



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## La imagen oscura

### *Nachleben* y dialéctica de la modernidad en *Neapel* de Walter Benjamin

Daniele Dottorini<sup>1</sup>

#### Resumen:

En agosto del 1925, en las páginas de la “Frankfurter Zeitung” aparece publicado un artículo firmado por Walter Benjamin y Asja Lacis (de hecho, escrito casi exclusivamente por el solo Benjamin), con un título simple y conciso: *Nápoles*. Se trata del primero de una serie de escritos que el filósofo alemán dedicará a distintas ciudades europeas; escritos que se transforman en una suerte de laboratorio de escritura, formas mediante las cuales experimentar la ciudad como “lugar teórico”, en el cual ejercer una mirada crítica, con el objetivo de individuar los objetos, las formas y los movimientos – en otras palabras, las imágenes – en condiciones de decir la modernidad. Nuestro trabajo tiene como punto de partida la lectura benjaminiana de la ciudad partenopea, cuyo eje gira alrededor de la dialéctica interno-externo, visible-invisible. Sobre la base de esta lectura, intentaremos mostrar que fue el cine, en el siglo pasado, el que, con sus imágenes, desarrolló la compleja dinámica de la ciudad moderna, poniendo en evidencia el desarrollo tecnológico y racional y señalando las formas de “supervivencia” (en el sentido del *nachleben* warburghiano), las anomalías y los asincronismos temporales; finalmente mostrando, a partir de esta doble imagen, las dos formas de la modernidad.

---

<sup>1</sup> DAMS-Università della Calabria, Italia.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## La imagen oscura

### *Nachleben* y dialéctica de la modernidad en *Neapel* de Walter Benjamin

#### I. Nápoles. La mirada de Benjamin

En agosto de 1925, en las páginas de la “Frankfurter Zeitung”, sale publicado un artículo firmado por Walter Benjamin y Asja Lacis (en realidad, escrito casi exclusivamente por Benjamin), con un título simple y seco: *Nápoles*<sup>2</sup>. Se trata del primero de una serie de textos – escritos entre 1925 y 1930 – que el filósofo y crítico alemán le dedica a una ciudad, intentando, en cada uno de ellos, describir la forma y sobre todo la especificidad del movimiento de cada ciudad y de su dinámica; en otras palabras, de su imagen. A posteriori, esta serie de escritos, anteriores al texto que Benjamin dedica a sus recuerdos de infancia en Berlín<sup>3</sup>, y sobre todo, contemporáneos al proyecto del *Passagenwerk*<sup>4</sup>, se muestran como una suerte de laboratorio de escritura, una forma a través de la cual poder experimentar la ciudad como lugar “teórico”, como espacio que permite ejercitar la mirada crítica, individuar objetos, formas y movimientos – en otras palabras, imágenes – capaces de “decir” la Modernidad.

Las imágenes de ciudad son justamente ejercicios de la mirada, modalidades a través de la cual poder asir los detalles, los movimientos fugaces, los signos de los múltiples tiempos que atraviesan el espacio urbano. La escritura de Benjamin, de hecho, trabaja sobre elementos singulares o marginales, episodios o panorámicas fugaces y totales. Se trata, de algún modo, de una escritura-montaje, que debe mucho a las formas del montaje cinematográfico, caracterizado por secuencias articuladas y por desfases improvisos, aceleraciones, fragmentación de las imágenes, etc. Desde este punto de vista, la importancia de la ciudad, sobre todo de la ciudad extranjera, está en que en ella es posible llevar a cabo una experiencia que Benjamin considera fundamental: perderse en un laberinto; experiencia que, como dice Benjamin en el texto sobre la infancia en la Berlín de inicios de siglo, ofrece nuevos senderos a la mirada y al pensamiento: «No saber orientarse no significa demasiado. En cambio, es necesaria una cierta habilidad para perderse en ella [la ciudad],

<sup>2</sup> Benjamin, Walter, Lacis, Asja, “Neapel”. En: Frankfurter Zeitung, 19 agosto 1925. Ahora en: Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, IV. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 307-316 (todas las traducciones del alemán son nuestras).

<sup>3</sup> Benjamin, Walter, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Fassung letzter Hand (1938), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006.

<sup>4</sup> Benjamin se dedica al proyecto de los *Passages* de París desde 1927 a 1940, año de su trágica muerte en la frontera española; la inmensa mole de trabajo producida sobre París ha sido publicada con el título *Das Passagenwerk*, en Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. V, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

como uno se pierde en una selva»<sup>5</sup>. La experiencia de la ciudad contribuye entonces a configurar la forma de una escritura particular, como recuerda Ricardo Forster en un análisis sugestiva en la cual acerca Benjamin a Borges: «La escritura de Borges, como también la de Walter Benjamin, se asemeja a su caminar la ciudad, con su ritmo, la limpieza del azar, de las calles que se entrelazan en un laberinto cuya salida ya está destinada»<sup>6</sup>. Una escritura-montaje, como hemos dicho, que tiene origen en un perderse, evento que se transforma en la experiencia-matriz del pensamiento benjaminiano, porque «quien se ha perdido sabiamente en una ciudad es capaz de romper la monotonía de la sucesión temporal, de escaparle a esa forma mefistofélica de destrucción de la memoria, que es el progreso»<sup>7</sup>. Perderse para poder re-montar (es decir, volver a montar, pero también desplazarse hacia el origen de) las imágenes que han enriquecido nuestra experiencia: he aquí el movimiento típico de las constelaciones benjaminianas.

