleza humana, ni predominio de una sobre la otra, sino que su relación se configura en un movimiento dialéctico, en el que un determinado contexto sociohistórico condiciona sus avances tecnológicos; y, simultáneamente, estos avances condicionan dicho contexto.

Por lo tanto, en este marco, podríamos sugerir que dicha noción idealista de la naturaleza humana propuesta por Carr no existe como tal, ya que la tecnología se encuentra reconstruyendo permanentemente lo que construimos como natural. En este sentido, si se afirma que existe una naturaleza humana, se asume que hay algo que define a lo humano de manera definitiva. Pero la naturaleza de la naturaleza humana es redefinirse permanentemente. Teniendo en cuenta esto, no podemos pensar en la naturaleza humana como algo estancado, sino como algo que se encuentra en permanente contingencia

(HARAWAY, 2019), pero definitivamente no de un modo determinista o teleológico².

Dicho esto, es aquí donde este posicionamiento respecto al concepto de lo natural permitirá cuestionar el modo en el que Carr hace uso de otra palabra. Si bien ya sabemos que el mismo se encuentra alarmado sobre cómo la Internet está afectando el proceso de lectura natural, lo que más le preocupa es cómo la cultura de la navegación (“¿Una Ética Intelectual para Internet?”, 2011: 86-87) está “socavando” su “capacidad de concentración y contemplación” ([Traducción al español del artículo de Nicholas Carr “*Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains*”, s.f.). De hecho, el autor norteamericano asume que “la transición de la página a la pantalla no se limita a cambiar” su “forma de navegar por un texto, sino que también influye en el grado de atención” que “presta a un texto y en la profundidad con que” se “sumerge” en el mismo ([Traducción al español del artículo de Nicholas Carr “*Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains*”, s.f.). En este sentido, Carr relaciona la noción de falta de concentración con la *distracción*. En otras palabras, el concepto que el autor posee de lo natural—mejor dicho, de la lectura natural—se encuentra enfrentado al de las lecturas de la navegación (virtual), concibiendo la primera como algo positivo y estático que determina un modo de lectura hegemónico, opuesto y amenazado por un tipo de lectura interceptada por la distracción.

Aun así, ¿es posible [re]enmarcar el concepto de distracción más allá de una construcción dicotómica que lo encierra dentro de valores positivos o negativos? En otras palabras, ¿bajo qué otra mirada se puede relacionar este concepto con el acto de leer?

Para expandir estas preguntas, podríamos dirigirnos al concepto de distracción que fue profundamente explorado a principios del siglo XX, como algo consustancial a la vida metropolitana y en íntima relación con el desarrollo del Capitalismo y su sistema productivo. Más particularmente, podemos recurrir a la Sección XVIII de “La Obra de Arte en la Época de su Reproductividad Técnica”, en donde Benjamin (2002b: 101) emplea el término *Zerstreuung* para referirse a la distracción; pero también para referirse al entretenimiento, entendiendo a este último como la experiencia de estar distraído (nota de los traductores en: BENJAMIN, 2002c: 141). Sin embargo, la palabra *Zerstreuung* encierra otros significados que potencian a todos estos últimos. Su raíz, el

² De hecho, Benjamin expresa que “[T]echnology is not the mastery of nature but of the relation between nature and man. Men as a species completed their development thousands of years ago; but mankind as a species is just beginning his. In technology a *physis* is being organized through which mankind's contact with the cosmos takes a new and different form [...]. The paroxysm of genuine cosmic experience is not tied to that tiny fragment of nature that we are accustomed to call 'Nature' [La tecnología no es el dominio de la naturaleza, sino de la relación entre la naturaleza y el hombre. El hombre, como especie, completó su desarrollo hace miles de años; pero la humanidad, como especie, acaba de comenzar el suyo. En la tecnología se está organizando una *physis* a través de la cual el contacto de la humanidad con el cosmos toma una forma nueva y diferente. El paroxismo de la genuina experiencia cósmica no está ligado a ese pequeño fragmento de la naturaleza que estamos acostumbrados a llamar 'Naturaleza'] (1997: 103-104).

verbo *streuen*, significa “dispersar” y, al mismo tiempo, aquí, su prefijo *Zer* alude a “fragmentos dispersos.” Y esto resulta aquí relevante, ya que son estos mismos conceptos los que se complementan y constituyen una “imagen dialéctica” (BREWER, 2018: 153), en donde la distracción se convierte en un “modo de recepción” (BREWER, 2018: 146), en una metodología intrínsecamente relacionada con la manera en la que Benjamin aborda sus objetos de estudio y, simultáneamente, su manera de concebir y llevar a cabo el materialismo histórico propuesto por el mismo.

