

“EL ÚLTIMO DINOSAURIO EUROPEO”. EL CONCEPTO DE FÓSIL DESDE LA PERSPECTIVA DE UNA HISTORIA NATURAL DEL CAPITALISMO EN WALTER BENJAMIN

*“The Last Dinosaur from Europe”. The Concept of Fossil from the Perspective of
a Natural History of Capitalism in Walter Benjamin*

ERNESTO ROMÁN*

ernestoromannavone@gmail.com

Fecha de recepción: 4 de abril de 2023

Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2023

RESUMEN

En el presente artículo intentaré leer los conceptos de fósil y prehistoria del siglo diecinueve, tal como aparece en el proyecto de los pasajes de París de Walter Benjamin a partir de su vínculo con los estudios contemporáneos sobre basura digital. Esto me llevará a indagar los antecedentes de estos conceptos en *El origen del Trauerspiel alemán* y, desde allí, articular una breve discusión con la noción de segunda naturaleza de Gyorgy Lukács. Buscaré también seguir profundizando en el *Libro de los pasajes*, vinculando las nociones de fósil y prehistoria con la problemática de la infancia y las imágenes desiderativas. Finalmente, quisiera concluir estas indagaciones confrontando las ideas de Benjamin con dos especulaciones geológicas del siglo diecinueve (las ideas de Antonio Stoppani sobre una supuesta era antropozoica de la tierra y una curiosa litografía de Henry de la Beche en la que un profesor ictiosaurio descubre restos humanos fosilizados) con las que guarda sugerentes resonancias.

Palabras clave: fósil, prehistoria, basura digital, Walter Benjamin.

ABSTRACT

In this article I will try to read the concepts of fossil and nineteenth-century prehistory, as it appears in the project of the passages of Paris by Walter Benjamin from its link with contemporary studies on e-waste. This will lead me to investigate the background of these concepts in *The Origin of the German Trauerspiel* and, from there, articulate a brief discussion with the notion

* Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

of second nature of Gyorgy Lukács. I will also seek to continue delving into the *Arcades Project*, linking the notions of fossils and prehistory with the problems of childhood and wish image. Finally, I would like to conclude these investigations by confronting Benjamin's ideas with two nineteenth-century geological speculations (Antonio Stoppani's ideas about a supposed Anthropozoic era of the earth and a curious lithograph by Henry de la Beche in which an ichthyosaur professor discovers fossilized human remains) with which it has suggestive resonances.

Keywords: fossil, prehistory, e-waste, Walter Benjamin.

1 INTRODUCCIÓN

En “El clima de la historia: cuatro tesis” [“*The climate of history: Four theses*”] (2009) Dipresh Chakrabarty afirma que, a raíz del diagnóstico de los orígenes antropogénicos del calentamiento global, la división clásica entre historia natural e historia humana es puesta en entredicho. La humanidad ha devenido una fuerza geológica (Crutzen y Stoermer, 2000) capaz de transformar profundamente la faz de la tierra, lo cual implica, según Chakrabarty, que las divisiones tradicionales entre naturaleza y cultura, tiempo profundo y tiempo histórico, deban ser puestas en cuestión. Porque nuestro pasado reciente ha hecho algo que los historiadores clásicos pensaban imposible: burlando escandalosamente los límites de escala impuestos al tiempo histórico (humano), se encuentra produciendo modificaciones cuyo alcance supera con mucho “los raquíticos quinientos siglos del *Homo sapiens*” (Reyes Mate, 2006: 290).¹ Partiendo de esta idea, en el presente artículo me propongo explorar el concepto de fósil [*Fossil*] –y la consecuente perspectiva histórico-natural dentro de la cual cobra sentido– que Walter Benjamin pone en juego en el fragmento 2,3 del convoluto R del *Libro de los pasajes* [*Das Passagen-Werk*].

Para mostrar la singularidad de esta perspectiva intentaré reconstruir los desarrollos benjaminianos sobre los fósiles de la modernidad y cómo estos han sido retomados por la crítica materialista de los medios de comunicación para reflexionar sobre la problemática de la basura digital (o *e-waste* según su denominación angloparlante). Busco así rescatar la actualidad que tiene el pensamiento benjaminiano.

¹ Con esta cita de *Herencia y racismo* [*Hérédité et racisme*] del biólogo y escritor francés Jean Rostand comienza la tesis 18 de “Sobre el concepto de la historia” [“*Über den Begriff der Geschichte*”]. Citamos la traducción que el filósofo español Manuel Reyes Mate repone en su estudio sobre las tesis titulado *Medianoche en la historia*.

no para estudiar de forma materialista las tecnologías de la comunicación, así como también su vínculo con la explotación salvaje del trabajo y con la catástrofe ambiental en el Sur planetario del capitalismo. Luego, en una segunda parte, me interesa incorporar al concepto de fósil dentro de una discusión más amplia sobre la historia natural y la prehistoria en el marxismo, resaltando que, a diferencia de otros pensadores marxistas de la misma época, esta particular lectura benjaminiana es profundamente no dicotómica y, tal como demanda Chakrabarty, tiende a cortocircuitar la diferencia entre historia humana e historia de la tierra. En la tercera parte del artículo, busco seguir brevemente la pista de la historia natural hasta dos temas capitales de la reflexión benjaminiana: el barroco y la infancia. Finalmente, en la última parte del trabajo, me interesa seguir problematizando el vínculo entre lo histórico y lo natural poniendo en diálogo ciertos motivos benjaminianos con las fabulaciones gráficas y teóricas de Henry de la Beche y Antonio Stoppani (eminentes geólogos del siglo XIX) sobre los futuros fósiles que dejará la humanidad tras extinguirse.

2 OTRAS HISTORIAS DIGITALES



China Recycling #22, “Portrait of A Woman In Blue”, Zeguo, Zhejiang Province, China, 2004.

Photo(s): © Edward Burtynsky, cortesía de Nicholas Metivier Gallery, Toronto)

La foto veintidós de la serie *China Recycling*² del fotógrafo canadiense Edward Burtynsky nos muestra a una anciana vestida de azul frente a su casa en el poblado de

² En la sección dedicada a China de la página web de Burtynsky puede leerse, bajo el rótulo “reciclaje”, lo siguiente: “Los desechos electrónicos son peligrosos y su procesamiento es un esfuerzo de

Zeguo, perteneciente a la provincia china de Zhejiang. Junto a ella puede verse una pila de plaquetas electrónicas rodeada por algunas herramientas de trabajo. Despedazada en pequeños fragmentos, la llamada *e-waste* se encuentra esparcida por todos los rincones de Zeguo, que en 2004 ya era uno de los mayores sumideros de basura electrónica del planeta, al cual llegan diariamente residuos de artefactos digitales provenientes de las cuatro esquinas de la tierra. En él trabajan reciclando miles de proletarios que, como la mujer de azul, hace ya poco menos de veinte años que viven de los desechos de la cultura digital.



Edward Burtynsky, *China Recycling #9*, “Circuit Boards”, Guiyu, Guangdong Province, China, 2004. Photo(s): © Edward Burtynsky, cortesía de Nicholas Metivier Gallery, Toronto

La foto nueve, llamada *Circuit Boards*, realizada en la localidad de Guiyu, perteneciente a la provincia de Guangdong, muestra los últimos despojos del proceso de reciclaje –*motherboards* privados de su circuitería metálica– erigirse en promontorios y morrenas de resina fenólica. Tóxica, tanto para aquellos que se ocupan de reciclarla como para el resto de los seres que habitan el lugar, la chatarra electrónica es un objeto paradigmático para la comprensión del presente. Porque revela el costado sucio y material de las tecnologías de la información, desmintiendo su pre-

alto riesgo, incluso en instalaciones de última generación. En China, el reciclaje de desechos electrónicos aún no es, en su mayor parte, una industria refinada. Una vez que la chatarra llega a su destino, los trabajadores usan sus manos y herramientas primitivas para desarmar las computadoras desechadas y rescatar componentes preciosos. En el proceso, se exponen a sí mismos y a su entorno a elementos tóxicos como el plomo, el mercurio y el cadmio.” La traducción es nuestra. Las fotos mencionadas, así como otros impactantes testimonios gráficos del desarrollo del capitalismo en China, pueden consultarse en <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/china>.

tendido carácter etéreo e inmaterial.³ Y muestra también cómo la invisibilizada materialidad de los artefactos digitales se vincula con un proceso de mayor envergadura, el antropoceno. Este último es el nombre que, ya en los 2000, el químico neerlandés Paul Crutzen y el biólogo norteamericano Eugene Stroemer popularizaron⁴ para hacer referencia a la época de la tierra caracterizada por el hecho de que el ser humano ha devenido una fuerza geológica capaz de crear, voluntaria o involuntariamente, estos extensos y tóxicos paisajes manufacturados.⁵ La basura digital obliga a la crítica de los medios de comunicación a migrar desde la esfera de las representaciones a la de la materialidad llena de barro ponzoñoso y olor a plástico que-

³ En su ensayo titulado “Desechos digitales” [*Digital Debris*] la teórica y artista visual alemana Hito Steyerl señala que “a pesar de su naturaleza aparentemente inmaterial, las ruinas digitales permanecen firmemente ancladas en la realidad material. Entre sus manifestaciones contemporáneas se encuentran las ciudades de reciclados tóxicos como Guiyu, en China, donde los *mainboards* y los discos duros se acumulan en basurales y las aguas subterráneas están envenenadas” (2018: 144). Significativamente, Steyerl comienza este ensayo señalando que las ruinas en las cuales el *Angelus novus* tiene fija su mirada, según la tesis 9 de *Sobre el concepto de la historia*, no están pintadas en la famosa acuarela de Paul Klee. El ángel tiene, de hecho, la mirada vuelta hacia el frente, hacia los espectadores. Esto significa que las ruinas a las que mira deberían estar junto a nosotros, o incluso que “nosotros, los espectadores, podríamos ser en realidad los escombros” (2018: 143). Esta interpretación comete, sin embargo, un error bastante común: identificar el ángel del *Angelus novus* con el ángel de la historia del cual Benjamin dice que tiene el rostro vuelto hacia el pasado (y es este pasado el que se amontona, ruina sobre ruina). De este ángel nos dice que se asemeja al de la acuarela, pero no que sea el mismo. Creo, sin embargo, que el potencial crítico que contiene la idea de Steyerl –nosotros somos la ruina– no se ve afectado por esta imprecisión.

⁴ No es este el lugar para reconstruir los debates y la amañada historia del concepto de antropoceno, pero sin embargo no podemos dejar de mencionar ciertos datos fundamentales. Al parecer Stroemer utilizaba ya el concepto desde principios de la década de 1980 pero Crutzen desconocía su trabajo y lo acuñó de forma independiente. Luego de enterarse de esta coincidencia los científicos publicaron de forma conjunta el famoso artículo “El ‘antropoceno’” [*The ‘Anthropocene’*] (2000) que introdujo el término en los debates ambientales, geológicos y, posteriormente, también en el ámbito de las ciencias humanas y finalmente incluso en la esfera política. Este derrame hacia el campo de la teoría social le dio un giro crítico al concepto que propició la construcción de todo tipo de neologismos que ponen de relieve diferentes aspectos del problema. Permítanme mencionar solo dos ejemplos significativos. El economista norteamericano Jason Moore, en su libro *El capitalismo en la trama de la vida* [*Capitalism in the Web of Life*] (2020), ha desarrollado el concepto de Capitaloceno para destacar que no ha sido la humanidad en su conjunto quien ha causado la devastación ecológica (aumento de la temperatura global, pero también contaminación, destrucción de biomas con fines extractivistas, etc.) que nos habilita a hablar de una nueva época en la historia de la tierra, sino que la responsabilidad por esta agresión al planeta le corresponde a una parte muy definida de nuestra especie: la burguesía europea y norteamericana que desarrolló el capitalismo a medida que desplegaba a escala global su dominación colonialista. Por su parte la bióloga y filósofa norteamericana Donna Haraway ha propuesto el término *Chthuluceno* (2019: 59-98) para pensar e imaginar posibilidades concretas de nuevos florecimientos de la vida desde las ruinas que habitamos. Sobre los devenires del concepto de antropoceno puede consultarse: TRISCHLER, Helmuth (2017): “El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?” en *Saberes y razones*, no. 54.