Muchas ciudades, muchas imágenes. Sobre todo, imágenes distintas que hablan lenguajes diferentes. De alguna manera, si es cierto que en los últimos años de su vida Benjamin concentra todos sus esfuerzos alrededor los *Passages* parisinos, alrededor de la construcción de una obra en la cual poner en juego nuevas categorías interpretativas de la Modernidad, los escritos de la segunda mitad de los años Veinte constituyen una suerte de preparación para tal proyecto, representan un laboratorio imprescindible. El proyecto benjaminiano tiene como meta delinear la formación de una época – la época contemporánea – a partir de los objetos, de la realidad concreta del mundo. Al filósofo no le satisface la utilización de un método abstracto, científico y riguroso, que intente decodificar los distintos signos de la modernidad, o analizarlos según categorías predeterminadas, manteniéndolos, de algún modo, distantes; el libro de los *Pasajes* pretende en cambio desarrollarse a partir de un método, que podríamos llamar de “inmersión” en las cosas, inmersión que se parece a la experiencia del sueño o del estado de conciencia alterado; o aun a la experiencia – que Benjamin analiza a fondo – del *flaneur*: «Oponiéndose al conocimiento, que procede por abstracciones, la experiencia de Benjamin pretendía conservar el contacto inmediato con el comportamiento mimético. Él apuntaba a un “saber sentido”, que “no se nutre sólo de lo que afecta a los sentidos”, sino que es capaz de apropiarse del mero saber, de datos muertos, como si fuera algo vivido y experimentado. En lugar de los conceptos usaba las imágenes: las imágenes enigmáticas y los rebus

<sup>5</sup> Benjamin, Walter, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. En: Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, cit., p. 237.

<sup>6</sup> Forster, Ricardo, “Benjamin y Borges: la ciudad como escritura y la pasión de la memoria”. En: Massuh, Gabriela, Fehrmann, Silvia (comp.), *Sobre Walter Benjamin*, Alianza Editorial, Buenos Aires 1993, p. 164.

<sup>7</sup> *Ibidem*.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

del sueño, en los cuales se esconde lo que se escurre por entre las anchas mallas de la semiótica y que incita al esfuerzo del conocimiento, el lenguaje de imágenes del siglo XIX»<sup>8</sup>.

Apropiarse de los objetos “muertos” y volver a ofrecerlos como “algo vivido o experimentado” significa, de hecho, sumergirse en las cosas, de suerte que éstas dejen de ser un objeto distante, y entren en relación con un “yo”, se transformen en cosas “vivas” por el sujeto. La mirada de quien indaga es una mirada que se sumerge en los detalles aparentemente insignificantes, en los objetos del pasado, para poder realizar un montaje de todos estos materiales, para poder elaborar una gran construcción teórica «a partir de pequeños elementos constructivos, recortados con nitidez y precisión»; descubriendo, de este modo, «en el análisis de pequeño momento singular, el cristal del acaecer total»<sup>9</sup>.

El perderse como método de exploración y análisis y el observar como inmersión en los detalles y los objetos del pasado constituyen entonces los elementos claves del cuadro que Benjamin intenta desarrollar en su obra capital (obra, recordémoslo, que el filósofo no llegó a terminar). Desde este punto de vista, las *Imágenes de ciudad*, los escritos dedicados a los lugares visitados y atravesados por el crítico alemán, representan uno de los momentos fundamentales para la elaboración de una mirada crítica sobre la realidad.

Entrando en la especificidad del vasto material que compone el proyecto de los pasajes, lo primero que se nota es la capacidad de Benjamin de aferrar elementos de la ciudad moderna como signos de la contemporaneidad: los *pasajes*, la moda, la publicidad, las colecciones y los coleccionistas, el *flâneur*, las calles, los panoramas, los espejos, la evolución de la pintura, el *art Nouveau*, la fotografía, las reproducciones, las litografías... son todas expresiones de una transformación profunda y radical de la estructura de la Modernidad, “imágenes de la historia”, imágenes dialécticas de una contemporaneidad en el acto mismo en que se forma. El movimiento dialéctico del pensamiento benjaminiano tiene su núcleo teórico en esta relación entre exterioridad (las imágenes y los objetos que la ciudad proyecta de sí misma) e interioridad (la constitución de la Modernidad en el siglo XX).

Pero: ¿es la forma de la ciudad la fuente de producción de las imágenes de la Modernidad? ¿la ciudad es por ende el lugar de representación de la Modernidad o las ciudades son (y producen) imágenes múltiples? Para responder a estas preguntas es necesario retomar el texto del que hemos hablado al inicio: el artículo sobre Nápoles, del 1925. Releyendo los pasajes del artículo se nota

<sup>8</sup> Tiedemann, Rolf, “Introduzione all’edizione italiana” En: Benjamin, Walter, *Opere complete*, vol. IX, I “passages” di Parigi, Einaudi, Torino, 2001, p. XVI (la traducción del italiano es nuestra).

