

# Interruptores para niños: Estrategias de transmisión crítica en *Aufklärung für Kinder*

Ana Lanfranconi

Universitat de Barcelona

horaciana@gmail.com



Fecha de recepción: 19-7-2016

Fecha de aceptación: 11-10-2016

---

## Resumen

Si insistimos en las emisiones radiofónicas para niños y jóvenes que componen *Aufklärung für Kinder*, no es solo para destacar la variedad temática y estilística que estas proponen al público infantil, tan reacto como proclive a aceptar lo que la radio emite, diga lo que diga la radio. Querriamos, sobre todo, incidir en las estrategias de transmisión crítica que conforman esos programas, estrategias que no residen exclusivamente en las temáticas tratadas, sino que se asientan en los diferentes estratos del discurso: desde la elección de las voces enunciativas que rompen con la unidireccionalidad del aparato hasta las recepciones posibles que se abren sin dictarse al oído disperso del niño. En lugar de provocar reacciones, estos programas ofrecen un repertorio abierto de herramientas críticas que podrían ayudar a los niños que escuchan a construir y proponer sus propias respuestas desde un interés acrecentado por el mundo que les rodea.

**Palabras clave:** radio; Walter Benjamin; emisión; Ilustración

---

**Abstract.** *Switches for children: Strategies of critical transmission in Aufklärung für Kinder*

This paper focuses on Walter Benjamin's radio broadcasts for children which comprise *Aufklärung für Kinder*. The objective is to emphasize the thematic and stylistic idiosyncrasy that these radio programmes transmitted to the young public – a kind of audience which resists *and* at the same time accepts what radio says, whatever it says. We examine the many strategies of critical transmission which make up these programmes, which lie not only in the topics addressed, but also in the different discursive layers used: from the choice of enunciative voices which break with the unidirectionality of the apparatus, to the many receptions that these broadcasts may open without being dictated. Instead of provoking reactions, these programmes offer critical skills which could help children build their own responses to the world.

**Keywords:** radio; Walter Benjamin; broadcasting; Enlightenment

---

Entre 1929 y 1933, Walter Benjamin trabajó para radios de Frankfurt y de Berlín. Solo se ha conservado una parte de los trabajos que realizó: toda una serie de conferencias de temática literaria y cultural, cuatro piezas dialogadas, un modelo de escucha y alguna que otra emisión de formato menor (pequeños concursos de asociación libre de palabras, por ejemplo), además de casi la mitad de las intervenciones que tuvo como objetivo al «público infantil y juvenil», en la *Stunde der Jugend* de la radio de Frankfurt, así como en la *Jugendstunde* de Berlín. Los mecanoscritos que han podido recuperarse de este último grupo permanecieron durante años —después de un periplo que, de la Gestapo al Ejército Rojo, hizo que acabaran en Moscú— en los archivos de la Akademie der Künste de la DDR. Su inclusión en los Nachträge de los *Gesammelte Schriften* recién se completó en 1987<sup>1</sup>.

Notas y correcciones salpican los márgenes de estos mecanoscritos que Benjamin dictó y revisó previa su locución<sup>2</sup>. Estos se inscriben, en buena medida, en las tendencias críticas hegemónicas del período de entreguerras a los incipientes y ya determinantes «medios de comunicación de masas». Estas críticas acentúan y reelaboran lo que ya se le había reprochado a la prensa escrita. Las fórmulas, que tienden a constatar la unidireccionalidad de un sistema de comunicación que presupone a la par que construye al receptor de las emisiones —el público de oyentes—, exigen construir o reforzar «sistemas de respuesta» capaces de romper esta hegemonía preestablecida de la voz dominante —hegemonía que se impone sin necesidad ya de acudir a ningún sistema de coerción exterior a la forma misma de la comunicación.

Los textos que teorizan y enmarcan el trabajo radiofónico de Benjamin —*Teatro y radio*, *Modelos de audición* o *Dos tipos de popularidad*, así como las conferencias sobre temas literarios y de política cultural o sus piezas dialogadas— siguen esta línea de diagnóstico y trabajo crítico abierta por las piezas didácticas de Bertolt Brecht. Así como *Vuelo transoceánico: Pieza pedagógica radiofónica para muchachos y chicas* es el modelo de este tipo de intervenciones radiofónicas, la *Teoría de la radio (1927-1932)* esboza ya las críticas en términos de «producción de respuesta». La cuestión, planteada así, reside en posibilitar que la radio sea más que un «aparato de distribución», de reparto de informaciones, y se convierta en una interfaz que produzca y canalice las respuestas de *la parte interesada*.

1. El interés intermitente que estos textos han despertado, en su condición de «trabajos (de subsistencia) para la radio», hace que la monografía más exhaustiva dedicada hasta la fecha a la labor radiofónica de Benjamin continúe siendo la disertación de Sabine SCHILLER-LERG (1984), *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programmarbeit zwischen Theorie u. Praxis*, Múnich, K.G. Saur.
2. Para el método peculiar de «redacción» de algunos de estos textos, resulta muy interesante el testimonio del coautor del modelo de escucha (*Hörmodelle*): «¿Un aumento de sueldo? ¿Pero qué dice!». Wolf ZUCKER, «Walter Benjamin. Souvenirs d'une collaboration radio-phonique. Ainsi sont nés les modèles radiophoniques par Wolfgang H. Zucker», 24 de noviembre 1972» (*Die Zeit*, 47, 24.11.1972), (Benjamin, 2014: 159-166).

No pertenece aquí analizar en interés de quién repercuten estas instituciones intrascendentes, pero cuando se halla una invención técnica de una utilidad tan natural para distintas funciones sociales con un esfuerzo tan angustioso por quedarse *intrascendentemente* en pasatiempos cuanto más inofensivos mejor, entonces surge incontenible la pregunta de si no existe ninguna posibilidad de evitar el poder de la desconexión mediante la organización de los desconectados. (Brecht, 1984: 90)

En las propuestas que sintonizan con esta posición, los sistemas de respuesta no pasarían por abrir teléfonos y hacer participar al auditorio en una totalidad ya dada de antemano. Ya que, siguiendo al Günther Anders de *El mundo como fantasma y matriz: Consideraciones filosóficas sobre radio y televisión*, esas irrupciones planeadas no *interrumpen* nada, sino que continúan con lo programado, siguen la corriente y no hacen más que consolidar el modelo de comunicación y escucha unidireccional preestablecido. La alerta lanzada llama a desconfiar de los mecanismos estandarizados de gestión de esta demanda de inclusión de respuestas del público, ya que de estos no resulta más que la canalización neutralizadora de las respuestas concretas que podrían producirse si el formato de las emisiones no fuese ya de entrada reticente a cualquier forma de interrupción del hilo discursivo, léase de la corriente sonora (Anders, 2011: 108, 124-125, 135).