⁵ Aludimos al título de la película de Jennifer Baichwal *Manufactured Landscapes* (2006) basada en el trabajo fotográfico de Burtynsky.

mado, de daño ambiental y de hiper-explotación del trabajo, que caracteriza a los basurales del capitalismo 4.0 (Galliano, 2020).

Jennifer Gabrys dedica su libro *Desechos digitales: una historia natural de la electrónica* [*Digital Rubbish: a natural history of electronics*] (2011) al estudio de estos inquietantes detritos de la obsolescencia programada. Y para ello acude, ya desde el título, a Walter Benjamin. Pues, según ella, el autor de *El origen del Trauerspiel alemán* habría desarrollado “un método particular de ‘historia natural’ reflexionando sobre las mercancías fosilizadas en los obsoletos pasajes del París del siglo diecinueve” (2016: 5). El proyecto del *Libro de los pasajes* aparecería como una especie de ejercicio paleontológico sobre aquellas mercancías que el siglo diecinueve había desechado: “Los objetos obsoletos retornaban a una especie de prehistoria al dejar de circular, y en ese momento podían ser examinados como residuos materiales –fósiles– en los que resuenan las prácticas económicas” (2016: 6). Gabrys señala que, si bien Benjamin se interesaba por las ilustraciones naturalistas y las búsquedas de fósiles que se producían en el marco de la historia natural “científica” del siglo diecinueve, “interpretó estos registros históricos del tiempo profundo de la Tierra como un punto de vista renovado desde el cual analizar las prácticas de consumo” (2016: 6). El método paleontológico implica no considerar ningún vestigio que nos llegue del pasado como insignificante: así como los paleontólogos realizan grandes descubrimientos estudiando los coprolitos o las huellas fosilizadas, aquello que queda descartado de la cultura material del siglo diecinueve, sus nimiedades y excrecencias, pueden ser la clave para entender el desarrollo del capitalismo durante esa época. En palabras del teórico de medios finés Jussi Parikka:

“La autora [Gabrys] recupera el énfasis metodológico de Benjamin en los objetos muertos y sus ruinas como una vía para entender la imaginaria digital de la cultura de la mercancía. En efecto, como señala Gabrys, la historia natural de las mercancías trazada por Benjamin era una historia natural paradójicamente no natural que se concentraba en los efectos materiales de los modos de producción y circulación, en sí históricamente contingentes” (2021: 215).

Esta perspectiva de la historia natural da testimonio, por ejemplo, de los sombríos relatos que podrían contarnos el cadmio o el coltán a medida que van participando en las distintas etapas de producción, consumo y reciclaje de nuestros teléfonos celulares. Así lo hace el videojuego *Phone Story* (2011) recuperado por Parikka para pensar la materialidad de lo digital. En este particular videojuego, desarrollado para el sistema operativo *Android* pero con una estética *pixel art*, son

nuestros propios teléfonos celulares quienes nos narran sus historias,⁶ comenzando por la extracción de los metales y minerales de tierras raras necesarios para la fabricación de los semiconductores que los constituyen. Esta se realiza frecuentemente en ciertos lugares del África subsahariana bajo circunstancias de hiperexplotación y esclavitud, de trabajo infantil y de conflictos armados entre señores de la guerra. Posteriormente, como se cuenta en el segundo nivel del juego, el ensamblaje de los celulares se lleva a cabo en fábricas chinas kafkianamente grandes, donde a los trabajadores sobreexplotados se les intenta quitar incluso la posibilidad de suicidarse. Se prosigue entonces a distribuir los teléfonos en los países desarrollados para terminar nuevamente en África, llegar a Pakistán o volver a China, pero ahora como basura digital. Allí el reciclaje de lo que es todavía aprovechable costará salud y vida a las multitudes anónimas de los trabajadores de los vertederos electrónicos. Y todo concluirá con la excreción de aquello que, como ruina inaprovechable, puede incluso sobrevivir a la existencia misma de la humanidad.

3 LA DISTANTE ERA GLACIAL DEL INDUSTRIALISMO

3.1 *Una bestia de la que no se ha vuelto a saber*

Llama la atención, en la lectura que hace Gabrys de Benjamin, la importancia que le da a las nociones de fósil y de historia natural. Esta última encuentra desarrollos explícitos bastante amplios en otros textos benjaminianos, tales como los escritos sobre Hebbel o el libro sobre el barroco alemán, pero no en el *Passagen-Werk*. Pienso que el hecho de que Gabrys conceda tanta importancia a un concepto que tiene un uso tan marginal en el texto de Benjamin puede, en buena medida, deberse a la mediación del libro de Susan Buck-Morss *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* [*The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*] (1995) que es citado tanto por ella como por Parikka. En este último libro, Buck-Morss recupera un fragmento que justamente contiene la única aparición de la palabra *Fossil* en el *Libro de los pasajes* para comprender la metodología empleada por Benjamin en este trabajo con los pasajes parisinos y el siglo XIX. El fragmento

⁶ En la página del videojuego <http://www.phonestory.org/> desarrollado por la productora independiente *Molleindustria*, se da cuenta de su provocativo proyecto: “*Phone Story* es un juego para dispositivos *smartphone* que intenta provocar una reflexión crítica sobre su propia plataforma tecnológica” (La traducción es nuestra). Me resulta sumamente sugerente que sea nuestro propio celular quien nos cuenta, con altas dosis de humor negro, la cruenta historia de su producción. Cabe destacar que el videojuego fue baneado de *App Store*.

de Benjamin, citado también por Parikka como epígrafe a su capítulo sobre los “Futuros fósiles,” dice:

“Del mismo modo que las rocas del mioceno o del eoceno presentan la huella de monstruos de esos periodos terrestres, así yacen hoy los pasajes en las grandes ciudades, como cavernas con los fósiles de una bestia de la que no se ha vuelto a saber: el consumidor de la época preimperial del capitalismo, el último dinosaurio de Europa” (LP 554, GS V 670).⁷

Según Buck Morss, esta imagen dialéctica de Benjamin nos presenta al consumo burgués decimonónico como una forma de vida extinta hace millones de años. Los pasajes parisinos se encontraban, en la época en la que Benjamin los toma como objeto de estudio, en un estado de decadencia y ruina. Las mercancías que languidecían en ellos eran en esa época tan extrañas y obsoletas como fósiles de dinosaurios. Ya en los años veinte, la aceleración modernizante de la vida capitalista, su flujo cada vez más veloz de innovaciones técnicas y modas estéticas, hacía que aquellas que pertenecían a una generación anterior parecieran provenir de tiempos inmemoriales. Así se veían las lámparas de gas cuando existían ya las luces eléctricas, o los peinados con torres de rulos⁸ cuando se usaba el pelo corto: como figuras ridículas y fantásticas, auténticos fósiles de los mundos perdidos de la mercancía.

Sin embargo, cabe destacar que aquí no se trata solo de comparar lo decimonónico con lo prehistórico, encontrando tal o cual similitud entre ambas épocas, sino que es necesario atrapar lo prehistórico mismo del siglo XIX, aquel aspecto de él que nos presenta una paradójica prehistoria enteramente nueva. Para comprender un poco mejor esta enigmática afirmación debemos constatar que existen por lo

⁷ Siguiendo una convención ampliamente extendida en los estudios benjaminianos (cuyo fin en este caso consiste en facilitar la búsqueda de las citas bibliográficas tanto en la edición alemana de referencia como en sus traducciones al castellano) usaré la sigla GS para referirme a *Gesammelte Schriften* editada por Suhrkamp seguida del número de tomo indicado en numeración romana. Asimismo, para referirme a las traducciones en castellano utilizaré la abreviatura O para indicar la edición de las *Obras* de la editorial Abada, también seguida de números romanos para indicar el tomo. Finalmente, en el caso de la traducción castellana de *Das Passagen-Werk* usaré la sigla LP para referirme al *Libro de los pasajes* editado por Akal.

⁸ En el convoluto H “El coleccionista,” aparece un término similar en cierta medida a *Fossil: versteinerte*, “petrificadas” que, curiosamente, modifica a *Haartouren*, es decir, “torres de pelo.” Con esta expresión Benjamin se refiere al cabello de las “últimas mujeres de pelo largo” que como “huellas del pasado [*Vergangenheit auf der Spur*]” tienen en los pasajes su nicho natural. Todo el fragmento en cuestión, posee una sugestiva afinidad con el fragmento del último dinosaurio europeo: “En los escaparates de las estanterías se ven las últimas mujeres con cabello largo. Tienen mechones muy rizados que resultan permanentes, torres de pelo petrificadas.” (LP 222, GS V 270).

menos dos conceptos benjaminianos que pueden ser traducidos como “prehistoria”. El primero –y más importante para nuestro trabajo– es el de *Urgeschichte*, desarrollado principalmente en el convoluto N del *Libro de los pasajes*, en base a la idea de la conceptualización de la “prehistoria del siglo diecinueve [*Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*]”. Además de ser un ariete contra los baluartes del historicismo y el progresismo, pues abona a un concepto no lineal y progresivo del tiempo histórico, este concepto de prehistoria se encuentra poderosamente vinculado a una teoría de las imágenes dialécticas y, más en general, a la compleja y profunda relación entre las imágenes y la historia.⁹ Cabe destacar que el prefijo alemán *Ur-* no se corresponde del todo con el “pre-” del castellano; como es sabido, *Ur-* remite no tanto a una anterioridad temporal o espacial, sino más bien a algo que sería más originario o fundamental y suele ser traducido en otros contextos con el prefijo “proto-” o incluso con el adjetivo “originario,” por lo que traducciones como “proto-historia” o “historia originaria” no serían del todo incorrectas.¹⁰ Estrechamente vinculado, aunque no identificable sin más, es el concepto de *Vorgeschichte*, que coincide de forma más literal con el concepto de prehistoria, pues el prefijo *Vor-* sí que posee el mismo sentido de anterioridad que el “pre-” del español. Sin embargo, como *terminus*

⁹ “Una ‘prehistoria del siglo XIX’ [*Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*] no tendría ningún interés si se entendiera en el sentido de que en la constitución del siglo XIX han de reencontrarse formas prehistóricas. Solo donde se exponga el siglo XIX como forma originaria de la prehistoria, por tanto en una forma en la que la prehistoria entera se agrupa de un modo nuevo en aquellas imágenes que en el pasado siglo son pertinentes, tiene sentido el concepto de una prehistoria del siglo XIX.” (LP 466, GS V 579)