<sup>9</sup> Ivi, p. XI.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

enseguida que la imagen de Nápoles que Benjamin delinea no corresponde a la imagen de modernidad que París ofrece: «Hace algunos años, a un sacerdote, acusado de ciertas faltas morales, se lo transportaba en un carro por las vías de Nápoles; detrás del carro iba, insultándolo, una muchedumbre. Mas he aquí que en una esquina aparece un cortejo nupcial. El sacerdote se levanta, ofrece su bendición y todos los que seguían al carro caen arrodillados (...) Si desapareciera de la faz de la tierra [el catolicismo], el último reducto probablemente no sería Roma, sino Nápoles.

«El seno de la iglesia es el lugar que más que cualquier otro le garantiza a este pueblo poder seguir viviendo según su rica barbarie»<sup>10</sup>. Ya con esta apertura Benjamin subraya un movimiento interno de supervivencia del pasado («la rica barbarie») de una ciudad que parece seguir viviendo en otro tiempo, en otra historia: «Si es cierto que (...) el siglo diecinueve ha transformado el orden medieval y natural a favor de las condiciones de vida de los pobres, y las habitaciones y la vestimenta se volvieron obligatorias, mas no así la comida, aquí estas convenciones fueron rechazadas. (...) Aquí la miseria empuja hacia abajo, al igual que hace dos mil años llevaba hacia las criptas: aún hoy la vida hacia la catacumbas lleva a través de un “jardín de sufrimientos”, aún hoy son los desheredados los que en ellas hacen de guía»<sup>11</sup>.

Se trata entonces de un movimiento hacia abajo, añade Benjamin, hacia las zonas oscuras, no visibles (de la existencia y de la ciudad). Una suerte de uniformidad de movimiento que es lo contrario de la incesante proyección de formas e imágenes de París. Nápoles no se desarrolla, se extiende espontáneamente: «Ella es gris, de un color rojo grisáceo u ocre, de un blanco grisáceo. Es totalmente gris respecto al cielo y al mar»<sup>12</sup>. Su desarrollo o, mejor aún, su expansión procede hacia el interior, hacia las grutas excavadas en las rocas, hacia los sótanos que constituyen una suerte de ciudad subterránea: «La arquitectura es tan porosa como esta piedra (...). Se evita todo lo que es definitivo, lo que tiene una forma acabada. Ninguna situación se muestra como lo que es, a ninguna se la piensa de una vez para siempre, ninguna forma declara su “es así y no de otro modo”»<sup>13</sup>.

Si la arquitectura napolitana muestra su “porosidad”, su expansión indefinida e irregular hacia el interior, hacia la invisibilidad y la indeterminación de las formas, la vida de las personas pone de manifiesto aún más la imposibilidad de distinguir lugares y formas, público y privado, ceremonia y fiesta, vida cotidiana y excepción: «La vida privada del napolitano es la salida bizarra de una vida pública que tiende al exceso. De hecho, tal vida no se exprime dentro de las murallas domésticas, entre mujer e hijos, sino en la devoción o en la desesperación»<sup>14</sup>. Y agrega Benjamin:

<sup>10</sup> Benjamin, Walter, “Neapel”, cit., p. 307.

<sup>11</sup> Ivi, p. 308.

<sup>12</sup> Ivi, p. 309.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ivi, p. 310.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

«La vida privada es fragmentaria, porosa, discontinua. (...). Las acciones y los comportamientos privados están inundados de oleadas de vida comunitaria. El existir, que para un europeo del norte constituye el elemento más privado de todos, aquí es (...) cuestión colectiva. Es por ello que la casa no es el refugio en el cual los hombres buscan protección, sino más bien el depósito inagotable desde el cual salen todos a chorros»<sup>15</sup>.

En Nápoles, entonces, no existe distinción neta entre interior y exterior: todo es compenetración – como recuerda Benjamin algunas páginas después –, movimiento en el cual no es la ciudad sino el cuerpo a proyectarse hacia fuera, caóticamente, anárquicamente. Como las voces altas y babélicas de los gritos que constituyen el fondo sonoro constante de la ciudad, como la gestualidad única y deslabrada de los napolitanos.

Nápoles es entonces una zona oscura de la Modernidad, una supervivencia en el corazón mismo de ese pasaje crucial que Benjamin intenta indagar en el *Passagenwerk*. Supervivencia, en alemán, *Nachleben*. Este es el término que utiliza Aby Warburg para describir la permanencia, en las imágenes contemporáneas, del pasado, de sus formas y de sus gestos. Una permanencia que jamás es pacífica y que no se funda sobre leyes de la derivación o de la filiación; antes bien actúa, podríamos decir, inconcientemente, como una fuerza arcaica que agita la Modernidad<sup>16</sup>.

Algunos años después, en una de las transmisiones radiofónicas que Benjamin tenía a su cargo en Berlín y Frankfurt entre el 1929 y el 1932, el filósofo vuelve a hablar de Nápoles: se trata ahora de una serie de micro-narraciones, cuentos puramente orales que se transmitían en la radio en programas dedicados a niños y adolescentes (*Jugendstunde*, la hora de los chicos). Aunque muchas veces se las haya considerado como una obra “menor” dentro de la inmensa e incesante producción benjaminiana<sup>17</sup>, estas narraciones testimonian en realidad – y también, por qué no, a través de los restos, de los descartes de una búsqueda multiforme – la peculiar capacidad que Benjamin tenía para leer en los gestos, en los detalles, en las imágenes, aún las más escondidas o marginales, los signos de la Modernidad, elementos cargados de las dinámicas de la historia. En el texto preparatorio para las transmisiones, Benjamin pone en evidencia la existencia de una Nápoles que choca con la imagen de postal clásica difundida en el mundo alemán: «Oponiéndonos a esta imagen del pasado nosotros intentaremos indagar, en cambio, el juego vivo de las fuerzas de la historia y

<sup>15</sup> Ivi, p. 314.