Tal como señala Benjamin en el ensayo sobre la obra de arte (Benjamin, 2008: 74-75), aquellos que se muestran particularmente reticentes (incluso reaccionarios) antes las nuevas formas de arte (ante la exigencia de nuevas formas de vida) son los que, a la vez, aceptan sin más resistencia los productos *más avanzados* propuestos e impuestos por las técnicas *más avanzadas*, como si estos no encerrasen otra forma más de acercarse (a) las cosas, como si no subyaciese a cada emisión un (¿el?) discurso sobre el orden de cosas. Y es precisamente esta expansión de la idea de unas técnicas (de comunicación) neutras e inocuas hechas a medida de un público de iguales ante el aparato la que se vuelve hegemónica justamente ahí donde las técnicas más avanzadas muestran ya demasiado pronto su alianza con lo existente tal como se pretende, tal como se presenta: «De repente se tuvo la posibilidad de decirlo todo a todos, pero, bien mirado, no se tenía nada que decir» (Brecht, 1984: 88).

## I

Los espacios de la vida y los espacios de la producción, forajidos, excluidos y tunantes, el recorrido de ida y vuelta entre las catástrofes naturales y humanas, los tiempos complejos de la vida común, los límites de lo humano y de la narración de los hombres: podríamos distribuir las emisiones en una serie de «ciclos», siempre que reconozcamos los gestos comunes y los motivos recurrentes que las aúnan. Intentando respetar la variedad compleja que Benjamin pone en juego, y aún a riesgo de simplificar las variaciones que introduce cada emisión, vamos a trazar un posible itinerario por *Aufklärung für Kinder*, prestando especial atención a las estrategias de transmisión críticas que los programas

requieren a la par que construyen en su esfuerzo por captar la atención de unos niños que podrían no estar escuchando, o solo escuchando a medias, lo que parece tan importante, por lo menos, como para ocupar un espacio de su tiempo y de la programación semanal.

La novedad del aparato hace necesario explorar sus límites más allá de los límites aparentes. Benjamin ahonda en la complejidad de describir recorridos, paseos, visitas a lugares que buena parte de sus oyentes ni siquiera conocen de nombre. ¿Por qué describir una fábrica de latón, o un complejo industrial que produce todo, desde tornillos hasta locomotoras y *reparaciones de guerra*? Los límites que se encuentra, sin embargo, ya han sido franqueados por los escritores soviéticos. Andrei Platonov sí que sería capaz de escribir una oda a la fresadora. Lo que no quita, sin embargo, peso a la pregunta: ¿qué interés puede tener este tipo de acercamiento, si no es el de suscitar la curiosidad por eso que no se conoce, por eso de lo que no pueden ni hacerse una idea, por eso que los niños tendrán que ir a ver con sus propios ojos para poder comprender, o por lo menos concebir?

Aún no ha nacido un escritor o un poeta capaz de describir una laminadora triple, o una cortadora de rueda, o una prensa de extrusión, o una laminadora en frío de alto rendimiento, con tal acierto que uno pueda fácilmente imaginarse tales cosas. Tampoco un ingeniero podría. Él diseña estas cosas, pero ¿qué distingue el que las ve? Me refiero, por ejemplo, a lo que ocurriría a alguien que entrase en la fundición de latón Hirsch-Kupfer, que se halla cerca de Eberswalde, y observara una tras otra estas máquinas de nombre casi impronunciable. ¿Qué estaría viendo? Muy simple: tanto, más o menos, como yo aquí puedo describir con palabras. Es decir, casi nada. ¿Pues qué conseguiría intentando describir simplemente el aspecto de una de estas máquinas? No está hecha para ser contemplada, a no ser que lo sea por alguien que antes haya entendido perfectamente su estructura, su manera de funcionar y su finalidad, y sepa en qué hay que fijarse principalmente cuando se la observa. Vista desde fuera, solo puede entenderla quien la conozca por dentro, y esto es así tanto en las máquinas como en los seres vivos. (Benjamin, 2015a: 97)

La descripción no suplanta al objeto, sino que muestra los límites de toda observación, para la que la especialización da una respuesta pero no una solución. La descripción, pues, incita a no conformarse con ella, e ir a ver, con los ojos bien abiertos, qué pasa ahí, qué es tan importante para ocupar la *Jugendstunde* de esta semana. Y, de paso, estos paseos por el extrarradio industrial apostarán por no mantener a los niños como exiliados de un sistema productivo del que de hecho participan, tanto ellos como sus familias, que determina la formación que reciben en las escuelas y en los talleres de aprendizaje, que los mantiene en el limbo de una educación burguesa que se quiere más allá de los antagonismos de clase, y que los reincluye exclusivamente de forma pasiva, como público consumidor de representaciones y reproductor de valores, correas de transmisión del orden social preestablecido. Sin adoctrinar desde una serie de consignas de partido, las emisiones apuestan por una pedagogía crítica que apunta a una politización de la infancia desde los

cimientos mismos de la percepción del mundo que les atraviesa. Así, aunque no participen aún directamente como productores reconocidos, como trabajadores, la toma de posición ante los asuntos y procesos que sí que atañen a los niños es la primera tarea política que se les encomienda. Podrían ser otras u ocupar otros espacios. Berlín está llena de ellos: que sirvan estos «antipaseos» como propuesta.

Benjamín tanteará formas diferentes de engendrar esta curiosidad por el mundo evocado en las emisiones, así como la necesidad de ir más allá del discurso, que este no sea más que el trampolín a un interés ampliado por las cosas. El material debe «dar a estas características instructivas un carácter interesante, es decir, hacer interesantes los intereses» (Brecht, 1984: 90) e incluir grados de escucha y estratos diferentes de comprensión. Los textos funcionan, en buena medida, como redes de relaciones. La entrada a los temas puede ser anecdótica. Lo que se trata a veces no es más que el reverso de lo que se quiere decir realmente, pero el locutor dispondrá los elementos de forma no jerarquizada, de manera que entre ellos emerja lo que se quiere explicar, que no se reduce a ninguna de las partes que se están poniendo en juego. Expertos y profanos, decían los *Dos tipos de popularidad* (Benjamin, 2015a: 383), deben poder acercarse de igual forma al tema, aunque sea por motivos diferentes y a riesgo de llegar a conclusiones incluso contrapuestas.

Un primer momento se propone explorar lo cercano: el locutor pasea por Berlín, destacando, emisión a emisión, aspectos de la vida diaria que se tienden entre la ciudad y sus habitantes y que propician su fisonomía particular. Los mercados, las fábricas, las *Mietskasernen*, el *Tiergarten*, así como los personajes típicos realzados por la prensa ilustrada o el modo de hablar particular de las calles, hacen de estos textos una guía práctica de la ciudad, que no esconde sus problemas: el hacinamiento de la gente por la especulación inmobiliaria, la miseria de algunos barrios y el ruido de la producción industrial, el trabajo, la censura y la corrupción, pero también lo extraordinario de la mano de las fantasmagorías de E.T.A. Hoffmann, del ingenio y la sorna del dialecto, o de las nuevas ciudades jardín. Berlín parece el lugar de ensueño para cualquier niño, no solo por las galerías de juguetes, el teatro de marionetas o la explosión visual y sonora de los mercados, sino sobre todo porque es *abí* donde la infancia de estos pequeños oyentes se desplegará, de igual modo que la suya propia encontró en la misma ciudad mucho más que el simple escenario de sus juegos, aprendizajes y recuerdos de infancia. Los paseos incluyen aquello que la radio no puede decir: litografías, procesos industriales, relatos fantásticos, hileras de juguetes, que exigen al niño completar lo que oye con lo que no puede oírse. Y eso que quizá han visto mil veces, con esa «mirada que parece no alcanzar siquiera a ver un tercio de lo que tiene ante las narices» (Benjamin, 2015b: 10), se mostrará quizá desde un ángulo nuevo luego de haber sido presentado en la radio. Igual que Ludwig Rellstab o Franz Hessel en «Un pilluelo berlinés» (o el propio Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*), cada oyente podrá añadir una descripción de su rincón preferido del *Tiergarten*. Y esos que han sido expuestos en la emisión serán reconocidos por el niño que vuelva a recorrerlos

o explorados quizá sin saber muy bien cómo llegó hasta ahí, siguiendo y perdiendo el hilo de eso que escuchó el otro día en la radio.

