

# Alegoría y porosidad en Walter Benjamin. Del *Trauerspiel* al ensayo sobre Nápoles

Allegory and Porosity in Walter Benjamin.  
From *Trauerspiel* to the Essay on Naples

Chaxiraxi Escuela Cruz  
Universidad de la Laguna  
cescuela@ull.edu.es

**Enviado:** 12 septiembre 2024 | **Aceptado:** 23 septiembre 2024

## Resumen

El 19 de agosto de 1925 Walter Benjamin y Asja Lacis publican en el *Frankfurter Zeitung* «Nápoles», un ensayo sobre la ciudad italiana en el que analizan las costumbres y prácticas culturales de la zona a partir de un peculiar método de superposición de imágenes. Si bien resulta habitual estudiar *Calle de dirección única* o *Infancia en Berlín* como textos tempranos en los que Benjamin se aproxima a la fisonomía como forma de expresión, este trabajo pretende llamar la atención sobre la primera de las *Denkbilder* sobre ciudades que Benjamin había elaborado en los años veinte y a la que seguirán «Moscú», «Marsella» o «San Gimignano». El objetivo es mostrar de qué manera estos retratos de ciudades no solo permiten al autor dar cuenta de los cambios que experimentaron las urbes europeas a partir del siglo XIX, sino también poner en marcha una teoría de la representación que parte del estudio de los recursos alegóricos en el *Trauerspiel* sobre los que trabajaba en esa época. Con ello, el ensayo sobre Nápoles será presentado como el primero de los esfuerzos llevados a cabo por Benjamin para conducir la investigación sobre la dramática barroca a problemas de la cultura contemporánea.

Palabras claves: Nápoles, porosidad, alegoría, *Denkbilder*, imagen.

## Abstract

On August 19<sup>th</sup>, 1925, Walter Benjamin and Asja Lacis published Naples in *Frankfurter Zeitung*. It is an essay about the Italian city, where they analyze the customs and cultural practices of the area through a peculiar method of image superimposition. It is common to interpret *One-Way Street* as the work in which Benjamin first approaches physiognomy as a form of expression. This paper aims to address the first of the city physiognomies that Benjamin wrote in the 1920s. The objective is to show how Benjamin sets in motion, in these city portraits, a theory of representation based on the study of allegory in *The Origin of German Tragic Drama*. The essay on Naples will be presented as the first of the exercises undertaken by Benjamin to apply his research on Baroque drama to problems of contemporary culture.

Keywords: Naples, porosity, allegory, *Denkbilder*, image.

## Trauerspiel, alegoría y transitoriedad

En una carta a Gershom Scholem del 5 de marzo de 1924, Benjamin informaba desde Berlín de su intención de abandonar el país forzado por acuciantes dificultades económicas:

A principios de abril quiero irme de aquí por las buenas o por las malas, con el deseo de vivir en un entorno más amplio y libre que me permita completar este asunto hasta donde se me permita. Puesto que mi situación financiera continúa oscureciendo, esta será mi última esperanza [...] No estoy seguro de cómo financiar mi estancia en el extranjero, pero en el peor de los casos sacrificaré mi biblioteca (*Gesammelte Briefe II* 433).

Benjamin se dedicaba entonces a la culminación de los trabajos de preparación de *El origen del drama barroco alemán*, con la esperanza de presentarlo como tesis de habilitación en la Universidad de Frankfurt para lograr una deseada plaza académica. En continuidad con algunos trabajos anteriores, se proponía analizar la forma particular de la literatura dramática alemana en el barroco, prestando atención a las características específicas que lo situaban frente a la tragedia clásica. Buscaba restablecer el sentido original del *Trauerspiel* más allá de las degeneraciones que había sufrido en la crítica romántica. «Salvar una literatura antigua» (*Gesammelte Briefe II* 368), así resumía su empresa a su amigo Florens Christian Rang. La investigación avanzaba con lentitud, pues disponía de cerca de «600 citas en buen orden y claridad» (437), pero veía urgente encontrar un sitio tranquilo que le permitiera alcanzar «la rutina burguesa de trabajo» (437) indispensable para completar la redacción de la tesis. El lugar elegido fue Capri. Llega al golfo de Nápoles apenas un año más tarde y lo que en principio se había planeado como una estadía breve, acaba por prolongarse durante seis meses por las condiciones de vida favorable que le ofrecía el sur italiano. Como informa en sus cartas, ahí comienza con la fase final de escritura del libro, entonces organizado en tres secciones: «La historia reflejada en el *Trauerspiel*, El concepto oculto de melancolía en los siglos XVI y XVII y La esencia de la alegoría y sus formas artísticas» (437). En su forma final, el libro se presenta con dos únicos capítulos, acompañados del conocido prólogo:

Durante estos meses, que no han sido fáciles, he completado la introducción epistemológica de mi libro, así como el primer capítulo, «El rey en el *Trauerspiel*» y casi todo el segundo, «*Trauerspiel* y tragedia». Aún debo escribir el tercero, «Teoría de la alegoría» y una conclusión. En definitiva, el proyecto no estará terminado en la fecha de vencimiento original. No obstante, espero entregarlo en navidad, cuando la situación académica y diplomática sea distinta y no comprometa su éxito (481-482).

El libro parte de algunos trabajos que Benjamin había publicado en 1916, como «*Trauerspiel* y tragedia», «El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y la tragedia» y «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres». En ellos trazaba

las líneas de una teoría del lenguaje peculiar modulada por su interés por distanciarse críticamente de las teorías modernas del conocimiento y su preferencia por los aspectos representativos del lenguaje. En el prólogo del *Trauerspiel*, se opone a toda pretensión sistematizadora en la filosofía y centra la cuestión en la importancia de la exposición: «Es propio de la escritura filosófica enfrentarse de nuevo y a cada viraje, con la cuestión de la exposición. En su forma acabada será doctrina ciertamente, pero conferir este acabamiento no se halla en poder del mero pensar» (*Ursprung des deutschen Trauerspiels* 207). Benjamin considera esta una tarea inherente al ejercicio filosófico con la que distanciarse de todo modo de proceder sistematizador que acompaña a la prioridad instrumental y comunicativa del lenguaje. «Exponer la verdad», afirmaba, significa atender al papel contemplativo y no intencional de la filosofía. Por eso, entiende que, frente a la concepción reduccionista del lenguaje comprendido como un mero instrumento cognoscitivo, la filosofía debe concebirse como «el esfuerzo por renovar la percepción originaria de la palabra» (217) para prestar oídos y darles voz a las cosas.

Aquí confirma su interés por recuperar la expresión alegórica dominante en el drama barroco. El clasicismo y el romanticismo posterior habían relegado el papel de la alegoría a una técnica de reproducción de imágenes, opuesta al símbolo. Sin embargo, Benjamin observa en ella, en tanto forma de expresión central en el *Trauerspiel*, una estrategia expositiva fundamental. No la entiende como mero gesto literario, sino como un recurso filosófico en tanto modo de significación específico. A diferencia del modo simbólico de representación inmerso en el lenguaje comunicativo, la alegoría permite una expresividad lingüística no limitada a la intención instrumental, ni tampoco a la identidad entre significado y significante. La expresión alegórica, por el contrario, permite ir más allá de las determinaciones que oscurece el lenguaje habitual.

La relación con la temporalidad, asegura, es el momento en el que la especificidad de la alegoría la distancie del símbolo. El símbolo siempre hace referencia a algo externo a él, de ahí que pertenezca a una totalidad que le reclama, esto es, a una unidad entre forma y contenido. Por el contrario, la alegoría se resiste a quedar atada a la univocidad de sentido. Así, el objeto alegórico que ha perdido su significado inicial adquiere, al mismo tiempo, la posibilidad de significar cualquier cosa distinta. La alegoría lo «libera» proporcionando un medio para expresar algo distinto. Por eso, la imagen simbólica de una naturaleza detenida se sustituye en la alegoría por la de un mundo en continua transformación y tránsito eterno. Es decir, como historia. En el compromiso por recuperar un concepto no empobrecido de la alegoría barroca, Benjamin quiere destacar su capacidad para reflejar una auténtica experiencia histórica específicamente moderna:

Con el *Trauerspiel*, la historia entra en escena y lo hace como escritura. La naturaleza lleva la historia escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* se hace presente como ruina. Pero con esta, la historia se redujo a escenario. Y así configurada, la historia se plasma como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia irrefrenable (353).

El contenido del *Trauerspiel* es la vida histórica, algo que le hace marcar distancia con la tragedia. Si esta se basa en la idea de eternidad mítica, el drama está arraigado en la historia misma, en una inmanencia plenamente temporal y despojada de cualquier sentido o esperanza. Su protagonista ya no es el héroe trágico y su destino, sino el sujeto barroco que hace frente a las decepciones que acompañan a los asuntos terrenales, como la fragilidad de la belleza, la fugacidad de la juventud, el derrumbe del poder o la caducidad de los valores culturales. Esta visión secular de la historia como un paisaje de muerte, escombros y destrucción conduce a la reflexión sobre la desolación terrenal y los sufrimientos del mundo.

