

De Montaigne a Walter Benjamin

Michel de Montaigne inventó el género del ensayo y reinventó, de un plumazo, el uso de las citas textuales. Walter Benjamin, en el Libro de los pasajes, llevó ambos recursos a un formidable extremo. Esta es la historia.

Si mi libertad no estuviera en el libro, ¿dónde estaría?
Edmond Jabés

1. Montaigne y el arte de ensayar tomando prestado

Cuando Michel de Montaigne puso a prueba su juicio en los irrepetibles *Essais*, con los que inauguraría un género revelador y novedoso, dejó establecidas, sin intención de convertirlas en reglas, o sin conciencia de su valor directriz, las pautas formales que le darían su sello al ensayo moderno. Bajo la forma de advertencias recurrentes, dirigidas a un lector inocente, incapaz de anticipar el recorrido textual que el autor proponía; o a uno más bien curtido en otras lecturas, perspicaz y dispuesto a la censura inmediata, o al nuevo lector que fundaría con la lectura inusual que exigía su obra, Montaigne intervino aclarando lo que hasta la fecha nos ha quedado como el único legado que legitima la forma abierta del ensayo, tal cual ha llegado a nuestros días. Válidas tanto para los escritores como para los lectores futuros, estas recomendaciones nos siguen dirigiendo desde que fueron pronunciadas con la conciencia de que nada de lo que se iba a encontrar bajo estas formas nuevas de escritura, denominadas por vez primera como “ensayos”, era lo que el lector esperaba. Nada iba a repetir el modo habitual en que el escritor de su época se explayaba sobre temas propios o tratados por otros, en presentaciones previsibles y codificadas, como verdades últimas o discusiones con punto final. Montaigne dejó claro desde el comienzo que para leer sus ensayos había que dirigir la mirada hacia otro foco de atención. “No se atiende, pues, a las materias, sino a la manera cómo las expongo.” Esta manipulación sutil de la atención del lector, ahora dirigida no a los asuntos, sino al modo en que estos son expuestos, es lo que ha hecho del ensayo un género fundado

en el arte de la exposición de los argumentos, más que en los temas en torno a los cuales gira dicha exposición. Desde 1580, en que fueron publicados los *Essais* de Montaigne, hasta la fecha, este sigue siendo uno de sus rasgos inherentes, cuyo alcance es difícil de precisar. Se trata de eso que Adorno, en el siglo XX, dejaría sintetizado bajo el título “el ensayo como forma”, una reflexión sobre la preeminencia del modo en que el ensayista elige comunicar sus contenidos, aceptando el riesgo que reside justamente en la autonomía de la exhibición de su material. Comparado con el discurso científico, el ensayo ha sido malinterpretado como un género carente de solidez, justamente por esta libertad intrínseca, concebida desde su génesis, para dar rienda suelta al curso del pensamiento, sin forzarlo a tomar una forma preconcebida y establecida con rigor. Pero, como Adorno ha puntualizado, esta movilidad propia del ensayo es la del espíritu mismo, una vez emancipado. Y sólo tiene la apariencia de una renuncia que facilita el camino al pensador. En realidad, se trata de un esfuerzo diferente por comunicar “lo que hay de ciego en sus objetos”, abandonando los contenidos preparados y asumiendo “la tensión entre la exposición y lo expuesto” en un reto discursivo que lo vuelve “más dinámico que el pensamiento tradicional” y lo acerca a la imagen, por tratarse de una “yuxtaposición construida”. Montaigne nos legó el desafío de un género que puso el énfasis en la forma y en la vinculación de esta con la subjetividad del autor. Con los *Essais*, asistimos al nacimiento de un tipo de experimentación textual que ensayó un modo distinto de tratar los asuntos, y que propuso simultáneamente una materia inédita como objeto de análisis: la del propio sujeto pensador. Nunca se agotará el sentido que le dio a la forma del ensayo la sentencia de Montaigne: “yo soy la materia de mi libro”, unida al decreto de no atender

