

Hacia un nuevo modelo de experiencia en *Infancia en Berlín hacia 1900*

Toward a New Model of Experience in *Berlin Childhood Around 1900*

María Mercedes Andrade
Universidad de los Andes, Colombia
maandrad@uniandes.edu.co

Resumen

Históricamente se ha leído *Infancia en Berlín hacia 1900*, de Walter Benjamin, como un texto autobiográfico y subjetivo, debido tanto a la interpretación de Theodor Adorno como a las versiones que circulaban de la obra, en cuya edición Adorno tuvo parte. Sin embargo, argumento que la versión del texto encontrada en 1981 permite leer el libro en una clave distinta, pues a la luz del “Prólogo” de esta “versión definitiva” del libro, el aspecto subjetivo pasa a un segundo plano. En cambio, el ejercicio de escritura fragmentaria y despersonalizada encaja con nociones no-subjetivistas y con la propuesta de un nuevo modelo de experiencia, preocupación de Benjamin a lo largo de su obra tardía, en la cual lo individual y lo colectivo se integran.

Palabras clave: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Walter Benjamin, experiencia, fragmento, prólogo.

Abstract

Walter Benjamin's *Berlin Childhood Around 1900* has historically been read as an autobiographical and subjective text. This is due to Theodor Adorno's interpretation of the text, as well as to the versions of the work that circulated, and in which Adorno played a role. I argue, however, that the version found in 1981 allows us to read the book under a different light, because this “final version” includes a “Prologue” in which the subjective aspect recedes. Instead, the exercise of fragmentary and de-personalized writing fits with Benjamin's notions of non-subjectivity and with the proposal of a new model of experience, a preoccupation that recurs throughout Benjamin's late work, in which the individual and the collective are integrated.

Keywords: *Berlin Childhood Around 1900*, Walter Benjamin, experience, fragment, prologue.

Infancia en Berlín hacia 1900, de Walter Benjamin, se lee como un libro de fragmentos, de pequeños apartados o, como los llamó Theodor Adorno, “fotografías instantáneas” (Adorno 113) en las cuales las y los lectores se acercan a distintos momentos de una infancia vivida por un niño perteneciente a una familia judía asimilada, de la clase media-alta berlinesa.¹ A lo largo de las páginas de este breve libro las y los lectores se aproximan a un mundo desaparecido, el Berlín de finales del siglo XIX y comienzos del XX, justamente en el momento en el que la extinción definitiva del modo de vida que retrata se hacía evidente. Benjamin trabajó en este libro hacia finales de los años treinta, época en la que se encontraba ya exiliado en París, lo que significa que se trata de una obra tardía y contemporánea a *El libro de los pasajes*, el legendario proyecto de escritura inspirado por los movimientos vanguardistas y estructurado alrededor de las nociones del *collage*, la cita y el montaje. Dado este contexto, quizás sorprenda a los y las lectoras el interés de Benjamin en *Infancia en Berlín* por acercarse a sus propios recuerdos de infancia, pues un texto así parecería responder a intereses muy distintos a los que se evidencian en la propuesta monumental de *El libro de los pasajes*, la cual se caracteriza por ser un proyecto eminentemente antisubjetivo.

Ya Adorno había señalado que *Infancia en Berlín* pertenecía a un grupo de textos tardíos en la obra de Benjamin, que se conectan entre sí por su preocupación por el problema de “lo moderno”: “Pertenece al perímetro de una prehistoria de lo moderno, de la cual se ocupó Benjamin durante los últimos quince años de su vida, y constituye el contrapeso subjetivo de los materiales que reunió para su obra planeada sobre los pasajes de París” (111).² Sin embargo, como pretendo explicar en las páginas que siguen, es posible leer *Infancia en Berlín* en el contexto de la obra tardía de Benjamin no solo porque se puede enmarcar dentro de la discusión sobre la modernidad de la cual se ocupó el autor durante este periodo, sino en particular porque se relaciona con la preocupación por el problema de la experiencia y la propuesta de nuevas nociones de experiencia, tema que ocupa a Benjamin al final de su vida. Esta propuesta de lectura implica cuestionar la caracterización de Adorno de *Infancia en Berlín* como un “contrapeso subjetivo” a *El libro de los pasajes*, y permite verlo en cambio como otra parte del proyecto antisubjetivista de Benjamin. Propongo que hemos leído *Infancia en Berlín* como una biografía por razones influenciadas por su historia editorial, así como por el papel que el mismo Adorno jugó en la edición, publicación y recepción de este libro, pero que una lectura de otras versiones del texto nos puede llevar a comprender la obra de una nueva manera.

Benjamin comienza a trabajar en el proyecto que hoy conocemos como *Infancia en Berlín* entre 1932 y 1938, en un contexto de pobreza y necesidad durante su exilio

1 “Momentaufnahmen” es el término que usa Adorno en su epílogo a la primera edición de *Infancia en Berlín* (Adorno 113). A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías.