Es decir, mientras los ilustres escritores de la Filosofía de la Historia consideraban una pérdida de tiempo centrarse en lo no esencial (HEGEL, 1971: 71), el papel del historiador propuesto por Benjamin tiene como objetivo narrar los acontecimientos sin diferenciar los grandes de los pequeños. Así, Benjamin, aborda la escritura de la historia como una práctica performativa basada en la [re]colección y [re]ensamblaje de andrajos y desechos de material histórico (LE ROY, 2017: 128); como un historiador que se ocupa de las sobras de la historia (BENJAMIN, 2002a: 460). Y es en el centro de esta metodología que se halla dicha imagen dialéctica: la del mismo Benjamin como trapero de la memoria (DIDI-HUBERMAN, 2000: 99).

Sin dudarlo, tanto para Benjamin como para la historia cultural de las privaciones sociales y económicas producidas por la metrópoli del siglo XIX, el trapero es una figura emblemática esclavizada por la industrialización y el capitalismo de consumo que deambula por las calles en busca de desechos (LE ROY, 2017: 127). Con la misma devoción que el archivero, el trapero recoge, organiza y cataloga el material de desecho producido por una sociedad obsesionada con el culto a lo nuevo (LE ROY, 2017: 130). De hecho, podemos encontrar en el mismo *Libro de los Pasajes* un fragmento recolectado por Benjamin de la obra de Charles Baudelaire, “*Du Vin et Du Haschisch*”, el cual expresa:

El trapero es la figura provocativa de la miseria humana. Es un proletario desharrapado en el doble sentido de vestirse con harapos y de ocuparse de ellos. «Es un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, *todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona*. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una selección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la Industria, se convertirán en objetos de utilidad o de disfrute» (BENJAMIN, 2005a: 357).

Es por todo esto que podemos afirmar que el personaje del trapero es más que un objeto de estudio histórico: es la misma representación del historiador materialista imaginado por Benjamin en sus proyectos (LE ROY, 2017: 128). En este marco, aquellos andrajos recolectados por Benjamin en su obra del *Libro*

de los Pasajes serían aquella serie de textos copiados (citados) y categorizados. Aspecto relevante ya que, para Benjamin,

*citation and commentary might then be perceived as intersecting at a thousand different angles, setting up vibrations across the epochs [...] so as to effect 'the cracking open of natural teleology!' And all this would unfold through the medium of hints a discontinuous presentation deliberately opposed to traditional modes of argument*³ (EILAND y MCLAUGHLIN, 2002: xi).

De modo que,

*to write history therefore means to quote history*⁴ (BENJAMIN, 1979: 67, citado por CADAVA, 1998: xvii).

De esta manera, Benjamin, logra cuestionar toda una serie de certezas donde “las supervivencias del positivismo” aparecen como el común denominador—ya sea, en el “historicismo conservador”⁵, el “marxismo vulgar”, el “evolucionismo socialdemócrata” (LÖWY, 2005: 29-30) y los “hábitos de pensamiento burgueses” (BENJAMIN, 2002a: 476)—aspecto que denota, sin lugar a duda, que la crítica disruptiva del concepto de progreso es fundamental en su obra.

Así, no sólo dirige su mirada hacia lo marginal, o hacia las áreas marginales del texto—como los comentarios, las notas a pie de página, los prólogos, es decir, los elementos menos importantes según la perspectiva tradicional—sino que propone una relectura de éstos, para encontrar aquellos detalles y perspectivas exiliadas que las lecturas hegemónicas dejaron fuera. Según Benjamin, existen conceptos que se instalan como una verdad y, al mismo tiempo, se normalizan bajo un evidente ejercicio de poder (1969). De ahí que su trabajo nos permite contemplar que existe una historia oculta detrás de esas ideas que se nos presentan como definitivas, como naturales. Es por esto que no resulta extraño que se fije en aquellos lugares olvidados, ya que no hay mejor signo de una situación de violencia donde hay silencio, donde algo ha exterminado y disuelto otras posibilidades y se impone como si fuera la única. Por lo tanto, para Benjamin, donde hay normalidad, hay una violencia oculta, una violencia histórica (1969).

Este este sentido, podemos también pensar que su trabajo se asemeja al del psicoanálisis, el cual opera con la memoria haciendo emerger lo que ha sido olvidado u ocultado. En consecuencia, el trabajo del materialismo histórico benjaminiano se juega en esta tensión entre pertenencia histórica y

³ [la cita y el comentario podrían entonces percibirse como una intersección de mil ángulos diferentes, estableciendo vibraciones a través de las épocas a fin de producir '¡el resquebrajamiento de la teleología natural!' Y todo esto se desplegaría a través de las pistas de una presentación discontinua deliberadamente opuesta a los modos tradicionales de argumentación].

⁴ [escribir historia significa, por lo tanto, citar la historia].

⁵ Löwy se refiere al concepto de historia universal del Idealismo alemán.

anacronismo, no siendo el pasado lo que nos determina, sino siendo el pasado un objeto de construcción del presente:

[M]emory is not an instrument for exploring the past, but rather a medium. It is the medium of that which is experienced, just as the earth is the medium in which ancient cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging. Above all, he must not be afraid to return again and again to the same matter; to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil...⁶ (BENJAMIN, 2005b: 576).