«Nápoles» será la contrapartida dialéctica de Berlín. El Berlín de los límites tan infranqueables como su sistema de clases, sus estaciones del año y su urbanismo de cuartel encuentra su reverso en la porosidad temporal y espacial de Nápoles, donde días laborales y días de fiesta se contagian, la calle y las casas se entreveran, los poderes fácticos y estatales se superponen. Guirnaldas de papel, fuegos artificiales y murales de tiza sobre el asfalto se adaptan al humor variable de sus habitantes. Y Nápoles, también, abrirá el ciclo sobre catástrofes no tan naturales. Quizá por su relación porosa con el tiempo, que deja filtrar en el presente trazas de lo inmemorial, tal como irrumpe cuando los sucesos infaustos se imponen y solo quedan en pie los nombres de los lugares para nombrar la catástrofe en la memoria de los hombres.

Las «Historias verídicas de perros» responden, quizá, al centro vacío alrededor del cual se construyen estas emisiones que asumen que la radio no es el lugar donde galvanizar la figura del narrador. Se entrometen las historias sin historia, las vidas que desbordan el marco de lo transmisible, los nombres propios cuyas vidas exceden o desencajan la parcela trazada para el individuo, que no reconocen o invalidan los límites del sujeto ilustrado. Los hijos bastardos de la ilustración se escurren por los resquicios de la «narración». La historia de Kaspar Hauser —nombre sin identidad, superposición de supuestos que el vacío de la historia engulle— y su contrapartida y precedente —la historia del prisionero enmascarado intercalada en la emisión sobre la Bastilla, cuya identidad secreta se satura por un exceso de historia(s)— se hacen eco de estas «Historias verídicas de perros», perros que, desde su identidad conquistada a expensas de su simbiosis con lo humano, se han labrado una historia que discute, casi para acabar, la pertinencia, también, del último límite indiscutible. «No se puede escribir la historia de los rateros, o los estafadores, o los asesinos; estos son individuos de familias donde una forma de robar se transmite a lo sumo una sola vez de padre a hijo» (Benjamin, 2015a: 119). Y aquí «Los gitanos» y la *fabrenden Leute* serán el modelo: sin historia, la tradición se irá forjando sobre la marcha, inventada según las circunstancias para la ocasión. La fidelidad a la lengua y a las costumbres convive con un pasado moldeable, único capaz de aceptar el desafío planteado por la *renuncia a asentarse en lugar alguno* (Benjamin, 2015a: 128).

Y ese es el pie del ciclo que se propone acercar lo lejano «en el tiempo», para también desarmar los sistemas de trascendencia que se han impuesto desde el misterio: lo demoníaco, dentro del mundo, se traduce en la historia de la persecución de lo sobrenatural «en términos terrestres», la inquisición y la ilustración muestran su parentela subterránea. A los límites del conocimiento —magia negra, magia blanca (y su traducción moderna en términos de ciencia y técnica)— y a los *peligros de la curiosidad*, se añade una variación sobre lo anterior que gira alrededor de los límites de la legalidad: bandidos, impostores, ladrones. Acercar lo que queda «fuera» del orden. Y mostrar, a la vez, que este afuera, lejos de suponer la anomia, responde a lógicas y leyes que instauran burbujas de otro

orden dentro de lo establecido. Bandidos, gitanos, judíos, estafadores y charlatanes, brujas, faustos y cagliostros forman una familia extraña y astuta que apuesta vidas propias y ajenas contra el fondo de miseria que la destaca, puntos ciegos que configuran la contracara del orden, del saber, de la verdad de cada época, que tendrá su descendencia bajo las nuevas coordenadas de la modernidad en las figuras del falsificador de sellos o del contrabandista de alcohol, último defensor de la ley que lo persigue (y que lo define) —identidad paradójica de aquel que no preexistía a la Ley Seca que lo proscribía.

## II

Como decimos, no se trata solo de canalizar este deseo de participar, de hacer oír la propia voz. No se trata, tampoco, de ampliar la oferta y especializar los discursos de acuerdo con la variedad de oyentes potenciales, con los intereses del público (como si estos preexistieran a lo que la radio propone como interesante). De nada sirve variar un sistema que, de entrada, cuenta como requisito la pasividad de un público conforme en sus deseos y reacciones a los discursos y sugerencias que la radio le propone. Quizá lo que más sorprende a estos autores es la rapidez con la que un invento tan «espectacular» ha borrado sus orígenes y se ha impuesto como «his master's voice». La rapidez con la que un invento tan reciente ha calado en los hábitos de las personas adultas, aquellas precisamente a las que se les suponía todo un repertorio de *resistencias* a la novedad cuya obsolescencia se ha patentizado al primer contacto con este aparato tan nuevo, moderno y avanzado, que se va instalando de forma subrepticia, pago por cuotas mediante, en un espacio privilegiado del hogar —ya en 1931, y a apenas 8 años del inicio de las emisiones, solo en Alemania, cuya población rondaba los 65 millones de habitantes, ya se contaba con 4 millones de receptores—. Al público adulto se le suponían, pues, ciertas resistencias a la hora de replantearse su vida diaria que, en principio, no deberían estar tan consolidadas si los que oyen son niños. Por nuestra parte, si queremos insistir en las emisiones para niños y jóvenes recopiladas bajo el título *Aufklärung für Kinder* es para incidir en esta supuesta diferencia. Ante un público infantil, ¿cómo se forjan mecanismos de respuesta? ¿Qué elementos hay que reforzar para combatir la tendencia a la pasividad de la escucha? ¿Cómo dirigirse a un público cuya virtud principal recae en que no se pliega tan fácilmente a los designios de los mayores (padres, educadores, locutores de radio)? ¿Cómo conseguir que estos niños no caigan en las redes del público y, por lo tanto, no se conformen a lo que se emite para «el público infantil»? ¿Se puede deshacer la idea de público?

Tratar con niños, hacer programas para (a falta de un *por...*) niños, tiene el riesgo de la infantilización de los temas, la infantilización del público. No sabemos qué es un niño, apenas de lo que es capaz. Solo tenemos acceso a ciertos comportamientos y reacciones «propios de la infancia», e incluso estas *propiedades* se asientan sobre terreno pantanoso. Romper con la pasividad de la escucha se convierte, en el caso de estas emisiones, en un problema de primer

orden. Sin embargo, no hay algo así como un método para conseguirlo. Los textos de Benjamin juegan, en este sentido, en varios estratos simultáneos que intentaremos sacar a flote a continuación: la forma del discurso estalla en el tipo de recepción exigida, en la elección de la temática, en la singularidad de la enunciación y en la tarea pedagógica concomitante.