2 “Sie gehört in dem Umkreis jener Urgeschichte der Moderne, um die Benjamin während der letzten fünfzehn Jahre seines Leben sich mühte, und bildet das subjektive Gegengewicht zu den Stoffmassen, die er für das projizierte Werk über die Pariser Passagen zusammentrug” (111).

en París. Sin duda esta circunstancia histórica explica en parte el atractivo que el texto ejerce para el público lector contemporáneo. El antecedente del proyecto es *Crónica de Berlín*, “una serie de glosas” que Benjamin escribió para la revista *Die literarische Welt*, si bien nunca publicó, y que difiere del proyecto posterior por ser mucho más personal y bastante más autobiográfico (Benjamin, *Berliner Chronik* 476).³ Se sabe que Benjamin intentó publicar distintas versiones de *Infancia en Berlín* en al menos tres ocasiones con editoriales alemanas: le había enviado una versión acabada, compuesta por treinta fragmentos, a Gustav Kiepenheuer Verlag en Berlín, en 1933. El mismo año añadió cuatro fragmentos y le ofreció esta segunda versión a Erich Reiss Verlag de Berlín, en 1934. Un tercer manuscrito, escrito entre 1935 y 1937, fue enviado al historiador de arte Franz Glück para publicarlo en una editorial austríaca, si bien no se sabe si difería o no de la versión de 1934. Adicionalmente se sabe que Benjamin revisó el texto nuevamente en 1938, pero, al igual que las versiones anteriores, tampoco logró publicar esta (Tiedemann, “Editorisches Postscriptum” 114-115). Dice Benjamin en una carta para Gershom Scholem que ante la imposibilidad de publicar el texto completo se había visto obligado a “desbaratarlo” y publicarlo por pedazos, como fragmentos en revistas (Benjamin, *Gesammelte Briefe* v, 189).⁴

Sin duda nos interesa la situación del escritor exiliado que intenta publicar sus textos y solo encuentra el rechazo de sus contemporáneos, y esta circunstancia hace aún más conmovedores los retratos de la vida de un niño y de una familia acomodada a comienzos del siglo XX, pues además de acercarnos al mundo que todos hemos perdido, el de la infancia, hacen parte de un mundo perdido para el autor y para la historia, y sus páginas nos hablan del dolor de este conjunto de pérdidas. Este contexto hace que cuando nos acercamos a *Infancia en Berlín* lo hagamos frecuentemente a través del lente de la nostalgia. Nos aproximamos al libro para constatar los sentimientos de melancolía ante la pérdida, para leer acerca de la conciencia de lo irrecuperable. Es innegable que el tema de la pérdida está presente a lo largo de las páginas del libro, pero conviene detenerse un poco, desautomatizar una interpretación que tienda a la nostalgia, y preguntarnos en cambio sobre nuestros hábitos de lectura y nuestros hábitos de pensamiento, los que Benjamin reta en su libro, si leemos con atención.

La lectura de *Infancia en Berlín* en clave autobiográfica tiene una larga tradición. Para citar un ejemplo, en la primera biografía completa de Benjamin escrita en inglés por dos reconocidos críticos de su obra, Howard Eiland y Michael Jennings, se refieren a secciones completas de *Infancia en Berlín* como testimonios directos de la vida del autor.⁵ Sorprende un poco que autores tan conocedores de la obra de Benjamin y de la crítica

3 “[...] eine Folge von Glossen”.

4 “A veces sueño con los libros desbaratados –la *Infancia en Berlín* y la colección de cartas– y me sorprende entonces dónde encuentro la fuerza para hacer una nueva obra” [“Manchmal träume ich den zerschlagenen Buch nach-der Berliner Kindheit um neunzehnhundert und der Briefsammlung- und dann wundere ich mich, woher ich die Kraft nehme, ein neues ins Werk zu setzen”].

5 Ver la sección de su libro, *Walter Benjamin: A Critical Life*, titulada “A Berlin Childhood”.

a la subjetividad que se aborda en su escritura no se detengan e interpongan una pausa, una cesura, entre el texto de *Infancia en Berlín* y la vida del propio Benjamin, pues al no hacerlo invisibilizan el acto de escritura del autor. En contraste, propongo leer *Infancia en Berlín* como una obra que dialoga con la tradición de la autobiografía, pero que, como suele suceder con la obra de Benjamin en general, se ubica en un umbral donde es simultáneamente biográfico y antibiográfico, nostálgico pero también un proyecto que busca superar la nostalgia, subjetivo a la vez que profundamente antisubjetivo.