De este modo, en donde para la historia hegemónica sólo había una línea marcada por causas y consecuencias, es decir una mera secuenciación cronológica del tiempo del pasado⁷, el abordaje de Benjamin nos permite ver las rupturas en el curso de los acontecimientos.

En este sentido, el tiempo no es concebido como continuo y lineal, sino como espacial. Un espacio imaginario que Benjamin denomina constelación, ya que el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones, compuesta de diferencias de fuerza y de sentido, de inscripciones y transcripciones heterogéneas. Así, con esta metáfora, rompe el continuo de la historia y, al hacerlo, revela la historia oculta en una obra determinada. En consecuencia, el enfoque benjaminiano de la historia nos permite [re]delimitar los contornos de una historia y superar la idea de la historia como mera reproducción de un pasado (CADAVA, 1998: 60-61).

Por lo tanto, en palabras de Benjamin,

Materialistic historiography [...] is based on a constructive principle⁸
(1969: 262).

Así, las observaciones que establece en estos márgenes le permiten llevar a cabo una serie de experimentaciones en clave talmúdica de lectura-escritura (diseminación textual), donde se elimina la idea tradicional de continuidad secuencial y lineal del texto⁹. Consecuentemente, estas indagaciones dan lugar a un tipo de narrativa entrecortada—derivada de intercalaciones,

⁶ [la memoria no es un instrumento para explorar el pasado, sino un medio. Es el medio de lo vivido, igual que la tierra es el medio en el que yacen enterradas antiguas ciudades. El que quiere acercarse a su propio pasado enterrado debe comportarse como un hombre que excava. Sobre todo, no debe tener miedo de volver una y otra vez a la misma materia; de esparcirla como se esparce la tierra, de revolverla como se revuelve la tierra].

⁷ Para Benjamin "Historicism contents itself with establishing a causal nexus among various moments in history. But no state of affairs having causal significance is for that very reason historical" [El Historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre diversos momentos de la historia. Pero ningún estado de cosas que tenga una significación causal es por ello mismo histórico] (1969: 253-264).

⁸ [La historiografía materialista se basa en un principio constructivo].

⁹ De hecho "Benjamin's method of writing, [...] suggest[s] a mode of thinking history that can neither be narrated in a linear, temporal sequence nor understood within the confines of a [traditional] philosophical concept" [el método de escritura de Benjamin, sugiere un modo de pensar la historia que no puede ser narrada en una secuencia lineal y temporal ni entendida dentro de los límites de un concepto filosófico tradicional] (CADAVA, 1998: xxi).

superposiciones y acumulación de voces y registros diversos—que consigue desplazar la voz del autor tradicional.

En este marco, Benjamin lleva a cabo la construcción de nuevos contextos, narrativas y relaciones; primero, seleccionando o enmarcando un fragmento y, luego, sacándolo de su contexto, copiándolo, y anexándolo junto con otros. En otras palabras, podríamos decir que esos fragmentos (esas citas), adquieren nuevos significados cuando se los yuxtaponen con otras colecciones de elementos copiados.

Una entrevista particular con Henry Miller (SCHILLER, 1975) puede ayudarnos a expandir este punto. Esta entrevista tiene lugar en su cuarto de baño—un espacio bastante residual para la mirada convencional—donde cuelgan de las paredes una enorme cantidad de imágenes. “La gente suele entrar aquí y se pierde”—afirma Miller. “Están aquí dentro durante... no sé cuánto tiempo, [...] y tal vez [piensas] que les ha pasado algo, que se han constipado o algo así, pero no es eso; [se ríe] por supuesto que quedan fascinados por estos cuadros.” Luego hace una breve pausa y continúa: “Yo mismo tengo que decir la verdad. A menudo paso largos minutos aquí contemplando todas estas imágenes, preguntándome de dónde las saqué, por qué las puse allí”. Mira uno de los cuadros y añade: “Es una especie de viaje lo que veo. Un viaje de ideas. No viajamos por el mundo, sino por mi cuarto de baño, que es un pequeño microcosmos como el mundo”. Y “esa es la belleza de todo esto, que puede llevarte a cualquier parte. Dejas que tu mente vague [...] una cosa te lleva a otra. Eres libre de hacer asociaciones libres.”

Ahora bien, la posibilidad de realizar asociaciones libres no se relaciona con el hecho de construir conexiones caprichosas o insustanciales. Es decir, contraponiéndolo con lo expuesto hasta aquí sobre el trabajo de Benjamin, no se trataría solamente de copiar, cortar y yuxtaponer elementos, sino de construir una estructura seleccionando los hilos que la sostienen, tanto a ella como a sus fragmentos. De este modo, podríamos afirmar que el acto de generar asociaciones sería algo más que el hecho de ir de un punto (fragmento) a otro: el aspecto relevante de todo este proceso se halla en lo que hay detrás de esas lógicas o formas, es decir, en las técnicas que rigen esas asociaciones y que construyen redes de relaciones-narrativas.