<sup>16</sup> Sobre los desarrollos del concepto warburghiano de supervivencia del pasado en las imágenes y sobre la aplicación de tal concepto a la teoría y al cine, cfr. Didi-Huberman Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Éditions de Minuit, Paris 2002.

<sup>17</sup> El mismo Benjamin avala esta lectura, cuando, en una carta a Scholem del 25 de enero de 1930, habla de estas transmisiones como de lo «que descarto de mis estudios pero que funciona para los pobres seguidores de mis crónicas radiofónicas», Benjamin, Walter, *Briefe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966, vol. II, pág. 508.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

sobre todo de la vida popular que ha dejado su huella de manera involuntaria y con artística regularidad en la belleza salvaje y bárbara de la ciudad»<sup>18</sup>. Lo que despierta el interés de Benjamin es el «juego vivo» de la historia, la dimensión vital y dinámica de la ciudad como «belleza salvaje y bárbara». La transmisión, narración de las impresiones que ha suscitado el viaje a Nápoles, no es más que una seguidilla de imágenes particulares, de momentos representativos de la fuerza vital de una ciudad: la dimensión colectiva de la vida («Los napolitanos no logran concebir la vida si no es junto a una muchedumbre pululante»<sup>19</sup>; la ciudad como una experiencia exterior, en la cual cada cosa – desde la vida “privada” al comercio, desde la expresión religiosa (los célebres pesebres napolitanos), al mercado, desde el juego a la música (las competiciones de canciones en Piedigrotta) –, cada una de las dimensiones de la vida ciudadana testimonia una suerte de anulación de la dialéctica entre la esfera pública y la esfera privada, entre interior y exterior, entre singularidad y colectividad, entre trabajo y fiesta: «Así os he hablado un poco de los días normales y de los días de fiesta en Nápoles, y lo que más sorprende es que estos dos espacios terminan por mezclarse entre ellos, y tan es así que en los días normales de trabajo las calles respiran un aire de fiesta, resuenan canciones, se agolpa por todos lados gente sin ocupación y la ropa extendida y agitada por el viento flamea como una fila de banderas»<sup>20</sup>.

Aún más que en el artículo escrito junto a Asja Lacis, en la transmisión radiofónica Benjamin parece concentrar su atención sobre la dimensión vital y pulsional de la muchedumbre napolitana, que es lo opuesto de la “muchedumbre” urbana de París; es decir, constituye, de alguna manera, la anomalía respecto de aquélla. Una vez más, Nápoles se presenta como “la otra cara” de la Modernidad, revelación de una supervivencia vital y, al mismo tiempo, bárbara de la existencia; supervivencia que no se puede borrar y que encontrará en el valor expositivo de la mercadería (uno de los conceptos centrales del *Passagenwerk*) otra expresión posible. La Modernidad se revela cada vez más “también” como *Nachleben*, supervivencia de lo arcaico, o mejor aún, diseminación de otras imágenes en el corazón mismo – tecnológico y burgués – de la Modernidad.

Podemos seguir adelante con nuestro recorrido y realizar un pasaje ulterior. Si es cierto que comienza a delinearse una imagen de Nápoles como anomalía, excepción que muestra un lado oculto de la Modernidad, surge inmediata una pregunta a cerca de la imagen posible de tal anomalía. Y he aquí que aparece el cine, pues éste es, benjaminianamente, dispositivo teórico (el montaje como principio de articulación de conceptos) y, al mismo tiempo, modalidad de visión

<sup>18</sup> Benjamin, Walter, *Neapel. Zur Schulfunkstunde*. En: Walter Benjamin Archiv, Do 106.

<sup>19</sup> Benjamin, Walter, “Neapel”. En: Id., *Gesammelte Schriften*, cit., p. 212.

<sup>20</sup> Ivi, p. 219.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

nueva del mundo (el cine como construcción de una “nueva” imagen): el cine es, entonces, instrumento de elaboración y de pensamiento sobre/de las imágenes.

Si las experimentaciones extraordinarias sobre el montaje del cine soviético, la dimensión móvil del cuerpo del *burlesque* (Chaplin), la creación incesante e nuevas relaciones senso-motoras en el cine surrealista, se constituyen como modelos o formas de exploración de las nuevas experiencias urbanas, ¿cuál es la imagen capaz de producirse a partir de la supervivencia de las formas de las cuales Nápoles es el emblema? La dialéctica sin conciliación entre Nápoles y París tiene necesidad de plasmarse concretamente en nuevas imágenes, capaces de elaborar la complejidad de tal relación. La anomalía, la excepción napolitana, esta supervivencia de formas es, desde el punto de vista cinematográfico una imagen extraordinariamente eficaz y, como intentaremos ver, una imagen intrínsecamente relacionada con el análisis benjaminiano. De hecho, relejendo las páginas de material variegado y fragmentario que compone el *Passagenwerk*, se nota inmediatamente que lo que atrae la atención de Benjamin es la existencia de una dimensión escondida y subterránea de la ciudad, una dimensión que se resiste a la Modernidad y a sus signos más visibles. Desde este punto de vista, los escritos sobre Nápoles anticipan las reflexiones benjaminianas sobre la París arcaica, sobre las catacumbas, las grutas, las canteras, en la cuales cada camión, o el quejido chirriante del hierro del subte «produce un eco prolongado»<sup>21</sup>.