Si ser niño no es fácil, conseguir que no te traten como «a un niño» es todo un desafío. Benjamin discute la pertinencia de los registros que se creen apropiados para dirigirse a la infancia y discute con el propio auditorio las decisiones tomadas. Las formas se exponen abiertamente, así como el recorrido que se cree más adecuado según los temas que se quieren presentar.

Me estaba diciendo que los adultos tienen en la radio toda clase de programas especiales que les interesan mucho, a pesar de que, o debido a que, ellos entienden de la materia tratada tanto, por lo menos, como el hombre que les habla. ¿Por qué no hacer programas especiales para niños? Por ejemplo sobre juguetes, a pesar de que, o debido a que, ellos entienden de juguetes tanto, por lo menos, como el hombre que les hablase. (Benjamin, 2015a: 66)

Los excursos que interrumpen o desvían la atención, que amplifican detalles que podrían pasar desapercibidos, que inciden en ciertos aspectos y realzan otros, pretenden dar al texto variación material y cromática «de marquetería» (Benjamin, 2015a: 57). Trataremos al niño como experto capaz de concentrarse en un motivo, a la vez que incentivaremos su curiosidad mostrando cómo estos temas que imantan el discurso se relacionan con lo más próximo (y ahí va la atención al detalle) así como con lo más inaudito (y saltamos de un motivo a otro, cambiamos de figura manteniendo, sin embargo, la unidad de la superficie que se está trabajando). Los niños (en líneas semejantes a la caracterización de la masa que emerge como negativo de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica<sup>3</sup>) encuentran otros focos de interés que captan sin capturar esta atención disipada. Un experto que se distrae puede convertirse en un experto en distracción (Benjamin, 2008: 83).

En «Borsig» y «Visita a una fundición de latón» también se tratará de trabajar sobre los modos de atención dispersa necesarios para no tropezar entre las máquinas a la vez que se escuchan las explicaciones, sorteando los problemas de comprensión:

Si algún día tenéis la oportunidad de ver esta fundición u otra gran empresa similar, tendréis antes que haber dormido bien, tener los ojos bien abiertos y, sobre todo, no tener ningún miedo. Eso es necesario porque, si no, uno puede

3. No se requiere ya de accidentes a gran escala —incendios en teatros chinos o trenes que descarrilan en una bahía escocesa— para que la masa se muestre. De hecho, la masa ya no necesita mostrarse «en masa» para comparecer como tal cuando su modo de aparición deja de tomar como fundamento exclusivo la cantidad de gente reunida en un espacio dispuesta a lo que sea (Benjamin, 2008: 83, nota 32), sino que esta «no condición» arraiga en las formas de relación con el mundo inervadas por las técnicas desde los principios mismos de la percepción sensible (Anders, 2011: 109, 110, 111; Benjamin, 2008: 82, 85).

tropezar con los carriles y piezas que cubren el suelo de la sala, y no podrá apreciar el trabajo que allí se realiza, sino que se quedará mirando arriba por si le cae en la cabeza algunos de los bloques de toneladas de peso que vuelan suspendidos de grúas; ni verá más que un incomprensible sistema de mecanismos, una maraña que le hará parpadear, en vez de la clara y perfecta distribución de las salas donde cada trabajador tiene su puesto, y cada máquina su, llamémosla, pequeña oficina desde la que la persona que la dirige observa los indicadores automáticos de voltaje, presión y temperatura. (Benjamin, 2015a: 101)

El último texto de la antología, «Un día enrevesado: treinta rompecabezas», sirve, en este sentido, de «modelo de audición», al incidir a la vez sobre dos variables que componen el discurso. «Un día enrevesado» plantea quince preguntas (intercaladas en la historia y precedidas por el sonido de un gong) cuyas respuestas exigen reflexión (y tiempo hasta la siguiente emisión para ir las pensando). Simultáneamente, por el texto, discurren quince errores que hay que aislar, a medida que se detectan, de la corriente del discurso. La escucha, por lo tanto, se complejiza, la «atención en la dispersión» se complementa en la «concentración en la reflexión». El texto dispersa y concentra. Por un lado, el niño cumple con el discurso al interrumpir la emisión por la vía de la reflexión; por el otro, al detectar anomalías, rarezas, errores o tonterías y bromas, este entrenamiento de la escucha refuerza las formas de atención necesaria para no dejarse pillar por la corriente. Quince interrupciones conscientes y quince de las que pasan desapercibidas cuando se activa el tipo de atención que requiere la radio, el cine, la tele.

El trabajo para y con niños de Benjamin asume la tarea de «destrabar» la recepción, así como provocar respuestas que no sean simples reacciones (aplau-so previsto, risa enlatada, abucheos e imprecaciones al aparato, accesos de pánico colectivo, etc.). Benjamin parte del supuesto de que, en los niños, tanto esta actitud pasiva propia al consumidor de programas como estas reacciones motrices que se descargan ante el aparato «sin repercutir en el mundo» no están consolidadas (o no están tan firmemente consolidadas). Podríamos, sin embargo, poner en duda esta premisa. ¿El público infantil es en sentido propio un público? ¿Ya es entonces y de entrada un grupo específico de consumidores? ¿Cuándo entran niños y jóvenes a ser el objetivo de las emisiones publicitarias, pese a su improductividad y gracias al despotismo con el que manejan las relaciones familiares? Cuestiones que rondan aún a Alexander Kluge y Oskar Negt cuando plantean una esfera pública de niños, un espacio desde donde los propios niños puedan intervenir en la producción de las significaciones sociales que les atañen y cuya primera tarea se cifraría en deshacer la misma idea de público infantil, espectador pasivo y pacificado de programas hechos por adultos a la medida del niño consumidor de representaciones, hábitos, valores y productos, que permanece, dócil y calladito, hipnotizado ante el aparato, mientras mamá y papá están ocupados o se toman un respiro (Negt y Kluge, 1993: 283-288).

No basta con apostar por los niños como apertura, ya que, de la apuesta a «suscitar una demanda» (Benjamin, 2008: 78), el paso no es obvio, ni inmediato. Las emisiones tienen que interceder, desde su estructura misma, por esta no

clausura del discurso: ni lo que dice la radio es cierto solo porque la radio lo diga, ni los contenidos que la radio vehicula sirven a esta no clausura solo por el hecho de dirigirse a un público caracterizado por su pretendida «maleabilidad», «plasticidad» o simple «indeterminación» —el público infantil—, sino que hay que provocar que esta apertura se ponga en marcha. Y Benjamin lo consigue ahondando en procedimientos en apariencia sencillos, pero que sin embargo resultan, hoy por lo menos, de lo más extraños: todas las emisiones muestran que requieren de un afuera para completarse, para concretarse, para funcionar. A los «abrid bien los ojos cuando vayáis a...» o «prestad mucha atención a lo que os diré ahora», se suman los «ya veréis cuando leáis x» o «simplemente id a dar una vuelta por alguno de estos lugares y os daréis cuenta vosotros mismos que...». Comprobad lo que os digo, no os fiéis de mí solo porque os lo dice la radio, sino porque lo que os digo merece ser comprobado. Ya que solo con las palabras de la radio no llegaremos demasiado lejos si no van acompañadas por la demanda, la apertura de la experiencia que quieren suscitar.