Siguiendo esta línea, la obra de Benjamin podría representarse como un collage global, siempre en movimiento, compuesto de fragmentos arrancados de sus contextos, con sus límites dentados avanzando y retrocediendo en una interminable danza con sus vecinos (CRANG y THRIFT, 2002: 2). Sin embargo, y nuevamente, lo que aquí posee relevancia es el modo en el que se entrelazan estos fragmentos, ya que un fragmento aislado no significa nada por sí mismo; su significado genera y es generado por las relaciones que construye con otros.

Sin lugar a duda, este último aspecto nos vuelve a remitir a la técnica desempeñada por Benjamin, es decir, al proceso de construcción de sus obras. De hecho, el autor Jacques Derrida, en su ensayo “+R (*Into the Bargain*)”, se pregunta lo siguiente sobre dicho proceso:

de-tail (dé-tailler: [to] cut out)?¹⁰ (1987: 181).

Pero ¿qué relación podría existir con dicho proceso de construcción? Para seguir expandiendo los aspectos desarrollados hasta ahora, podríamos yuxtaponer la cita de Derrida con otra del escritor Roland Barthes, quién reflexiona sobre otra acción en particular: el acto de revelar/desvelar. Este mismo afirma que

«[d]esvelar» no es tanto retirar el velo como romperlo [...] es abrir el tejido, convertir el velo en pliegues separados (1994: 263).

Este acercamiento nos permite pensar que la acción de detallar también podría tratarse de abrir el tejido. Es decir, podríamos considerar ambos actos como un juego de escalas; como un ajuste de escalas que permite trasladarnos de una a otra. En consecuencia, este desplazamiento posibilita la detección de otros elementos, de otras redes de relaciones. Pero, además, al cambiar de escala, es decir, al acercarse y alejarse, también dejamos atrás otros detalles, ya que estos mismos desaparecen a bien de que surjan otros. Basta con pensar en un plano arquitectónico, o en cualquier tipo de plano—como podría ser *Google Maps*—en el que uno puede acercarse y alejarse fácilmente y descubrir nuevos detalles y asociaciones todo el tiempo. En este sentido, podríamos afirmar que observar algo en detalle no sería otra cosa que ajustar un marco, es decir recortar un fragmento y convertirlo en otro. De este modo, cada vez que Benjamin selecciona algo, lo reencuadra; y, al, ajusta su encuadre, lo que ocurre es un movimiento de relaciones.

De este modo, este proceso tiene que ver tanto con lo que se deja fuera, como con lo que se deja dentro, siendo ambos inseparables, ya que, al ajustar el marco, lo que se deja dentro permanece allí porque hay algo que se ha dejado fuera. Es decir que, en la obra de Benjamin, es “lo que se elige copiar lo que hace que su obra sea exitosa” (GOLDSMITH, 2015: 167). Porque “a pesar de que todas las palabras fueron creadas en pie de igualdad—y por lo tanto pueden ser tratadas como iguales—, la forma en que se ensamblan no lo es.” Podríamos expandir este aspecto con un ejemplo que se ajusta a nuestra actualidad: “[s]i se trata simplemente de cortar y pegar la totalidad de Internet en un documento de Word, entonces lo importante es que tú, autor, elijas. El éxito se encuentra en saber qué incluir y, más importante todavía, qué excluir” (GOLDSMITH, 2015: 35).

¹⁰ [¿separar-detallar (detallar-tallar: cortar)?].

En este sentido, podría decirse que existe otro tecnicismo específico que acompaña la imagen de recolector de Benjamin; un tecnicismo característico en el campo de la cinematografía y la fotografía, entendiendo que esas colecciones o recolecciones son, en esencia, una serie de instantáneas en prosa (CADAVA, 1998: 7). En otras palabras, la obra de Benjamin es una consecuencia de las formas en que se pueden construir y manipular las imágenes fotográficas, un componente estructural de la fotografía y el cine en general (CADAVA, 1998: xxviii).

De este modo, Benjamin “crea una obra de montaje literario, una yuxtaposición disyuntiva, veloz, de ‘pequeñas imágenes fugaces’” (GOLDSMITH, 2015: 166) bajo las técnicas de innumerables movimientos—como disparar, ampliar, insertar, cortar—realizando desplazamientos instantáneos de tiempo y lugar (CADAVA, 1998: 102). Así, su actuación como escritor se convierte en la misma que la del fotógrafo: escribir, para Benjamin, es fijar un foco (CADAVA, 1998: 30).

Por lo tanto, para Benjamin, la actividad de la lectura está cargada de una fuerza explosiva que no preserva la imagen en absoluto, sino que, en la interrupción del movimiento, arranca dicha imagen—que ha de ser leída—de su contexto. Así, esta fuerza de ruptura no es un predicado accidental de la lectura, sino que pertenece a su propia estructura. Sólo cuando la lectura deshace el contexto de una imagen, el texto se revela, como un negativo fotográfico (CADAVA, 1998: 65-66).