Ahora bien, este movimiento incesante entre exterior e interior que hemos analizado, si por un lado acomuna a las dos ciudades, Nápoles y París, por otro lado, asume, en cada uno de estos dos lugares, significados distintos. La diferencia – fundamental – es que lo que queda escondido, subterráneo, lo que se subtrae al dominio de lo visible en el análisis de París, se transforma en exterioridad, juego, engaño, procesión, fiesta, vida, en Nápoles. En la ciudad italiana, el interior se vuelca completamente hacia fuera, se vuelve totalmente visible, pura exterioridad. En París, el “misterio”, lo “subterráneo” es y queda como tal, actúa como fuerza escondida, inconciente (pero real) de la ciudad.

A partir de este reconocimiento, y relejendo a Benjamin, surge entonces una reflexión ulterior a cerca de Nápoles como imagen de una supervivencia de la historia, de lo celado que se manifiesta o que ha sido aferrado, a lo largo del siglo veinte, como lugar y como prueba de una anomalía, o, mejor aún, de una diferencia en el corazón mismo de la Modernidad.

Anomalía, desfase y diferencia que actúan mediante imágenes, impulsos vivos (es justamente una de las “imágenes de ciudad” benjaminianas). Justamente por esto es fácil notar que fue el cine el que, a lo largo del siglo pasado, ha logrado desarrollar, con sus imágenes, la compleja

---

<sup>21</sup> Benjamin, Walter, *Das Passagenwerk*, cit. p. 90.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

dinámica de la ciudad moderna, ya sea evidenciando el desarrollo tecnológico y racional, ya sea subrayando las formas de supervivencia, las anomalías y los asincronismos temporales. El cine moderno es, como intentaremos mostrar, el que ha logrado hacer de tal supervivencia una imagen, transformándola en una de las figuras más potentes del cine italiano.

### **Nápoles, el cine y sus imágenes.**

Desde el nacimiento del cine, Nápoles fue una de las capitales del cine italiano, el cual, de algún modo, continúa una obra de difusión que tiene sus raíces en el arte pictórico. De hecho, en las películas filmadas en Nápoles en los primeros años del siglo veinte encontramos los mismos fondos que caracterizaban a la escuela pictórica de Posillipo. Las primeras vistas cinematográficas (*vues cinématographiques*) tienen en general como objeto la ciudad: «Este lugar de intercambios, dinamismo, energías y muchedumbre que la ciudad constituye por antonomasia, se transforma en el sujeto clave a la hora de ilustrar las maravillas que el nuevo dispositivo ofrece»<sup>22</sup>. Y Nápoles no es la excepción; es más, la ciudad meridional italiana constituye uno de los lugares “exóticos” que comienzan a formar parte del catálogo Lumière y de los otros catálogos del cine de los orígenes. A lo largo de las décadas, con el desarrollo de la “película” – es decir del montaje, del lenguaje maduro del cine, que va más allá de la “vista” cinematográfica –, la imagen de la ciudad sufre una sensible transformación: en las películas que se realizan a principios de siglo, la ciudad partenopea se erige como protagonista absoluta; de hecho, aparecen siempre los lugares canónicos de la ciudad, desde el golfo con el Vesuvio a Posillipo, desde San Martino a Marechiaro, al Borgo Marinari o al Maschio Angioino. En Nápoles está una de las casas de producción más activas de la época, la Dora Film, de Elvira Notari, una de las primeras directoras mujer de la historia del cine, autora de melodramas populares de mucho éxito y de documentales sobre el territorio napolitano. Las películas de Elvira Notari – entre ellas *È piccerella* (1922), *A Piedigrotta* (1920), *Nfama* (1924) – se destacan justamente por el gusto realista del paisaje de la ciudad. Nápoles no es solamente una colección de sus lugares turísticos más famosos, sino también la tierra de los “bajos”, de los barrios “españoles”, populares y de mala reputación, caracterizados por la absoluta permeabilidad de exterior e interior, como el mismo Benjamin habría de notar.

La situación cambia durante la época fascista, pues en este periodo la voluntad política de ofrecer una imagen de la nación italiana lo más posible unitaria y carente de conflictos – unidad que Italia logra realizar sólo superficialmente – hace que los problemas de la ciudad, su violencia y sus contradicciones se expulsen fuera del campo visual. En la pantalla brilla entonces una Nápoles de

<sup>22</sup> Bertozzi, Marco, “La città europea nel primo cinema”. En: Brunetta, Gian Piero (comp.), *Storia del cinema mondiale*, I,1. L’Europa. Miti, luoghi, divi, Einaudi, Torino, 1999, p. 149.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

postal turística, decorosa y sin lados oscuros. Pero, al lado de esa Nápoles, en las películas dedicadas a la ciudad partenopea aparecen también las callecitas estrechas y los “scugnizzi”, que volverán a formar parte de la mirada cinematográfica sobre Nápoles gracias al, y a partir del, Neorrealismo.