Benjamin quiere destacar el valor de la técnica alegórica como forma expresiva primordial que tiene consecuencias en el propio lenguaje al hacer visible la experiencia de un mundo en ruinas. Valora el esfuerzo disruptivo que cree ver en el proceder alegórico como contrapeso del lenguaje instrumental, en el momento en el que saca a la luz las imágenes de la transitoriedad. La expresión alegórica no busca la totalidad del símbolo. Tampoco se sitúa en el ideal simbólico de la belleza aparente, sino que da cuenta del carácter desmembrado de un mundo secularizado y desprovisto de toda significación escatológica:

En la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial paralizado. 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. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad simbólica de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad propia del individuo (343).

Sus trabajos posteriores apuntarán a este impulso revolucionario presente en las imágenes alegóricas de lo caduco y ruinoso, es decir, a su potencial para romper con la lógica lineal y cuantitativa del tiempo. En el *Trauerspiel*, la experiencia de lo temporal como calvario no solo le conduce a ser expresión de la melancolía que produce la desintegración de todo orden y sentido. También es el punto de partida de la idea benjaminiana de redención secularizada. El rechazo a abandonar la alegoría como figura retórica en el cajón de los recursos estéticos del siglo XVIII y su esfuerzo por actualizarla como forma de expresión de la verdad en conexión con los procesos históricos de cada época permiten a Benjamin pensar la técnica alegórica como un lugar desde el que plantear una teoría de la experiencia filosófica abierta a lo transitorio y fragmentario. La mirada alegórica hace posible mantener una relación con los objetos distinta a la del saber intencional. Por eso, la alegoría es tanto una representación visible de un concepto abstracto como un medio expresivo para presentar algo directamente al tiempo que significa otra cosa. Esto explica su afinidad con la escritura jeroglífica. La alegoría es imagen, como lo son los jeroglíficos, pero también escritura. Esto es, un

lenguaje formado por imágenes, de ahí que se muestre de forma práctica en la escritura. En ella no solo es posible reflejar un momento histórico concreto, sino también poner de manifiesto su propia comprensión de la historia. Aquí puede entenderse el interés de Benjamin por ampliar el procedimiento de significación alegórico más allá de los límites académicos del drama barroco alemán y también abrirse a la extrema concreción histórica, es decir, a la interpretación de fenómenos concretos de la vida moderna. Se daban entonces los primeros pasos de la constitución de un programa de interpretación filosófica y de escritura micrológica que se dirige a la reflexión sobre lo fragmentario frente al sistema filosófico y que termina por convertirse en un aspecto característico de su pensamiento.

### **Denkbilder o imágenes de pensamiento**

Son muchas y muchos los intérpretes que han prestado atención al papel que ha representado la teorización de la alegoría en el desarrollo posterior de la obra benjaminiana.<sup>1</sup> Desde sus escritos sobre Baudelaire hasta la obra de los *Pasajes* se ha llamado la atención sobre un método de exposición de ideas inspirado en los recursos alegóricos: las *Denkbilder* o imágenes de pensamiento. A pesar de que Benjamin no se refiere directamente a este concepto en ninguna de sus obras, este modelo de construcción alegórica que surge de la imbricación entre el pensamiento conceptual y las imágenes se convierte en uno de los sellos distintivos de su lenguaje y estilo filosófico. Las *Denkbilder* hacen referencia a un tipo de escritura filosófica breve que reúne de manera peculiar categorías conceptuales y estéticas, y que se centra en elementos aparentemente periféricos. Las «imágenes de pensamiento» asumen funciones diferentes en la obra de Benjamin.<sup>2</sup> Köhnen las define como «fenómenos privados, subjetivos, incluso triviales, que emergen en un instante, auráticamente y adquieren un significado que desafía las convenciones» (10). En ocasiones se presentan en forma de pequeñas narraciones individuales referidas a experiencias biográficas particulares (por ejemplo, en las memorias de «Infancia en Berlín»); en otras, como observa Lindner, apuntan a «ambiciosos modelos epistemológicos» (85) al adelantar de manera abreviada proyectos filosóficos posteriores.<sup>3</sup> Es el caso de los *Pasajes* o, sobre todo, de *Calle de dirección única*.

---

1 Para una aproximación a la influencia de la teoría de la alegoría del *Trauerspiel* en la obra de Benjamin, cfr. Hasselstein, Reijen, Naeh, Menkey Lindner.

2 Schlaffer lleva a cabo un minucioso estudio sobre el uso de las *Denkbilder* como «modelo peculiar de prosa» en otros autores cercanos a Benjamin, como Brecht, Adorno, Horkheimer, Kracauer y Bloch.

3 Lindner también rechaza que pueda ser considerado un *topos* constante en la obra del autor: «Benjamin abrió un espacio de escritura experimental que permanece abierto temática y, sobre todo, terminológicamente, en el que el pensamiento anterior seguía funcionando de manera inacabada, pero al tiempo podía entrar en constelaciones completamente diferentes. A este respecto, parece erróneo rastrear las *Denkbilder* hasta en los motivos centrales» (85).

Benjamin publica en 1928 una colección de textos breves con vivencias, recuerdos y reflexiones bajo el título *Calle de dirección única*. Inicialmente pensada como «regalo para los amigos», aunque al final dedicada a Asja Lacis, la obra refleja la atención prestada por Benjamin a los fragmentos aparentemente nimios que interrumpen, desde los márgenes, la cotidianidad urbana. «El fragmento es el material más noble de la creación barroca» (*Ursprung des deutschen Trauerspiels* 397), había advertido en el *Trauerspiel*. Esta advertencia se convierte en la exigencia que le conduce a romper con las formas narrativas lineales y centrar la atención sobre lo fragmentario y carente de intención. Unos años después, Benjamin confesará la presencia en esta obra de un «cruce de dos fisonomías mías, una más antigua y otra más reciente» (*Gesammelte Briefe III* 133).

Adorno fue uno de los primeros en señalar *Calle de dirección única* como un ejercicio temprano llevado a cabo por Benjamin para actualizar la mirada alegórica, resaltando al tiempo el papel decisivo que representaría la obra para su proyectada prehistoria de la modernidad. En un ensayo publicado en 1955 en la revista *Texte und Zeichen*, Adorno considera un error leer *Calle de dirección única* como un libro de aforismos, en lugar de como una colección de imágenes de pensamiento o *Denkbilder*:

Los fragmentos de la obra no son imágenes como los mitos platónicos de la caverna o del carro. Son más garabatos misteriosos que evocaciones parábolicas de lo que no puede decirse en palabras. No quieren tanto detener el pensamiento conceptual como sorprender con su forma enigmática y por tanto poner en movimiento el pensamiento, pues en su forma conceptual tradicional éste se observa rígido, convencional y anticuado (*Noten zur Literatur* 680).

Observa la pertinencia en el uso del concepto de *Denkbild* en la medida que permite dar cuenta de la compleja relación entre naturaleza e historia que Benjamin había tratado de abordar con el tratamiento de la alegoría en el *Trauerspiel*. Como apunta Schweppenhäuser (15), Adorno encuentra en el concepto «acertijo gráfico» (*Vexierbild*) la forma adecuada para referirse al estilo fisonómico que caracteriza el lenguaje de Benjamin en estos primeros escritos.<sup>4</sup> Y es que la alegoría no solo se estudia como una técnica metafórica válida para el campo de la estética, sino sobre todo como un método de comprensión de la historia. Para Benjamin, lo históricamente concreto se presenta como una «imagen», como naturaleza, en virtud de su transitoriedad, al tiempo que lo natural se disuelve en lo históricamente creado. Por eso, Adorno considera que el «peculiar carácter plástico» (*Noten zur Literatur* 574) de su estilo filosófico encuentra en la figura del *Denkbild* un momento ideal. Ya en el seminario que dedica al *Trauerspiel* en el semestre de verano de 1932, Adorno habría presentado la mirada micrológica de Benjamin como una forma de orientación de lo histórico diferente a la *philosophia*

4 «Así como la física especulativa capta la naturaleza creadora en las naturalezas creadas, del mismo modo protegiendo el conocimiento histórico frente a la afinidad que pronto manifestó con el positivismo fiscalista, Benjamin capta la historia faciens en los facta, en las particularizaciones de la segunda naturaleza, en cuya esculpida fisonomía él descifraba el impulso subterráneo en cuanto impulso mesiánico» (Schweppenhäuser 17).

*perennis*. Sus imágenes surgen de un ejercicio de «transformación de la materialidad en alegoría» (Adorno, «Seminar von Sommersemester über Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiel» 56), esto es, de una escritura enigmática de lo concreto cuya forma recuerda a la de los jeroglíficos.