Quizás lo primero que conviene señalar es que *Infancia en Berlín* no es un solo libro. Como señala Nadine Werner en *Archäologie des Erinnerns: Sigmund Freud in Walter Benjamins "Berliner Kindheit*, lo que ella denomina el "libro de infancia" [*Das Kindheitsbuch*] (9) de Benjamin está conformado por una serie de textos que constituyen una constelación centrada en el tema de la infancia, y que incluyen la *Crónica de Berlín*, las numerosas versiones que se han recuperado de *Infancia en Berlín*, así como manuscritos y folios mecanografiados que se encuentran en el Walter Benjamin Archiv de Berlín. Vale la pena aclarar también que lo que hemos conocido como *Infancia en Berlín* en la traducción al español tampoco es exactamente el libro como lo concibió el autor. En español hasta ahora hemos leído como *Infancia en Berlín* sobre todo la versión que publicó la editorial Suhrkamp en 1950, conocida como la versión Adorno-Rexroth, que fue traducida por la editorial Alfaguara en 1982 y que se basa en una primera edición de Theodor Adorno, que luego fuera publicada en los volúmenes de las obras completas de Benjamin editadas por Rolf Tiedemann.⁶ La versión original de Adorno, según Tiedemann, se basa en los recuerdos del propio Adorno sobre versiones anteriores del libro que él habría leído en manuscritos y versiones mecanografiadas, así como en recuerdos de sus conversaciones con Benjamin, referencias en cartas sobre cómo este quería ordenar los fragmentos, versiones de los fragmentos que Benjamin había publicado en revistas, o versiones que Adorno y su esposa, Gretel Karplus, tenían en su posesión, ya fuera mecanografiadas o manuscritas (Tiedemann, "Anmerkungen" 969). Adorno decía recordar cuáles eran los fragmentos que Benjamin quería incluir, así como su ordenamiento.

Sin embargo, la autoridad de esta versión se desvanece si se tiene en cuenta que existen otras, de las cuales quiero resaltar una en particular: la que en alemán se ha llamado la "versión final" [*Fassung Letzter Hand*] que, si bien no es necesariamente la versión que Benjamin consideraba como "definitiva", sí es al menos una de las versiones del texto que el mismo autor aprobó. Esta versión hace parte del acervo de la obra de Benjamin que se recuperó en 1981, cuando Giorgio Agamben encontró los manuscritos perdidos que el autor había dejado escondidos en la Biblioteca Nacional

6 Existe una versión reciente, publicada por El Cuenco de Plata, que se presenta como una traducción de la "última versión", pero no lo es exactamente. En ella, el editor, por razones que no argumenta del todo, incluye el fragmento "Noticia de un fallecimiento" que aparece en la versión de Adorno-Rexroth, pero no en la "última versión", "La Mummerehlen", no según la "última versión", sino una versión anterior, la llamada "versión de Gießen", e incluyó "Despertar del sexo", que en realidad no hace parte de la "última versión" (40).

bajo el cuidado de su amigo George Bataille, y que incluye tanto *El libro de los pasajes* como la llamada “versión final” de *Infancia en Berlín*.⁷

Me detengo sobre esta historia editorial, por un lado por lo que esta devela sobre el problema de la escritura y reescritura en Benjamin, pues a lo largo de su obra el problema de las múltiples versiones que existen de muchísimos de sus textos se relaciona directamente con el cuestionamiento del concepto de obra como un todo acabado. El hecho de que hayan existido varias versiones autorizadas por el propio Benjamin, y que difieran entre sí en el contenido de los apartados así como en su ordenamiento, es consistente con una visión de la obra como un proyecto en movimiento, como algo no terminado. Por otro lado, a partir de la repetición con numerosas variaciones, Benjamin cuestiona también la centralidad de la subjetividad del autor, pues un mismo material, incluso autobiográfico, puede aparecer con diferentes fines en distintas versiones y en distintos contextos, con lo cual el material se desliga de la experiencia subjetiva del individuo que escribe sobre ella. Tanto la idea de la obra como algo no acabado como la búsqueda de lo antisubjetivo en la producción artística sitúan a Benjamin en un diálogo con los proyectos vanguardistas de las primeras décadas del siglo veinte. En el contexto de la producción tardía de Benjamin, *Infancia en Berlín* se acercaría así a *El libro de los pasajes*, obra compuesta casi enteramente por citas organizadas a manera de *collage* y clasificadas según distintos temas, sin que medie casi ninguna intervención directa del autor.

Finalmente, discuto aquí la existencia de distintas versiones de *Infancia en Berlín* porque la llamada “versión final” contiene un prólogo que nos obligaría a modificar nuestra lectura del libro, y que nos permite abrirnos hacia nuevas interpretaciones de este. En el prólogo de esta “versión final” de *Infancia en Berlín*, poco conocido en español y que data de 1938, Benjamin señala cómo durante el exilio se propuso la tarea de escribir sobre su infancia como un ejercicio para superar la nostalgia, una suerte de vacuna contra ella:

En el año 1932, cuando estaba en el extranjero, comenzó a ser claro para mí que pronto debería despedirme por un largo período, o quizás de manera duradera, de la ciudad donde nací.