¹⁰ El concepto de *Urgeschichte* está profundamente vinculado a la idea benjaminiana del origen [*Ursprung*]. Según comenta el mismo Benjamin, esta idea, decisiva ya en *El origen del Trauerspiel alemán*, remite consciente o inconscientemente a la obra de Johan von Goethe. En efecto, según explica Buck-Morss: “Goethe observó que mientras en la ciencias físicas o químicas el objeto de conocimiento era una abstracción cognoscitiva construida por el sujeto, en la biología, éste era inmediatamente percibido, en el acto de observación irreductible. Las leyes objetivas y las regularidades de los organismos vivientes eran gráficamente visibles en sus formas estructurales. Goethe creía que las *ur-*formas arquetípicas de estas estructuras revelaban la esencia de la vida biológica, y aún más, que existían empíricamente, como una planta o un animal entre otros” (1995: 89). Benjamin retoma este paradójico concepto de fenómeno originario [*Urpheänomen*] de la biología goethiana para incorporarlo al instrumental metodológico con el que abordaría la prehistoria (o proto-historia) del siglo XIX: “Al estudiar la exposición de Simmel sobre el concepto de verdad en Goethe, vi claramente que mi concepto de origen [*Ursprung*] en el libro sobre el drama barroco es una traslación estricta y apremiante de este concepto goethiano fundamental desde el terreno de la naturaleza al de la historia. Origen es el concepto de fenómeno originario llevado del contexto natural pagano al variado contexto judío de la historia. Y ahora también tengo que vérmelas en el trabajo de los Pasajes con una investigación del origen. Pues persigo el origen de las formas y modificaciones de los pasajes parisinos, desde su salida hasta su ocaso, y lo aprehendo en los hechos económicos.” (LP 464, GS V 577). Vemos aquí un juego de préstamos entre la naturaleza y la historia que, a mi entender, mina y socava cualquier lectura dicotómica que pueda hacerse de ellas.

technicus, *Vorgeschichte* es utilizado por Benjamin casi siempre dentro de la fórmula “historias previa y posterior” o –más literalmente– “pre- y poshistoria [*Vor- und Nachgeschichte*]”. Este concepto hunde sus raíces en el prólogo del libro sobre el *Trauerspiel* alemán y es clave para comprender la “ciencia del origen” de cuño platónico que allí se nos presenta.¹¹

Si ahora volvemos al análisis de Buck-Morss, podremos ver que el concepto de prehistoria también cataliza un poderoso motivo marxista: aquel que sostiene que la historia de la lucha de clases es solo la prehistoria de la humanidad,¹² mientras que la verdadera “historia humana universal” (1995: 80) sería algo que solo daría inicio con el fin del capitalismo. Ya en el notable apartado de *Calle de dirección única* [*Einbahnstraße*] “Viaje por la inflación alemana” puede leerse esta asociación entre el capitalismo y una fuerza ciega que gobierna la vida de las masas con leyes tan férreas como las de la naturaleza.¹³ Buck-Morss muestra que esta estrategia de

¹¹ “Las historias previa y posterior [*Vor- und Nachgeschichte*] de un hecho histórico aparecen, en virtud de su exposición dialéctica, en él mismo. Más aún toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente, se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior” (LP 472, GS V 587). Este concepto nos remite nuevamente a *El origen del Trauerspiel alemán* y el concepto de origen que Benjamin elabora en su “Prólogo epistemocrítico”. La “ciencia del origen” reúne a las historias previa y posterior de una obra de arte o de un hecho histórico “en el recinto del mundo de las ideas” (O I 245, GS I 227) siendo estas últimas mónadas leibnizianas capaces de contener los opuestos. Estas mónadas “no son historia pura, sino que son historia natural [*natürliche Geschichte*]” (O I 245, GS I 227). A diferencia de la *Naturgeschichte*, que retomamos en este artículo, la *natürliche Geschichte* (o *natürliche Historie* como la llama algunas líneas más abajo en el mismo párrafo) no es remitida al “paisaje primordial petrificado” (O I 383, GS I 343) que el barroco entendía como la quintaesencia del acaecer histórico, sino a una vida autónoma de las obras de arte y a la posibilidad (platónica) de la *σώζειν τὰ φαινόμενα* (salvación de los fenómenos). Dice Benjamin: “la vida de las obras y las formas, que sólo bajo esta protección se despliega clara e imperturbada por la humana, es así una vida natural” (O I 245, GS I 227).

¹² Como ejemplo de esta idea en el pensamiento mismo de Marx, puede considerarse este fragmento de las *Contribuciones a la crítica de la economía política*: “Las relaciones de producción burguesas son la última forma antagónica del proceso social de la producción, antagónica no en el sentido del antagonismo individual, sino en el de un antagonismo que surge de las condiciones sociales de vida de los individuos, pero las fuerzas productivas que se desarrollan en el seno de la sociedad burguesa crean, al mismo tiempo, las condiciones materiales para resolver este antagonismo. Con esta formación social concluye, por consiguiente, la prehistoria de la sociedad humana” (Marx, 2008: 5-6).

¹³ Así, por ejemplo, en el segundo apartado, Benjamin compara la inconsciencia animal con el comportamiento de las masas egoístas. Creyendo perseguir su propio interés individual, los individuos son en realidad movidos por instintos ciegos que carecen, no obstante, de ese “oscuro instinto del animal” [*dunkle Trieb des Tieres*] (O 4 35, GS IV 95), esa sabiduría inconsciente, que les permite anticipar los peligros. Perder la capacidad humana y racional de previsión lleva a las masas a concretar la figura suprema de la estupidez: la de un ciego instinto no conservativo, sino autodestructivo. Sobre este fragmento, Buck-Morss dice que, para Benjamin, “este comportamiento animal y sin embargo autodestructivo” (1995: 80) evidenciaba a la burguesía como poseedora de “todos los signos de una especie en extinción” (1995: 80).

denuncia de la naturalización del mercado y las fuerzas económicas mediante el uso de imágenes del mundo natural no solo está presente en Benjamin sino que puede apreciarse incluso en obras artísticas de carácter político, tales como el fotomontaje antifascista “Metamorfosis de la historia natural alemana” [*Deutsche Naturgeschichte Metamorphose*] (1934) del artista alemán John Heartfield, en la cual las metamorfosis de una *Acherontia atropos* (una especie de polilla famosa por poseer en su lomo lo que aparenta ser el dibujo de una calavera) representan el tránsito de la república de Weimar al *Reich* hitleriano. Dice Buck-Morss al final del primer capítulo de *Dialéctica de la mirada*: “la idea de ‘historia natural’ (*Naturgeschichte*) proporciona imágenes críticas de la historia moderna como prehistoria” (1995: 182). Y luego agrega: “este era el argumento de Benjamin para contemplar al siglo XIX como la distante era glacial del industrialismo” (1995: 182).

3.2 Para una teoría (marxista) de la calavera

Sin embargo, existe por lo menos un aspecto clave en el cual Benjamin se distancia de las formas en las cuales el marxismo de su época echó mano a las figuras de la naturaleza para afinar sus perspectivas críticas. Por una cierta tendencia a orientar sus reflexiones hacia los objetos más allá de las representaciones y los usos que les dan los sujetos humanos, los análisis de Benjamin se diferencian de otras perspectivas críticas similares a la suya pero que revisten un carácter más clásicamente humanista, como la que György Lukács pone en juego en *La teoría de la novela* (1916). En este libro, el filósofo húngaro recupera el concepto hegeliano de segunda naturaleza [*Zweite Natur*] para pensar la reducción del mundo creado por el ser humano a un conjunto de normas osificadas y vacías.¹⁴ Como ya mostraba Theodor Adorno en su conferencia *Idea de una historia natural* (1932), la *Zweite Natur* posee sugerentes conexiones con la *Naturgeschichte* desarrollada por Benjamin pero, sin embargo, la afinidad electiva entre ambos conceptos puede, desde otro punto de vista, ser matizada. Para ello podemos partir de la contraposición que, en su libro *Adorno en Nápoles*, Martin Mittelmeier establece entre el calvario [*Schädelstätte*]¹⁵ de Lukács y

¹⁴ Así dice el famoso pasaje de *Teoría de la novela*: “Esta segunda naturaleza no es muda [*stumm*], sensible y carente de sentido [*sinnfällig und sinnesfremd*] como la primera: es un complejo de sentidos [*Sinneskomplex*] que se ha vuelto rígido y extraño, y que ya no reaviva la interioridad; es un calvario de interioridades en descomposición hace ya tiempo [*sie ist eine Schädelstätte vermoderter Innerlichkeiten*]” (2010: 60).

¹⁵ El término alemán *Schädelstätte* se traduce habitualmente como “calvario” aunque la traducción que consultamos al castellano lo vuelca en este caso como “cementerio”. El vocablo alemán está

el concepto de lo poroso [*Porös*] tal como Benjamin lo desarrolla junto a Asja Lacis en su *Denkbild* sobre Nápoles. Al utilizarlo para caracterizar a las interioridades muertas y petrificadas, Lukács le otorga al calvario un significado estrictamente negativo, similar a la cosificación, mediante el cual se quiere expresar la decadencia y la esclerosis en la producción de sentido a la que nos conduce el desarrollo del mundo burgués. Insuflado del espíritu alegórico del barroco, Benjamin recupera, según Mittelmeier, un lugar más ambivalente para el calvario y sus osamentas. En efecto, la figura de la calavera aparece en un pasaje decisivo del libro sobre el barroco (que Benjamin termina de redactar en Nápoles) citado por Adorno para mostrar la proximidad de la historia natural benjaminiana con la segunda naturaleza lukácsiana. Este dice:

“en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado [*erstarrte Urlandschaft*]. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera [*Totenkopfe*]” (O I 383, GS I 343).

Entonces ¿en qué se diferencia el “paisaje primordial petrificado” de Benjamin del “calvario de las interioridades hace ya tiempo en descomposición” de Lukács? Según Mittelmeier, aunque Benjamin dice expresamente que “no hay una escatología barroca” (O I 269, GS I 246) a continuación agrega “sí hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final” (O I 269, GS I 246). En este mismo sentido, el último apartado del libro sobre el *Trauerspiel*, intitulado “Ponderación Misteriosa” –en castellano en el original–, “invierte la escena de los muertos amontonados y del vacío terrenal para convertirla en un acto de salvación divina” (Mittelmeier, 2019: 44). Así, aunque para el barroco la historia sea solo “la historia del sufrimiento del mundo” (O I 383, GS I 343) y tenga su significado únicamente “en las estaciones de su decaer” (O I 383, GS I.1 343), la concepción alegórica del barroco permite pensar un espacio poroso entre lo profano y lo sagrado, entre la más íntegra caducidad y la redención sin resto, donde nada ocupa su lugar definitivo y todo parece estar solo transitoriamente en donde está. Por eso “Nápoles es, desde luego, el lugar ideal para terminar un

compuesto por *Schädel* (calavera) y *Stätte* (lugar), por lo cual también podría usarse la palabra “osario” el cual reflejaría más claramente en castellano la referencia a los restos óseos humanos. Sin embargo, aunque se encuentre en desuso, el término “calvario” también posee esa referencia, la cual remite a su etimología, pues el latín *calvarium* del que procede también significa literalmente “lugar donde se amontonan las calaveras.” Vemos que, si se recupera esta etimología, el término calvario puede ser una traducción muy exacta de *Schädelstätte*.

libro sobre el drama barroco alemán. Porque en su construcción interviene (...) la transformación de lo profano en trascendencia” (Mittelmeier, 2019: 45).

La porosidad (que no sería otra cosa que la contracara positiva de la alienación y la cosificación¹⁶), parece tener, según Benjamin, su origen en la “intensa pasión por improvisar” (O IV 254, GS IV 310) de los napolitanos, que “evita lo definitivo” (O IV 253, GS IV 309) y “preserva el espacio para que le sirva de escenario a unas constelaciones imprevistas y nuevas” (O IV 253, GS IV 309). En Nápoles “nada está cerrado y terminado” (O IV 254, GS IV 310) por lo cual se “hace muy difícil averiguar dónde aún se sigue construyendo y dónde ha comenzado la ruina” (O IV 254, GS IV 310) pero también, como parece sugerir Mittelmeier, dónde termina la cultura viva y empieza la naturaleza muerta (y viceversa). Puesto que, en esta ciudad de la costa meridional italiana, parece que las piedras son tan porosas como la sociabilidad y la arquitectura del lugar. La toba volcánica, el principal material de construcción en la región, es lava solidificada y, dado que al salir a la superficie el magma contiene todo tipo de gases calientes en su interior, al enfriarse y convertirse en piedra queda completamente atravesado por pequeños agujeros o porosidades. Pero también los cementerios, los osarios y las propias calaveras son un lugar paradigmático para pensar la porosidad: tanto entre la caída y la redención, como entre la historia y la naturaleza. Y más aún en Nápoles donde existe un ancestral culto a las calaveras y los esqueletos de los muertos que sincretiza el intenso catolicismo de la ciudad con toda clase de reminiscencias paganas.