Sin lugar a duda, este recurso del lenguaje fotográfico constituye otra dimensión esencial de la fisonomía de sus escritos (CADAVA: 1998: xxix). Al igual que el fotógrafo que revela sus fotografías—teniendo la posibilidad de reencuadrarlas y jugar con sus escalas—Benjamin, al copiar, manipula el texto de la misma manera: la citación es, en este sentido, otro nombre para la fotografía (CADAVA, 1998: xvii); es la reproducción y la reinscripción lo que determina su relación con la fotografía (CADAVA: 1998: xviii). De este modo, el escritor y sus citas, el fotógrafo y su cámara, interrumpen el tiempo pasado y presente a través de sus reencuadres. En otras palabras, del mismo modo que la mirada de la cámara, que fija momentáneamente la historia en una imagen, la cita condensa una red de relaciones cuyas fronteras permanecen permeables (CADAVA, 1998: xx).

Ahora bien, en este contexto, ¿podríamos decir que este modo de Benjamin de entender los Textos¹¹ también nos permitiría abordarlos desde una dimensión

¹¹ De acuerdo con Roland Barthes “En el dominio de la lectura, no hay pertinencia de objetos: el verbo *leer*, que aparentemente es mucho más transitivo que el verbo *hablar*, puede saturarse, catalizarse, con millares de complementos de objeto: se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc. Son tan variados estos objetos” que no es “posible unificarlos bajo ninguna categoría sustancial, ni siquiera formal; lo único que se puede encontrar en ellos es una unidad intencional el objeto que uno lee se fundamenta tan sólo en la intención de leer: simplemente es algo *para leer*” (BARTHES, 1994d: 40-41).

espacial? Es decir, que sus obras, entre otros aspectos, también reflexionan sobre los espacios de la escritura (CRANG y THRIFT, 2002: 22), de la lectura.

Sin dudarlo, podemos decir que lo hace, ya que esta construcción espacial le permite ver el texto como una especie de geografía corpórea, como un espacio que ha de ser recorrido y que puede ser [re]diseñado. De este modo, el texto—como un mapa literario—desvela la naturaleza de las formas literarias, cada una de ellas con su geometría peculiar, sus límites, sus tabúes espaciales y sus rutas favoritas (CRANG y THRIFT, 2002: 23-24). Así, esta construcción, le permite sacar a la luz la lógica interna de la narración (MORETTI, 1998: 65, citado por CRANG y THRIFT, 2002: 24).

Asimismo, podríamos agregar que esta concepción espacial se encuentra totalmente implicada con el potencial constructivo del texto, con su metodología y con el acto de citar. Tal como hemos analizado previamente, para Benjamin, el texto es un elemento construible. Por lo tanto, cartografiar los espacios de la escritura y de la lectura es un método en sí mismo (CRANG y THRIFT, 2002: 24): un método que encarna su actuación de copista y coleccionista. En otras palabras, la crítica de la narrativa de Benjamin, funciona como un dispositivo crítico que implica un momento constructivo. Como ya se ha establecido antes, dicho mecanismo crítico no se limita a reunir y construir nuevas constelaciones, sino a interrumpir sus fragmentos y colocarlos en nuevas relaciones (SAVAGE, 2002: 43). En consecuencia, Benjamin interrumpe la narrativa convencional mediante una práctica textual (SAVAGE, 2002: 40) que abre brechas en el texto y reproduce otras nuevas introduciendo fragmentos heterogéneos que se unen como imanes (GREGORY, 1994: 234, citado por SAVAGE, 2002: 40). Al igual que el fotograma de una película, logra manipular meticulosamente el texto: lo interrumpe, lo recorta, lo reencuadra. En este sentido, la espacialidad del texto le permite elegir zonas en las que se pueden abrir más recortes que lo transportan a otros espacios, a otros detalles, a otros elementos y relaciones ocultas. Todo esto le da forma a su metodología constructiva, la que le permite consolidar una forma de escritura que desconecta y subvierte significados, colocando palabras y oraciones unas al lado de las otras del mismo modo que los elementos urbanos se van acomodando unos contra otros (SAVAGE, 2002: 40).

No obstante, tal como se estableció anteriormente, la cita, como un instrumento al igual que la cámara, se encuentra en movimiento, causando y siendo causa de interrupciones, de fragmentos arrancados de sus contextos, de (nuevas) asociaciones y constelaciones. Sin embargo, este movimiento nunca golpea dos veces en el mismo lugar. Es decir, siempre se reproduce a sí mismo, pero nunca de forma idéntica (CADAVA, 1998: 42-43). En este sentido, la idea de reproducibilidad que se ha trabajado hasta ahora no es entendida como una mera repetición, sino que desestabiliza el concepto de lo que se conoce como originalidad. En palabras de Benjamin:

De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica (BENJAMIN, 2011, citado por Goldsmith, 2015: 106).