### III

Una de las vías propuestas por las emisiones para niños incide en abrir la reflexión a aquello velado y vedado. Esto no supone mistificar lo prohibido, o mitificar lo oculto, sino que cada aproximación a lo mágico, demoníaco o herético se desprenda de su halo misterioso. Todos los discursos se proponen desencantar: a lo que aparece como tabú no se le niega un lugar, pero tampoco se lo confina entre lo que merece nuestra fascinación, sino que se lo cuestiona por las vías abiertas por la curiosidad, ya que, sin este trabajo de *desaturatización*, no se allana el camino a la curiosidad, que quedaría prendada del objeto fantástico, que quedaría reducida a fascinación impotente. Dentro de este movimiento, se trata, además, de ir más allá o más acá de lo que ya se sabe, de las cosas tal y como se nos aparecen desde siempre. Gitanos que roban ora gallinas, ora niños. Denunciar el misterio: este no es más que paciencia. La magia, al final, reside en las capacidades extraordinarias que se despliegan gracias al empeño y la perseverancia.

Y no tenéis que temer que los espectáculos de magia dejen de entreteneros si tenéis la explicación de todos los trucos. Al contrario: solo cuando se aprende a observar bien, cuando uno no se deja impresionar por las palabras preparadas del mago, sino que permanece atento a lo que se opera, solo entonces puede considerar su pasmosa habilidad y reconocer que su velocidad, tras las que tanta ejercitación y aplicación hay, puede a veces obrar todo un hechizo. (Benjamin, 2015a: 61)

Así, ninguna emisión se centra en la Inquisición, aunque esta atraviesa buena parte de los programas dedicados a la magia, los misterios, las sociedades secretas y lo demoníaco. La censura, de la misma forma, flota sobre los textos dedicados a Berlín. Y sobre el ciclo sobre catástrofes naturales se yergue la sombra aún más terrible de los desastres provocados por los humanos y su

violencia ciega. Que la inundación del Mississippi de 1927 acabe apuntando al Ku Klux Klan como tema de una emisión por venir que nunca pudo realizarse resulta de lo más elocuente. El cliché que recubre el final del texto sobre los «Los bootleggers» —«Nosotros, europeos reflexivos y prudentes; ellos, americanos violentos y fanáticos»<sup>4</sup>—, ¿protege o encubre? ¿Desplaza o ironiza? Formas indirectas de tratar con el presente, técnicas y estrategias capaces quizá de señalar, situar a distancia y amortiguar parte de la «violencia ambiente».

La apertura que las emisiones proponían desde su estructura misma se refuerza con la denuncia del fanatismo, sea de la índole que sea. Y ni siquiera el orden de la razón, las luces de la Ilustración, sobreviven a este criterio que prima la observación y la experiencia frente a las convicciones, por muy legitimadas por la razón o por la lógica que aparezcan. Y de ahí, pues, la necesidad acuciante de mecanismos de articulación de las vivencias. Si las formas de la experiencia que eran subsidiarias de la narración ya no pueden ser tomadas sin más, necesitamos hoy más que nunca trabajar sobre las vivencias y dotarlas de formas nuevas de articulación. Si no, no podremos anteponer ningún argumento, ninguna distancia, a las reacciones programadas, respuestas motrices a lo que por inmediato se quiere inevitable, que colonizan cualquier tipo de respuesta posible a estas vivencias descarnadas. Articular las vivencias tendría más que ver con cómo legarnos más allá de la narración, con cómo interponer distancias entre nosotros y lo que nos pasa, que con la construcción de sistemas capaces de asegurar el binomio transmisibilidad y sentido «pase lo que pase y a cualquier precio». Y aquí cabe la reprimenda a la Ilustración, por dejar algo incuestionado e incuestionable —su propio quehacer totalizador permea incluso su denuncia de la pretensión totalizante de los discursos ajenos:

Al comienzo os hablé de la Ilustración, de una época en la que los hombres se mostraron muy críticos con las tradiciones del Estado, la religión y la Iglesia, y a la que debemos grandes progresos en la libertad y la cultura. Y fue precisamente en //158 esta época tan libre y crítica de la Ilustración cuando Cagliostro desplegó sus artes con tanto éxito. ¿Cómo fue posible? Respuesta: precisamente porque los hombres estaban tan firmemente convencidos de que lo sobrenatural no existía, que nunca se molestaron en reflexionar seriamente sobre ello, pudieron ser víctimas de Cagliostro, que les hizo creer en lo sobrenatural con la habilidad de un prestidigitador. Si hubieran tenido menos convicciones y más capacidad de observación, no habrían sucumbido a sus artes. Y hay otra lección que cabe extraer de esta historia: la capacidad de observación y el conocimiento del ser humano en muchos casos tiene más valor que un punto de vista firme y correcto. (Benjamin, 2015a: 157-158)

4. «Pero nosotros los europeos, que vemos las cosas desde lejos, nos //170 preguntamos si acaso los suecos, los noruegos o los belgas, que han combatido en sus países el abuso del alcohol de forma menos radical y con leyes mucho más suaves, no han obtenido mejores resultados que los americanos con la violencia y el fanatismo» (Benjamin, 2015a: 169-170). Juego de lo más inquietante con las voces enunciativas.

## IV

La enunciación desde el impersonal sirve para plantear lugares comunes, clichés y estados de opinión. Lo que se piensa, lo que se suele decir, lo que se cree sobre algún asunto. Eso será lo que el programa intentará matizar, o discutir, «o mirar de más cerca» para quien «abra bien los ojos y los oídos» (Benjamin, 2015a: 37). Los niños, el auditorio, es el «vosotros» que recibe, contesta, discute o recuerda, y que Benjamin no deja en ningún momento de interpelar, de incluir en la emisión, sin, no obstante, que esta inclusión parezca un recurso más, una maniobra retórica entre todas aquellas que refuerzan la unidireccionalidad camuflándola bajo la apariencia de diálogo. Por otro lado, en contadas ocasiones el «nosotros» llega cuando se habla de técnica, de época, un *nosotros* de hoy o de aquí contra el *ellos* de entonces o de allá<sup>5</sup>.

Sin embargo, pese a esta variedad *de personas*, la apertura en la enunciación aparece ahí donde menos se la espera. Esta no se ancla simplemente en la forma del diálogo, o en los impersonales que «desencarnan» estados de opinión, sino en un uso más bien anómalo del «yo» como sujeto de la enunciación. ¿Por qué usar el «yo», si con la voz impersonal basta para transmitir los discursos radiofónicos? ¿Por qué usar el «yo» si solo una parte —la voz— llega a un público «al que le da igual quién hable» (igual que al locutor «le da igual quien escuche» mientras la radio siga encendida)? ¿Por qué decir «yo» cuando este «yo» no es más que una fórmula, y podría, por lo tanto, ni siquiera mencionarse? ¿Por qué ahí donde menos se lo busca es donde se lo encuentra de forma más obstinada?