### **De algunas miradas: Roberto Rossellini y Pier Paolo Pasolini**

Como hemos dicho, fue el cine moderno – a partir del neorrealismo, vale recordar – el que contribuyó a descubrir, con fuerza y nitidez, una realidad a la cual la mirada en general no logra acceder, pues se le escapa o la excede; una realidad que invade todos los rincones de Nápoles (el doble movimiento de Nápoles que hemos visto) y que se constituye como una interrogación, lugar que no es simplemente teatro de dramas de vida, sino además espacio en el cual perderse, en el cual descubrir, como afirma Deleuze, un “plus de realidad”. Justamente a cerca del neorrealismo, Deleuze habla explícitamente de un nuevo tipo de imagen que se activa en el cine: «En vez de representar una realidad ya descifrada, el neorrealismo intentaba acceder a una realidad aún por descifrar, siempre ambigua; por este motivo el plano-secuencia tendía a substituir el montaje de las representaciones»<sup>23</sup>. Pero no es solamente la realidad lo que está en juego; lo que cuenta aquí es que el «personaje se ha transformado en una suerte de espectador. Se mueve, corre, se altera, la situación en la que se encuentra supera por todos lados sus capacidades motoras mostrándole y haciéndole sentir algo que ninguna respuesta o acción puede justificar teóricamente»<sup>24</sup>.

La acción se detiene, el personaje está entregado, perdido en una situación, ya no es más agente, sino vidente, errante. El cine moderno es lo que es también porque nos entrega una imagen que excede toda decodificación, porque le permite a la mirada perderse en la imagen, porque obliga al sujeto a preguntarse, no qué es lo que hay en la imagen *siguiente*, sino qué es lo que hay para ver en *esta* imagen.

Es en este sentido que la Nápoles de Benjamin se transforma en un lugar extraordinariamente cinematográfico, un set que representa la cifra de un cine del perderse y del errar, así como París constituye la cifra de un pensamiento que es, antes que nada, montaje, concatenación, yuxtaposición: «Sólo con el pasaje de la vista a la película el cine logra corresponder plenamente al barthesiano “erotismo moderno de la metrópolis”, a las “miles de asechanzas de la topografía ciudadana” o a la “necesidad nueva y urgente de estímulos” de los que habla Benjamin. Durante años de fuerte *préeminence du visuel*, de multiplicaciones ópticas sobre el escenario

<sup>23</sup> Deleuze, Gilles, *L’Image temps*. Cinema 2. Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 7 (todas las traducciones del francés son nuestras).

<sup>24</sup> Ivi, p. 13.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

urbano, completamente irrigado de luz y energía eléctrica, el cine fragmenta la ciudad en pequeños trozos, la recorta en escalas y planos diferentes, la penetra con el *travelling* y la acaricia con la panorámica, hasta recomponer un rompecabezas visual gracias al montaje»<sup>25</sup>.

Pero, junto a la fragmentación y multiplicación de los planos de la ciudad moderna, cuyo emblema, por mucho tiempo, será París, subsiste otra ciudad, también moderna pero aparentemente opuesta a la *ville lumière*, cuya imagen más eficaz se condensa probablemente en Nápoles. La “porosidad”, la compenetración completa de exterior e interior, que caracteriza la imagen benjaminiana de Nápoles, no se oponen al cine de la Modernidad. Todo lo contrario; es el neorrealismo (y quienes lo han continuado en el cine moderno) el que ofrece de vuelta una imagen extraordinaria de la ciudad, lugar de vida y no fondo indiferente de los eventos.

Entre las múltiples imágenes posibles hay dos que constituyen de algún modo la matriz de una exploración inagotable dentro del cine italiano; una exploración del paisaje que es, al mismo tiempo, lugar móvil y vivo y signo multiforme del presente y del pasado del país. Dos actores y algunas películas: dos miradas que abren (y en cierto sentido cierran) la Modernidad del cine italiano: Roberto Rossellini y Pier Paolo Pasolini.

En un imaginario viaje dentro de la Nápoles cinematográfica de la segunda mitad del siglo veinte, las visiones se multiplican, construyen un archivo móvil de la memoria cinematográfica moderna, justamente a partir de ese gran laboratorio que revolucionó el cine, el Neorrealismo. En este caso alcanza con recordar a ese *founding father* del cine moderno (y no solamente del Neorrealismo) que es Rossellini: el director de *Roma, città aperta* mantuvo con Nápoles un diálogo constante y enriquecedor, desde el extraordinario episodio napolitano de *Paisà*, «etapa de un ensayo ideal sobre el *meridione*, inmerso en un coloquio constante con el mito, envuelto por un sentido pánico de la naturaleza, en un perenne coloquio con los muertos y con los dioses»<sup>26</sup>. Los escombros, la vista insoportable de la gruta habitada por un centenar de familias que han perdidos sus casas, la calle que bulle de vidas precarias y marginales, son las imágenes fugaces pero penetrantes de uno de los episodios más complejos de la película. Nápoles, una vez más, como la otra cara de la Modernidad, lugar donde la realidad, en su doble estatuto de supervivencia del pasado y de apertura al futuro, encuentra finalmente una imagen, se vuelve concreta. Recordemos el momento en el que el soldado americano y el *scugnizzo* napolitano asisten a un espectáculo de marionetas, los muñecos que narran los antiguos hechos de los paladines de las cruzadas. En el gesto desacralizador del soldado borracho que salta sobre el pequeño escenario para interrumpir el

<sup>25</sup> Bertozzi, Marco, cit., pp. 171-172.