las materias sino las formas en que estas se presentan. Doble cambio radical: la materia es el autor, y el autor no está en la materia, sino en la forma. La persona determina el asunto, pero el asunto no es lo que importa, sino el modo en que se manifiesta. Atienda pues, el lector, a la manera como un autor se representa en la escritura o nos deja saber su punto de vista sobre algo. Eso es lo que está en juego en el texto del ensayo: la escritura improvisada de un yo que ensaya sus puntos de vista sobre un objeto. El ensayo se construye mientras avanza, no hay modo de preparar la forma definitiva que asumirá el curso de los pensamientos para construir su argumentación. Lo que parece una excesiva flexibilidad de adaptación del pensamiento al texto es, en realidad, un reto de sometimiento del pensamiento a su material.

Montaigne nos dejó el ejemplo de su propio intento de someter su escritura a su yo, y tuvo claro, desde un comienzo, que para hacerlo se auxiliaría del pensamiento de los otros a fin de dar relieve o respaldar su propia creación: “y véase, en lo que de otros tomo, si he sabido escoger bien aquello que realza o socorre la invención, la cual nace siempre de mí”. Así abrió el camino para la utilización de la cita textual como un acto a la vista del lector, quien podrá juzgar por sí mismo la capacidad del escritor para elegir aquello que apuntale la demostración de sus razonamientos. Sobre esto también marcó una pauta formal, la del uso de la cita incorporada en el texto como herramienta del pensamiento manifestado, abandonando otros usos de la misma, como el de ser una demostración deliberada de los conocimientos del autor. Para el futuro género del que era, sin saberlo, su fundador, indicaciones como estas fueron esencialmente constructivas a fin de ilustrar una nueva relación del autor con la obra y el pensamiento de los otros, la de ser libre para crear bajo plena responsabilidad un producto, hecho también de otros textos, en que la intertextualidad quedara asumida como uno de sus rasgos propios. “Hago, por ende, que los demás expresen, no antes, sino después que yo, las cosas que no puedo decir bien, por flaqueza de mi lenguaje o de mis sentidos. En las citas que aduzco me atengo al peso y no a la cantidad, pues si número hubiese querido, habría doblado los pasajes ajenos que introduzco.” Montaigne propuso un uso de la cita textual mucho más vinculado a la propia construcción formal del texto, al incorporar la noción de peso en contra de la noción de cantidad. Aclaró, con suficiente énfasis y memorable modestia, que el hecho de citar a otros autores no revelaba su propia erudición sino los límites de la misma, y que acudir a los otros era darles la palabra porque lo saben decir mejor que uno. En sus observaciones se puede distinguir una voz clara que reconoce la responsabilidad del escritor frente a lo escrito, al otorgarle a los otros el primer lugar en relación a uno mismo, pues lo dicen mejor que uno, y el segundo en relación a lo que uno dice, pues el compromiso por las ideas expuestas es todo del escritor y no de los autores a los que remiten las citas. Por otra parte, no titubeó para asumir la libertad de citar como la

habilidad para apropiarse de los textos ajenos y convertirlos en algo distinto: “Con tantas cosas que tomar prestadas, me siento feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para un nuevo fin.”

La práctica de citar textualmente para acompañar el propio pensamiento ha llegado hasta nuestros días como rasgo característico del ensayo, un género que se ha liberado del compromiso formal de dar cuenta obligada de textos y fuentes al lector. Pero no siempre conserva el espíritu que la alentó. A la tensión propia del ensayo por equilibrar fondo y forma, pensamiento y discurso, se suma la del equilibrio que le otorga al texto el juicio de los otros, en lo que puede tornarse a veces un juego de citas, no siempre jugado con fortuna, pues puede saturar el discurso dando la impresión de un catálogo de conocimientos, más que de una construcción subordinada, cuidadosa y exigente. Aún así, a partir del modelo inaugurado por Montaigne, el ensayo ha recorrido un camino en que se ha conservado la esencia ilustrada por los *Essais*. El papel que la cita textual ha jugado para darle forma al género ha llevado al mismo a extremos tales como el que Walter Benjamin tocó para dejar un ejemplo único: el de un proyecto que hizo de la cita y su comentario uno de sus principales recursos para comunicar, construir y presentar su tesis personal.

