

LUDMILA FUKS

Instituto de Investigaciones Gino German

Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina

ludfuchs@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7314-166x

INVERNADEROS UTÓPICOS DEL *FIN-DE-SIÈCLE*: NATURALEZA Y TÉCNICA.
WALTER BENJAMÍN Y LA ARQUITECTURA DE CRISTAL DE PAUL SCHEERBART

UTOPIAN GREENHOUSES OF THE *FIN-DE-SIÈCLE*: NATURE AND TECHNIQUE.
WALTER BENJAMIN AND PAUL SCHEERBART'S GLASS ARCHITECTURE

PALABRAS CLAVE:

Walter Benjamin,
técnica, Paul
Scheerbart,
arquitectura de cristal,
intérieur.

Si bien resulta imposible determinar la fuente del interés de Benjamin por la arquitectura de cristal, sí podemos situar al menos dos ámbitos de la misma. Por un lado, los escritos de Paul Scheerbart, que Benjamin había leído al menos desde 1917, y, por el otro, sus observaciones sobre las transformaciones técnicas, sociales y artísticas del siglo XIX. Benjamin contrapone la arquitectura de cristal al *intérieur* burgués, y realza el valor de la primera en tanto arquitectura onírica, testimonio de un sueño colectivo, de una utopía sobre la relación con la naturaleza basada en la mixtura entre restos del pasado y deseos del futuro. Lo que guía este artículo es la específica trabazón que Benjamin anuda entre técnica y naturaleza, los materiales y la experiencia humana, que perfilan una humanidad distinta, presente ya en figuras originarias de la arquitectura de cristal, como la del invernadero. A su vez, el invernadero es una metáfora recurrente en la literatura del *fin-de-siècle*. La misma pone de relieve tanto la caducidad y lo *unheimlich* de la naturaleza, como también lo humano se permite otra definición, se habilitan en el entorno acristalado fantasías que ya no responden a la moral burguesa.

KEYWORDS:

Walter Benjamin,
Technique, Paul
Scheerbart, Glass
architecture, *Intérieur*.

While it is impossible to identify the source of Benjamin's interest in glass architecture, we can locate at least two areas of it. On the one hand, the writings of Paul Scheerbart, which Benjamin had been reading since at least 1917, and, on the other, his observations on the technical, social and artistic transformations of the nineteenth century. Benjamin contrasts glass architecture with the bourgeois *intérieur*, and emphasizes the value of the former as a dream architecture, the testimony

of a collective dream, of a utopia about the relationship with nature based on a mixture of the remains of the past and the desires of the future. What guides this article is Benjamin's specific interweaving of technique and nature, materials and human experience, which outlines a different humanity, already present in the original figures of glass architecture, such as the greenhouse. The glasshouse is a recurring metaphor in fin-de-siècle literature. It highlights both the expiration and the unheimlich of nature, but also the human is allowed another definition, fantasies that no longer respond to bourgeois morality are enabled in the glassed-in environment.

Rodeada de frascos y de telas fulgentes,
entre muebles que invitan al placer,
entre mármoles, cuadros y olorosos ropajes
que en pliegues suntuosos se desploman,

en la cálida alcoba, invernáculo donde
es el aire fatal y peligroso,
donde en sus ataúdes de cristal mueren flores
exhalando sus últimos suspiros,
(Baudelaire: 159)

El espacio acristalado frente a mi puesto de la Biblioteca Nacional; ámbito jamás hollado, terreno virgen
para el pie de las figuras soñadas por mí
(Benjamin 2016: 849)

En el *Libro de los Pasajes* Benjamin efectúa, entre otras, la tarea de realizar una lectura de las ruinas del siglo XIX europeo. Una lectura onírica de la materialidad del cambio de siglo en París implicaría pensar la modernidad europea como un cuento de hadas. Así, la ciudad moderna tendría una doble cara inconsciente, de deseos y sueños colectivos. Benjamin rastrea estos testimonios de imágenes desiderativas en la arquitectura, así “pasajes, invernaderos, panoramas” son “construcciones oníricas del colectivo” (Benjamin 2016: 412). Ahora bien, la enumeración de las figuras en la cita no anula la especificidad de cada una, más aún, Benjamin se de-