<sup>26</sup> Anile Alberto, Giannice, Maria Gabriella, *La guerra dei vulcani. Le mani*, Genova, 2000, p. 171.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

espectáculo y para agarrar a piñas a las marionetas, se activa un cortocircuito entre la realidad (la guerra, la presencia militar estadounidense, el sufrimiento) y la ficción (el espectáculo popular, la tradición medieval de las marionetas). Aquí queda claro que la realidad buscada por el neorrealismo no es simple representación de los espacios exteriores o uso de rostros y actores amateurs: la realidad es escurridiza y compleja, estratificación de formas y de lenguajes. Desde la Nápoles medieval y al mismo tiempo moderna de *Paisà* a la Nápoles fabulesca y dramática de *Napoli '43* (episodio de la película colectiva *Amori di mezzo secolo*, del 1954), especie de retorno al set de parte de Rossellini: aquí la ciudad, sus habitantes, sus gritos y movimientos acunan una historia de amor dulce y trágica, casi diez años después de los escombros vivos y pulsantes del episodio de *Paisà*. Entre estas dos películas se coloca una de las obras maestras de Rossellini, *Viaggio in Italia* (1954): otra vez una suerte de viaje-cine, en el cual Nápoles se transforma en el lugar en el cual pasado y presente conviven de forma absolutamente original.

Escribe Edoardo Bruno: «Este descubrimiento de Italia, de una Italia deformada bastante fácilmente por el gusto de los “turistas”, de una Italia que se condensa en Nápoles y sus alrededores, constituye el descubrimiento más poético de Rossellini, que ha sabido sumergir todo el paisaje en una clima intenso que sabe de vida y de muerte. Me refiero en particular al descubrimiento de los “calchi” de yeso en las excavaciones de Pompei, que por su intensidad dramática, escribe una de las páginas más conmovedoras de Rossellini. Con el descubrimiento del “calco” de una joven pareja de esposos con dos mil años de antigüedad se percibe ese encanto de los años y de los siglos que realmente caracteriza el espíritu de la gente del sur, y quiero decir, de los napolitanos, de los lucanos, de los sicilianos, entre los cuales no es difícil escuchar episodios que se remontan a miles y miles de años, narrados sin embargo con el mismo gusto con el que se narran las cosas sucedidas en la crónica. Abstracta y concreta, en la película *Viaggio in Italia*, esta realidad está siempre presente, está presente este encanto antiguo – está presente la exterioridad instrumental de la religión celebrada en su lado más llamativo y formal, como en la secuencia final de la procesión y del milagro, en la cual el “verdadero” milagro se cumple justamente en ese reencuentro de los dos en medio de la muchedumbre que los arrolla»<sup>27</sup>.

En las palabras de Bruno resuenan la imagen benjamianiana de la ciudad, este cortocircuito temporal que el cine moderno jamás ha dejado de afrontar, en la medida en que en la imagen ha visto no simplemente algo actual, sino más bien la condensación de muchos tiempos, de múltiples temporalidades.

<sup>27</sup> Bruno, Edoardo, “Viaggio in Italia”. En: Revista Filmcritica, n. 42, Año 4, Roma 1954, p. 121.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

De Rossellini a Pasolini: Nápoles como excepción, como anomalía de la Modernidad. Esta es la imagen – para Pasolini extraordinariamente fecunda – de la ciudad napolitana. ¿Qué es Nápoles? – se pregunta Pasolini – «Nación dentro del vientre de una nación», se responde el poeta en *Le ceneri di Gramsci*<sup>28</sup>. Nación dentro de una nación: una forma de supervivencia, en cierto modo, una forma de *Nachleben* que se coloca al lado, en los márgenes de la Modernidad, en los costados de la Italia industrial y post-industrial (que autores como Antonioni y otros narraban por aquellos años). Otra vez, la Modernidad se presenta con dos rostros. En la búsqueda poética y cinematográfica de Pasolini, Nápoles representa el lugar en el cual rastrear un imagen capaz de fundar lenguaje culto (la escritura elegante y aristocrática de Boccaccio, las indicaciones y citas musicales, literarias y pictóricas que construyen la película y su lenguaje) e imagen pulsional, cargada de deseo, sin filtros, de una realidad que excede toda representación. A Nápoles, a las novelas napolitanas de Boccaccio, Pasolini dedica, de hecho, *Il Decameron* (1971), uno de las tres películas de la trilogía de la vida (junto a *I racconti di Canterbury* del 1972 y a *Il fiore delle mille e una notte* del 1974). De aquí surge una pregunta: ¿por qué Nápoles? ¿por qué elegir, de entre todas las novelas del autor de una de las obras que fundan la literatura italiana y occidental, las novelas napolitanas? Ampliar y deformar la parte napolitana del *Decameron* le sirve a Pasolini para reencontrar el nivel popular de una operación aristocrática y moderna, como el *Decameron* de Boccaccio. Pasolini elimina la dimensión de la Modernidad a favor de la dimensión de supervivencia que Nápoles ofrece: «Elegí Nápoles porque es un receptáculo histórico: los napolitanos decidieron seguir siendo lo que eran y, de este modo, dejarse morir: come ciertas tribus de África»<sup>29</sup>.