Este aspecto nos conduce a agregar algo más respecto de la acción de copiar. Esta misma—contemplada desde una postura convencional—tiene una connotación negativa, ya que se la suele posicionar como algo opuesto al acto creativo, es decir, según esta visión, copiar es no crear. En este sentido, se construye una relación dicotómica entre lo original y la copia. Y, para esta relación, copiar significa meramente repetir, replicar, entendiendo esta repetición como algo casi idéntico al original, como si a la copia le faltara algo. Es decir, lo que esto sugiere es que esta ausencia, que hace que el objeto "no sea original", es causa de una alteración, una variación que—podríamos decir—desacralizó su originalidad. Así, la copia queda desacreditada porque encarna una presencia inferior de la esencia original.

Sin embargo, al igual que hemos abordado el concepto de lo natural, ¿podemos pensar que existe lo original como tal? Es decir, detrás de este concepto de origen ¿no hay una especie de culto que se centra en la necesidad de tener una verdad absoluta e inamovible? Porque, al fin y al cabo, se podría considerar que, al variar, el acto de copiar implica movimiento, y si hay movimiento, no hay conceptos fijos o definitivos.

Intentemos enmarcar esto en el ámbito de la textualidad ¿Podemos decir que un texto es original? Si tenemos en cuenta lo que hemos analizado hasta ahora, nuestra respuesta sería que no. Volviendo a recurrir a Barthes, se podría afirmar que ningún texto es original, ya que es un "espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura." De este modo "el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras" y sus "palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente" (1994c: 69). De ahí que "la escritura [como la lectura] es la destrucción de toda voz, de todo origen." En este sentido, el texto dice aún más al ser injertado en múltiples contextos extraños y externos que el llamado original (BARTHES, 1994c: 65). Asimismo, siguiendo esta línea, Derrida expresa que

[e]l texto no se puede pensar en la forma, originaria o modificada, de la presencia. El texto inconsciente está ya tejido con huellas puras, con diferencias en las que se juntan el sentido y la fuerza, texto en ninguna parte presente, constituido por archivos que son *ya desde siempre* transcripciones [...] Todo empieza con la reproducción (1989: 291).

De este modo el concepto de original cae por su propio peso cuando el concepto desvalorizado de la copia no existe como tal. Por lo tanto, si no hay

original, el acto de copiar no es negativo ni positivo, ni tiene mayor o menor valor; simplemente genera una alteración. Lo que queda, entonces, es que todo puede ser reproducido; todo tiene la posibilidad y la potencialidad de ser reproducido. Entonces, esa relación dicotómica entre el acto de crear y el acto de copiar, es decir, entre el original y la copia, se disuelve. En este marco, los mecanismos de la reproducción implicarán siempre una [re]contextualización, porque producen, simultáneamente, una interrupción. Al respecto, Benjamin afirma que

*interruption is one of the fundamental methods of all form-giving. It reaches far beyond the domain of art. It is, to mention just one of its aspects, the origin of the quotation. Quoting a text implies interrupting its context*¹² (2003: 19).

De esta manera, “el gesto de Benjamin lleva a cuestionar la naturaleza de la autoría y las formas en que la literatura se construye: ¿no es todo material cultural algo compartido, algo donde las obras nuevas se construyen sobre las preexistentes, sin importar si esto se reconoce o no? ¿Acaso los escritores no se han apropiado de materiales previos desde siempre?” (GOLDSMITH, 2015: 164). En el marco de lo que hemos analizado, la respuesta es un definitivo sí. De modo que, en más palabras de Goldsmith, podríamos sumar que

el acto de escribir es literalmente el acto de mover lenguaje de un lado a otro, proclamando con osadía que el contexto es el nuevo contenido (2015: 24).

Este aspecto nos trae de nuevo al *Libro de los Pasajes*. De hecho, el mismo Goldsmith genera ciertas reflexiones, realizando una comparación de dicha obra con ciertas lógicas que habitan la Internet, basándose en el hecho de que Benjamin es uno de esos “escritores que funcionan más como programadores que como escritores tradicionales” (GOLDSMITH, 2015: 26).

Bajo esta mirada, Goldsmith analiza el modo en que Benjamin organiza la información de la obra en cuestión: “[P]ercatándose de que ningún pasaje podría jamás vivir eternamente en una sola categoría, se dedicó a hacer referencias cruzadas en citas, y esas anotaciones han llegado a la edición impresa, haciendo del *Libro de los Pasajes* una inmensa obra” hipertextual. En consecuencia, “[h]asta en su forma final, el *Libro de los Pasajes* es un gran libro dentro del cual puedes deambular, saltar de página en página, como de una vidriera a otra, deteniéndote por un momento para admirar algo que llama tu atención, pero sin necesidad de entrar en la tienda” (2015: 169).