Para apreciar la fractura que supone esta asunción «personal» del discurso, podemos acudir a cómo el propio Benjamin considera al «yo» como lugar desde donde hablar. En la *Crónica de Berlín*, de 1932 (final de época, sin duda), el asunto se afronta desde cierta fanfarronería (el principio de este fragmento, desgajado del párrafo que encabeza, ya es un lugar común de la crítica benjaminiana) que, empero, no impide señalar hacia un vacío con el que el discurso ha decidido lidiar desde el principio:

El que yo escriba un alemán mejor que la mayoría de escritores pertenecientes a mi generación se debe en buena parte a la observancia de una única y pequeña regla desde hace ya unos veinte años. Dicha regla consiste en lo siguiente: no emplear la palabra «yo» salvo en las cartas. Las excepciones a dicho precepto pueden contarse con facilidad. Ahora bien, eso trae consigo una consecuencia singular estrechamente conexas a estas notas. A saber: cuando un día me llegó la propuesta de escribir para editar en una revista, de manera dispersa y subjetiva, una serie de glosas sobre aquello que del día a día en Berlín me pareciera digno de mención —y cuando al fin acepté el encargo—, de repente

5. Por ejemplo, en «Los Paseos por la marca de Brandenburgo de Fontane»: «Entonces, solo individuos muy fantasiosos creían en la posibilidad de crear oro. Pero en la actualidad hay grandes científicos que no lo consideran del todo imposible. Solo que ninguno se imagina tener por ello la naturaleza en sus manos. Pues continuamente se investiga sin interrupción en infinitos problemas técnicos cuya solución es para nosotros mucho más importante que crear oro» (Benjamin, 2015a: 107).

se hizo manifiesto que este sujeto, que durante años estaba realmente acostumbrado a quedarse en el segundo plano, no iba a permitir que fácilmente lo hicieran salir hacia el proscenio. (Benjamin, 2015b: 25-26)

Ni en los recuerdos (de época) tamizados por *Infancia en Berlín hacia 1900* sobrevive el yo como figura de la enunciación. Las cartas y las emisiones de radio para niños comparten, pues, un yo ausente del resto del repertorio benjaminiano. ¿Qué aúna, pues, estas dos modalidades de enunciación? Lo más privado e íntimo se conjuga con el personaje público y expuesto. ¿Podemos considerarlos indistintos? Quizá solo nos quede señalar hacia este pasaje posible por esta intromisión de un yo que, al asumir el peso de la enunciación, denuncia las voces impersonales, por ejemplo, aunque esto solo suponga rozar siquiera la superficie del problema. Los impersonales pretendidamente neutros —que naturalizan, normalizan, fluidifican el discurso, que neutralizan respuestas porque lo que dicen «se dice», la radio lo emite, la fuerza de la radio lo refrenda— se minan desde la explicitación de las condiciones de la enunciación —radio, hoy, quién, por qué, con qué propósito, cómo...—, ya que, como en el dialecto, «[u]n lenguaje como este se renueva a cada momento. Todos los acontecimientos, grandes y pequeños, dejan en él su huella. La guerra y la inflación tanto como la vista de un zepelín o la visita de Amanullah o Gustav, el hombre de hierro» (Benjamin, 2015a: 36).

Asistimos al relevo de lo impersonal por lo singular: lo que niega pertenecer a nadie y se impone con la fuerza del aparato como lo que es, lo que hay, lo que se dice; por la voz que, al asumir su posición singular, puede tender puentes hacia aquellos que, al escuchar, no solo ceden un rincón de su casa, sino también parte de su tiempo a las ondas, o se construyen a su amparo. Benjamin no presupone a su auditorio, no sabe cómo es más que tomando al niño que recuerda que fue (y que, en cierta medida, sigue siendo) como referente, y desde este lugar incierto, cargado por todo lo que ha vivido luego, aquellos que lo están oyendo no son ya un público abstracto cuya comunidad se reduce a estar solos y aislados simultáneamente alrededor de la radio, sino niños, igual de concretos e inasibles que el recuerdo que Benjamin guarda de sí, de «su mismo pasado». Atravesados, pues, por la misma incertidumbre: «Quizá me encuentre allí a alguno de vosotros. Pero no podremos reconocernos. Es el inconveniente de la radio» (Benjamin, 2015a: 42).

Lo impersonal borra al que oye, lo usa como cinta de (re)transmisión. Lo impersonal usa al oyente como amplificador y repetidor. Lo singular, en cambio, topa con otras singularidades que, lejos de repetir, modulan lo que reciben. Lo singular interrumpe o trava el fluir de las ondas. No busca la reproducción sin más de discursos o respuestas, sino su maleabilidad de acuerdo con una posición —un tiempo, un lugar, unos motivos—. Premisa y resultado se confunden, hay una interrupción del flujo: el discurso no se basta a sí mismo, requiere en todo momento de una concreción que solo aquel que oye puede otorgarle y de una serie de acciones concomitantes que el discurso pide para mantener el sentido abierto, proliferando, a la caza de la situación que lo sitúe.

Si te das una vuelta por, si lees más adelante esto o lo otro, si decides visitar esta u otra fábrica o ir al teatro de marionetas, podrás completar pero no cerrar lo que la radio te está contando, podrás ver que el mundo es más grande, más complejo, más complicado también que lo que la radio dice que es, que hay, que se dice. Podrás formarte, si quieres, un juicio sobre el mundo.

Este yo que se dirige a unos niños dispersos, y a algún que otro adulto extraviado, da cuenta de un lugar de enunciación asumible aunque no intercambiable. «Igual que yo recuerdo *x*, vosotros recordaréis *y*...» y podréis adoptar la posición del que dice «yo recuerdo». Y, entre otras cosas, este uso del *yo* sirve de refuerzo precario y circunstancial ahí donde ya no se da por supuesto que los mecanismos de transmisión permanezcan intactos. Aquello que Benjamin detectará y teorizará casi simultáneamente en sus ensayos «teóricos» lo pone a funcionar en estas emisiones que se quieren «secundarias». Estas podrían, simplemente, divulgar a la vieja usanza, dar «clases a distancia» o contar historias, pero es justamente en este momento de aparente «distensión», ahí donde la emisión adopta sin más preámbulos la forma heredada de la narración, cuando esta se ve desnaturalizada, extrañada, haciendo tambalear la estructura misma de lo programado.

Así sucede cuando se interrumpe el modo de proceder que ha seguido hasta el momento para, «simplemente», contar la historia de Kaspar Hauser. Este acaba siendo un misterio hasta en la propia serie de emisiones radiofónicas. La única historia que se explica «enterita» y sin excursos, ni siquiera puede cerrarse. Hay un final, pero no un fin: la historia trasciende la vida del personaje. Y de la narración lacunaria de Benjamin resulta la «historia de la no conclusión de una historia», una vida que no puede cerrarse por la vía de la narración, como —por otra parte— suele ser habitual. Ya de entrada, sin primera persona: Kaspar Hauser no puede narrarse a sí mismo. Y cuando lo intenta, además de (ex)poner su vida en peligro, la historia tiene tantos interrogantes sin resolver que tampoco queda claro nada. Otros toman la palabra en su lugar, otros investigan, deducen, indagan, hipotizan, urden intrigas a su alrededor, pero, en lugar de completar los huecos, la vida de la que se habla se inviste de estas incertidumbres, apuestas teóricas y suposiciones. Todo aquel que se acerca a Kaspar Hauser se fascina con el personaje, pero no puede dar cuenta de él. Kaspar caía en una melancolía profunda cuando no encontraba la palabra justa para referirse a lo que le pasaba. El futuro lo atormentaba. De una infancia vacía de acontecimientos resulta una vida llena de lagunas saturadas de indefinición, desasosiego y desprotección.