En mi vida interior ya había tenido muchas veces la experiencia del método de la inyección como algo curativo. Me adherí a él también en esta situación y llamé a mí aquellas imágenes que en el exilio despiertan la añoranza del hogar de manera más fuerte: las imágenes de la infancia. El sentimiento de nostalgia podría así dominar el espíritu tan poco como la vacuna a un cuerpo sano. Busqué refrenarlo a través del discernimiento de la irrecuperabilidad, no la casual y biográfica, sino la irrecuperabilidad necesaria y social del pasado (Benjamin, *Berliner Kindheit* 9).⁸

7 Esta información aparece en la página editorial de la edición de *Infancia en Berlín* publicada por Suhrkamp en 2013.

8 “Im Jahr 1932, als ich im Ausland war, begann mir klar zu werden, daß ich in Bälde einen längeren, vielleicht einen dauernden Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen. Ich hatte das Verfahren der

En este prólogo Benjamin le da al público lector una clave para la lectura de los fragmentos que siguen. Señala, de manera quizás contraria a nuestra inclinación como lectores o lectoras, que la nostalgia, y con ella, propongo, la tendencia a centrarse en el sujeto, no son el punto de llegada de su texto sino el punto de partida que se quiere dejar atrás. La nostalgia es justamente aquello que ha de curarse mediante el proceso de escritura de los fragmentos que conforman el libro. Esta exigencia se traduce en ciertas decisiones en la escritura:

Esto ha implicado que los detalles biográficos, que se dibujan más en la continuidad que en la profundidad de la experiencia, retrocedan en este intento, y con ellos las fisionomías, tanto de mi familia como de mis compañeros. Por el contrario, he procurado apoderarme de las imágenes en las cuales la experiencia de la gran ciudad se precipita en un niño de la burguesía.

Considero posible que semejantes imágenes tengan reservado su propio destino. Todavía no les espera una forma predeterminada, como la que está a disposición, desde hace cientos de años, de los recuerdos de una infancia transcurrida en el campo, en consonancia con un sentimiento de la naturaleza. Por el contrario, las imágenes de mi infancia en la gran ciudad son quizás capaces de pre-formar en su interior experiencias históricas posteriores. Espero que en ellas, al menos, se pueda notar cuánto aquel de quien aquí se habla, prescindió después de la seguridad que a su infancia le había sido concedida (*Berliner Kindheit* 9).⁹

Se evidencia así el interés consistente de Benjamin por los temas que tanto lo ocuparon al final de su vida: la noción de experiencia, su ocaso en la modernidad y la pregunta sobre la posibilidad del surgimiento de nuevos modos de experiencia en la cultura de su época. El autor señala expresamente que el propósito de evitar determinados detalles biográficos, así como evitar la especificidad en la descripción de algunos aspectos de la vida del niño y en la caracterización de las personas que lo rodearon, es posibilitar una experiencia más “profunda”, la cual implicaría desvincularse de la continuidad narrativa y hacer caso omiso de detalles biográficos específicos. Esta experiencia profunda consistiría en “apoderarse” de imágenes que

Impfung merhnals in meinem inneren Leben als heilsam erfahren; ich hielt mich auch in dieser Lage daran und rief die Bilder, die im Exil das Heimweh am stärksten zu wecken pflegen—die der Kindheit—mit Absicht in mir hervor. Das Gefühl der Sehnsucht durfte dabei über den Geist ebensowenig Herr werden wie der Impfstoff über einen gesunden Körper. Ich suchte es durch die Einsicht, nicht in die zufällige biografische sondern in die notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen in Schranken zu halten.”

9 “Das hat es mit sich gebracht, daß die biographische Züge, die eher in der Kontinuität als der Tiefe der Erfahrung sich abzeichnen, in diesen Versuchen ganz zurücktreten. Mit ihnen die Physiognomien—die meiner Familie wie die meiner Kameraden. Dagegen habe ich mich bemüht die *Bilder* habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt. Ich halte es für möglich, daß solchen Bildern ein eignes Schicksal vorbehalten ist. Ihrer harren noch keine geprägten Formen, wie sie im Naturgefühl seit Jahrhunderten den Erinnerungrn an eine auf dem Lande verbrachte Kindheit zu Geboten stehen. Dagegen sind die Bilder meiner Großstadtkindheit vielleicht befähigt, in ihrem Innern spätere geschichtliche Erfahrung zu präformieren. In diesen wenigstens, hoffe ich, ist es wohl zu merken, wie sehr der, von dem hier die Rede ist, später der Geborgenheit entriet, die seiner Kindheit beschieden gewesen war”.

no sean puramente individuales y subjetivas, y que se abran a una dimensión que podríamos llamar social.