2. Walter Benjamin, un talmudista moderno

El *Libro de los pasajes* representa el grado más alto de polarización de algunos de los rasgos esenciales del ensayo moderno. En primer lugar, porque se trata de una obra inconclusa (por razones históricas) y sin conclusión (por razones artísticas y filosóficas). Walter Benjamin lo experimentó como una obra en marcha, el mayor de sus proyectos histórico-literarios, un trabajo monumental de investigación sobre algunos temas del París del siglo XIX, cuya forma intrínseca no admitía el tratamiento de los contenidos presentados como una exposición acabada. El plan inicial de titular sus primeros escritos “Pasajes de París / Un cuento de hadas dialéctico” fue cediendo su lugar al de un proyecto amplísimo que lo comprometió en la búsqueda de materiales diversos, y en el debate interno por encontrar la expresión adecuada a sus formulaciones, la forma que tomaría el libro. Benjamin estaba seguro de que nunca había escrito “con tanto riesgo de fracasar”, y aún así le diría a su amigo Scholem: “cuanto más se me aparece la rigurosa actualidad de lo que pretendo, tanto más se me advierte en mi interior de no precipitar aquí el final. Lo verdaderamente actual siempre llega a tiempo. Es más: la velada no comienza hasta que el último invitado no llegue”. La certeza de que siempre habría algo más que se dibujaría repentinamente en su ser y que se debía retener en sus escritos le impidió renunciar a los *Pasajes*, como a un pedazo de sí mismo.

Debido al suicidio del escritor judío (ante el temor de ser destinado a morir en un campo de exterminio), su obra adquirió la doble dimensión de un texto sin final. Lo que Benjamin

concibió como la forma inicial del proyecto de su ensayo pasó a ocupar la forma definitiva, decidida por su destino, lo cual vino a iluminar su concepción original. De todos los géneros literarios, el ensayo es el único que, por su misma naturaleza de experimentación crítica, fiel a su génesis hasta la fecha, admite que un autor deje abiertos los caminos de reflexión que ha ensayado ante un lector invisible, esa manera deshulvanada de tratar la ciencia, que prefería Montaigne. No es una falta de capacidad del ensayista el elegir no conducir sus razonamientos a la articulación de una tesis irrefutable o de un cuerpo de ideas cerrado, imposible de cuestionar. Es parte del mismo acto de ensayar el pensamiento en el discurso, la cualidad de examen y apertura propia del “centauro de los géneros”. El mismo Montaigne vivió revisando sus *Essais* ya publicados, en los cuales había dejado la huella de un giro fundamental hacia la flexibilidad, asumida como fidelidad a los temas tratados, y no como falta de consistencia en su punto de vista. Walter Benjamin recupera este espíritu y lo materializa en una obra que exige como primer acercamiento la aceptación de que no hay muros que detengan las rutas hacia donde lleva una reflexión cuyo mensaje está encerrado justamente en su apariencia de apertura formal. Si Harold Bloom calificó los *Essais* de Montaigne como un milagro de mutabilidad, el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin podría invertir el sentido de dicha expresión pues se trata de la mutabilidad de un milagro, el de la caída en el pozo vertiginoso del libro, una lectura hacia adentro en busca de la voz que orienta la lectura en una dirección determinada. La tendencia del ensayo moderno “a la curva abierta”, o “al etcétera” que ha señalado Alfonso Reyes, es llevada, en el caso del *Passagen-Werk*, a un extremo de realización. Pero nada más alejado de Walter Benjamin que proponerse deslumbrar a sus lectores arbitrariamente con una maniobra formal de alto riesgo. El libro de más de mil páginas se presenta como una obra inacabada porque existe ante nosotros sólo como proyecto; por lo tanto, como señala Susan Buck-Morss, nos enfrentamos a su vacío. Pero, en realidad, se trata de un acto de extremo acercamiento a su objeto de análisis, característico de la “mirada de medusa” propia de su filosofía, que volvía inconmensurable lo que tenía ante sí, como si al observarlo bajo una lupa perdiera su tamaño real y mantuviera su movilidad en una imagen fija. Si hemos hablado de un sometimiento del pensamiento a su material en la forma que asume el ensayo como género, este es un caso que ilustra a la perfección dicho rasgo esencial. Pues Benjamin eligió como objeto de reflexión el París decimonónico, “capital del siglo XIX”, y encontró en el montaje de textos una forma de reproducir la experiencia fragmentaria del hombre y del lector moderno. La ciudad fue el principio formal elegido, presente en la yuxtaposición de materiales y argumentos. Adorno ha subrayado el origen de la capacidad de Walter Benjamin “de establecer constantemente aspectos nuevos de las cosas —no tanto por el procedimiento de romper críticamente las convenciones cuanto por compor-