Puede que sea también esta perspectiva radicalmente anti-dualista –porosa– la que aporte un interesante matiz al concepto benjaminiano de historia natural que, como parece también sugerir Buck-Morss, no está presente en Adorno, por lo menos en su temprana lectura del *Trauerspielbuch*. Si Adorno persigue, en el montaje de historia y naturaleza, “el propósito de llevar tales conceptos hasta un punto en el que queden superados en su pura separación” (1994: 104), Buck Morss acertadamente nota que, como veremos más adelante, Benjamin parece no postular una separación real entre naturaleza e historia. Por el contrario, él ve al incipiente mundo industrial decimonónico como un mundo natural, aunque de una naturaleza

¹⁶ “El calvario lukacsiano era la metáfora de un mundo preñado de cosas muertas que el sujeto ya no puede utilizar. Esto mismo se traslada al *Denkbild* sobre Nápoles, pero en forma de principio estructural. Y es que el concepto central de este ensayo, la porosidad, es también una variante del diagnóstico de la cosificación solo que expresado de manera positiva (...). La dialéctica de la alegoría inyecta a lo profano una energía mesiánica. Y de este modo hace justamente posible lo poroso, dibujando un escenario lleno de vitalidad, de sorpresa y de atención a los detalles.” (Mittelmeier, 2019 :49)

radicalmente transformada por la tecnología.¹⁷ Por esto, si bien el uso benjaminiano del concepto de historia natural puede verse como parte de un espíritu común a varios marxistas, desde filósofos como Lukács hasta artistas como Heartfield, que apuntan a la desnaturalización del mundo capitalista mediante el uso de imágenes, figuras y conceptos que provienen de la naturaleza o de las ciencias a ella dedicadas, Benjamin pone en juego sin embargo una técnica teórica mucho menos común: la de pensar una historia que, como dice Beatrice Hanssen “ya no sea de naturaleza puramente antropocéntrica o anclada únicamente en las preocupaciones de un sujeto humano” (1998: 48).

4 LEER LOS ROSTROS PETRIFICADOS DE LAS MERCANCÍAS

4.1 *Las ruinas como jeroglíficos*

Para comprender la especificidad del enfoque histórico-natural, tal como Benjamin lo pone en juego en el fragmento sobre el dinosaurio europeo, debemos destacar todavía otro aspecto de lo alegórico tal como aparece en *El origen del Trauerspiel alemán*. Esto nos permitirá poner de relieve la forma en la que este enfoque articula una verdadera técnica para descifrar los significados ocultos en los desechos y las ruinas. Como ya mencionamos, la historia natural es desarrollada en el libro sobre el *Trauerspiel* como parte de la concepción barroca de la historia, para la cual esta última es naturaleza muerta, algo cuyo significado sólo lo encontramos “en las estaciones de su decaer” y que, finalmente, no deja tras de sí más que paisajes asolados. Ante este mundo fragmentado y ruinoso, los alegoristas barrocos (influidos por las técnicas apócrifas de lectura de los jeroglíficos egipcios, heredadas por ellos de las tradiciones herméticas y esotéricas del renacimiento) intentan utilizar las cosas mismas como elementos propios de una escritura, lo cual genera una particular dialéctica entre la arbitrariedad convencional profana (cualquier cosa puede ser alegóricamente vinculada a cualquier otra) y la expresión mística de un orden supe-

¹⁷ “El concepto de ‘segunda naturaleza’, una categoría intencionalmente marxista, era colocada por Lukács dentro de un marco filosófico fuertemente hegeliano. La segunda naturaleza era la subjetividad alienada y cosificada, un mundo creado por humanos que no lo reconocían como propio. En contraste, para Benjamin, la naturaleza material era ‘otra’, distinta del *sujeto* no importa cuánto trabajo humano se hubiera invertido en ella. Y sin embargo, la modernidad marcaba una ruptura radical en su forma. La paradoja radicaba en que los predicados tradicionalmente atribuidos a la antigua naturaleza orgánica –productividad y transitoriedad, así como decadencia y extinción–, al ser usados en la descripción de la ‘nueva naturaleza’ inorgánica producto del industrialismo, nombraban precisamente aquello radicalmente nuevo en ella” (Buck-Morss, 1995: 86).

rior. Por esto “el mundo profano” dice Benjamin “aumenta de rango en la misma medida en que se devalúa” (O I 393, GS I 351). Creo que algo de esta particular perspectiva alegórica barroca se halla presente todavía en el fragmento del dinosaurio europeo. Si continuamos leyendo, Benjamin explica que, en estas cavernas llenas de fósiles que son los pasajes parisinos en decadencia,

“prolifera la mercancía como una flora inmemorial que experimenta, como el tejido ulceroso, las más irregulares conexiones. Un mundo de secretas afinidades que se abre a estas conexiones: palmera y plumero, secador y venus de Milo, prótesis y portacartas. Yace al acecho la odalisca junto al tintero, y las adoradoras alzan platillos en los que depositamos colillas como humeante ofrenda. Estos escaparates son un jeroglífico: tiene uno en la punta de la lengua la clave para leer la comida para pájaros en la cubeta del fijador, las semillas de flores junto a los prismáticos, el garabato interrumpido en el cuaderno de notas, y el revólver sobre la pecera de los peces dorados. Por lo demás, nada de todo esto tiene un aspecto nuevo. Los peces dorados provienen quizá de una piscina hace tiempo vacía, el revólver fue un *corpus delicti*, y esas notas difícilmente pudieron salvar de morir de hambre a su antigua propietaria una vez que se marcharon los últimos alumnos” (LP 554-555, GS V 670).

Esta ecléctica poética de las mercancías senescentes que uno puede encontrar en un pasaje, recuerda a aquellas descripciones de las vitrinas del *Pasaje de la ópera* hechas por el escritor surrealista Louis Aragon en *El aldeano de París* [*Le Paysan de Paris*] (1926).¹⁸ Pero también a los fósiles que (como los peces dorados, el revólver o las notas) son los últimos fragmentos prácticamente indescifrables en los que persiste la memoria de sus mundos perdidos y, finalmente, también nos remite a la visión barroca que también tenía “en la punta de la lengua” la clave para leer alegóricamente los vestigios fragmentarios de la realidad. Y de la misma manera que en la alegoresis barroca, esta lectura oscila sin término medio entre la más absoluta arbitrariedad y la más profunda clarividencia o, en los términos de la “Ponderación misteriosa”, entre la devota contemplación de la osamenta y el salto repentino hacia la resurrección.

¹⁸ A título de ejemplo entre muchos, puede tomarse la siguiente descripción de una tienda de bastones: “Se desarrolla aquí un verdadero arte de panoplia: los bastones inferiores forman abanicos; los superiores entrecruzados en equis, inclinan hacia el espectador, por el efecto de un singular tropismo, su florecimiento de empuñaduras: rosas de marfil, cabezas de perros de ojos lapidarios, penumbra damasquinada de Toledo, nieles de menudos follajes sentimentales, gatos, mujeres, picos corvos, innumerables motivos, desde el junco torcido al cuerno del rinoceronte, pasando por el rutilo encanto de las coralinas” (Aragon, 2016: 27).

4.2 *Enciclopedia ilustrada de los dinosaurios*

Sea como sea, la mirada con la cual Benjamin busca indagar esta prehistoria decimonónica no es otra que la de la infancia. Una versión anterior del pasaje del último dinosaurio europeo, contenida entre los primeros materiales del proyecto de los pasajes, introduce una significativa variante a la analogía entre las épocas geológicas del pasado y los pasajes parisinos:

“Cuando de niños nos regalaron esas grandes recopilaciones como *El mundo y la humanidad* o *La tierra*, o el último tomo de *El nuevo universo*, ¿no nos lanzamos todos primero al coloreado “paisaje del carbonífero”, o a un “reino animal en Europa durante la era glaciario”? ¿No nos atrajo desde la primera mirada una difusa afinidad entre los ictiosaurios y los bisontes, los mamuts y los bosques? La misma adecuación y primitiva afinidad nos delata empero el ambiente de un pasaje.” (LP 866, GS V 1045).

Para Benjamin, solo la visión infantil capaz de percibir la “difusa afinidad entre los ictiosaurios y los bisontes” puede descifrar las secretas correspondencias que hacen resonar en los detritos del consumo burgués (“palmera y plumero, secador y venus de Milo, prótesis y portacartas”) los “afectos, miedos y anhelos más originarios [*ursprünglichsten Affekte, Ängste und Sehnsuchtsbilder*]” (LP 398, GS 496) tal como han sido modificados radicalmente por la técnica. Porque hay algo sobre la naturaleza que la técnica solo puede revelar al ser humano en su infancia: “toda infancia, en su interés por los fenómenos técnicos, en su curiosidad por todo tipo de inventos y máquinas, vincula las conquistas técnicas [*die technischen Errungenschaften*] a los viejos mundos simbólicos [*die alten Symbolwelten*]”¹⁹ (LP 464, GS V 576). Vuelve a aparecer en este punto el problema de la imagen, del que ya mencionamos que posee profundas vinculaciones con el tópico de la prehistoria y ahora vemos triangularse con el motivo de la infancia. Esta triangulación nos permite tender un puente entre el *Libro de los pasajes* y el ensayo sobre el surrealismo publicado en 1929, como ya ha sugerido Sigrid Weigel (1999: 47-69) al indagar la relación entre el cuerpo y la imagen. Hacia el final de “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea” [*Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der*

¹⁹ Esta relación entre la infancia y la prehistoria del siglo diecinueve permite establecer una sugerente conexión, compuesta de cercanías y lejanías, entre el proyecto de los pasajes e *Infancia en Berlín hacia 1900*. El mismo Benjamin, en una carta del 16 de agosto de 1925 a su amiga Gretel Karplus, parece sugerirlo: “La protohistoria del siglo diecinueve, que se refleja en la mirada del niño que juega en su umbral, tiene un rostro totalmente distinto del que ofrece en los signos que la graban sobre el mapa de la Historia.” (1998: 125)

europäischen Intelligenz] (1929) Benjamin plantea que las imágenes son el espacio en el cual el cuerpo y la técnica pueden encontrar una auténtica inervación capaz de reconfigurar radicalmente el cuerpo viviente de los colectivos humanos en un sentido emancipatorio. Esto implica que, para abrir la posibilidad de una nueva técnica, es necesario apoderarse de las imágenes oníricas y cargadas de deseos de los artefactos en desuso del consumo capitalista. Pero, según se nos aclara en el *Libro de los pasajes*, solo los niños son capaces de hacerlo, pues únicamente ellos son capaces de atrapar “los objetos por su lado más gastado”²⁰ (O II.2, GS II 620), por su aspecto *kitsch* o pasado de moda que, para los adultos, permanece velado tras la distinguida y flamante apariencia de novedad: “para nosotros las locomotoras tienen ya un carácter simbólico, porque las encontramos en la infancia. Para nuestros niños lo tienen sin embargo los automóviles, en los que nosotros solo hemos captado el lado nuevo, elegante, moderno, desenfadado” (LP 395, GS V 493). Este “carácter simbólico” que adquiere la técnica cuando es vista con una mirada infantil nos remite a las imágenes desiderativas (también llamadas símbolos desiderativos) [*Wunschbilder/Wunschsymbole*] de los *exposés* del *Libro de los pasajes*. En estas imágenes del deseo “lo nuevo se entrelaza con lo antiguo” (LP 38, GS V 46) en un intento tanto de “superar como [de] transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción” (LP 38-39, GS V 46-47). Producir imágenes en las cuales las nuevas tecnologías puedan ingresar al arcaico mundo onírico de los deseos y la imaginación, como gran tarea de la infancia, es la precondition del nacimiento de cualquier nuevo modo de producción, aunque en principio solo sea como sueño del anterior.²¹

²⁰ Hemos modificado la traducción. Esta expresión de *Onirokitsch* [*Traumkitsch*] va muy en consonancia con la atribución a André Breton del “sorprendente” descubrimiento de “las energías revolucionarias que se contienen en lo ‘envejecido’, como en las primeras construcciones de hierro, o en las primeras fábricas, o en las primeras fotografías, o en los objetos que empiezan a extinguirse, como los pianos de salón, o en los vestidos de hace cinco años, o en los locales mundanos de reunión cuando la *vogue* comienza a retirarse” (O II/1 305, GS II 299).