También Kracauer destacó la afinidad entre el *Trauerspiel* y *Calle de dirección única* en una reseña conjunta de las dos obras donde prestaba atención al método monadológico que ve presente en ambas:

El método de disociar unidades experimentadas de manera inmediata que Benjamin utiliza en el libro sobre el Barroco y que es aplicado ahora, debe adquirir un significado que sea, si no revolucionario, al menos explosivo. De hecho, se trata de una colección rica en detonaciones (253).<sup>5</sup>

La colección de imágenes que forma *Calle de dirección única* combina descripciones de lugares, análisis de prácticas cotidianas de la sociedad burguesa y relatos oníricos que configuran al detalle el espacio de la ciudad moderna y pondrá en práctica el pensamiento microscópico que había sido adelantado en el *Trauerspiel*. Pero, a diferencia del drama barroco, en *Calle de dirección única* las imágenes alegóricas configuran la lectura de lo urbano para comprender críticamente su contexto político y social.<sup>6</sup> Esto parece reflejarse también en una carta del 8 de febrero de 1928 dirigida a Hoffmansthal, en la que Benjamin define el libro como un documento que refleja «su lucha interior por captar los acontecimientos actuales como el reverso de lo eterno en la historia y tomar las huellas de este lado oculto de la moneda» (*Gesammelte Briefe III* 459).

Es importante señalar que antes de las reseñas de Adorno y Kracauer, el concepto de «imagen de pensamiento» ya se había utilizado para referirse al peculiar método de escritura benjaminiano. En una carta a Scholem, Benjamin explica que su «pasión por la emblemática barroca» (*Gesammelte Briefe II* 433) lo ha conducido a pensar un largo compendio de emblemas al que pretendía dedicarse tras la finalización de sus compromisos académicos. Todo parece indicar que se trata de una antología de seis textos breves realizada a finales de la década de los veinte, aunque no publicada hasta noviembre de 1933 en el *Frankfurter Zeitung* y precisamente con el título *Denkbilder*. En estos textos, Benjamin presenta unos peculiares retratos de ciudades modernas a partir de una reflexión sobre sus espacios, su arquitectura, sus habitantes y sus rutinas cotidianas. Por eso, si bien es habitual acudir a *Calle de dirección única* para hacer visible la aproximación de Benjamin a las fisionomías como formas de expresión, lo cierto es que los modelos de *Denkbilder* permiten estudiar las primeras huellas del análisis micrológico característico de la hermenéutica benjaminiana a partir de su conexión

---

5 A propósito de esta lectura, Bub estudia los elementos de afinidad y diferencia entre los relatos elaborados respectivamente por Kracauer y Benjamin sobre el paisaje urbano en las ciudades mediterráneas de Marsella y Nápoles.

6 Sobre esto, cfr. Jennings.

con los temas del *Trauerspiel*. Nápoles, el primero de estos paisajes urbanos, servirá a Benjamin para ensayar nuevas formas de entender los recursos alegóricos.

## Las miniaturas alegóricas en Nápoles

En abril de 1924, Benjamin se había trasladado al sur de Italia para organizar los trabajos del *Trauerspiel*. No era la primera vez que visitaba Italia, pero la importancia de esta estancia contó con algunas peculiaridades que han hecho posible presentarla como un punto de inflexión en la formación de su pensamiento. Durante la década de los años veinte, Capri, Nápoles o Positano fueron lugares muy visitados por lo que Benjamin llamó «el proletariado intelectual itinerante» (*Gesammelte Briefe III* 133), un numeroso conjunto de artistas, poetas y personas vinculadas al ámbito filosófico y literario que, atraídos por las formas de vida alternativa que ofrecía el Mediterráneo, trataban de escapar de la depresión económica de la posguerra europea.

Benjamin pasa a formar parte de esta constelación napolitana cuando se traslada durante cinco meses a Capri, vía Génova y Pisa, unos días antes de que Alemania comenzara a restringir los viajes al extranjero sin hacer un depósito monetario que hubiera dificultado su precaria situación económica. Lejos del sosiego que buscaba para concluir su trabajo, la correspondencia durante estos meses con amigos como Scholem, Richard Weissbach, Gottfried Salomon-Delatour o Erich Rothacker revela, como una auténtica crónica de aprendizaje, la conmoción que significó para él aquella estancia. En las cartas relata sus experiencias en las diferentes excursiones por entornos que le producían fascinación: «La isla es tan peligrosa que, una vez que llegas, no puedes arrancarte de ella, cuyo poder de seducción aumenta con la proximidad de Nápoles, la ciudad más brillante del mundo con excepción de París» (*Gesammelte Briefe II* 451). Incluso su indignación ante la poca asistencia en el Congreso Internacional de Filosofía que celebraba la Universidad de Nápoles con motivo de su aniversario número setecientos, mientras que en las calles se respiraba un ambiente festivo: «ya estaba convencido de que los filósofos son los peor pagados porque son los más superfluos lacayos de la burguesía internacional. Lo que no había visto hasta ahora era que exhibieran su inferioridad por todas partes con tan solemne miserabilidad» (448).

Benjamin visitó Nápoles una veintena de veces, visitas que le sirvieron para explorar minuciosamente el entorno urbano y percatarse del «temperamento extremo de la forma de vida napolitana» (*Gesammelte Briefe II* 501):

En ninguna otra parte ha sido mayor la impresión a la que me causaron las ruinas del templo de Paestum, que vi solo en la temporada de malaria [...] El mismo día vi Salerno. Por segunda vez vi Pompeya y por vigésima quizás Nápoles, sobre la cual he recogido mucho material, así como extrañas e importantes observaciones que quizás debería desarrollar (*Gesammelte Briefe II* 486).

Estas observaciones sobre la ciudad se plasmaron en algunos trabajos variopintos, como un curioso escrito sobre el almuerzo caprese, una reseña de un libro de viajes sobre Nápoles o una conferencia radiofónica para niños y niñas emitida a principios de los años treinta. Durante esos meses, Benjamin mantuvo contacto con personalidades destacadas de la vida cultural y académica de la época con las que coincidió en el sur italiano, como los artistas Enrico Prampolini y Filippo Tommaso Marinetti, o escritores como Brecht y Maksim Gorki. También coincidió con Adorno, Kracauer, Sohn-Rethel y Bloch, con quienes curiosamente compartió su fascinación por las ciudades de la región de Campania y el esfuerzo por plasmar sus impresiones en pequeños ensayos. Así, en 1926 Kracauer publica su artículo «Felsenwahn in Positano» en el *Frankfurter Zeitung*, solo un año después de que Adorno hiciera lo propio con «El pescador Spadaro». Por su parte, Bloch escribe el mismo año «Italia y la porosidad» y Alfred Sohn-Rethel tres pequeños relatos («El ideal de lo roto. Sobre la técnica napolitana», «La ascensión al Vesubio de 1926» y «Un atasco en Vía Chiaia») recientemente traducidos a español.<sup>7</sup> A pesar de que la coincidencia entre estos autores no ha pasado desapercibida para la bibliografía actual,<sup>8</sup> es el encuentro de Benjamin con la dramaturga Asja Lacis el que tendrá un impacto mayor en su biografía intelectual, pues con ella escribe su ensayo más importante de esta época bajo el título *Nápoles*.

Publicado el 19 de agosto de 1925 en el *Frankfurter Zeitung*, Benjamin y Lacis ofrecen en *Nápoles* un peculiar análisis sobre la urbe italiana en atención a sus costumbres y prácticas habituales. El tejido urbano y social napolitano es presentado a través de una colección de imágenes superpuestas que ofrecen como resultado la visión de una ciudad caótica y en constante transformación. Como en un montaje fotográfico, abundan los detalles sobre momentos particulares y situaciones aparentemente insignificantes que, bajo la mirada micrológica de Benjamin, permiten comprender Nápoles como espacio cargado de significado:

Amar Nápoles desde el mar es fácil. Pero una vez que has puesto un pie en tierra, cuando has bajado del tren en la sofocante estación laberíntica, en un viejo *Vettura* y a través de nubes de polvo de hormigón, sobre un pavimento que al igual que el Vesubio nunca descansa, y ante posadas superpobladas, se vuelven las tornas. Luego vienen las experiencias del primer día y muestran lo poco que pueden enfrentar la imagen no disimulada de esta vida. Una existencia sin quietud ni sombra (*Kritiken und Rezensionen* 132).

<sup>7</sup> Sohn-Rethel. Resulta pertinente estudiar los momentos de continuidad que presentan las descripciones napolitanas que llevan a cabo Benjamin y Sohn-Rethel. Ambos coinciden en destacar la teatralidad, la interpenetración y la ausencia de separaciones; sin embargo, mientras que Benjamin utiliza la imagen de «lo poroso», Sohn-Rethel hace lo propio con la de «lo roto». Sobre esto, véase Escuela Cruz.

<sup>8</sup> Véase, Ujma, en Referencias. Si bien resulta problemático asumir la tesis de la centralidad de Nápoles para la gestión del proyecto filosófico de Adorno tal como se propone, el libro de Mittelmeier pone en valor la producción teórica de la «constelación napolitana». Cfr. Mittelmeier.