Con esta caracterización de su libro, Benjamin estaría planteando una noción de experiencia que ya no es individual, pues cuando se refiere a “la experiencia de la gran ciudad” no busca retratar una serie de vivencias puramente individuales. De hecho, el prólogo replantea el papel del individuo en relación con la experiencia, pues la formulación de Benjamin sugiere que no es el niño quien “tiene” una experiencia y luego la escribe como adulto. En cambio, la experiencia de la gran ciudad “se precipita” en un niño de la burguesía, y por lo tanto el niño es más bien un medio que permite este proceso de precipitación. Más aún, tanto el prólogo como los fragmentos que conforman el libro muestran que la experiencia es aquello que surge a través de la escritura del adulto. En otras palabras, Benjamin nos enfrenta a un sujeto que ya no es uno, pues se escinde en el niño que vivió y el adulto que escribe, así como a un sujeto que se difumina y cuya individualidad se desdibuja.

Dado que para el autor la “experiencia de la gran ciudad” se “precipita” en “imágenes”, el prólogo muestra también la preocupación acerca de cuáles serían las formas literarias apropiadas para la producción de estas imágenes. Benjamin afirma que no hay una “forma predeterminada” para narrar los recuerdos de una infancia urbana, y la escritura del texto es una búsqueda de esa forma. Como señala Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, hay en la modernidad una ruptura con las nociones tradicionales de experiencia, hasta el punto en que, para él, en la modernidad la experiencia se ha vuelto imposible: “Modern man makes his way home in the evening wearied by a jumble of events, but however entertaining or tedious, unusual or commonplace, harrowing or pleasurable they are, none of them will become experience” (16). Esta afirmación se comprende si se tiene en cuenta que para Agamben, la experiencia está ligada a las palabras y la posibilidad de la narración: “For experience has its necessary correlation in [...] the power of words and narration” (16), y sin el contexto que les proporcionaba autoridad, la máxima y el proverbio, las dos formas que garantizaban, según él, la transmisión y comunicación de la experiencia, ahora resultan imposibles. Con la llegada de la modernidad, argumenta Agamben, esta noción de autoridad se ve reemplazada por la del individuo y, de manera creciente, se vuelve una experiencia empobrecida, no comunicable, y que se queda encerrada en los límites del sujeto aislado.

En el trasfondo de la argumentación de Agamben está el ensayo del propio Benjamin de 1936-1937, “El narrador”, donde este señala que la experiencia está directamente relacionada con la posibilidad de narración. El libro de Agamben, de hecho, comienza citando este ensayo donde Benjamin escribe cómo la experiencia tradicional, que se expresaba en la forma de máximas y proverbios, no tiene ya un paralelo moderno. Según Benjamin, “con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos” (“El narrador” 112).

En Benjamin la dicotomía que retoma Agamben entre una experiencia cohesionada, propia de una sociedad tradicional, y la empobrecida experiencia moderna es recurrente y conocida. En “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, el tema aparece en la discusión de las nociones de *Erfahrung* y *Erlebnis*: la primera corresponde a la experiencia integrada propia de las culturas tradicionales, y la segunda a la fragmentación y desconexión de la vida moderna: “Donde prevalece la experiencia [*Erfahrung*] en un sentido estricto, entran en conjunción en el recuerdo determinados contenidos del pasado individual con aquellos del pasado colectivo” (Benjamin, “Über einige Motiven in Baudelaire” 611).¹⁰ La experiencia “en un sentido estricto” integra lo personal y lo social, así como los recuerdos conscientes y los inconscientes. En cambio, la experiencia que Benjamin caracteriza como moderna [*Erlebnis*], se asocia a lo largo de este texto con el aislamiento, el shock, el exceso de conciencia y la hipervigilancia propias de la vida en la ciudad moderna.

Sin embargo, esta dicotomía en Benjamin nunca es estática. Así, por ejemplo, precisamente en ese ensayo el autor señala que Baudelaire tenía una “misión”: “la emancipación de la experiencia aislada [*Erlebnis*]” (615).¹¹ Es decir, la dicotomía entre la experiencia integrada propia de la sociedad tradicional y la experiencia o vivencia aislada de la modernidad es justamente un problema que Baudelaire busca superar en su obra, y a Benjamin le interesa la manera en la que el poeta intenta superar las limitaciones de la experiencia moderna en su escritura. De manera análoga, en *Infancia en Berlín*, a mi juicio, hay algo distinto a la constatación de Agamben de que la posibilidad de experiencia se ha perdido: hay en cambio un principio constructivo, un esfuerzo por superar las limitaciones que existen en las posibilidades de experiencia propias de la modernidad y una pregunta por su relación con la escritura. Considero que la propuesta de Benjamin en *Infancia en Berlín* no es la de oponer a la experiencia de la cultura tradicional la imposibilidad de experiencia de la cultura moderna, sino más bien resituarse esta oposición a través de una propuesta de escritura que tiene en cuenta la necesaria fragmentación de lo moderno.