dica a trabajar cada una de ellas, con mayor o menor profundidad. De esta manera, el invernadero se encuentra dentro del paisaje del París del siglo XIX que Benjamin retrata, y él mismo lo señala como origen [*Ursprung*] de la arquitectura de cristal. Hay, sin embargo, un vacío en lo que refiere a la teorización de la figura del invernadero, tanto en la obra misma de Benjamin como en la literatura especializada en general. No obstante, esto es aún más llamativo al poner de relieve la espesura que expresa esta figura en la literatura del siglo XIX, palpable sobre todo en el decadentismo, el simbolismo, el modernismo, pero con antecedentes en autores como Zola, Wilde y Baudelaire. La figura del invernadero nos expresa una concepción de lo humano, claramente diferenciado de lo natural, así como la mediación entre ambos, que viene dada por la figura de la técnica. Alegóricamente, es expresión de la caducidad de la naturaleza y su costado *unheimlich*. Así como la naturaleza revela no ser sólo lo bello natural, y pasa a ser estetizada también su podredumbre; lo humano se permite otra definición, se habilitan en el entorno acristalado fantasías que ya no responden a la moral burguesa (Bauer, Castelló-Joubert).

En el presente texto partimos de los últimos estudios sobre el pensamiento de Walter Benjamin que se han ido enfocando en aquello que el autor alemán llamaría “materialismo antropológico” (López, Pérez López). Uno de los puntos centrales de este pensamiento parte de la ruptura de una noción esencialista de lo humano y sus fronteras. Esto abre así la posibilidad de pensar al hombre en aquello históricamente situado por fuera de él, esto es la naturaleza y la técnica. El invernadero, tanto en términos de imagen material, arquitectónica, como alegoría, nos ilumina justamente este punto del pensamiento de Benjamin. Dado que, para el autor, el invernadero es un testimonio onírico, en tanto construcción en cristal, dialoga con la lectura que hace de la utopía técnica de Scheerbart y la nueva cultura de cristal. Por esto, primero abordaremos brevemente la cuestión de lo onírico y lo utópico, a partir del *Das Passagen Werk* [1927-1940], *Onirotsch* [1927], *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* [1929]. Como veremos, la utopía benjaminiana de unificación y armonía con la técnica y la naturaleza, se puede rastrear en testimonios oníricos del colectivo. Estos testimonios son materiales, arquitectónicos, y el invernadero construye uno de ellos. De esta manera, en el segundo apartado abordaremos esta figura, y cómo aparece tanto en el pensamiento del autor alemán como en lo que han llamado *Treibhauskunst* (Castelló-Joubert). Ahora bien, la figura del invernadero resulta trunca y ambivalente en la medida en que la fantasía de armonía con la naturaleza fracasa. El *Jugendstil*,

para Benjamin, termina haciendo de la naturaleza un *intérieur*. Paradigma de la habitación burguesa del fin de siglo, para Benjamin estos exponen la falta de adaptación de los hombres. En el tercer apartado recuperaremos el planteo, presente principalmente en el *Libro de los Pasajes*, en *Experiencia y pobreza*; *Vivir sin dejar huellas*. En tanto modo existencial del confort y el aislamiento, el hombre que allí vive se convierte en un hombre-estuche, que necesita mantener las tradiciones y los valores. La posibilidad de cambio sólo es posible con el abandono, al hacer espacio. De esta manera, en el cuarto apartado revisaremos aquello que Benjamin señala en *El carácter destructivo* como enemigo del *intérieur*: la destrucción. Es ésta la característica que habilita a la construcción. Según Benjamin, son los personajes de Scheerbart quienes mejor lo expresan. Así, Pallas, el planeta en el que sucede la novela utópica scheerbartiana, es para Benjamin el mejor de los mundos posibles.

Utopías de cristal, imágenes desiderativas y arquitectura onírica

En los exposés sobre el *Libro de los Pasajes*, Benjamin ubica como uno de los centros materiales de la Europa del siglo XIX al manejo del cristal y del hierro en la construcción como las dos grandes conquistas de la técnica. Para Benjamin la técnica no es sólo una herramienta de dominio objetiva y objetivizante de la naturaleza, entre la técnica y el hombre hay una relación de interacción. Así, ésta modifica también la percepción de los hombres, de modo que con las nuevas construcciones, se habilita la lectura del “[p]oder simbólico natural de las innovaciones técnicas (...) junto con el particularísimo e inconfundible mundo onírico que se les asocia” (Benjamin 2016: 179). En tanto testimonio de momentos pasados, la arquitectura encarna para el autor una materialidad del colectivo onírico, expresada sobre todo en lo que ubica como construcciones originarias:¹ los pasajes, los panoramas y los invernaderos. Lo particular de estas construcciones es que, en tanto se producen en un momento de umbral, dan cuenta de los sueños de una época pasada (Abensour). Es decir, con la aparición de un