tarse según su organización interna con el objeto como si la convención no tuviera poder alguno sobre este”. Sólo tomando como punto de partida la experiencia urbana como alegoría de una época histórica podemos entender el cambio formal que operó en el ensayo como un cambio obligado por el objeto de análisis y representado por el discurso simultáneo que resultó del entrecruzamiento de citas, reflexiones, fragmentos, comentarios, anotaciones, etcétera.

El libro incluyó, en sus distintas fases de concepción y clasificación de materiales, juegos de citas intercaladas que hablan unas con otras y entre las cuales nos habla el propio autor. Usando en ocasiones su propia voz como una cita, Benjamin consigue anular su propia autoridad como autor del libro, simulando ocultarse detrás de los textos que lo circundan. Al insertar sus reflexiones y comentarios bajo la forma de fragmentos, Benjamin consigue hacer de su pensamiento una cita más entre las citas, que no destaca ni invade el conjunto formal, sino que reverbera entre las demás. Su voz no aparece precisamente para dictaminar el juicio que el lector deberá crearse sobre el conjunto del material exhibido, sino para comentar la naturaleza de las reflexiones contenidas en las citas. Sus comentarios parecieran reflejar de nueva cuenta la posición de Montaigne, quien dijo: “Expongo libremente mi opinión sobre todas las cosas, incluso aquellas que quizás rebasan mi capacidad y no pertenecen a mi jurisdicción, porque en mis opiniones pretendo dar la medida de mi visión y no de las cosas.” Tampoco Benjamin pretendía dar la medida de las cosas, sino la de su visión, materializada en la forma del libro. Elegir como tema de reflexión la ciudad moderna lo llevó a someter el discurso a un camino apropiado de construcción que revelara los posibles sentidos de su pensamiento al contacto con el lector. En muchos sentidos, el *Libro de los pasajes* extrema los rasgos del género. El ensayo asume aquí la forma de su objeto polimorfo y simultáneo, asimilando sus rasgos a las propiedades del discurso. La yuxtaposición de textos citados, como recurso formal predilecto, consigue convocar eso que Adorno denominó un “campo de fuerzas”, creado a partir del comentario de cada cita y la lectura simultánea de lo que se despliega ante los ojos del lector como una “constelación de ideas”. Benjamin procede como un talmudista moderno, un pensador habituado a la exégesis que elige como material para la interpretación lo cotidiano e inmediato, haciéndolo ocupar el lugar de lo sagrado. En la postura de un exégeta convierte también al lector dispuesto a asumir el recorrido al que su proyecto invita, pues exige del mismo una inclinación a la lectura como relectura e interpretación. Su obra, de la que este libro es sólo una de las partes más significativas, se asoma en el límite, ya borroso, ya luminoso, entre literatura y revelación, pues el texto no tiene un sentido último y está más emparentado con la visión sustentada por él mismo de una ruina o un conjunto de desechos que albergan la promesa de uno o más sentidos, que con un discurso articulado en torno a un planteamiento unív-