Según la lectura de Sigrid Weigel del ensayo de Benjamin sobre las *Afnidades electivas* de Goethe, Benjamin es crítico de la manera en la que la novela de Goethe pretende traspasar la frontera entre lo humano, finito, y lo trascendente. Para Weigel, Benjamin propone una teoría de la obra de arte en la cual el escritor “is to mark and rupture the limit of his own language by using it as symbol of a different realm that lies beyond, thus allowing a ‘mystery in the exact sense’ to ‘indwell’ his work” (199). En *Infancia en Berlín*, Benjamin propone una tensión entre la experiencia puramente personal y fragmentada, y otra cosa diferente a ella, a la cual el texto apunta mediante

10 “Wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion”.

11 “Es hat etwas Befremdliches, beim Dichter von einer Staatsraison zu reden. Es beinhaltet etwas Bemerkenswertes: die Emanzipation von Erlebnissen. Baudelaires poetische Produktion ist emer Aufgabe zugeordnet”.

el uso de fragmentos e imágenes de la infancia. Para hacerlo, Benjamin no apela a la narración sino al fragmento, y construye sus fragmentos de manera que el “yo” queda relegado a un segundo plano.

Con respecto al papel del “yo”, Benjamin había dicho ya en *Crónica de Berlín*: “Si escribo mejor alemán que la mayoría de los escritores de mi generación se lo debo en gran parte al seguimiento desde hace veinte años de una única regla menor. Dice así: No emplear nunca la palabra ‘yo’, excepto en las cartas” (*Escritos autobiográficos* 200). Esto significa que un “buen escritor” no observaría el mundo solamente desde su posición individual de sujeto. A primera vista parecería que *Infancia en Berlín*, escrita en primera persona, va en contra de esta exigencia, y sin embargo, el prólogo que cito arriba permite superar esta aparente contradicción. La idea de que en los sucesos de la vida de un individuo, del niño que las vivió y del adulto que las recuerda, permitan “decantar” la experiencia de la gran ciudad, es un indicio claro del interés por situarse más allá de lo personal. Lo personal aún existe, pero, como dice Benjamin, “retrocede”, y las fisionomías de los individuos concretos, incluso la del niño que las vivió, se han desfigurado en un acto de borramiento que los vuelve anónimos. Así, a lo largo del texto, el escritor busca en los recuerdos aquellas imágenes que sobreviven una vez que se han borrado las facciones de sus protagonistas y una vez que la anécdota personal pasa a un segundo lugar. La figura del niño es entonces más bien un mecanismo para la generación de estas imágenes, ya que el punto de vista infantil, ahora recordado por el adulto, disloca la mirada de ambos y añade un efecto de extrañamiento en el cual el pasado se revela bajo nuevas perspectivas.

Benjamin habla de la “infancia vivida en la metrópolis” y la opone a la infancia transcurrida en el campo porque no hay una manera avalada por la tradición que permita hablar de la segunda. Las formas tradicionales de narración, que acudirían a la infancia campesina, están aquí ausentes y sería necesario buscar una nueva forma de hablar de ellas. Este argumento se comprende a la luz de la idea de Benjamin en “El narrador” de que las culturas tradicionales tienen una manera de hilar la experiencia en un todo coherente y que, en cambio, la fragmentación y la discontinuidad son lo propio de la experiencia moderna y urbana. En este sentido, la apreciación de Adorno de que *Infancia en Berlín* es una colección de “instantáneas” resulta especialmente apropiada, y la manera en la que Adorno caracteriza el texto adquiere significados que van más allá de lo que él mismo entrevió cuando afirma que *Infancia en Berlín* es el contrapeso subjetivo para los escritos de Benjamin en su última época:

Las fotografías de cuento de hadas de la *Infancia en Berlín* no son solo ruinas, vistas desde la perspectiva de pájaro, de una vida hace ya mucho perdida, sino instantáneas de un país aéreo que aquel aeronauta tomó, en las cuales logró que sus modelos mantuvieran una amigable quietud (Adorno 114).

La metáfora fotográfica según la cual los apartados de *Infancia en Berlín* son “instantáneas” se relacionaría directamente con la noción de Benjamin de que la experiencia

de lo moderno tiene que ver con la discontinuidad y la fragmentación, y no con la continuidad de la narración. Si para Benjamin, desde la época de Baudelaire, el fragmento es la expresión propia de la modernidad, *Infancia en Berlín* es un texto que responde al espíritu moderno al ser una especie de colección de postales, de pequeños fragmentos no directamente relacionados unos con otros y que tampoco se ordenan de manera cronológica según una experiencia biográfica. Por otro lado, el hecho de que Adorno utilice justamente metáforas tecnológicas (la instantánea, el aeronauta) resuena directamente con las reflexiones de Benjamin acerca de cómo la tecnología afecta y modifica la experiencia humana, tal y como señala en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. Más aún, la imagen del aeronauta que toma una fotografía desde la distancia le añade a la apreciación de Adorno una dimensión distinta a su propia afirmación de que *Infancia en Berlín* es el “contrapeso subjetivo” de los otros textos que Benjamin escribió en aquella época. Al ser imágenes tomadas desde los aires son, justamente, imágenes a distancia, imágenes que dan una visión general de algo: una vida, pero también, una época y una sociedad.