²¹ En una larga carta fechada entre el 2 y el 4 de agosto de 1935 Adorno, le comunica a Benjamin sus impresiones del primer *exposé* del *Libro de los pasajes*, luego de leerlo minuciosamente y discutirlo con “Felizitas” (Gretel Karplus, esposa de Adorno y amiga de Benjamin). En ella aparece expresada una visión sumamente crítica de las ideas del resumen del *Passagen-Werk*. No es mi intención abordar las muy comentadas discusiones en las cuales Adorno y Benjamin encontrarán ciertas distancias teóricas que, no obstante, resultaron ampliamente productivas en sus discusiones epistolares y que incluso se expresarán también en las sucesivas etapas de la producción del proyecto de los pasajes. Sin embargo, como uno de los ejes de las críticas al *exposé* es “la prehistoria del siglo diecinueve” en tanto esta se vincula íntimamente con las imágenes dialécticas, pienso que es conveniente mencionar, aunque sea algunos de los motivos que llevan a Adorno a distanciarse de las ideas de su amigo. En primer lugar, como señala Buck-Morss, Adorno asimila la imagen desiderativa a la imagen

Miriam Bratu Hansen muestra claramente, en su libro *Cine y experiencia*, que la teoría de las imágenes del convoluto K del *Libro de los pasajes* (curiosamente llamado “Ciudad y arquitectura onírica, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung”) contiene no pocos elementos de la obra de Ludwig Klages, la cual, como ya había señalado Irving Wohlfrart (2002), es clave para comprender la filosofía de la técnica de Benjamin. Particularmente, la teoría de las imágenes [*Bild*] y de las imágenes originarias [*Urbild*] parece haber sido recuperada, aunque de una forma radicalmente contraria a su sentido original, para pensar esta dimensión simbólica de la técnica.²² Mientras que la teoría de Klages intentaba denunciar de forma reaccionaria la ruptura del vínculo entre la humanidad y la tierra como producto del avance de la modernización y del despliegue de la tecnología y la ciencia, Benjamin afirma que “no hay antítesis más estéril que la que pensadores reaccionarios como Klages se esfuerzan en establecer entre el espacio simbólico de la natu-

dialéctica, sin diferenciar el rol marcadamente diferente que cada una cumple en la dialéctica del despertar (la primera está todavía presa del sueño mientras que la segunda guía el proceso de despertar). Por tanto, Adorno entiende el *motto*, tomado de Jules Michelet, “cada época sueña la siguiente” [*Chaque époque rêve la suivante*] (LP 38, GS V 46) de una forma literal, como si los deseos y sueños del siglo anticiparan, sin ninguna distorsión ideológica, la sociedad sin clases que le seguirá al capitalismo. Peor aún, en la mezcla entre lo nuevo y lo arcaico (el problema central de la prehistoria del siglo diecinueve) que las imágenes desiderativas ponen en juego, Adorno ve una tendencia desdialéctizante, ahistórica y mistificadora, donde la utopía es solo la restitución de una supuesta edad de oro inmemorial. La imagen mítica de la edad de oro, dice Adorno, debe ser dialectizada mediante la imagen teológica del infierno, la cual estaría presente en “el primer borrador” del proyecto de los pasajes, que Benjamin leyera a Adorno, Karplus y Horkheimer en 1929 en Konigstein, pero no en el *exposé*. Así, la teoría de las imágenes dialécticas, lejos de ser propiamente dialéctica se vuelve indistinguible de las imágenes originarias de Ludwig Klages o los arquetipos de Carl Jung. Sin embargo, Adorno mismo ya anticipa que muchas de sus conclusiones “hipercríticas” podrían deberse, en este caso, al hecho de tener ante sí un comprimido resumen. Y como ha mostrado Buck-Morss existe una tensión dialéctica entre las imágenes del deseo, que básicamente (y en la línea de lo que el propio Marx sostiene en *El 18 de brumario de Luis Bonaparte*) convocan al pasado más antiguo para romper con su presente (como la revolución francesa invocaba a la antigua república romana o la reforma luterana al antiguo testamento) e imaginar, de forma todavía mistificada e irracional, un futuro utópico. Apoderarse de estas imágenes oníricas y deseantes, donde lo nuevo y lo arcaico son indistinguibles, es solo el primer paso, porque “cada época no solo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar” (LP 49, GS V 59).

²² En su reseña al libro de Carl Bernoulli *Johann Jacob Bachofen y el simbolismo de la naturaleza* [*Johann Jacob Bachofen und das Natursymbol*] (1924) Benjamin describe la filosofía de la imagen que Klages desarrolla en *Sobre el eros cosmogónico* [*Vom kosmogonischen Eros*] (1922) de la siguiente manera: “Entre las realidades de la ‘mitología natural’, que en su investigación Klages busca restituir a la memoria humana de miles de años de olvido, se encuentran las llamadas ‘imágenes’, consideradas como los componentes reales y efectivos en virtud de los cuales un mundo más profundo, que sólo se revela en el éxtasis, se abre paso en el mundo de los sentidos mecánicos por medio del hombre. Las imágenes, sin embargo, son almas, sean de cosas o de seres humanos; lejanas almas del pasado forman el mundo en el que la conciencia del primitivo, que es comparable a la conciencia onírica de la gente de hoy, recibe sus percepciones” (GS III, 44). La traducción es nuestra.

raleza y el de la técnica” (LP 395, GS V 493). Se abre así la posibilidad de que las imágenes del deseo sean el lugar en el cual lo arcaico se cita con lo porvenir para desafiar la idea de que la técnica es algo radicalmente distinto de la naturaleza (supuesto compartido tanto por el progresismo socialdemócrata, que celebra dicha separación, como por la teoría reaccionaria y anti-moderna, que se lamenta por la ruptura)²³. La técnica moderna aparece entonces como “una configuración verdaderamente nueva de la naturaleza [*wahrhaft neuen Naturgestalt*]” (LP 395, GS V 493) a la cual “le corresponden nuevas ‘imágenes’” (LP 395, GS V 493). Y si son los niños quienes pueden, a diferencia de los adultos, “reconocer lo nuevo [*das Neue wiedererkennen*]” (LP 395, GS 493), entonces la paleontología del consumo es también una práctica infantil capaz de encontrar en las “correspondencias secretas” entre los desechos del mundo burgués una ocasión para refrescar nuestras imágenes de la naturaleza.

5 EL FÓSIL NOS MIRA

En su tesis doctoral de 1919 sobre los románticos de Jena Friedrich Schlegel y Novalis, Benjamin le da un rol decisivo a un breve fragmento de este último que dice “en todos los predicados en los que vemos al fósil, este nos ve a nosotros” (O I/1 56, GS I 55). Esta inversión de la mirada, que tan fecundo linaje posee en el pensamiento del siglo veinte, aparece en Benjamin como lo que más tarde será una de sus definiciones más interesantes de *aura*.²⁴ En el estudio sobre los románticos de Jena esto se debe a que el auténtico conocimiento es siempre una reflexión de la

²³ En los términos de Hansen: “Benjamin encuentra en Klages un disparador antitético para su propio intento de teorizar algo así como una memoria transgeneracional de la modernidad, una formación capaz de permitir la asimilación no destructiva de imágenes nuevas –es decir, las de una *physis* colectiva transformada por la industria– ‘al gran fondo de imágenes de la Humanidad’” (2019:213).

²⁴ En “Sobre algunos temas en Baudelaire” Benjamin volverá sobre otra cita decisiva de Novalis (que, de hecho, introduce en su tesis doctoral inmediatamente antes que aquella que refiere al fósil) para desplegar el concepto de *Aura*: “«La perceptibilidad [*Die Wahrnehmbarkeit*]», juzga Novalis, es, en cuanto tal, «una atención [*eine Aufmerksamkeit*]»; la perceptibilidad de que ahí se habla no es otra ya que la del *aura*, una cuya experiencia estriba por tanto en la traslación de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. El mirado, o aquel que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el *aura* de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada” (O I/2 253, GS I 646)

cosa misma en su proceso de autocomprensión.²⁵ Su reflexión sobre sí y nuestro conocimiento de ella se han vuelto indistinguibles.

Partiendo de esta imagen del fósil que nos mira para conocerse a sí mismo podemos pensar otras formas de cortocircuitar “el reparto de lo sensible” (Rancière, 2014), de determinar quién o qué puede ser visto y quién o qué puede ver. Por ejemplo, como fue emprendido en reiteradas ocasiones durante el siglo diecinueve, podemos especular con nuestros propios restos fósiles, aquellos que seremos nosotros mismos, suponiendo que alguna otra clase de ser los encontrará en un futuro lejano. Dejar de ser el paleontólogo que ve al fósil, para ser el fósil visto por alguna extraña clase de investigador no humano. Me gustaría cerrar estos recorridos en torno a los fósiles de la modernidad y la historia natural del capitalismo presentando dos ejercicios especulativos en los cuales los únicos rastros que quedan de la extinta humanidad son solo sus fósiles, pues pienso que tienen interesantes resonancias benjaminianas. El primero proviene del *Curso de geología* [*Corso di geologia*] (1873) de Antonio Stoppani, donde se nos presenta a unos paleontólogos alienígenas del futuro enfrentándose a los restos del incipiente capitalismo industrial, el segundo es la litografía *Cambios desagradables* [*Awful changes*] (1830) de Henry de la Beche, que nos presenta a un profesor ictiosaurio de una época geológica futura examinando los restos fósiles de los extintos *Homo sapiens*.