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Ed Carosia

co que ofrece rutas que podrían agotarse fácilmente. Benjamin nos acerca a la historia del siglo XIX a través de las imágenes que elige para representarla, tomadas de la vida urbana del París decimonónico, y consigue arraigar en ellas su percepción crítica. Toma además, como una fuente confiable, la visión que la literatura, y en particular la poesía de Charles Baudelaire, consigue asegurarnos sobre la ciudad transformada. En todos los casos, procede al análisis de imágenes y a la construcción de un juego de significados que, aunque están siendo dirigidos por su discreta y ubicua autoridad, no admiten una sola dirección en la lectura. Por el contrario, como añade Susan Buck-Morss, “el *Passagen-Werk* nos transforma en una suerte de detectives históricos, aun contra nuestra voluntad, forzándonos a involucrarnos activamente en la reconstrucción de la obra”. Calles, materiales de construcción, tipos de iluminación, así como personajes y paisajes urbanos (entreverados con trasfondos de mitos), son capturados en instantáneas y expuestos ante el lector como una topografía, llena de desviaciones y rodeos, como evoca Rolf Tiedemann, el autor de esta hazaña editorial.

Si el lector se detiene en alguna de las páginas de la sección titulada “Apuntes y materiales”, podrá encontrarse con dis-

tintos tipos y tamaños de letras (que en la edición en español sirven para distinguir el idioma original en que aparecen las citas), distintos modos de fragmentar lo citado, y una corriente paralela y subordinada de anotaciones, enmiendas, explicaciones, preguntas y reflexiones que recuerdan una página del *Rasbi* o de alguno otro de los principales comentaristas del *Talmud*, la obra fundamental que recoge las discusiones rabínicas en torno a las leyes, costumbres, historias y leyendas del pueblo judío a manera de comentarios a pie de página o de anotaciones al margen del texto central. Resultado de siglos de debate, en principio de tradición oral, el *Talmud*, en sus diferentes ediciones, se convirtió en una obra representativa del modo característico de razonar de los sabios judíos, a través de preguntas y cuestionamientos permanentes a la tradición, así como de comentarios cortos que ofrecen explicaciones diversas de las sagradas escrituras. A lo largo de generaciones de comentaristas, el *Talmud* fue adquiriendo la forma de un texto hecho por acumulación de anotaciones superpuestas, unas sobre otras, preservando así, de modo singularísimo, la libertad para opinar, cuestionar e incluso contradecir, bajo la forma de enmiendas y agregados, los temas contenidos en los

textos centrales. Al desplazar hasta los márgenes la discusión y exégesis del texto central, obligó a un nuevo modo de lectura hermenéutica, pues el hilo argumental sostenido por alguno de los comentaristas podía constituir por sí mismo una línea de lectura. Un juego óptico, de letras y tamaños de letras, de renglones, anotaciones en cursiva, subrayados y tachones, frases inconclusas, o ideas agregadas que se suman a la discusión original, y que exponen la vitalidad del debate y la importancia de la atención a cada mínima línea escrita sobre los temas en cuestión. El talmudista hacía de la polémica escrita una obligación, transmitida por la tradición, que crecía de un comentarista a otro, de maestros a alumnos, de modo que el libro fuera el resultado de la discusión abierta y de continuo actualizada, entretejida por la escritura de unos sobre la de otros, en los márgenes de cada pasaje. Walter Benjamin parece hacer lo mismo con sus contemporáneos al acercarse a sus textos, eligiendo extractos que discutir, aclarar, interpretar o recordar, añadiendo sus propios comentarios, como parte del pasaje que comenta. Como un talmudista, expone sus puntos de vista a través de anotaciones y preguntas que, en ocasiones, vuelven a retomarse junto a otro fragmento o en un capítulo sobre otro tema, y en los que podemos distinguir la voz de una reflexión sostenida con la intención de acercarse a cada cita para insistir en su importancia, desde una perspectiva diferente. En lugar de avanzar exponiendo una teoría abstraída del material, elige la forma del comentario enlazado de un fragmento a otro, para mostrar cómo nacen sus ideas, al mismo tiempo que exhibe gráficamente el recorrido de sus asociaciones. La escritura desde los márgenes, que va desplazando nuestra atención y transformando la experiencia de la lectura en un acto de reconstrucción personal, es asumida por este talmudista moderno en su mirada marginal de judío, con la seguridad del que sabe que el libro habla desde donde sea que se lo oiga si el lector elige entrar en él.