El deseo de ir más allá de la experiencia personal y subjetiva, y en cambio, de abrirse a una dimensión no subjetiva (llámese “social” o “histórica”) se manifiesta de diversas maneras en las técnicas de escritura que Benjamin pone en práctica en *Infancia en Berlín*. Por un lado, arriba he señalado algunas estrategias que evitan centrarse en lo subjetivo, tales como la ausencia de un orden cronológico en los apartados, la utilización de fragmentos aparentemente aislados, o el “borramiento” del rostro del narrador y de los personajes retratados a lo largo del texto. Adicionalmente, es notable la manera en la que *Infancia en Berlín* enfatiza constantemente elementos externos al sujeto que recuerda al niño que vive. Una vez borradas las fisionomías concretas de los personajes quedan en primer plano objetos, animales, lugares y palabras, y estos son precisamente los materiales que Benjamin recupera en su recuerdo después de que con el paso del tiempo se hayan “sedimentado”. La falta de rostro del protagonista es en el texto la contraparte de la voz de los objetos, y el texto escrito por el adulto intentaría interpretar la voz con la que estos alguna vez le hablaron al niño: todo lo que ha enmudecido o se ha reificado en la cultura capitalista, y en la vivencia del adulto que se ha vuelto insensible a las cosas, puede adquirir de nuevo acceso a una voz en la escritura del adulto que recuerda la manera en la que el niño se aproximaba al mundo, y que incluso intenta comprender algo que el niño no comprendió.

En *Infancia en Berlín* los objetos le comunican al niño saberes secretos, y el niño se mantiene a la expectativa de un mensaje que no descifra del todo, pero que el adulto alcanza a entrever como tal. Estos mensajes son inciertos y efímeros, como en el fragmento “Mañana de invierno”, donde Benjamin habla sobre la manzana horneada que recibía como desayuno:

Allí estaba el oscuro y caliente fruto, la manzana, que se me presentaba como familiar y, no obstante, había cambiado como un conocido que hubiera salido de viaje. Era un viaje por el oscuro país del calor de la estufa, por el que había

tomado los aromas de todas las cosas que el día me tenía preparado. Y por eso no tenía nada de extraño que vacilase en morderla cuando calentaba mis manos en ella. Presentía que la fugaz nueva que transmitía con su aroma podía escapárseme fácilmente por el camino de la lengua” (30).¹²

La manzana aparece en la escritura como un objeto a la vez conocido y extraño, que le comunica al niño un mensaje que se sospecha, pero no se puede del todo comprender. La manzana encierra un vaticinio de lo que el futuro le tiene preparado al niño, pero solo la escritura del adulto puede dar cuenta de la premonición que ella encierra. Este tipo de estrategia es común a los demás fragmentos de *Infancia en Berlín*, de manera que las referencias al futuro, el presagio o la espera a que algo se revele son recurrentes: “De las cariátides y las atlantas, putti y pomonas que por entonces me observaban, me sentía más cercano a esos especímenes cubiertos de polvo de la raza de habitantes de los umbrales. Pues saben de la espera” (*Berliner Kindheit* 25).¹³ Los lugares y los objetos constantemente envían señales que el niño y el escritor intentan descifrar. Así, por ejemplo, el fragmento que en la edición en español de Alfaguara se traduce como “Logias” (“Balaustradas”) dice:

La primavera hacía surgir aquí los primeros brotes delante de la fachada posterior gris, y cuando, avanzando el año, un techo de hojas cubierto de polvo rozaba mil veces el muro de mi casa, el roce me daba unas lecciones a las que aún no era capaz de seguir. Pues todo en el patio era para mí una señal. Cuántos mensajes no había en el alboroto de las persianas verdes, que se levantaban, y cuántas malas noticias dejaba yo sin abrir en el ruido de las persianas, que tronaban al caer en el anochecer” (Benjamin, *Berliner Kindheit* 12).¹⁴

Al plantear una conexión entre los eventos pasados y el presente de la escritura y la lectura, *Infancia en Berlín* escenifica el intento por trascender una experiencia empobrecida en la cual los sucesos ocurrirían de manera aislada y discontinua. Por esta razón, en los distintos apartados Benjamin busca poner en práctica la idea de que los sucesos del pasado tienen la capacidad de “pre-formar” sucesos posteriores,

12 “Da lag die dunkle, warme Frucht, der Apfel, der sich, vertraut und doch verändert wie ein guter Bekannter, der verreist war, bei mir einfand. Es war die Reise durch das dunkle Land der Ofenhitze, der er die Arome von allen Dingen abgewonnen hatte, welche der Tag mir in Bereitschaft hielt. Und darum war es auch nicht sonderbar, daß immer, wenn ich an seinen blanken Wangen meine Hände wärmte, ein Zögern mich beschlich, ihn anzubeißen. Ich spürte, daß die flüchtige Kunde, die er in seinem Dufte brachte, allzu leicht mir auf dem Wege über meine Zunge entkommen könne”.