5.1 Una extraña criatura con dos piernas espigadas

Monje jesuita, geólogo y alpinista, Antonio Stoppani es sin duda un llamativo personaje decimonónico que bien podría tener su lugar en el proyecto de los pasajes. A partir de la publicación de “El ‘antropoceno’” por parte de Paul Crutzen y Eugene Stroemer, el interés por la obra de Stoppani se ha actualizado, pues el biólogo norteamericano y el químico neerlandés muestran que en 1873 el geólogo italiano ya sugería que “una nueva era había comenzado con el hombre” (Stoppani, 1873: 739). A esta nueva era de la vida, Stoppani la llama “Antropozoica” por estar caracterizada por la obra humana de transformación del planeta. Para fundamentar su establecimiento nos propone un curioso experimento mental:

“Aunque pueda sonar excéntrico, admitamos el supuesto de que una extraña inteligencia venga a estudiar la Tierra el día en que la descendencia humana,

²⁵ En el párrafo siguiente Benjamin agrega que, para Schlegel y Novalis, “los hombres no son los únicos que pueden ampliar su conocimiento a través de un autoconocimiento intensificado en la reflexión, sino que las llamadas cosas naturales pueden hacer lo mismo” (O I/1 57, GS I 57)

como los antiguos mundos habitados, haya desaparecido por completo. ¿Podría esta estudiar la geología de nuestra época partiendo de la base sobre la cual se construyó el espléndido edificio de la ciencia de los mundos desaparecidos? ¿Podría deducir las condiciones verdaderas, naturales del mundo a partir del patrón de las inundaciones, la distribución de los animales y las plantas, las huellas que dejan tras su paso las fuerzas libres de la naturaleza? Tal vez podría; pero solo incorporando en sus cálculos este nuevo elemento, el espíritu humano” (Stoppani, 1873:739).²⁶

Stoppani nos confronta con el hecho propiamente ominoso de que el ser humano es ya una fuerza telúrica que quedará registrada en futuros estratos de la tierra. En este registro fósil, el capitalismo ha dejado grabada en piedra su barbarie colonial de tal forma que el saqueo extractivo de los biomas del planeta (con su consecuente pérdida masiva de biodiversidad), la contaminación y el calentamiento global por motivos antropogénicos serán elementos indispensables para poder explicar el derrotero ulterior de la historia geológica de la tierra y podrán ser deducidos de las capas estratigráficas correspondientes al presente; de la misma manera que hoy podemos deducir del estudio de la delgada capa K/Pg (el límite Cretácico-Paleógeno) la extinción de los dinosaurios. Esto es más inquietante aún si pensamos que el propio Stoppani celebra como triunfo del “hombre europeo” aquello que hoy ya nadie duda, salvo los negacionistas –en su mayoría hombres blancos–, en calificar como una catástrofe sin precedentes: la progresiva intervención humana en el clima global y en el sistema tierra, la imposición a estos últimos de la imagen y la semejanza²⁷ del extractivismo colonial.

Anabella Di Pego ha mostrado la importancia que la obra del escritor austriaco Paul Scheerbart, particularmente su novela *Lesabéndio*,²⁸ tiene en la crítica benjamini-

²⁶ La traducción corresponde a Maximiliano Gonnet y está presente en PARIKKA, Jussi (2021), *Una geología de los medios*, Buenos Aires: Caja negra, p. 246.

²⁷ “El hombre europeo (...) está a punto de enarbolar su estandarte en el Polo Norte, el mismo estandarte que ya ondea en los picos más altos de los Alpes. Llegará un día en que la tierra no será más que un sello del poder del hombre, y el hombre un sello de Dios, quien, dando al hombre su propia imagen, casi le dio una porción de su propia voluntad creadora” (Stoppani, 1873: 739). La traducción es nuestra.

²⁸ Esta singular novela, que Scheerbart escribió en 1913, nos traslada al “astro Pallas,” ubicado en el llamado cinturón de asteroides, entre las órbitas de Marte y Júpiter. Sus habitantes, los pallasianos, son criaturas increíblemente plásticas capaces de metamorfosear su cuerpo para caminar o volar, anticipan de alguna manera el ideal cyborg al estar dotados de microscopios y telescopios en sus ojos, se alimentan sin necesidad de matar y propiamente ni nacen ni mueren. Nos presentan así una especie de ideal utópico de integración entre la técnica, la humanidad y la naturaleza. La trama de la novela gira en torno al proyecto de Lesabéndio, quien pretende construir una alta torre en

niana de “la actitud de apropiación y dominación que regula no sólo el modo de vincularnos con todo lo que nos rodea –seres vivos, naturaleza, cosas– sino también con nosotros mismos y con los otros –a través del trabajo y de las relaciones amorosas–” (Di Pego, 2022). Considero que un aspecto decisivo de este potencial crítico de *Lesabéndio* es que nos permite ganar este punto de vista *alien*, esta curiosa alienación capaz de mostrarnos todo el horror que puede contener un plato de comida.²⁹ Este extrañamiento se expresa de forma ejemplar en el argumento del guión radiofónico titulado “Lichtenberg” en el que Benjamin nos presenta a un comité de extraterrestres que, mediante toda clase de sofisticados instrumentos (el “oniroscopio” que permite escrutar los sueños humanos, el “parlamonio” que traduce el ruido de sus parloteos a música celeste, etc.) estudian a un único pero ejemplar ser humano, el científico y escritor alemán Georg Lichtenberg, para desentrañar el elusivo porqué de las desgracias de su especie.³⁰ Instrumentos no menos poderosos deberían utilizar las extrañas inteligencias de Stoppani, pues ya no pueden sencillamente observar a los humanos, sino que deberán reconstruir la historia humana a partir de lo que encuentran inscripto en los archivos petrificados de la corteza planetaria.³¹

uno de los extremos del astro. Este proyecto modificará radicalmente la relación de los armoniosos pallasianos entre ellos y con su astro.

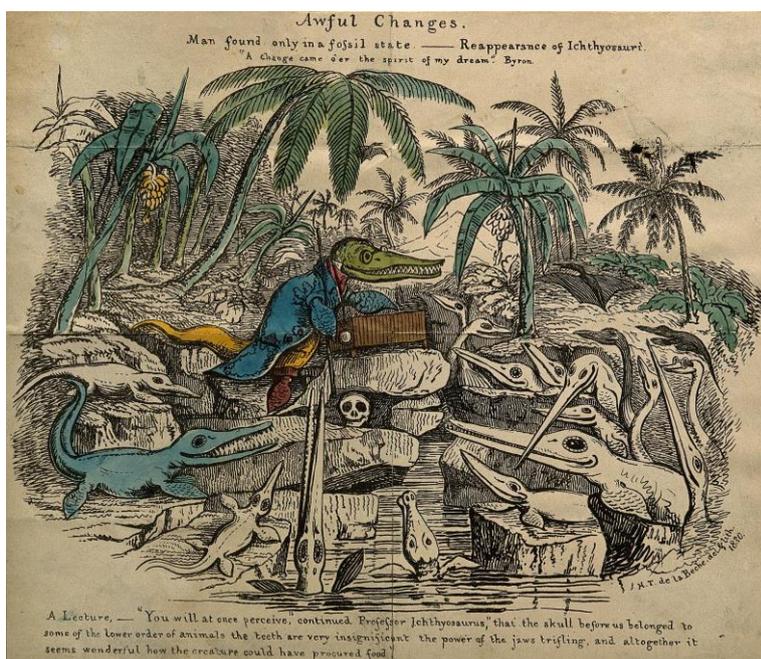
²⁹ En un pasaje notable de la novela, citado por Di Pego en su artículo, el propio Lesabéndio lee un informe de un pallasiano que visitó el “astro tierra”. Permítasenos citarlo *in extenso*: “Yo estaba horrorizado con la forma de alimentarse de los terrícolas, que comían por la boca hasta llenar su estómago. Pero lo más horripilante era que mataban a otros seres vivos, los descuartizaban, los partían en pedazos y, después, en trozos o en forma de albóndigas se los metían en la boca. En la boca tenían dientes duros como las piedras con los que trituraban todo. Intenté por todos los medios atraer la atención de los terrícolas, pero no lo conseguí. Los terrícolas tienen diferentes grados de inteligencia, y en función de eso desempeñan papeles más o menos importantes. Los que tienen dos espigadas piernas andan con dificultad y torpeza y se llaman ‘humanos.’” (Scheerbrt, 2014:12-13).

³⁰ En este proyecto de radioteatro –otro de los tantos materiales que quedaron entre sus inéditos, pues nunca llegó a ser emitido– Benjamin parece sintetizar el argumento de dos novelas distintas de Scheerbrt: los personajes de *Lesabéndio* se entregan a una tarea similar a los selenitas, los habitantes de la luna que en la novela de 1902 *La gran revolución* tienen como actividad principal observar a los habitantes de la tierra. Curiosamente en esta última obra, “la gran revolución” consiste en una reorientación radical tanto de su método como de su objeto de estudio: dejarán de espiar a la humanidad con una miríada de pequeños telescopios para construir uno solo de mayor poder con el que observar a los astros. A esta especie de síntesis de tramas scheerbartianas, Benjamin añade la figura de Lichtenberg, que fue un objeto recurrente de su interés, así como también una alusión al verdadero personaje conceptual del “enanito jorobado,” en el cual se cifra en buena su particular mesianismo (Oyarzún, 2016).

³¹ Benjamin, en su ensayo “El narrador” [*Der Erzähler*] escribe sobre el relato *La alejandrita* del escritor ruso Nikolái Leskov, lo siguiente: “Esta historia trata sobre una piedra semipreciosa, el piropro, donde la capa pétreo es la inferior de la criatura. Y, sin embargo, para el narrador, está pegada a la

Llegados a este punto, podemos extraer una interesante consecuencia: ante la mirada que confronta los últimos vestigios humanos, las divisiones entre la basura, la ruina y el fósil desaparecen por completo. Usualmente se piensa a la basura como la obscenidad y la vergüenza del presente en contraposición con la ruina, la cual suele ser vista como prestigiosa portadora de la cultura del pasado y, por tanto, también diferente del fósil, el cual es a su vez el último testimonio de los antediluvianos tiempos profundos de la evolución y de las rocas. Por el contrario, ante la mirada de las extrañas inteligencias de Stoppani, la basura, la ruina y el fósil coincidirían. El cartonero [chifonier], el arqueólogo y el paleontólogo serían, consecuentemente, una única figura. La práctica benjaminiana de la historia natural podría no ser algo muy distinto a ver nuestro mundo como lo haría un extraterrestre que tuviera ante sí sólo los restos fósiles de la extinta humanidad.

5.2 Cambios desagradables y agradables



Henry de la Beche, *Awful changes: Man found only in a fossil state - Reappearance of Ichtyosauri*, 1839, litografía, Wellcome Library, Londres)

capa superior. Él logra ver en esta piedra fina una profecía natural de la naturaleza petrificada, inanimada, sobre el mundo histórico en el que él vive” (O II/2 66, GS 463).

El asombro radical ante la propia existencia por parte de los humanos se expresa también en una litografía del geólogo inglés Henry de la Beche quien, para satirizar la concepción del tiempo que sostenía su colega y compatriota Charles Lyell, realiza una estricta inversión del vínculo paleontológico entre el investigador y el fósil. *Awful changes: Man found only in a fossil state - Reappearance of Ichtyosauri*, nos muestra a un ictiosaurio universitario del futuro impartiendo una clase a una nutrida audiencia de sus semejantes. El tema de la misma es el descubrimiento de un cráneo de una exótica especie de simio de cabeza abultada, desaparecida hace ya mucho tiempo. El imposible reptil parece completamente perplejo ante esta calavera. No puede comprender cómo un ser tan desvalido podría haberse procurado el alimento, dadas la escasa robustez de sus mandíbulas y el pequeño tamaño de sus dientes.³² Por esto, ante sus grandes ojos de saurio marino, la existencia humana resulta algo profundamente sorprendente y misterioso. Pero la clave del efecto crítico de la litografía es aquello que falta, o mejor aún, aquello que está donde no debería: la técnica. Los ictiosaurios futuros no encuentran nuestros artefactos, sino solo una calavera, lo que les lleva a interpretar nuestros fósiles como los de alguna clase de simio particularmente inerme. Sin embargo, el profesor de sangre fría está él mismo vestido a la usanza del siglo diecinueve, con su levita, sus anteojos y una conveniente vara para señalar los restos mortales del extinto *Homo sapiens*.