Pese a la aparente simplicidad del ensayo, las reflexiones sobre Nápoles dan forma al primero de sus retratos sobre ciudades, o *Städtebilder*, al que luego seguirán «Moscú» (1926-27), «Weimar» (1928), «Marsella» (1929), «París, la ciudad en el espejo» (1929), «San Gimignano» (1929), «Mar del norte» (1930) e «Ibiza» (1930). Se trata de pequeños ensayos sobre diferentes ciudades europeas en los que Benjamin interpreta momentos de la cultura metropolitana que emergen como formas urbanas y sociales de la modernidad. Además de estos textos, también Benjamin participó desde Berlín en una serie de retransmisiones radiofónicas dirigidas a niños y niñas entre 1927 y 1933 que tenían como tema aspectos cotidianos de la vida urbana.

Las *Denkbilder* se entienden como la antesala de la reflexión teórica sobre la idea de metrópolis como espacio de reflexión que culminará en la obra de los *Pasajes*.<sup>9</sup> En las fisonomías urbanas de finales de los años veinte, las ciudades se convierten en espacios cargados de significado, en «miniaturas alegóricas» (Müller Farguell 626) que no solo dan cuenta de los cambios que experimentaron las urbes europeas a partir del siglo XIX, sino que también reconstruyen el desarrollo de la teoría de la modernidad en Benjamin. Por eso, a pesar de que algunas lecturas infravaloran el papel de *Nápoles* al considerarla una «reseña de turista» (Kerik 31)<sup>10</sup> de menor nivel en comparación con la escritura sobre París, el diario de viajes de Moscú o el texto autobiográfico de Berlín, conviene destacar que la centralidad del texto se encuentra no solo en que se trata de la primera vez que convierte la ciudad en un objeto de reflexión filosófica. También en el texto se encuentra uno de los anclajes programáticos quizás poco atendidos desde el que es posible estudiar momentos centrales en la obra benjaminiana referidos a la percepción de la mencionada modulación metódica de la representación que partirá del estudio de la alegoría iniciado en el *Trauerspiel*. Si el *Trauerspiel* había rescatado la alegoría barroca frente a la antigua equiparación con el símbolo, en *Nápoles* dará paso a una forma de hermenéutica materialista en la que el espacio urbano se ofrece como escenario donde los objetos se convierten en portadores de la experiencia histórica y, por tanto, en cifras de la modernidad. Por eso, la *Denkbild* napolitana aparece como ejemplo en el que ensayar el proyecto benjaminiano de conducir la investigación sobre la dramática barroca a problemas de la cultura contemporánea, a fin de demostrar que la alegoría era algo más que un medio de valor artístico.

9 Gilloch destaca «seis dimensiones» en el estudio de las ciudades que pone en marcha Benjamin: la fisionómica, la fenomenología, la mítica, la histórica, la política y la textual.

10 En *Zona urbana*, Martín Kohan también señala una clasificación entre las descripciones de París, Moscú, Nápoles y Berlín: «Estas ciudades definen cuatro momentos históricos decisivos: dos formas de origen histórico (uno social, el de la civilización de occidente; uno personal, el del propio Benjamin) y dos formas de ruptura histórica (una revolución de la burguesía, la revolución francesa; una revolución proletaria, la revolución rusa)» (6).

## Porosidad e interpretación

Los fantasiosos relatos de viaje han coloreado la ciudad. En realidad, es gris; un rojo y un ocre grisáceos, un blanco grisáceo. Y completamente gris si se mira hacia el cielo y el mar. Esto hace contrariar el ánimo del visitante, porque a quien no es capaz de captar las formas, se le ofrece bien poco. La ciudad es rocosa (Benjamin, *Neapel* 309).

Como si se tratara de un paisaje cinematográfico, Benjamin y Lacis comienzan el ensayo señalando la singular morfología del territorio napolitano dominado por construcciones de toba. La toba es un tipo de roca formada por las cenizas expulsadas durante las diferentes erupciones volcánicas que, por su ligereza y maleabilidad, ha sido utilizada como material de construcción desde la antigüedad. La porosidad de esta piedra volcánica que permite hacer cualquier cosa con ella es utilizada en el relato como marca distintiva del caótico espacio napolitano. «La arquitectura es porosa como esa piedra. La construcción y la acción se funden dentro de los patios, en las arcadas y las escaleras» (*Neapel* 309). Nápoles es una ciudad que carece de una planificación espacial clara. En nada tiene que ver con los bulevares parisinos y sus leyes urbanísticas que permiten la suavidad de las transiciones, la separación de los espacios y la armonía de sus formas. Por el contrario, en Nápoles los edificios son porosos, pues se superponen y se interpenetran, haciendo que el caos urbanístico sea destacable. La urbe napolitana está dominada por la superposición irregular de construcciones, como si se tratara de una compleja red de edificios y de espacios, que confiere al entorno un carácter laberíntico y anárquico en el que los mapas se tornan objetos inútiles.

La ruina también parece caracterizar el espacio, siempre a medio camino entre la forma definitiva y lo que está a medio camino de construirse. «No como resultado de la indolencia del artesiano meridional», explican, «sino, sobre todo, por la pasión por improvisar. Es imprescindible dejar un espacio libre a la improvisación, darle siempre una oportunidad» (*Neapel* 310). La ciudad exhibe continuamente sus ruinas como forma de afirmar su antigüedad. Convive con ellas sin esconderlas. Lo nuevo y lo viejo parecen entrelazarse, de ahí que se combinen abruptamente y sin planificación casas, escaleras, pasadizos y callejuelas, criptas y catacumbas, por lo que en la arquitectura napolitana termina desaparecer la separación habitual entre el interior y la calle. Así se desarrolla aquí la arquitectura, el elemento más rotundo de la dinámica comunitaria: civilizada, privada y ordenada en los grandes almacenes del muelle; y arcaica, intrincada y pueblerina en el centro, en el que apenas han construido calles nuevas en cuarenta años (309).

Algunos intérpretes han destacado el peculiar sentido fílmico que caracteriza las descripciones de la ciudad italiana, primero aproximándose a una vista panorámica de la misma, para luego enfocar las fachadas de las casas y los edificios y, finalmente, prestar atención a la «constante interacción entre el interior y el exterior» (Fellman 43). Sin embargo, Benjamin y Lacis aprovecharán la permeabilidad asociada a las características físicas de las construcciones, para avanzar más allá de las descripciones

del espacio físico. Y es que la porosidad no solo es un recurso que permite presentar la morfología de la arquitectura dominante. La falta de límites definidos entre los fenómenos, la permeabilidad e interpenetración entre ellos, servirá también para caracterizar el propio *ethos* napolitano, esto es, para describir la escenificación de la vida social y comunitaria. La porosidad de su geografía es el reflejo de la porosidad de la vida napolitana, allí donde también desaparecen los límites que separan lo público y lo privado, el trabajo y la fiesta: «Las festividades se ensartan, de forma incontenible, entre los días laborables [...] Hay una pizca de domingo en cada día de la semana, y ¡cuánto día de la semana en este domingo!» (*Neapel* 311). La habitual separación entre la esfera privada de la vida y la esfera comunitaria se difuminan hasta desaparecer, toda vez que la vida social parece brotar del interior de las casas al tiempo que la vida doméstica es trasladada a la calle.

En estos espacios, Benjamin y Lacis resaltan cuán diferentes se muestran las vidas napolitanas de las encerradas en las oscuras casas del norte europeo. En Nápoles, el hogar y la calle se confunden y se superponen, cuando se muestran al exterior las ropas tendidas, las plantas en los alféizares de las ventanas o las sillas preparadas en las aceras:

Igual que el hogar reaparece en la calle, con sus sillas, su fuego y su altar, también la calle entra dentro del hogar. Incluso el más pobre estaña lleno de velas de cera, santos de porcelana, racimos de fotos en la paredes y férreos armazones de cama como lo está la calle de carros, personas y farolas (*Neapel* 314).

La porosidad como material de construcción, como elemento arquitectónico y también como forma de comprender la organización social son intercalados de manera deliberada en el texto. Las miradas de Benjamin y Lacis se ven atraídas entonces por la inmersión en los fragmentos en los que se presentan las experiencias de la vida cotidiana. De esta forma, observan numerosos fenómenos cotidianos influenciados que se encuentran atravesados por el principio de porosidad. Se trata de fenómenos en los que las estructuras y jerarquías que tradicionalmente caracterizan al entramado urbano son difuminadas y terminan siendo sustituidas por desplazamientos e interconexiones en los que nada permanece fijo, sino en un estado de continua confusión. Por eso, la porosidad se convierte en una «ley ineludible de esta vida, dispuesta a ser promulgada una y otra vez» (*Neapel* 311).