En los cuentos de *Il Decameron*, entonces, se pone de manifiesto la fuerza expresiva de este doble movimiento: por un lado, la extraordinaria elegancia compositiva y visiva del lenguaje tan personal de Pasolini; por otro lado, la fuerza excedente de los rostros y de los cuerpos, de los movimientos incontrolados e incontrolables de la muchedumbre en las callecitas caóticas de la ciudad. Desde este punto de vista, el gesto del pintor (Giotto?), convocado por religiosos de una iglesia napolitana para pintar un tríptico sobre la nave de la misma, resulta ejemplar: el artista (rol que desempeña el mismo Pasolini) vaga por la ciudad, observa rostros y cuerpos, gestos y movimientos, de este espectáculo al aire libre, que es Nápoles: asesinos, mercaderes, estafadores, bandidos, pequeños comerciantes, embaucadores, rufianes, putas, vírgenes inocentes y jóvenes ingenuos... estos cuerpos y rostros se transforman en la materia de la composición pictórica, el punto de partida para llevar a cabo la representación sacral. Pasolini-Giotto es, de este modo, la

<sup>28</sup> Pasolini, Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, 1957, p. 16.

<sup>29</sup> Cit. en Murri, Serafino, *Pier Paolo Pasolini. Il castoro*, Milano, 1995, p. 127.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

imagen del gesto del cine que logra recuperar y traer a la superficie los gestos desaparecidos, las formas arcaicas del vivir, lo que sobrevive de un mundo aparentemente condenado por la modernidad racional y tecnológica. En este sentido, Nápoles se destaca como forma-cine peculiar, espacio de recuperación del desecho, que resiste a la homologación de una Modernidad triunfante. El cine para Pasolini, como recuerda Antonio Costa, es la forma que aún tiene el poder de «recuperar los lugares, los objetos, la corporeidad, la gestualidad en la cual la dimensión mítico-sacral sobrevive aún incontaminada»<sup>30</sup>.

Más allá de las diferencias, de los recorridos muchas veces discordes de Rossellini y Pasolini, lo que ellos tienen en común es el interés por la ciudad de Nápoles como lugar “cinematográficamente” complejo, capaz de ofrecer una ciudad que “detiene”, que ejerce un desfase respecto de la Modernidad, o, mejor aún, que constituye su lado oscuro, orgánico, pulsante. Sobre todo, Nápoles se transforma en la encarnación de una idea de cine, de un “nuevo” cine, del cual, no por azar, Rossellini y Pasolini representan inicio y final, los límites extremos de una parábola que ha caracterizado, para muchos, la época de oro del cine italiano (1945-1975): «Es decir, desde la madre de todas las *nouvelle vague* (el neorrealismo) a la muerte del cineasta que mejor que cualquier otro encarnaba, casi con una excedencia absurda de signo, todas las dimensiones de lo nuevo (la dimensión estética, la social y de las costumbres, la política)»<sup>31</sup>.

¿Debemos pensar quizás que esta dialéctica sin síntesis, esta doble expresión de la Modernidad ha desaparecido de algún modo del cine, un cine cada vez más interesado en otros no-lugares? ¿o, más bien, es Nápoles que se ha transformado, que ha modificado su propia imagen? Si ponemos atención en el cine sucesivo (o en la crónica reciente) la respuesta no es tan fácil. Películas como *L'amore molesto* de Mario Martone (1995), o la reciente *Gomorra* de Matteo Garrone (2008), han aceptado el desafío de un cine que – aun con resultados no siempre demasiado felices – intenta moverse más allá de la superficie de la ciudad. En la babel de sonidos y de encuadres enloquecidos de la película de Martone, así como en el gris y en el fuera de foco constante de la Nápoles de Garrone, vibra aún ese desfase y esa anomalía de la Modernidad que Benjamin reconocía en sus imágenes de la ciudad y que el cine (en este caso, el cine italiano) ha logrado atravesar y devolver a lo largo de su historia rica y compleja.

A modo de conclusión: como hemos intentado mostrar en este breve recorrido, la dinámica mediante la cual la ciudad se transforma en lugar productor de la imagen cinematográfica es una dinámica compleja y siempre distinta. Las *imágenes de ciudad* de Walter Benjamin nos ofrecen un

<sup>30</sup> Costa, Antonio, “La scrittura tragica in Pier Paolo Pasolini”. En: Pasolini, Pier Paolo, *Appunti per un'Orestiade africana*, Centro culturale di Copparo, Copparo, 1983, p. 10.

<sup>31</sup> Sesti, Mario, “Il nuovo, il cinema. Altre avventure”. En: Sesti, Mario (comp.), *La “scuola italiana”. Storie, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996)*, Marsilio, Venezia, 1996, p. 5.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

punto de partida a través del cual repensar – mediante el cine y su historia – el complejo rol que la ciudad (en este caso Nápoles) ha desempeñado como signo, expresión, receptáculo de una contemporaneidad “otra”, de otro modo de entender la Modernidad, espacio de lo reprimido, lugar suspendido de la historia, supervivencia de lo arcaico. Por sobre todas las cosas, el recorrido que hemos seguido hasta aquí debería permitirnos entrelazar una escritura – como la benjaminiana – con una forma de cine, ambas atravesadas por la necesidad de perderse, de entregarse a una visión múltiple, excedente respecto a ellas; con el intento de asir, una vez más, el punto focal de la Modernidad.