Por ejemplo—continúa Goldsmith—en “‘Legajo G: Exposiciones, publicidad, Grandville’, [...] si abrimos el capítulo al azar, nos encontramos con una cita de

¹² [la interrupción es uno de los métodos fundamentales de toda forma. Va mucho más allá del ámbito del arte. Es, por mencionar sólo uno de sus aspectos, el origen de la cita. Citar un texto implica interrumpir su contexto].

Marx sobre etiquetas de precios y mercancías; unas páginas más adelante, hay una descripción de una visión de haschís en un casino; si saltamos dos páginas después, nos vemos confrontados con la siguiente cita de Blanqui: 'Una muerte rica es un abismo cerrado'. Inmediatamente "pasamos a la siguiente vidriera. Debido a que el libro trata, en apariencia, sobre los pasajes de París—una versión arcaica del centro comercial—Benjamin nos alienta como lectores a que consumamos lenguaje de la misma manera en que nos dejaríamos seducir por cualquier otra mercancía." El trabajo de Benjamin "es tan rico y denso que [...] no podemos saber a ciencia cierta si ya hemos leído cierto pasaje o no." En cierto punto "[l]o que le da cohesión a la obra—aunque al mismo tiempo garantiza que nunca dejemos de estar perdidos en ella—es el hecho de que muchos fragmentos remiten a otros." En este sentido, "[p]erder el rumbo, o divagar, es parte esencial de la experiencia de lectura en esta obra" Pero, "si quisiéramos seguir el 'hipervínculo' de Benjamin, tendríamos que elegir entre dos capítulos que incluyen la palabra sueño: 'Legajo K—Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung' o 'Legajo L—Arquitectura onírica, museo, termas'." (GOLDSMITH, 2015: 169-170).

De este modo, "[t]odo intento de capturar el *Passagen-Werk*¹³ dentro de un solo marco narrativo conducirá al fracaso" ya que los "fragmentos hunden al intérprete en un abismo de significados." No obstante, "al afirmar que el *Passagen-Werk* no tiene una necesaria estructura narrativa, de modo tal que los fragmentos pueden ser libremente agrupados, no significa sugerir que carece de estructura conceptual, como si el significado de la obra fuera librado al capricho del lector. Como [establece] Benjamin, la presentación de la confusión no es lo mismo que una presentación confusa" (BUCK-MORSS, 1991: 54, citada por GOLDSMITH, 2015: 168).

Sin embargo, tal como lo hemos analizado previamente, autores como Nicholas Carr afirman que los formatos y patrones ramificados en los que se desarrolla este tipo de narrativa conducen a la distracción, a la falta de concentración. Asimismo, dan por asumido que la narrativa lineal no provoca dicho evento, ya que esta misma encarna una "lectura natural". En este sentido, desacreditan la forma (y formatos) en que una narrativa hipertextualizada ordena la información.

Ahora bien, realicemos unas últimas reflexiones. Si analizamos los elementos paratextuales de un texto convencional, siguiendo la lógica de la postura de la narración lineal, ¿podríamos decir, por ejemplo, que las notas a pie de página funcionan como un elemento distractor? En otras palabras, supongamos que un lector se encuentra en el cuerpo de dicho texto. De repente, aparece una referencia; el lector se encuentra en una encrucijada: tiene que decidir si la lee

¹³ Título en su versión alemán del *Libro de los Pasajes*.

y luego vuelve al cuerpo del texto; o si la omite y sigue el hilo de la “idea principal” que se desarrolla en el cuerpo de dicho texto. De este modo, ¿no opera la Internet, también, de un modo similar? El mismo Carr lo afirma en su artículo en cuestión. Entonces, tal vez podríamos decir que la Internet incorpora y es incorporada por las condiciones espaciales que poseen todos los textos.

No obstante, imaginemos que tenemos en nuestras manos el texto narrativo “lineal y no disperso” por excelencia. ¿Podríamos decir que, simplemente por el sólo hecho de leerlo, generamos inevitablemente una interrupción en el mismo? Es decir que, durante cualquier momento del proceso de lectura, ¿podría llegar a aparecer en nuestra cabeza algún concepto, idea, palabra, imagen que nos traslade a otra idea, a otro concepto que no está inscripto en dicho texto, y así producir que nos “distrayamos” y alejemos del hilo conductor propuesto por el autor? De este modo, ¿podríamos decir que es posible generar—voluntaria o involuntariamente—conexiones que puedan abrir grietas en este texto, sin manipularlo, simplemente por el mero hecho de leer? En palabras de Barthes:

¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no os ha pasado nunca eso de *leer levantando la cabeza?* (1994b: 35).

Sin dudarlo, podemos afirmar que ocurre. Como bien habíamos establecido antes, la lectura interrumpe el texto, lo [re]escribe. Y es este aspecto el que puede permitirnos considerar que el lector ya no puede ser concebido como un mero usuario. En palabras de Derrida:

Un texto no es un texto más que si esconde a la primera mirada, al primer llegado la ley de su composición y la regla de su juego. Un texto permanece además siempre imperceptible [...] El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. [...] Reconstituyéndola, así como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura. Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creería dominar su juego, vigilar a la vez todos sus hilos, embaucándose así al querer mirar el texto sin tocarlo, sin poner la mano en el «objeto», sin arriesgarse a añadir a él, única posibilidad de entrar en el juego cogiéndose los dedos, algún nuevo hilo. Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer (1975: 93).