En el texto, la alusión a la porosidad puede ser entendida como un principio de análisis micrológico, esto es, una técnica de representación capaz de descontextualizar los materiales y de abrir al máximo sus posibilidades de interpretación de una ciudad en la que nada se da por concluido y donde incluso los escombros son los materiales para llevar a cabo nuevas construcciones. De nuevo, la conexión con los temas del *Trauerspiel* resulta central. Ahí Benjamin señalaba de qué manera la alegoría desplaza la relación armónica entre forma y contenido para mostrar en su lugar a la naturaleza y a la historia como tránsito. En los emblemas barrocos, la historia se observa como un texto incompleto, pues en sus ruinas prevalece una escritura que

trata de dar cuenta sobre lo doloroso y fallido. La consideración de la historia con expresiones como *facies hippocratica* o «calavera» revela, además, la convivencia entre la historia natural y el mundo en ruinas. También en las imágenes de *Nápoles*, la producción de ruinas es instantánea:

Todo preserva un margen que le permite convertirse en escenario de nuevas constelaciones imprevistas. Se evita lo definitivo, lo acuñado. Ninguna situación parece pensada para siempre en su estado actual, ninguna forma mantiene su así y de ninguna otra manera (309).

Lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado pierden su carácter rígido y definitivo y adoptan diversas formas de interpenetración. En las relaciones dadas en medio del entorno social y físico de la sociedad encontrarán, entonces, la experiencia de la transitoriedad. La improvisación como regla impide lo acuñado, por lo que en Nápoles todo se transforma continuamente dando la impresión de ser el lugar de lo nunca nuevo. Y es que en Nápoles no solo los límites espaciales, sino también los temporales son difusos, elásticos y porosos. «También aquí se confunden el día y la noche, el ruido y el silencio, la luz del sol y la oscuridad interior, la calle y el hogar» (*Neapel* 315). Se trata de la dimensión temporal de la porosidad que se muestra en la resistencia al cuño de lo definitivo y que borra las diferencias entre lo nuevo y lo viejo, y que provoca finalmente que objetos y eventos tengan lugar de manera impredecible. Los eventos del pasado adquieren significado a través de su recuerdo en el presente, de ahí que aparezcan en constelaciones infinitas de entrelazamientos de momentos pasados y presentes.

### «Todo lo que es alegre también es móvil»

Uno de los aspectos más significativos del *ethos* napolitano retratado por Benjamin y Lacis es el que tiene que ver con la teatralidad. Definen la vida privada del napolitano como dispersa, porosa y entreverada, de manera que cada acto privado termina por ser atravesado por «corrientes de vida comunitaria». No solo se da que el napolitano viva en la calle, sino que esta termina por penetrar y determinar su experiencia vital:

Un solo paso lo lleva del ajetreo de los patios sucios a la absoluta soledad del interior alto y blanqueado. Su existencia privada es la desembocadura barroca de una exagerada vida pública. Porque su privacidad no se desarrolla aquí entre las cuatro paredes, rodeado de mujeres y de niños, sino en la devoción o en la desesperación (*Neapel* 310).

En Nápoles se entrelazan las relaciones familiares y vecinales, las que se dan entre foráneos y extranjeros, que encuentran espacios en las plazas, las iglesias, las calles y los cafés. La esfera social napolitana refleja un espectáculo performático, donde las escaleras, los patios y las ventanas se convierten en animados teatros populares y

donde la gestualidad italiana en las «conversaciones coreografiadas» (Gilloch 34) con «gritos de manufactura urbana» (Benjamin, *Neapel* 313) son representadas bajo «una dirección artística de alta escuela» (310). En esta interpretación, las observaciones de Lacis resultan elocuentes.

Nacida en Daugavpils, Letonia, en 1891, Lacis fue una figura destacada del mundo del arte en el siglo xx. Si bien comenzó su carrera artística como actriz, pronto trabajó como directora teatral y colaboró estrechamente con otros dramaturgos como Meyerhold o Brecht. En 1918 había fundado un teatro para niñas y niños huérfanos tras la guerra civil en la ciudad rusa de Orel y, más tarde, fue directora de teatros populares en Riga y de un cine infantil en Moscú.<sup>11</sup> Por eso, sus observaciones sobre la teatralidad napolitana adquieren una dimensión diferente. Entendía el teatro como un acto revolucionario y comprometido, de ahí que el ejemplo de la ciudad como un gran escenario, de «gran movimiento de actores y colaboradores desplegados por toda la ciudad» (Lacis 133) no era novedoso para ella. De nuevo en Berlín, Lacis se embarca en el proyecto de abrir un teatro infantil en la ciudad. Contará, entonces, con la colaboración de Benjamin que escribirá lo que consideraban la justificación teórica del proyecto, el «Programa de un teatro infantil proletario»:

En el teatro infantil hay una fuerza que aniquilaría el posicionamiento pseudo revolucionario del reciente teatro burgués. Porque no es la propaganda de ideas la que actúa de manera verdaderamente revolucionaria, propaganda que instiga aquí y allá a acciones irrealizables. Es la señal secreta del que está por venir, que habla en el gesto infantil, el que actúa de forma auténticamente revolucionario (*Programm eines proletarischen Kindertheaters* 764).<sup>12</sup>

La influencia personal y teórica de Lacis sobre Benjamin ha sido un tema de enorme controversia en los estudios del filósofo, sobre todo desde que en la dedicatoria de *Calle de dirección única* hubiera resumido el impacto que el encuentro le había supuesto. La militancia de Lacis en grupos de acción marxista parecía enfrentarse a la interpretación judío-mesiánica de su obra que quería promover Scholem, que veía con extrema preocupación la influencia que ejercía la «letona bolchevique» (*Gesammelte Briefe II* 466) sobre Benjamin. También Adorno contribuyó a difuminar la colaboración de Lacis. Cuando en 1955 se encarga de la edición en dos volúmenes de una selección de textos de Benjamin hizo que en el trabajo sobre Nápoles se omitiera el nombre de autora, al tiempo que desapareció la dedicatoria de *Einbahnstraße*. Aseguraba de manera categórica que «no puede haber ninguna duda de que el trabajo al completo es obra de Benjamin» (Adorno, *Noten zur Literatur* 68). En cuanto a la bibliografía contemporánea la cuestión sigue sin resolverse. Autores como Kaulen («Walter Benjamin

11 Para un estudio de la influencia de Lacis en el campo del teatro y la educación, cfr. Casini.

12 Para un interesante estudio sobre los momentos de convergencia entre el teatro de Lacis y la producción radiofónica de Benjamin en atención al interés común por la visión revolucionaria de la infancia, cfr. Mota, en Referencias.

und Asja Lacis») han sostenido que, si bien Lacis participó de manera tangencial en el desarrollo del ensayo, lo cierto es que la forma final del texto parece ser de Benjamin. Por el contrario, Beata Paškevica escribe en 2006 *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*, primera monografía centrada en la directora letona y en la reconstrucción de su aportación a la dramaturgia europea del siglo xx. En ella es posible atender a los momentos concretos en los que pueden rastrear la auténtica contribución de Lacis al ensayo.<sup>13</sup>

Como fuera, lo cierto es que Lacis relata años después la profunda conexión emocional e intelectual que los llevaría a compartir el trabajo sobre Nápoles, así como el asombro que sintió al conocer el tema de la investigación que Benjamin estaba llevando a cabo en Capri. «Cuando supe por él que su trabajo consistía en un análisis de la tragedia barroca alemana del siglo xvii, una literatura que solo es conocida por unos pocos especialistas y cuyos dramas apenas son representados, torcí el gesto. ¿Por qué ocuparse de literatura muerta?» (43-44). A continuación, Benjamin le habría resumido su proyecto como el esfuerzo por aportar a la teoría estética una terminología diferenciada basada en la especificidad del drama barroco frente a la tragedia clásica:

En ese entonces, en Capri, no entendía bien la conexión entre la alegoría y la poesía moderna. Ahora entiendo cuán perspicaz fue Benjamin al ver a través de los problemas modernos de la forma. Ya en la década de 1920, la alegoría apareció como un medio de expresión completo en las piezas de Agitprop y en la dramaturgia de Brecht (Lacis 48).

Con las páginas sobre el teatro barroco sobre la mesa, Benjamin tuvo la ocasión entonces de descubrir lo teatral como estructura social en su entorno inmediato. Frente al orden planificado de la ciudad, la cultura popular se impone en forma de improvisación descontrolada y donde la única regla imperante parece ser la de una vitalidad y movilidad sin fin:

La música va de un lado a otro. No es la música lúgubre y cortesana, sino la radiante de las calles. Del ancho carro, una especie de xilofón, cuelgan abigarrados textos de canciones que están a la venta. Uno gira la manivela; junto a él, otro se planta con el platillo delante de cualquiera que se detenga a mirar con gesto somnoliento. Y así, todo lo que es alegre también es móvil. La música, los juguetes y el helado circulan por las calles (*Neapel* 311).