13 “Unter den Karyatiden und Atlanten, den Putten und Pomonen, die mich damals angesehen hatten, standen mir nun am nächsten jene angestaubten aus dem Geschlecht der Schwellenkundigen, die den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behütten. Denn sie verstehen sich aufs Warten”.

14 “Der Frühling hißte hier die ersten Triebe von einer grauen Rückfront; und wenn später im Jahr ein staubiges Laubdach tausendmal am Tag die Hauswand streifte, nahm das Schlürfen der Zweige mich eine Lehre, der ich noch nicht gewachsen war. Denn alles wurde im Hof zum Wink. Wieviele Botschaften saßen nicht im Geplänkel grüner Rouleaux, die hochgezogen wurden, und wieviele Hiobsposten ließ ich kulg im Poltern der Rolläden uneröffnet, die in der Dämmerung niederdonnerten”.

y la conexión entre el pasado y el presente se hace visible en la escritura. La tarea que Benjamin se plantea como escritor en este texto no es entonces recordar un pasado subjetivo, sino producir imágenes donde los recuerdos de infancia revelen su conexión con el presente. “Al igual que la madre coloca a su pecho al recién nacido sin despertarlo”, afirma Benjamin en el primer apartado de la “versión final” de *Infancia en Berlín*, “así trata la vida por mucho tiempo los tiernos recuerdos de la infancia” (*Berliner Kindheit* 11).¹⁵ Se guardan, con afecto, los propios recuerdos, pero, al igual que el niño, en algún momento es necesario despertar. Esta idea del despertar es uno de los motivos a los que Benjamin apela en *El libro de los pasajes* cuando, en oposición al proyecto del surrealista Louis Aragon, afirma que su propio proyecto consiste en “crear la constelación del despertar” (*Das Passagen-Werk* 571).¹⁶ Este despertar, en *Infancia en Berlín* tiene que ver sin duda con la producción de imágenes que ya no son meramente recuerdos personales, sino que obedecen a un principio constructivo donde lo individual pasa a un segundo plano para intentar dar una visión de una experiencia social, y donde la experiencia no son ya los sucesos vividos, sino aquello que sucede en la escritura del fragmento, donde cada imagen integra el presente y el pasado en la palabra. Dice Benjamin en *El libro de los pasajes*: “una imagen es aquella [...] donde lo pasado entra con el ahora en una constelación. Dicho con otras palabras: una imagen es la dialéctica en suspenso. [...] Solo las imágenes dialécticas son verdaderas imágenes (es decir, no arcaicas); y el lugar donde se encuentran es el lenguaje” (578).¹⁷

Referencias

- Adorno, Theodor. “Nachwort zur *Berliner Kindheit* um neunzehnhundert (1950)”. *Berliner Kindheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2013, pp. 111-113.
- Agamben, Giorgio. *Infancy and History*. Londres, Verso, 2007.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid, Alfaguara, 1982.
- . *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften v*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1991.
- . “Über einige Motiven in Baudelaire”. *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt, Suhrkamp, 1991, pp. 605-653.
- . *Berliner Chronik. Gesammelte Schriften VI*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996, pp. 465-519.
- . *Escritos autobiográficos*. Trad. Teresa Rocha Marco. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

15 “Wie eine Mutter, die das Neugeborene an ihre Brust legt ohne es zu wecken, verfährt das Leben lange Zeit mit der noch zarten Erinnerung an die Kindheit”.

16 “Während Aragon im Traumbereich beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden”.

17 “Bild ist dasjenige [...] worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist Dialektik im Stillstand. [...] Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nichtarchaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache” (GS v, 576f.; vgl. ebd., 578).

- —. “El narrador”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. México, Alfaguara, 1998, pp. 111- 134.
- —. *Gesammelte Briefe v (1935-1937)*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1999.
- —. *Berliner Kindheit um 1900*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2013.
- —. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2016.
- Eiland, Howard y Michael Jennings. *Walter Benjamin: A Critical Life*. Cambridge, MA, Belknap Press, 2014.
- Tiedemann, Rolf. “Anmerkungen des Herausgebers”. En Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften IV*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, pp. 881-1.134.
- —. “Editorisches Postscriptum”. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2013., pp. 114-117.
- Weigel, Sigrid. “The Artwork as Breach of a Beyond: On the Dialectic of Divine and Human Order in Walter Benjamin’s ‘Goethe’s Elective Affinities’”. *Walter Benjamin and Romanticism*. Londres, Continuum, 2002, pp. 197-206.
- Werner, Nadine. *Archäologie des Erinnerns: Sigmund Freud in Walter Benjamins ‘Berliner Kindheit’*. Göttingen, Wallstein Verlag, 2015.

Enviado: 9 septiembre 2019

Aceptado: 9 marzo 2021