De este modo, *el Libro de los Pasajes* nos puede hacer recordar que los Textos se encuentran infinitamente abiertos y en constante movimiento; que no son

algo estancado o definido, sino que están en proceso de construcción y expansión.

Tal vez, podríamos decir que existen más paradojas de las que creemos. Y gracias a ellas es que podemos generar un equilibrio inestable, que es una forma de justicia frente a aquellas categorías que pretenden reducir e inmovilizar lo que percibimos como real.

Bibliografía

“¿Una Ética Intelectual para Internet?” (2011). *Cul de Sac*. Volumen 2.

[Traducción al español del artículo de Nicholas Carr “*Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains*”] (s.f.). Asociación EUC.

Recuperado el 7 de junio de 2021 de:

<http://asociacioneuc.org/documentos/docsEUCs/62EUCNicholasCarr.pdf>

BARTHES, R. (1994a). “Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

BARTHES, R. (1994b). “Escribir la lectura”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

BARTHES, R. (1994c). “La muerte del autor”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

BARTHES, R. (1994d). “Sobre la lectura”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

BENJAMIN, W. (1969). “Theses on the Philosophy of History”. En: *Illuminations*. New York: Schocken Books.

BENJAMIN, W. (1979). *One-Way Street and Other Writings*. Great Britain: Penguin Books.

BENJAMIN, W. (1997). “To the Planetarium”. En: *One-Way Street*. Great Britain: Verso.

BENJAMIN, W. (2002a). *Arcades Project*. United States of America: Harvard University Press.

BENJAMIN, W. (2002b). “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” (Segunda Version). En: *Selected Writings: Volume 3, 1935-1938*, por Howard Eiland and Michael W. Jennings. United States of America: Harvard University Press.

BENJAMIN, W. (2002c). “Theory of Distraction”. En: *Selected Writings: Volume 3, 1935-1938*, ed. por Howard Eiland and Michael W. Jennings. United States of America: Harvard University Press.

BENJAMIN, W. (2003). “What is Epic Theatre? [Second Version]”. En: *Understanding Brecht*. Great Britain: Verso.

BENJAMIN, W. (2005a). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

- BENJAMIN, W. (2005b). "Excavation and Memory". En: *Selected Writings: Volume 2, Part 2, 1931-1934*, ed. por Michael W. Jennings y Howard Eiland, y Gary Smith. United States of America: Harvard University Press.
- BREWER, B. (2018). "Distracted Images: *Ablenkung, Zerstreung, Konstellation*". En: *Thinking in Constellations: Walter Benjamin in the Humanities*, ed. por Assima Sahraoui y Caroline Sauter. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.
- BUNZ, M. y G. Meike (2018). "Last Things". En: *The Internet of Things*. Cambridge: Polity Press.
- CADAVA, E. (1998). *Words of Light. Theses on the Photography of History*. United States of America: Princeton University Press.
- CARR, N. (2008). "Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains". *The Atlantic*. Recuperado el 7 de noviembre de 2018 de: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/>
- CRANG, M. y N. Thrift (2002). *Thinking Space*, ed. por Mike Crang y Nigel Thrift. London and New York: Routledge.
- DERRIDA, J. (1975). "La Farmacia de Platón". En: *La Diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- DERRIDA, J. (1987). "+R (Into the Bargain)". En: *The Truth in Painting*. United States of America: The University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. (1989). "Freud y la Escena de la Escritura". En: *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2000). "L'Image-Malice". En: *Devant le Temps: Histoire de L'Art et Anachronisme des Images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- EILAND, H. y K. McLaughlin (2002). "Translator Foreword". En: *Arcades Project*. United States of America: Harvard University Press.
- GOLDSMITH, K. (2015). *Escritura No-Creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- HEGEL, G.W.F. (1971). "Philosophy of Mind". En: *Encyclopaedia of the Philosophical Sciences*, Volumen 3. USA: Oxford University Press.

LE ROY, F. (2017). "Ragpickers and Leftover Performances". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. 22:8. Recuperado el 8 de noviembre de 2018 de: <https://core.ac.uk/download/pdf/157575440.pdf>.

LÖWY, M. (2005). *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's "On the Concept of History"*. London: Verso.

MITCHAM, C. y R. Mackey (1983). *Philosophy and Technology: Readings in the Philosophical Problems of Technology*. London: Free Press.

SAVAGE, M. (2002). "Walter Benjamin Urban Thought. A critical analysis". En: *Thinking Space*, ed. por Mike Crang y Nigel Thrift. London and New York: Routledge.

SCHILLER, T. (Director) (1975). *Henry Miller Asleep & Awake* [Película; DVD]. IndiePix Films.