---

13 La correspondencia de la época no parece aclarar esta participación. Aunque el texto se publicó en el mes de agosto, en una carta a Scholem fechada ocho meses antes permite mostrar la existencia de una temprana versión del manuscrito que Benjamin pretendía publicar en Rusia. «Espero que Nápoles –una descripción de la ciudad– aparezca pronto en alguna revista alemana. También se publicará en Rusia y en Letonia, pues ya ha sido traducida al ruso» (Benjamin, *Gesammelte Briefe II* 509). Sin embargo, leyendo a Paškevica, también Lacis menciona en una de sus cartas anteriores a 1924 su intención de recopilar material sobre la ciudad (Paškevica 173).

En imágenes como estas se observa de qué manera la atención de Benjamin y Lacis se centra en los fragmentos particulares de la existencia cotidiana en Nápoles, en la extrema concreción histórica. Con ello, de nuevo son capaces de utilizar la noción de porosidad de una manera diferente. Si bien había comenzado el ensayo utilizándola como metáfora visual para referirse a la visión espacial de la ciudad e, inmediatamente después, como muestra de la imprevisibilidad característica del *ethos* napolitano, ahora convierte el descubrimiento de la porosidad en un fundamento estructural del escrito, esto es, en una técnica de exposición. Con ello, consiguen que la forma del ensayo sobre Nápoles se entienda al mismo tiempo como su contenido. La vitalidad anárquica de la vida napolitana se convierte, así, en reflejo del estilo de la propia escritura. Esto permitirá tender puentes con el método del *Trauerspiel* de Benjamin. Y es que todos esos elementos característicos de la escritura benjaminiana sobre los que prestaba atención en la redacción de la tesis de habilitación, como su pretensión antisistemática o el interés por lo fragmentario, se ponen en funcionamiento ya en la atención sobre la porosidad napolitana.

Mientras en el *Trauerspiel* las imágenes eran representaciones alegóricas de las ideas, ahora quiere destacar cada instantánea urbana, esto es, cada uno de los fragmentos de la ciudad como imágenes dialécticas en las que se captura alegóricamente la historia y donde es posible observar el carácter transitorio y desintegrado de la totalidad social. La urbe, epítome de la modernidad, guarda en sí los rasgos más característicos de las estructuras sociales modernas, de ahí que Benjamin vea en la ciudad su expresión más sintetizada. Como apunta Gilloch, descifrar el entorno urbano significa «comprender la vida social que se encuentra en la estructura física de las propias ciudades» (6). De esta forma, los recursos alegóricos se alejan de la sobriedad académica del *Trauerspiel* para aproximarse a las vivencias sociales y culturales como procedimiento de significación basado en la construcción de imágenes concretas que atienden a los signos de transitoriedad en el espacio urbano. Finalmente, la alusión a la porosidad y a la ausencia de determinaciones férreas conduce a ese interés por encontrar el impulso transformador en la imagen.

«Me esfuerzo en orientar la dirección de mi pensamiento hacia aquellos temas en los que la verdad aparece más de cerca» (Benjamin, *Gesammelte Briefe II* 523), confiesa a Max Rychner años después. En el prólogo al *Trauerspiel* sobre el que trabaja en ese momento, Benjamin había definido la verdad como la muerte de la intención. Acercarse a ella requiere de una aproximación a las cosas no intencional ni violenta. Exponer la verdad significa tratar con los objetos sin querer integrarlos en categorías abstractas, sino mediante la elaboración de constelaciones conceptuales que unan elementos dispares. Solo así, dirá, es posible «la salvación de los fenómenos y la manifestación de las ideas» (*Ursprung des deutschen Trauerspiels* 214). Aquí aparece la idea de las constelaciones conceptuales que, como elementos de mediación entre las ideas y los fenómenos, se dirigen a «renunciar al curso interrumpido de la intención» (208). También en Nápoles, «todo preserva un margen

que le permite convertirse en escenario de constelaciones nuevas e imprevistas» (*Neapel* 309). El uso de estas «constelaciones nuevas e imprevistas» se convierte en el texto en la técnica de escritura de los autores. Se acercan a la estructura física de la ciudad identificando las experiencias cotidianas y triviales del entorno urbano para destacar su importancia. En sus descripciones, las situaciones son arrancadas de su contexto habitual para entrar a formar parte de las constelaciones deslocalizadas. Gracias a la apertura que permite lo poroso, desaparecen las jerarquías en la exposición de los materiales. Por eso, siempre destacan la fragmentación, la marginalidad y la transposición como temas principales.

## Via Toledo y la fetichización de la mercancía

Los meses de la estancia italiana han sido estudiados con frecuencia a la luz de un supuesto cambio en los intereses filosóficos de Benjamin, un «giro hacia lo político» (*Gesammelte Briefe III* 60) que estaría motivado por la influencia de las posiciones de Lacis y su acercamiento a autores cercanos a la tradición marxista.<sup>14</sup> Estando en Capri, Bloch le entrega una copia de *Historia y conciencia de clase* de Lukács. Entusiasmado por su lectura, confiesa a Kraft la sorpresa que le ha causado encontrar tantas coincidencias entre sus propias posiciones teóricas y las consideraciones políticas de Lukács: «Desde mi estancia aquí, la práctica política del comunismo (no como problema teórico sino como una actitud necesariamente vinculante) me ha parecido diferente como nunca antes» (*Gesammelte Briefe IV* 89).<sup>15</sup> Sin embargo, la separación entre unos textos juveniles protagonizados por temas de marcado carácter metafísico y otros de madurez influenciados por preocupaciones políticas que surgen tras la estadía napolitana, no está exenta de problemas, tal como ha estudiado la bibliografía reciente.<sup>16</sup> Su corta experiencia en el sur italiano no puede ser entendida como una ruptura con la orientación de sus escritos, tal como venimos analizando. El «proceso de total conmoción» (89) que experimenta en Capri y al que se referirá en la misiva a Kraft de 1935 tiene que ver más bien con la apertura a nuevos enfoques relacionados con materialismo histórico desde el que podía plantear ahora estos problemas.

Lo cierto es que el interés de Benjamin por las lecturas marxistas permiten valorar su obra temprana por su capacidad para adelantar algunos rasgos característicos del análisis marxista, en especial, en lo referido al análisis del fetichismo de la

---

14 Por ejemplo, Eiland y Jennings.

15 En 1929 Benjamin incluye *Historia y conciencia de clase* de Lukács en la lista de obras reseñadas bajo el título Libros que se mantienen vivos, al valorarla como «la obra filosófica más acabada de la literatura marxista» (*Kritiken und Rezensionen* 171).

16 Especialmente esclarecedores resultan los trabajos de Blätter y Voller.

mercancía. «Marx expone el entramado causal entre la economía y la cultura. Aquí se trata del entramado expresivo. No se trata de exponer la génesis de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura» (*Das Passagen-Werk* 573-574). Como es conocido, Benjamin situará el análisis de la fetichización de la mercancía en el centro del libro de los *Pasajes*:

La característica que le es propia a la mercancía por su carácter fetichista es inherente a la sociedad productiva de mercancías, no ciertamente tal como ella es en sí, pero sí tal como se representa a sí misma cuando hace abstracción del hecho de ser una sociedad productora de mercancías. La imagen que produce de sí misma de esta forma y que gusta rotular con el título de su cultura se corresponde con el concepto de fantasmagoría (*Das Passagen-Werk* 822).

Benjamin presta atención a las prácticas económicas y los modelos de intercambio de mercancía que tienen lugar en la ciudad. El análisis del fetichismo de la mercancía le permite mostrar la ambigüedad del mundo del capital, aunque no solo del proceso económico de la producción de mercancías –que interpreta como un profenómeno del que brotan las diferentes manifestaciones vitales–, sino sobre todo prestando atención a las prácticas de su exhibición y consumo. Sin embargo, aquí las diferencias entre Nápoles y París serán elocuentes.