Una obra que ha llegado así hasta nosotros, eternizada como proyecto de obra (hoy en día constituida como libro), parece reproducir lo que en la plástica se habría de llamar más adelante *action painting*, esa corriente pictórica que exhibe el modo en que el pintor llega a sus resultados finales como una obra acabada en sí misma. A un reto similar nos obliga la lectura de un libro que nos pone en apuros como lectores, pues exige que estemos dispuestos a tener una mirada inocente sobre los materiales que presenta y nos involucra en el procedimiento crítico de descifrar y reconstruir un sentido, tal como lo ha hecho el autor, o se lo propuso hacer, al vincular una parte con otra. El acto de exhibir ante el lector sus argumentos a partir de un cruce de fragmentos, imágenes, citas y comentarios le da preeminencia al texto, en un esfuerzo por anular la subjetividad del autor. Adorno ha señalado que “la intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer que las significaciones se impusieran simplemente por el montaje contrastado del material [...] Para coronar el

antisubjetivismo, la obra entera tenía que constar de citas”. La deliberada construcción que parece ocultar a la persona del autor, y dejar en primer plano al texto, alienta la libertad de apreciación pues crece el espacio del lector. No tiene prioridad un fragmento sobre otro, y la lectura puede comenzar en cada ocasión, arrancando desde otro juego de ideas presentadas. Aquí es el juicio del lector, y no solamente el del autor, el que se pone a prueba, y toda la obra constituye un testimonio de la capacidad de ensayar los puntos de vista como imperativo textual para hablar de la modernidad. La obra, sin embargo, no se plantea sin una línea de investigación rigurosa. “No se trata sólo de invocar experiencias sino de probar la validez de ciertos conocimientos decisivos de la conciencia histórica bajo una luz inesperada”, nos aclara Walter Benjamin. Los límites específicos que buscó determinar en los planteamientos basados en la percepción de la imagen de los pasajes del París premoderno suponen una configuración precisa que el estudioso deberá descubrir. Pero no sin antes aceptar ingresar en una ensoñación dirigida para atender, como en los sueños, las claves dictadas desde su interior.

El efecto singular que provoca una obra que ha llevado al extremo algunos de los rasgos formales del género es inseparable del juego consciente que el escritor estableció con una de las formas del discurso filosófico y literario que admitían un tratamiento más libre. Walter Benjamin ensayó con el ensayo su propio modo de comunicar un punto de vista absolutamente nuevo, que requirió igualmente una vinculación nueva entre la palabra y la realidad, así como entre el texto y el lector. “Su propia sustancia, la experiencia espiritual no reglamentada”, quedó latente esperando ser revelada en este proyecto textual, un reverberante ensayo que tuvo como imagen espacial los pasajes de la ciudad de París, construidos en el paso de un siglo a otro, y que fueron convertidos por el autor en la prueba que ofrece el pensamiento cuando se lo somete a la exégesis de una clave de la historia. Las poderosas tendencias judías manifiestas en estas y otras elecciones formales, que tanto Scholem como Adorno han advertido en la obra de Walter Benjamin, resultan ser un modo de apropiación de la tradición judía del comentario en manos de un autor moderno “que estaba decidido a no renunciar, aunque debiera pagar por ello un alto precio, a la fuerza que él mismo había redescubierto mejor que ningún otro contemporáneo judío en la vida secreta del comentario como categoría religiosa decisiva”.

De Montaigne a Walter Benjamin, el ensayo como género ha transitado entre los extremos que su misma naturaleza permite, como el del uso particular de la cita textual que aparece en el *Libro de los pasajes*, convertida en la materia del tejido argumental de la obra, desplazando al autor constructor de ese tejido al lugar de un comentarista de citas, empeñado en demostrar mediante la forma del libro la intención de su contenido, en un esfuerzo único por dignificar el valor de la escritura y la lectura fragmentarias. —