## V

El formato de las emisiones cuestiona no solo lo que dice «la radio», sino también lo que sucede en la vida diaria. Abrir el discurso de la radio exige que el auditorio lo ponga a prueba, lo complete, lo concrete en sus ámbitos de acción específicos, cotidianos. El discurso, en lugar de cerrar sentidos, los hace proliferar. Las significaciones se enriquecen al no clausurarse. Cuando el audi-

torio, además, se compone de niños, la clausura se niega por partida doble, pero el discurso se expone, entonces, a desarmarse por «ambos lados». Benjamin asume el riesgo que supone decir cosas que, para sustentarse, requieren del concurso de los que oyen. Por otro lado, acepta que muchas de las cosas que dice ante un público «en formación», «incipiente», «que niega su condición de público» no cuajen en el presente, sino que hagan eco en presentes que ya llegarán, «cuando espero que recordéis» lo que se está tramando entre la radio, el locutor y los niños. Aceptar que lo que se dice no tenga un efecto inmediato, sino que vaya buscando un itinerario propio dentro del recorrido que trace el niño, es casi como hacer una apuesta de futuro. Pero sabemos que eso no nos está permitido, por ello, dicha apuesta se firma en el presente, ante el «oído presente» del niño que escucha, entre atento y disperso, lo que el Dr. Benjamin ha venido a contarle a la radio.

Apostar por un recuerdo por venir supone, además, complejizar el efecto de presente que la radio lleva implícito. Si, como leemos en una frase de lo más bergsoniana de la *Crónica de Berlín*, el «recuerdo —uno que, por hablar con propiedad, es la capacidad de introducir infinitas interpolaciones en lo sido» (Benjamin, 2015b: 26), podemos entrever qué función cumple el recurso insistente al recuerdo en estas emisiones que (ab)usan del presente continuo que instaura la radio: no solo algunas historias se anclan o toman como punto de partida algún recuerdo del locutor, sino que estas intentan o aspiran, a su vez, a hacer mella en el auditorio, formar parte del repertorio de «futuros recuerdos» de estos niños. Y, a la vez, como recuerdo, que sean capaces de interrumpir el flujo presente e intercalarse hasta el infinito en lo que ha sido, es decir, colarse en el presente e imponer la distancia de uno consigo mismo que supone la tarea de recordar y, desde esta distancia, quizá, posibilitar un lugar de cuestionamiento, instituir cierta distancia dentro de la sucesión de vivencias que nos arrastran hacia adelante. *Memoria, reflexión y astucia: lugares de encuentro de los que no tienen ni la historia, ni la razón, ni el poder de su parte.*

Esta llamada de la radio a interrumpir la inmediatez de lo dado va acompañada de una complejización de la relación que los niños mantienen consigo mismos, con el tiempo y con el mundo. Quebrar la inmediatez del discurso que nos dicta el presente supone fracturar la compacidad con la que se nos impone este presente del discurso en su tendencia a desbordarse engulléndolo todo. Y el dispositivo es simple: un interruptor modula el continuo en términos de *sí* y de *no*.

Dos de los ejes de esta apertura o desbloqueo que se traduce en la interrupción del flujo radiofónico —interrupción del flujo de las relaciones mercantilizadas, interrupción de las lógicas de lo siempre igual— vienen marcados por ciertos giros del discurso. No solo los «yo recuerdo, recordad, os acordáis o recordaréis. Espero que recordéis», sino también la idea que emerge de forma intermitente entre tantas historias, paseos y visitas: las relaciones de propiedad no son las únicas que podemos instituir, ni siquiera con las mercancías. En la venta ambulante, el último eslabón de la cadena recae en la venta (Benjamin, 2015a: 43). Lo importante es establecer una relación,

crear una expectativa, hilvanar un discurso que genere entusiasmo —la venta aún tiene el componente de feria, de exhortación, de enredo, aunque todos tengamos que vendernos de algún modo para sobrevivir—. Algo se intercambia, solo al final ese algo será una mercancía. Las palabras, las historias, las noticias encuentran un último refugio de la conversión de todo en mercancía ahí donde las mercancías aún se amparan de las relaciones humanas y de los discursos del charlatán para imponerse.

La otra interrupción del flujo mercantil acaba «Juguetes de Berlín I». Al hipotético reproche que parece oír de fondo el locutor, dado el amplio repertorio de juguetes con los que ha jugado en su visita a unos grandes almacenes (casa de mercancías, Warenhäuser), de incitar el deseo de posesión de juguetes de los pequeños auditores, a Benjamin no le «quedará otra» que denunciar la propiedad como acaparadora de todas las relaciones de los hombres con las cosas y de los hombres entre sí:

Así que no me queda más remedio que decir tranquilamente lo que en verdad pienso: cuanto más entienda alguien de algo y más conoce algún tipo particular de belleza —sean flores, libros, trajes o juguetes—, tanto más le complace todo lo que de ella conoce y ve, y tanto menos determinado está a poseerla, comprarla o recibirla de regalo. Los que me habéis escuchado hasta el final, aunque no debáis, tenéis que explicarles esto a vuestros padres. (Benjamin, 2015a: 68)

Este discurso, abanderado abiertamente ante un público adulto, no haría más que arrancar una sonrisa del auditorio, por la mezcla extraña de coraje y candidez, de reprimenda cursi, que arrastra. Pero si lo remitimos a la segunda parte del fragmento ya citado de la *Crónica de Berlín*, el asunto toma otra envergadura, cierto peligro por su carácter incontrolable. Hay algo inalienable. Sí. Las precauciones y mediaciones que se habían interpuesto para proteger al yo han dado fruto, aunque no sepamos qué hacer, entonces, con esta fruta envenenada por inaudita: «la precaución con que viene actuando ese sujeto, que puede exigir ser representado, pero nunca vendido, por su “yo”» (Benjamin, 2015b: 26). Hay algo de máscara y de exceso en este yo radiofónico, que no se vende ni cuando se está vendiendo, que, al ponerse en venta, se está regalando. Id a contarles esto también a vuestros padres.