Aquello que de la Beche revela como absurdo y cómico es, como ha sugerido el paleontólogo estadounidense Stephen Gould, el carácter circular que las predicciones de Lyell le imponían a la historia de la tierra. Constatando una alternancia relativa entre periodos cálidos y fríos dentro del registro geológico, Lyell llegó a pensar que el desarrollo de los seres vivos estaba signado por lo cíclico. Detrás de la aparente progresión de pez a reptil, luego a mamífero y finalmente a ser humano, se esconde el gran año de los ciclos geológicos de la tierra. Se llega así a una curiosa consecuencia: en un futuro, cuando el invierno en el que estamos (que demanda animales de sangre caliente) dé paso a un nuevo verano, podremos ver reaparecer a numerosas criaturas extintas, cuyo metabolismo de sangre fría se adapta mejor a los climas estivales. Por sostener que la geología terrestre es cíclica Lyell se ve forzado a afirmar que:

³² En la parte inferior de la litografía podemos leer: “Ustedes notarán de inmediato”, continuó el profesor Ictiosaurio, ‘que el cráneo que tenemos ante nosotros pertenecía a alguno de los órdenes de animales más bajos. Los dientes son pequeños, el poder de sus mandíbulas es insignificante, y en conjunto parece maravilloso que la criatura hubiera podido obtener alimento’ (Gould 1992: 119). Hemos modificado la traducción.

“podría volver aquel género de animales cuya memoria se preserva en las viejas rocas de nuestros continentes. Podría reaparecer en los bosques el terrible iguanodonte, y en los mares el ictiosaurio, y los pterodáctilos volverían a revolotear en umbrías arboledas de grandes helechos”. (Gould, 1992: 120).

Curiosamente, Lyell interpreta el tiempo geológico de forma muy similar a la moda, como un ciclo sin fin de desaparición y reaparición según el paso de las temporadas y sus climas. Benjamin dice algo muy interesante sobre la obra del ilustrador francés J. J. Grandville: que sus fantasías “trasladan al universo el carácter mercantil” (LP 42, GS V 51). La litografía de de la Beche, al evidenciar el absurdo de la teoría de Lyell, revela que el eterno retorno es más propio de la moda que de la “naturaleza”, la cual solo puede ser vista como lo siempre igual que se repite desde el punto de vista mistificado de la ideología burguesa. En la teoría de Lyell, la historia de la vida en la tierra se transforma en una especie de eterno retorno geológico de lo mismo, una pasarela para las formas de vida, que desfilan un momento para luego desaparecer con su temporada. A esta compulsión a la repetición, que se aprecia tanto en la moda como en la teoría geológica de Lyell –entre muchos otros productos culturales del siglo XIX–, Benjamin la vio como el verdadero carácter infernal de la modernidad burguesa. Retomando del poeta italiano Giacomo Leopardi la idea de que la moda es “doña muerte [*Herr Tod*]” (LP 42, GS V 51) nos muestra que la temporalidad capitalista, en tanto está radicalmente sometida a estos ciclos incontenibles, es verdaderamente una danza macabra, cuyos infernales comparsas repiten una y otra vez los mismos mantras estériles, al ritmo de los cuales todo se transforma rápidamente para que nada cambie de forma verdadera. A algo no muy distinto se condena la humanidad mientras siga ligada al consumo burgués y se deje seducir por el “*sex appeal* de lo inorgánico” (LP 42, GS V 51). Pero al presentarnos al último dinosaurio europeo como idéntico al primer consumidor burgués, Benjamin abre una posibilidad muy distinta: que esta tosca bestia a la cual todavía llamamos capitalismo se extinga por completo y que de ella solo queden algunos fósiles inofensivos.

Sin embargo, existen múltiples formas en las que la materia orgánica puede volverse fósil. Al igual que las algas y las pequeñas criaturas del mar llegan a fosilizarse tras ser aplastadas en el lecho marino por nuevas capas de sedimento, así también las imágenes de las mercancías decimonónicas, aplastadas por los nuevos estratos que la incesante aceleración capitalista amontona sobre ellas, llegan a fosilizarse en los fondos oceánicos del olvido. Y tal como la fosilización de las algas las transfor-

ma en un poderoso hidrocarburo, esta materia muerta de la memoria se transforma en una sustancia altamente explosiva. Desenterrada de las profundidades por el paleontólogo cultural, puede volverse un poderoso carburante para alimentar las energías revolucionarias del presente. Porque estas imágenes desenterradas han condensado en sí mismas, por la presión que las aplasta, las tensiones de su época; en ellas está inscrita una especie de dialéctica fosilizada entre la catástrofe y la utopía.³³ Incluso la publicidad o la moda contienen un reverso utópico, que el paleontólogo del siglo diecinueve puede desenterrar y aprovechar. Algo así parece haberse aparecido de forma inesperada a Benjamin en medio de un paseo por Berlín. Frente a un afiche publicitario de una empresa de sal, se encontró por una vez frente a una armonía preestablecida ante la cual las ideas de Leibniz al respecto parecían un simple boceto de principiantes. Naturaleza y cultura se concertaban en ese afiche con tanta precisión que el rastro de sal que una bolsa rota dejaba caer en las arenas del desierto (por las que circulaba la carreta en la cual se la transportaba) dibuja mágicamente el nombre de la marca.³⁴ Si Benjamin puede ver en esto una

³³ Con esta expresión aludimos a la famosa *Dialektik im Stillstand* que, según Rolf Tiedemann, es el corazón del *Passagen Werk*. Traducible de múltiples maneras y ligada a las figuras de la imagen desiderativa y de la imagen dialéctica, esta suspensión o puesta en reposo posee múltiples sentidos a lo largo de los distintos momentos de desarrollo del proyecto de los pasajes, los cuales están a su vez atravesados por las discusiones con Adorno que comentamos en una nota anterior. En todos los momentos del proyecto, sin embargo, se pone en juego una forma de conocimiento histórico que practica la suspensión –la interrupción incluso– del curso en devenir de la historia. Como se expresa Benjamin a propósito de las obras de Brecht en la primera versión de “¿Qué es el teatro épico?": “la situación que el teatro épico descubre es la de una dialéctica en situación de parálisis [*Dialektik im Stillstand*]. Pues, así como en Hegel el transcurso del tiempo nunca es la madre de la dialéctica [*Mutter der Dialektik*], sino tan solo el medio [*Medium*] en el que ella misma se presenta, en el teatro épico la madre de la dialéctica no es el transcurso contradictorio de las manifestaciones o los comportamientos sino el gesto mismo” (O II/2, 135; GS II 530) (He modificado la traducción). En el gesto, el teatro épico captura una ambigüedad inmóvil que, por un instante, permite arrancar una situación histórica del curso del tiempo. Análogamente, la dialéctica en suspenso es una forma del conocimiento histórico que logra apresar al mismo tiempo la fugacidad y la eternidad su objeto, mediante un enfoque monadológico, capaz de apresarlo como careciendo de puertas y ventanas. Como apunta Benjamin en sus tesis “Sobre el concepto de la historia”: “Al pensar no solo le es propio el movimiento de los pensamientos sino en la misma medida su aquietamiento [*Stillstellung*]. Allí donde el pensar se para de pronto frente a una constelación saturada de tensiones provoca en la misma un *shock* mediante el que ella cristaliza como mónada. (...) En esta estructura reconoce el signo de un aquietamiento mesiánico del acontecer [*messianischen Stillstellung des Geschehens*], en otras palabras, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (LP, 28; GS I, 702-703).

³⁴ “En el primer plano del desierto, avanzaba un coche de carga tirado por caballos. Estaba lleno de sacos con el nombre de ‘Sal Bullrich’. Uno de esos sacos tenía un agujero, y por él se derramaba la sal, que había dejado ya un reguero en el suelo. Al fondo de este paisaje desértico, dos postes sostenían un gran letrero con las palabras ‘Es la mejor’. ¿Y qué hacía el rastro de sal a lo largo del camino por el desierto? Formaba letras, que componían una palabra, la palabra ‘Sal Bullrich’. ¿No era la

poderosa figuración de la utopía es porque la misma mercantilización del cosmos emprendida por la publicidad decimonónica no se agota en la infernal reproducción de los ciclos de la moda, sino que contiene también la promesa de un acuerdo utópico entre la vida social de los humanos y la realidad biofísica de la tierra. En este sentido, no debemos olvidar la simpatía fourierista que le llevó a Grandville a incluir en *Otro mundo* [*Un autre monde*] una ilustración que lleva el título “Sistema de Fourier [*Système de Fourier*]”. El carácter planetario de la vida humana parece ser ya, en buena medida, detectado por Benjamin en las tripas oníricas del siglo diecinueve. Y lo es poseyendo un rostro de Jano: como historia natural de la catástrofe o como utopía de la liberación conjunta de la humanidad y la naturaleza.³⁵

6 PALABRAS FINALES

Podemos aventurar ahora algunas reflexiones sobre el recorrido que hemos planteado en este artículo. Creo que existe un doble beneficio en la alianza, que he tratado de fraguar, entre la teoría materialista de los medios (y más en general, de los llamados nuevos materialismos) y los estudios sobre la obra de Benjamin. Los estudios sobre Benjamin pueden retomar de los nuevos materialismos una serie de

armonía preestablecida de un Leibniz mero juego de niños frente a esta agudísima predestinación ensayada en el desierto? ¿Y no se escondía en este cartel una parábola de cosas que en esta vida terrestre aún nadie ha experimentado? ¿Una parábola de la cotidianidad de la utopía?” (LP, 194; GS V, 236). El relato de Benjamin sobre cómo se encontró con este cartel es, asimismo, particularmente llamativo. Sostiene que lo había visto hacía muchos años, pero que el *shock* que le produjo verlo en aquella ocasión “rompió el suelo de la conciencia, quedando largos años en algún lugar de la oscuridad, inhallable” (LP, 194; GS V, 235), antes de encontrarlo nuevamente, mucho tiempo después -por pura casualidad- y experimentar plenamente el poder de su misteriosa figuración utópica (lo que remite obviamente a la teoría del *shock* y la memoria involuntaria [*mémoire involontaire*] que Benjamin desarrollará a partir de Proust, Baudelaire y Freud).

³⁵ He escrito en dos ocasiones sobre el vínculo entre el particular fourierismo de Benjamin y la posibilidad de desarrollar un pensamiento ecológico no antropocéntrico a partir de él (Román 2020, 2023). Por otra parte, parece que Benjamin recupera esta idea de una liberación conjunta de la humanidad y la naturaleza de Scheerbart, como se puede constatar en la pequeña monografía que redactó en francés hacia fines de 1930 sobre el escritor austriaco. En ella podemos leer: “La obra del poeta [Scheerbart] está toda impregnada por una idea que no podía ser más extraña a las que dominaban por entonces. Y esta idea (mejor quizá: esta imagen) era la de una humanidad que se pone a la altura de su técnica, y que se sirve de ésta de manera humana. Scheerbart pensaba que la realización de esta idea tiene dos condiciones esenciales: que los hombres abandonen la opinión baja y grosera de que están llamados a ‘explotar’ las fuerzas de la naturaleza, y que, por el contrario, se convenzan de que la técnica, a liberar a los humanos, liberará fraternalmente a la creación.” (O II/2, 241; GS 2, 630-631). Como ha mostrado Di Pego (2022), es difícil exagerar la profunda importancia, no siempre tenida en cuenta, que la obra de Scheerbart tiene dentro del pensamiento de Benjamin.

interrogantes y problemas que permitan, como ha señalado Luis García (2021), resaltar nuevos aspectos de su obra. Pienso que, lejos de buscar aprehender el pensamiento benjaminiano “tal y como propiamente ha sido,”³⁶ es más interesante encontrárselo como un aliado inesperado frente a los peligros de nuestra época, lo que equivale a hacerle preguntas que parten de nuestro presente e intentan convocarlo a este último. La historia natural de Benjamin, como argumentan Gabrys o Hanssen, no es solo una nueva manera de hacer historia humana sino también una nueva manera de comprender qué y quiénes cuentan a la hora de hacer historia. Poniendo en juego esta estrategia, se pueden retomar motivos claves de los nuevos materialismos, tales como la agencia de la materia o un pensamiento más allá de la dicotomía entre naturaleza y cultura, para usarlos como auténticos reveladores fotográficos de aspectos novedosos de la obra de Benjamin. Leerla desde los nuevos materialismos permite destacar que en su perspectiva de la historia natural no solo se pone en juego (como quizás en las primeras reflexiones de Adorno al respecto) una crítica a la historicidad de la ontología fenomenológica o al historicismo progresista socialdemócrata, sino que también, desde el libro sobre el barroco hasta el proyecto de los pasajes, se puede apreciar la continuidad de una práctica teórica que se interesa por lo que pueden contarnos las piedras, e incluso más escandalosamente, busca su felicidad y su redención.