París es presentada como capital de la modernidad decimonónica. En la ciudad francesa, Benjamin detectará de manera ejemplarizante las consecuencias y los rasgos característicos del mundo de la circulación e intercambio de mercancías. Todas las manifestaciones sociales, culturales y artísticas se encuentran atravesadas por la lógica mercantil. Cuando analiza los pasajes, presta atención al escenario en el que se exhiben y se consumen estas mercancías, así como también a la satisfacción en el espacio de sociabilidad en el que quedan integradas también las formas novedosas de ocio. Una descripción diferente de las prácticas económicas se encuentra en el retrato napolitano, donde la exhibición de las mercancías en las galerías y los grandes almacenes se sustituye por los caóticos mercados callejeros en los que «el mundo de los negocios se asimila al del azar» (*Neapel* 313). Benjamin y Lacis documentan las características del mundo productivo en las calles y los mercados de Nápoles. Las mercancías se desbordan de sus expositores en las tiendas al difuminarse una vez más los límites, en esta ocasión, los que las separan tradicionalmente de la venta ambulante. Las imágenes sobre la teatralidad de los mercados se muestran muy alejadas de la sobriedad de los pasajes parisinos:

Cuando, a las ocho de la mañana el vendedor callejero desempaqueta la mercancía ante el público: paraguas, tela para camisas, pañuelos, primero con actitud recelosa, como si él mismo tuviera antes que comprobar el género, luego se acalora y vocea precios de fantasía, más tarde, mientras recoge con tranquilidad el mantel de quinientas liras que acaba de extender, rebaja el precio con cada pliegue y, finalmente, cuando ya no es más que un paño minúsculo en su antebrazo, trata

de venderlo por cincuenta, lo único que hace es ser fiel a las más viejas prácticas de las ferias ambulantes (313).<sup>17</sup>

Por eso, si bien Benjamin estudiará en los pasajes parisinos la materialización urbana que surge a partir del fetichismo de la mercancía, ya en el análisis micrológico de los *Städtebilder* de los años veinte se encontrará un adelanto del proyecto. A pesar de las diferencias considerables, Benjamin experimenta en Nápoles de qué manera la mercancía aparece representada como la alegoría propiamente moderna. Detecta las formas de circulación de las mercancías y sus consecuencias, pero con unas características peculiares, pues comercio y menudeo son presentados como formas de improvisación que bordean el azar. No es en París, sino en el mercado de Via Toledo, «una de las más transitadas del mundo», donde Benjamin tiene la primera oportunidad de analizar los pasajes urbanos como exposición fantasmagórica de mercancías en un lugar de tránsito:

¡Dichosa dispersión en los depósitos de mercancías! Porque aquí todavía se confunden con puestos de venta: son bazares. Prefieren los pasillos largos. En uno con techo de vidrio hay una juguetería (en la que también pueden comprarse perfumes y copas de licor) que está a la altura de las galerías de los cuentos de hadas (*Neapel* 314).

Descubre entonces elementos decisivos del carácter de la urbe moderna que luego recreará en los *Pasajes*. La atención al detalle y al acontecimiento causal en su método micrológico, pero también la mirada dirigida a los hechos cotidianos y aparentemente insignificantes y la atención a la presencia de multitudes populares a las que le corresponden la fantasmagoría de las mercancías expuestas, le servirán después para leer la especificidad de París desde la interpretación de la modernidad.

## Un rincón sombrío de la modernidad europea

El concepto de porosidad y la idea de interpenetración espacial que recorre el texto sobre Nápoles ha ganado en popularidad hasta convertirse en uno de los tópicos que con más frecuencia son empleados en las reconstrucciones de la obra de Benjamin. Este reconocimiento lo ha llevado más allá de los límites meramente filosóficos para convertirlo en una metáfora general sobre una forma de entender prácticas culturales

---

<sup>17</sup> Precisamente estas peculiaridades del comercio en la calle protagonizan las reflexiones que hace Benjamin sobre la ciudad en su programa radiofónico de 1931: «Todos los comercios sacan parte de sus mercancías a la calle: libros en pequeñas cajas delante de las librerías; camas y mesas con dos patas sobre las aceras; calcetería y vestidos que cuelgan del zaguán y de las paredes. Buena parte del comercio napolitano no cuenta con locales. Les basta las calles» (*Rundfunkgeschichten für Kinder* 208).

en las ciudades. Se ha celebrado un uso «extrafilosófico» del concepto para proponer diferentes lecturas sobre esta u otras ciudades europeas en relación con la permeabilidad en el impacto de la globalización económica. Convertida en un lugar común en numerosos trabajos académicos sobre urbanismo o arquitectura, la referencia a la porosidad se ha utilizado incluso como modelo para la defensa de prácticas alternativas en los entornos urbanos que, frente a la separación rigurosa de entornos dedicados al trabajo, la vivienda o el ocio, reclaman una mayor permeabilidad de los espacios compartidos.<sup>18</sup>

Pese a esta popularidad, lo cierto es que resulta problemático atribuir a «lo poroso» una entidad terminológica tan fundamental como parecen pretender estos trabajos, sobre todo si se tiene en cuenta que Benjamin no vuelve a utilizar el concepto de «porosidad» en ninguna de sus obras posteriores. Parece más pertinente, en todo caso, revisar la noción de porosidad como un principio hermenéutico desde el que revisar los intereses teóricos de las obras tempranas de Benjamin en relación con otros de sus proyectos filosóficos. Como se ha señalado, *Nápoles* permite atender a la génesis de una constelación de metodologías y temas de enorme valor para el autor, pues no solo lo conecta con el trabajo del *Trauerspiel*, sino también con su futura preparación de la obra de los *Pasajes*. Si los esfuerzos de Benjamin se centraron en la atención a los pasajes parisinos para poner en juego distintas categorías interpretativas de la modernidad, los escritos de los años veinte sobre ciudades como Nápoles pueden ser entendidos como un ejercicio de preparación de este proyecto.

No son pocas las voces críticas que también han surgido en torno al lugar que ocupan los análisis de Nápoles en las fisonomías urbanas benjaminianas de los años veinte, en particular aquellas que han tomado como referencia la lectura de Susan Buck-Morss. En su conocido trabajo sobre el proceso de gestación de los *Pasajes*, Buck-Morss presenta el escrito napolitano como una obra secundaria en la producción del filósofo pues, asegura, «debe compararse con aquellos artículos que componen la sección de viajes en los periódicos dominicales». También lo interpreta como una etapa infantil de la civilización occidental en su proyecto de las ciudades:

En lugar de un simple camino a Moscú, este orden incorpora los cuatro puntos cardinales. Hacia el oeste está París, origen de la ciudad burguesa en el sentido político-revolucionario; hacia el este, Moscú marca el final en el mismo sentido. Al sur, Nápoles ubica los orígenes mediterráneos, la infancia arropada en el mito, de la civilización occidental; al norte, Berlín representa la infancia, arropada míticamente, del mismo autor (43).

En esta misma línea de interpretación, Glynn detecta en el ensayo motivos característicos de los estudios meridionalistas, basados en relatos que presentaban las ciudades del sur como lugares exóticos, caóticos e incivilizados, atravesados por profundas

---

<sup>18</sup> Un ejemplo: Amin y Thrift.

desigualdades sociales y fuertes problemas económicos. También en el trabajo de Benjamin y Lacis encuentra

un discurso patológico que muestra la articulación de la pobreza y la miseria de Nápoles como contagiosa, mientras que un discurso moralizante caracteriza la representación de los habitantes de la ciudad como indolentes, bárbaros, mentirosos y propensos tanto al despilfarro como a exhibiciones públicas de carácter sexual (Glynn 67).<sup>19</sup>

Es cierto que la lectura de numerosos capítulos narrados en el ensayo arroja una visión de la ciudad como espacio anacrónico y diferente a la sensibilidad moderna avanzada. Sin embargo, más allá de estas interpretaciones, resulta fundamental señalar que los planteamientos de los textos de Benjamin y Lacis, como también los de Sohn-Rethel o Bloch, no pueden ser reducidos a la simple e ingenua oposición valorativa entre norte y sur, ni tampoco a la de civilización y mito. En atención a sus esfuerzos por capturar en un conjunto de imágenes los fragmentos de la totalidad social, se trataría más bien de entender el papel que representaron para la configuración de sus respectivas propuestas filosóficas. Por eso, los *Städtebilder* como el de Nápoles no solo pueden ser leídos como laboratorio de pruebas del método alegórico que Benjamin analizaba entonces en su estudio sobre el drama barroco. También se entienden como ejercicios de preparación de temas y problemas sobre los que profundiza en su proyecto filosófico posterior. Resulta interesante el acercamiento a ensayos como el de Nápoles para comprender el papel que representará en la escritura del posterior proyecto sobre la metrópolis parisina en la obra de los *Pasajes*.

Como se ha señalado, Benjamin se sumerge en las formas cotidianas que encuentra en el entorno urbano, en los detalles aparentemente insignificantes del espacio y los entiende como signos que, tras su revisión y montaje, permiten decodificar las imágenes históricas de la contemporaneidad. Sin embargo, si bien en los *Pasajes* la proyección continua de imágenes de los paseos, la moda, las litografías, los panoramas y los espejos desvelan una modernidad plena, el retrato napolitano ofrece algo diferente. Y es que Nápoles es retratada precisamente como lo contrario a una gran urbe,

lo que se ha atrofiado en el París de Baudelaire: la exuberancia de las calles, el caos del comercio, el instinto lúdico de los habitantes, el intercambio entre lo privado y lo colectivo, el «rica» dimensión del tiempo en oposición al desprecio y aburrimiento que caracteriza la vida metropolitana (Mele 233).