Ahí donde las vivencias nos atan a la inmediatez del momento, ahí donde el flujo de vivencias ininterrumpido ha barrido con las estructuras de transmisibilidad de la experiencia, hay que inventar nuevos mecanismos de «experienciabilidad», hay que moldear las formas de acogida de estas vivencias de cara a articularlas, distenderlas, mediarlas, inyectarles distancia respecto a sí mismas y al sujeto que se (de)construye a su amparo. Si el dinero acerca las cosas tal como el cine nos ha acostumbrado a «recibir las» (Benjamin, 1987b: 76-77), si el dinero da en este borrar las distancias la medida de una objetividad sentimentalizada, las vivencias corresponderán a este acercarse lo vivido que no puede despegarse de aquel que lo vive. Soy lo que vivo a falta de otra solución. Pero lo que vivo no es fruto de una decisión, ni siquiera subjetiva, sino un aceptar sin más el encuentro con lo dado, tal y como este encuentro se haya

efectuado. Ser fiel al choque. La propiedad es el tipo de relación que se corresponde con esta relación con las cosas. En lugar de poner a distancia las cosas, de cara a poder evaluarlas, juzgarlas, conocerlas, tomar una posición al respecto, decidir qué hacer ante ellas, o con ellas, o por ellas, el dinero borra la distancia: la cosa es *mía*, posesivo que marca el único prisma desde donde evaluar lo que ahora me pertenece. «Cada cosa que quiero poseer se me vuelve opaca» hacía decir Benjamin a André Gide en *Experiencia y pobreza*<sup>6</sup>. No olvidemos que estamos ante un «público» al que se nos hace difícil atribuir este nombre. Si, en el adulto, las relaciones de propiedad han arraigado hasta el punto de que lo único que puede dar salida al deseo son mercancías, los niños quizá (y aquí radica la apuesta de Benjamin) aún puedan cuestionar que todas las relaciones con las cosas solo puedan arraigar dentro del marco de la propiedad. La curiosidad no se colma poseyendo cosas.

Esta constatación quizá se refuerza por el papel que la propiedad ha desempeñado en las diferentes catástrofes no tan naturales que Benjamin presenta a los niños. ¿Cuántos perecieron por aferrarse a sus bienes anteponiéndolos a la supervivencia? Cuando el mundo se viene abajo, aquello que poseemos nos entierra a su lado. Cuando todo se viene abajo, el orden se resiste a perecer con el mundo, y nos arrastra en su caída. A los que no huyeron de «El final de Hérculano y de Pompeya» por rescatar sus bienes hay que añadir los que perecieron enterrados cuando volvieron a la ciudad a recuperar lo que, pese a todo, seguía siendo suyo. Hay quien no concibe su vida más allá de ciertas formas precisas y ya contrastadas de vivir. Y que prefieren morir (o que otros mueran, más bien) a vivir de nuevo sin el tipo de certezas y convicciones que solo los bienes pueden garantizar o respaldar. Que la vida de los hombres pase por delante de cualquier orden o institución que cree poder someterla para preservar el orden y la institución o «lo necesario que es situar la humanidad por encima de la erudición y la sutileza» (Benjamin, 2015a: 118), dirá Benjamin al acabar de tratar el exterminio de las brujas y los herejes de la Inquisición. Guerra contra aquellos que priman dejar morir de hambre a toda una población antes que evacuar una ciudad con el coste que supondría esta interrupción del flujo mercantil, se entredirá cuando la cuestión siga presente en las inundaciones del Mississippi del 27. Pero hasta las catástrofes se modulan. «El terremoto de Lisboa» ya puede suponer el comienzo de la geodesia, pero también la refutación violenta de más de una explicación racional que arrastra a todo un orden de cosas<sup>7</sup>. El mundo se sacude a las ciudades del lomo. Ante el paisaje constante de las catástrofes<sup>8</sup>, la unicidad

6. «[C]haque objet que je veux posséder me devient opaque» (Benjamin, 2000: 369).

7. Basta acercarse a *El terremoto de Chile*, de Heinrich von Kleist —invitado a la emisión sobre «El teatro de marionetas en Berlín»—, para seguir una variación sobre esta fórmula de modular la catástrofe y asistir a la promesa de un orden nuevo.

8. «Una casa tras otra se derrumba, una familia tras otra perece; el horror del fuego que se propaga por todos lados y el horror del agua, la oscuridad, los saqueos, los gemidos de los heridos y los lamentos de los que buscan a los suyos —nadie querría oír esto y nada más, pero esto es lo que sucedió y lo que más o menos sucede en toda gran catástrofe natural.» (Benjamin, 2015a: 185).

del tiempo se tambalea. Estas dejan al descubierto la pretensión de eternidad de todo orden, cuando ni el rey de Portugal se salva de pasar la noche al raso. Y los niños aprenden que «[q]ue esto “siga sucediendo”, es la catástrofe» (Benjamin, 2005: 476)<sup>9</sup>.

### Referencias bibliográficas

- ANDERS, Günther (2011). *La obsolescencia del hombre*. Vol. 1, *Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Traducido por Josep Monter Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- BENJAMIN, Walter (1987a). *Gesammelte Schriften*. Vol. VII (1), *Nachträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1987b). *Dirección única*. Traducido por Juan J. del Solar y Mercedes Alledesalazar. Barcelona: Alfaguara.
- (2000). *Ceuvres II*. Traducido por Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz y Pierre Rusch. París: Gallimard.
- (2005). *Libro de los pasajes*. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidoro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- (2008). *Obras*. Libro I. Vol. 2, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo; Sobre el concepto de Historia*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- (2014). *Écrits radiophoniques*. Traducido por Philippe Ivernel. París: Allia.
- (2015a). *Radio Benjamin*. Traducido por Joaquín Chamorro. Madrid: Akal.
- (2015b). *Crónica de Berlín*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- BRECHT, Bertolt (1984). *El compromiso en literatura y en arte*. Traducido por Joan Fontcuberta. Barcelona: Península.
- (1996). *Teatro completo*. Traducido por Miguel Sáenz. Madrid: Alianza, 2009. Vol. 3, *La Ópera de cuatro cuartos; Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny; Vuelo sobre el océano; Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo; El consentidor y el disidentor*. Vol. 4, *La Medida; Santa Juana de los Mataderos; La excepción y la regla*.
- NEG, Oskar y KLUGE, Alexander (1993). *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Prefacio de Miriam Hansen. Traducido por Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel y Assenka Oksiloff. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.

9. «Hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe. Que esto “siga sucediendo”, es la catástrofe. Ella no es lo inminente en cada caso, sino lo que en cada caso está dado. Así Strindberg —¿en *Después de Damasco?*—: el infierno no es nada que nos sea inminente, sino esta vida aquí.» N9 a, 1.

**Ana Lanfranconi** es licenciada en Filosofía (2008) y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (2009) por la Universitat de Barcelona. Máster en Artes mención Philosophie et critiques contemporaines de la culture (2011) por la Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis. Beca de formación predoctoral FI (2012-2015). Tesis doctoral dirigida por Fina Birulés y Laura Llevadot sobre las imágenes de la infancia y los modos de politización en los escritos de Walter Benjamin.

**Ana Lanfranconi** holds a degree in Philosophy (2008) and Literary Theory and Comparative Literature (2009) from the Universitat de Barcelona, Spain. She completed a Master's degree in Philosophie et critiques contemporaines de la culture (2011) at the Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis. She was awarded a pre-doctoral fellowship (FI) from the Generalitat de Catalunya (2012-2015). Her PhD, directed by Fina Birulés and Laura Llevadot, focuses on the images of childhood and forms of politicization in Walter Benjamin's writings.

---