Leer a Benjamin en esta perspectiva permite también resaltar que sus ideas sobre el tiempo histórico se articulan de forma muy interesante con las teorías naturalistas y geológicas del tiempo de la tierra. En su reseña sobre *Herencia y racismo* de Jean Rostand, Benjamin habla de una “teoría biologicista del progreso” (GS III, 586), dando cuenta de que su crítica al progreso histórico puede aplicarse también a la biología para poner en jaque los modelos evolucionistas de una mejora de las formas de vida a lo largo de un único eje lineal y progresivo de temporalidad.³⁷ En

³⁶ Hago alusión al uso estratégico que hace Benjamin de la expresión del historiador Leopold von Ranke al comienzo de la sexta tesis de “Sobre el concepto de la historia”: “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como propiamente ha sido [wie es denn eigentlich gewesen ist]’. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro” (O I/2, 307; GS I, 695).

³⁷ Sin embargo, esta crítica a la teoría del progreso biológico se realiza, para el caso del ser humano, como un panegírico de la cultura material y su importancia en tanto forma no filogenética de transmisión de la herencia: “Lo más meritorio de este libro es la valentía con la que Rostand confronta la teoría biológica del progreso. Él se enfrenta a Comte, quien consideraba el progreso biológico como una de las bases de la historia. Al ver esta teoría invalidada por la biología misma, Rostand dijo: ‘Si mañana toda nuestra civilización fuera destruida, el hombre tendría que empezar de nuevo, empezaría de nuevo desde el mismo punto del que partió: a unos cientos o doscientos mil años. (...)’

este sentido, los debates sobre el tiempo profundo, enquistados en la dicotomía mítica entre una progresión lineal continua y una circularidad cerrada, no pudieron ver hasta tiempo después, lo que Benjamin propone para la historia: que la discontinuidad es la clave para entender el tiempo (geológico o histórico). Parece que tanto para la paleontología contemporánea, como para la geología de los medios o la historiografía materialista, la clave está en comprender no solo que sus objetos son fragmentos descontextualizados de ecologías que deben ser monadológicamente reconstruidas (labor abocada siempre al fracaso en última instancia), sino también en comprender que la temporalidad misma es discontinua, únicamente puede ser pensada como la existencia simultánea de temporalizaciones múltiples no subsumibles a ninguna forma general del tiempo e íntimamente entrelazadas con sus espacios y sus materialidades.³⁸

La tradición crítica de Benjamin invita a emprender estudios de la cultura material sin reducir las materialidades a meros soportes pasivos de significados exclusivamente sociales, comprendiendo las complejas relaciones entre las propiedades físicas de los artefactos y los imaginarios o los deseos que son capaces de catalizar, así como también las luchas políticas que se arremolinan en torno a ellos. Como señala Parikka, esta perspectiva puede ser recuperada como tradición desde la cual confrontar con el paradigma del constructivismo social que redujo la crítica de los medios a la crítica de los discursos o los significados sociales otorgados a los artefactos. Sin embargo, desde la historia natural de Benjamin puede buscarse una comprensión de los medios en su materialidad no humana, de forma autónoma y

La civilización del hombre no reside en el hombre, está en las bibliotecas, en los laboratorios, en los museos y en los códigos jurídicos” (GS III, 586). El interesante texto remata con otra cita donde se plantea una extraña dialéctica entre el carácter inhumano del universo y el carácter incósmico [*incosmique*] de la humanidad: “Repeliendo el vértigo estéril del infinito, sordo al silencio aterrador de los espacios’, el hombre, ‘se esforzará por volverse tan incósmico como inhumano es el universo” (GS III, 587). Este acosmismo parece ser una (paradójica) especie de experiencia cósmica, capaz de vincularse con el carácter inhumano del cosmos.

³⁸ En este sentido, es interesante pensar en los ecos y las semejanzas con el tiempo histórico benjaminiano que revisten algunas concepciones del tiempo de la paleontología como la teoría del equilibrio interrumpido. Esta es resumida por Parikka en los siguientes términos: “El fósil es solo una parte fragmentada de una totalidad que no puede ser descubierta, y lo único que le queda a los científicos –y al mundo viviente contemporáneo– son vestigios. No obstante, para científicos más recientes como Stephen Jay Gould y Niles Eldredge, las aparentes deficiencias de las capas fósiles, los saltos aleatorios y su naturaleza no lineal son precisamente el hecho sobresaliente que muestra lo esencial: lo arcaico y lo actual se entrelazan mediante estos monumentos fósiles. En lugar de una evolución uniforme, lenta y gradual desde su registro geológico hasta su vida, debemos tener en cuenta la posibilidad de ambos extremos en cuanto un equilibrio interrumpido; cambios abruptos y estasis relativas o, en otros términos, diferentes órdenes temporales del cambio que son coexistentes, uno tan real como el otro” (Parikka, 2021: 216-217).

no reduccionista, pero sin desentenderse de poner al descubierto su función en la dominación social, ni dejar de denunciar la explotación que contienen: por el contrario, la atención dada a la materia permite ampliar esta denuncia, ver cómo el sometimiento del humano por el humano implica, al mismo tiempo, la destrucción y el saqueo de la tierra a nivel planetario. Seguir las materialidades de los artefactos medievales implica, para Gabrys o Parikka, seguir las tramas de explotación y sometimiento de los condenados de la tierra, sean estos humanos o no humanos. Y si bien Benjamin no ha sido el único en la teoría crítica marxista que ha planteado ideas en este sentido, sí que fue particularmente excepcional a la hora de considerar que la materia tiene una agencia propia e independiente de la humana. En este sentido, la paleontología de Benjamin es mucho más radical que las múltiples formas de arqueología posestructuralista. Pues lo que hace saltar por los aires no es solo el *continuum* de la historia humana, sino también el dique que mantiene incontaminados al tiempo histórico y al tiempo profundo de la tierra. En este sentido, la figura del fósil es emblemática, ya que nos presenta una forma de memoria material no humana, un recuerdo de piedra, con el cual tanto la imaginación como la facultad humana de recordar pueden reverberar y acoplarse de maneras insospechadas. Como heredero de esta perspectiva, Parikka nos invita a seguir las historias embrolladas de los medios digitales, donde la temporalidad geológica se mezcla con la obsolescencia programada y las lamentaciones de los explotados con el mudo lamento de la tierra.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor (1994): *Actualidad de la filosofía*, Barcelona: Altaya.
- ADORNO, Theodor y BENJAMIN, Walter (1998): *Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Madrid.
- ARAGON, Louis (2016): *El aldeano de París*, trad. Vanesa García Cazorla, Madrid, Errata naturae.
- BENJAMIN, Walter (1991): *Gesammelte Schriften. Band I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1991): *Gesammelte Schriften. Band II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1991): *Gesammelte Schriften. Band III*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1991): *Gesammelte Schriften. Band V*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- BENJAMIN, Walter (2007): *Obras. Libro I, vol. 1*, Madrid: Abada.
- BENJAMIN, Walter (2008): *Obras. Libro I, vol. 2*, Madrid: Abada.
- BENJAMIN, Walter (2007): *Obras. Libro II, vol. 1*, Madrid: Abada.
- BENJAMIN, Walter (2009): *Obras. Libro II, vol. 2*, Madrid: Abada.
- BENJAMIN, Walter (2016): *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- BUCK-MORSS, Susan (1995): *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, trad. Nora Rabotnikof, Madrid, La barca de Medusa.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2009). “The climate of history: Four theses”, en *Critical Inquiry*, 35: 197-222.
- CRUTZEN, Paul y STOERMER, Eugene (2000), en “The ‘Anthropocene’”, *Global Change Newsletter*, 41, 17.
- DI PEGO, Anabella (2022): “Hacia una política de lo no-humano [Unmensch]: Walter Benjamin y Paul Scheerbarth”, en *Anthropology & Materialism*, URL: <http://journals.openedition.org/am/1685>; DOI: <https://doi.org/10.4000/am.1685>.
- GALLIANO, Alejandro (2020): *¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no? Breve manual de las ideas de izquierda para pensar el futuro*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GARCÍA, Luis Ignacio (2021): “La política como experiencia cósmica: Benjamin en su planetario” en *Das Questões*, 8(2): 275-283.
- GOULD, Stephen (1992): *La flecha del tiempo: mitos y metáforas en el descubrimiento del tiempo geológico*, trad. Carlos Acero Sanz, Madrid, Alianza.
- GABRYS, Jennifer (2011): *Digital Rubbish: a natural history of electronics*, San Francisco, University of Michigan.
- HANSEN, Miriam (2019): *Cine y Experiencia Siegfried Kracauer*, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno, Cuenco del plata, Buenos Aires.
- HANSEN, Beatrice (1998): *Walter Benjamin's other history: of stones animals, human beings, and angels*, Londres, University of California.
- HARAWAY, Donna (2021): *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Buenos Aires, Consonni.
- LUKÁCS, György (2010): *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Godot.
- MARX, Karl (2008): *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid: Siglo XXI.
- MITTELMEIER, Martin (2019): *Adorno en Nápoles. Cómo un paisaje se convierte en filosofía*, Barcelona: Paidós.
- MOORE, Jason (2020): *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- OYARZÚN, Pablo (2017): “Benjamin, Lichtenberg, la joroba y los añicos”, *Enraonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 58: 53-70.
- PARIKKA, Jussi (2021): *Una geología de los medios*, trad. Maximiliano Gonnet, Buenos Aires, Caja negra.
- RANCIÈRE, Jacques (2014): *El reparto de lo sensible*, Buenos Aires, Prometeo.

- ROMÁN, Ernesto (2020): “Cortar la mecha encendida antes de que la chispa llegue a la dinamita: el problema del vínculo entre humanos, técnica y naturaleza en la obra de Benjamin a la luz de los debates actuales sobre la catástrofe ecológica”, *Cuadernos del Sur Filosofía*, (49): 47-64.
- ROMÁN, Ernesto (2023): “El gusto por la mugre [‘Der goût de la saleté’]: Infancia, ecología y liberación del trabajo a partir de un comentario de Benjamin a un poema de Brecht con motivos de Fourier” en *Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación*, 8(1): 1-11.
- STEYERL, Hito (2018): *Arte duty free*, trad. Fernando Bruno, Buenos Aires, Caja negra
- STOPPANI, Antonio (1873): *Corso di geologia*, Milán, Bernardoni e Brigola.
- TRISCHLER, Helmuth (2017): “El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?” en *Saberes y razones*, no. 54.
- WEIGEL, Sigrid (1999): *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Paidós.
- WOHLFARTH, Iving (2002): “Walter Benjamin and the idea of a technological eros, a tentative reading of *Zum Planetarium*”, en Geyer-Ryan, Helga (ed.), *Perception and experience in Modernity. International Walter Benjamin Congress 1997*, Amsterdam/Nueva York, Rodolpi, pp. 65-109.