Frente a la racionalización de las relaciones sociales que tienen lugar en la metrópolis, Nápoles mantiene la tensión «entre la *Erleben* y la *Gemeinschaft*» (Cacciari 91), para demostrar que la verdadera *Erleben* solo es posible donde los valores de la comunidad se afirman en la ciudad en forma de organismo. Lo que distingue a Nápoles de las grandes urbes es lo

19 Cfr. Moe y Battafarano.

que tiene en común con un pueblo de hotentotes: torrentes de vida comunitaria inundan las acciones y los comportamientos privados. La simple existencia, ese asunto tan privado para los europeos del norte, es aquí, como en los pueblos hotentotes, una cuestión colectiva» (*Neapel* 33-34). Por eso, frente a la oposición entre lo exótico y lo corriente, entre lo irracional y lo civilizado, Nápoles se muestra para Benjamin como un rincón sombrío de la modernidad, una alternativa a las formas sociales esclerotizadas de la burguesía tardía, observándola como un «regreso al origen de lo social mismo» (Szondi 301). En cierto sentido, la porosidad napolitana parece querer contradecir los principios básicos de la racionalización moderna. Por eso, en la ciudad italiana, Benjamin y Lacis observan cómo los límites tradicionales de la civilización burguesa moderna aún no han llegado a un nivel de establecimiento férreo. Valoran, pues, la resistencia a las formas homogeneizadoras de la sociedad moderna y la pervivencia de formas sociales precapitalistas.

En una reseña de *Spazieren in Berlin*, libro de Franz Hessel, Benjamin llama la atención sobre las sugerentes diferencias que se dan entre los retratos de ciudad hechos por extranjeros y los que trazan los nativos. A diferencia de la experiencia urbana del turista, aquel que tiene la posibilidad de regresar a una ciudad por segunda vez renuncia a las rutas habituales por preferir las zonas menos conocidas en las que encuentra las particularidades no agotadas:

La motivación superficial, exótica y pintoresca solo opera en el extranjero. Para trazar una imagen de la ciudad siendo local se requieren motivos distintos y más profundos. Motivos del que viaja hacia el pasado, más que hacia lugares muy lejanos. El libro sobre la ciudad escrito por un nativo siempre tendrá afinidad con la memoria (*Kritiken und Rezensionen* 194).

Siguiendo la lectura de Benjamin, lo cierto es que *Nápoles* está escrito desde la mirada de dos foráneos, la suya y la de Lacis. Sin embargo, las rutas interpretativas que siguen en el ensayo se alejan mucho de la superficialidad que cuestiona. Muestran la ciudad como una entidad en cuyo interior es posible captar alegóricamente la totalidad de la vida moderna. Por eso, la presentación de imágenes alegóricas superpuestas que pretenden dar cuenta del carácter anárquico y poroso de la ciudad escapan a toda suerte de lectura superficial. El objetivo es más bien sacar a la luz, desenmascarar críticamente lo que parece oculto en el interior de los objetos. La atención se centra, entonces, en las experiencias urbanas individuales y colectivas que permiten interpretar sus huellas ocultas. Pero si las ciudades para Benjamin son espacios disponibles para ser leídos y comprendidos, la lectura de la urbe napolitana se abre a una comprensión difícil. Tan compleja, laberíntica y anárquica como la propia ciudad, resistente a su pleno conocimiento, de ahí que Benjamin cuente solo con una fórmula:

Para conocer bien la ciudad, uno debería transformarse en cartero napolitano y ejercer como tal durante un año. Entonces descubriría más sótanos, buhardillas, patios interiores y escondrijos que en el resto de ciudades todas juntas. Y no acabaría de conocer Nápoles (*Rundfunkgeschichten für Kinder* 214).

## Referencias

- Adorno, Theodor W. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften 11*. Suhrkamp, 1974.
- . «Seminar von Sommersemester 1932 über Benjamins Ursprungs des deutschen Trauerspiels», *Frankfurter Adorno Blätter*, IV, text + kritik, 1992.
- Amin, Ash y Nigel Thrift. *Cities. Reimagining the Urban*. Polity, 2002.
- Battafarano, Italo, ed. *Italienische Reise, Reisen nach Italien*. Reverdito, 1988.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V*. Suhrkamp, 1972.
- . *Einbahnstrasse. Gesammelte Schriften IV.1*. Suhrkamp, 1972.
- . *Gesammelte Briefe II*. Suhrkamp, 1998.
- . *Gesammelte Briefe III*. Suhrkamp, 1980.
- . *Kritiken und Rezensionen, Gesammelte Schriften III*. Suhrkamp, 1972.
- . *Moscow. Gesammelte Schriften IV.1*. Suhrkamp, 1972.
- . *Neapel, Gesammelte Schriften IV.1*. Suhrkamp, 1972.
- . *Programm eines proletarischen Kindertheaters, Gesammelte Schriften II.2*. Suhrkamp, 1977.
- . *Rundfunkgeschichten für Kinder, Gesammelte Schriften VII.1*. Suhrkamp, 1991.
- . *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Schriften I.1*. Suhrkamp, 1978.
- Blätter, Christine y Christian Voller, eds. *Walter Benjamin. Politisches Denken*. Nomos, 2016.
- Bub, Stefan. «Porosität und Gassengeschnge. Siegfried Kracauers und Walter Benjamins mediterrane Städtebilder». *KulturPoetik*, vol. 10, n° 1, 2010, pp. 48-61.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. La balsa de la medusa*, 1995.
- Cacciari, Massimo. *Architecture and Nihilism. On the Philosophy of modern architecture*. Yale University Press, 1993.
- Casini, Eugenia. «The Percepciones of Asja Lacin in Italy: Impact on Theatre, Education, and Politics». *Culture Crossroads*, vol. 8, 2015.
- Eiland, Howard. y Jennings, Michael W. *Walter Benjamin. A Critical Life*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.
- Escuela Cruz, Chaxiraxi. «La filosofía de lo roto y los rincones sombríos de la modernidad», en: Sohn-Rethel, Alfred. *El ideal de lo roto y otros textos*. Dado, 2024
- Fellman, Benjamin. *Durchdringung und Porosität. Walter Benjamins Neapel*. LIT-Verlag, 2014.
- Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Polity Press, 1996.
- Glynn, Ruth. «Porosity and its Discontents. Approaching Naples in Critical Theory». *Cultural Critique*, vol. 107, 2020, pp. 63-98.
- Hallelstein, Ulla, ed. *Allegorie: DFG-Symposium 2014*. De Gruyter, 2016.
- Jennings, Michael. «Trugbild der Stabilität. Weimarer Politik und Montage Theorie in Benjamins Einbahnstraße», *Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992*, editado por G. Klaus. Fink, 1999, pp. 517-528.

- Kaulen, Heinrich. «Walter Benjamin und Asja Lacis. Eine biographische Konstellation und ihre Folgen». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 69, n° 1, 1995, pp. 92-122.
- Kerik, Claudia. «Walter Benjamin y la ciudad. Magia y melancolía». *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, vol. 243, 1991, pp. 31-35.
- Kohan, Martin. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Trotta, 2007.
- Köhnen, Ralph, ed. *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*. Peter Lang, 1996.
- Kracauer, Sigfried. *Das Ornament der Masse. Essays*. Suhrkamp, 1963.
- Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf. Berichte über Proletar, Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Rogner & Bernhard, 1976.
- Lindner, Burkhardt. «Allegorie», *Benjamins Begriffe*, editado por M. Opitz y E. Wizisla. Suhrkamp, 2000.
- Mele, Vincenzo. *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*. Belforte Edizioni, 2011.
- Menke, Bettine. «Bild-Textualität. Benjamins schriftliche Bilder». *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, editado por M. Wetzel y H. Wolf. Fink, 1994.
- Mittelmeier, Martin. «Asja Lacis in Neapel. Wie das Konzept der Porosität den Stil der Texte Walter Benjamins und Theodor W. Adornos beeinflusst». *Kulturgeschichte Krustpunkti*, vol. 8, 2015, pp. 79-85.
- Moe, Nelson. *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*. University of California Press, 2002.
- Mota, Alexandra Virginia. «Uma voz a quatro mãos: Walter Benjamin y Asja Lacis». *Artefilosofia. Revista do Programa de Pós-graduação em filosofia da UFCP*, vol. 15, n° 29, 2020, pp. 135-150.
- Müller Farguell, Roger. «Städtebilder, Reisebilder, Denkbilder», *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, editado por B. Lindner. Metzler, 2011.
- Naeher, Jürgen. *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell. Zur Konstitution philosophischer Literaturwissenschaft*. Klett-Cotta, 1977.
- Paškevica, Beata. *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*. Klartext, 2006.
- Reijen, Willem, ed. *Allegorie und Melancholie*. Suhrkamp, 1992.
- Schlaffer, Heinz. «Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie». *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*, editado por W. Kutteneuler. Kohlhammer, 1973.
- Schweppenhäuser, Hermann. «Para una fisionomía de un fisionomista». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 2, n° 2, pp. 14-37
- Sohn-Rethel, Alfred. *El ideal de lo roto y otros textos*. Dado, 2024
- Szondi, Peter. «Benjamins Städtebilder». *Schriften 2*. Suhrkamp, 1978.
- Ujma, Christina. «Zweierlei Porosität, Walter Benjamin und Ernst Bloch beschreiben italienische Städte». *Rivista di letteratura e cultura tedesca*, 2008, pp. 57-64.