¹ No nos expandiremos aquí sobre la noción de *origen* por cuestiones de espacio, pero es interesante señalar que el mismo refiere a una forma de pre-historia, no en términos de génesis o acontecimiento cerrado, sino en constante devenir. Ver Díaz, Valentin. “Walter Benjamin, la actualidad de la arqueología filosófica y el futuro de la filología”. *Filología*, 48 (2016): 113-126. Recuperado de: <<http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/6098>>.

nuevo medio técnico de construcción se habilita una inscripción y habilitación en la consciencia colectiva de imágenes desiderativas. La técnica que aparece, en tanto una nueva y mejor forma de dominio y control, expande las expectativas de la época sobre lo que podría realizarse a futuro, son así imágenes de deseo de una sociedad futura mejor. Sin embargo —y al mismo tiempo—, Benjamin ve que están ancladas en deseos epocales del pasado, en una protohistoria que habría quedado como resto y deseo en este inconsciente colectivo. La arquitectura, expresión material de los avances técnicos del momento, se revela como una “condensación” de la imagen de una época, porque se inscribe en ella la expresión de sus sueños. Así, estas imágenes desiderativas del colectivo mezclan lo antiguo y lo nuevo, son “promesa de futuro anclada en una remisión a lo más arcaico” (García: 127). Las imágenes desiderativas del siglo XIX se encuentran ya bajo la forma de la ruina y del fragmento, en este sentido, tanto los pasajes como los invernaderos, construcciones originarias, son trazos que quedan de las aspiraciones burguesas del siglo pasado. De esta manera, el sueño se constituye de materiales que son ya residuales. Los símbolos del siglo XIX sobreviven solamente bajo la figura de fragmentos, bajo el estatuto de residuos.

Lo utópico aparece en esta mezcla de tiempos, entre los residuos materiales pasados y las aspiraciones futuras, en tanto “imagen desiderativa”, imágenes en las que una época intenta separarse de su pasado más reciente para ver surgir una nueva época. La utopía, expresada en estos edificios de una arquitectura de cristal de umbral, es entonces producida en el desfase entre la época anterior y la posterior, en donde se encuentra anclada, y que deja rastros tanto en el colectivo como en las construcciones arquitectónicas. Son aquellas primeras construcciones testimonio material del colectivo onírico, situadas en el cambio de siglo. Sin embargo, como señala Brüggemann “[l]a industrialización arranca las tempranas construcciones en hierro de su revestimiento onírico y desarrolla técnicamente la construcción con hierro y vidrio hacia las grandes edificaciones del comercio” (928). Benjamin ubica en el proyecto inicial del *Libro de los Pasajes, El anillo de Saturno o sobre la construcción en hierro*, fechado aproximadamente hacia 1929, a los invernaderos en estas primeras construcciones en hierro y cristal, anacrónicas a las posibilidades técnicas y humanas de su propio tiempo. Esto lleva a la rápida disolución de tales construcciones, pero a su vez da cuenta de una imagen onírica del colectivo respecto de la relación entre naturaleza y técnica. “Si la planificación urbana crea tales [invernaderos] entrecruzamientos de estancia y natura-

leza libre, es porque responde a la profunda tendencia humana a la ensoñación” (Benjamin 2016: 428). Así también para Benjamin el manifiesto de *La arquitectura de cristal* de Scheerbart se ubica en un contexto anterior a la total aplicación de la técnica, y contiene un carácter utópico. En una de las reseñas sobre *Lesabéndio* —la cual abordaremos en el último apartado—, presenta a la novela como un “testimonio espiritual” de la utopía, un sueño sobre otro tipo de relación entre naturaleza y técnica.

La ambivalencia del invernadero: naturaleza tóxica, naturaleza tecnificada

Benjamin ubica el primer invernadero en 1788, por lo que es incluso anterior a lo que señala como las primeras construcciones de cristal y hierro del primer tercio del siglo XIX (1800-1830). Como señala Buck-Morss, “[e]l origen de toda la arquitectura de vidrio y acero en sentido contemporáneo, es el invernadero. Esas ‘casas para plantas’ sirvieron de modelo para el diseño del Palacio de Cristal de Paxton (...) Otros salones de exposiciones imitaron el diseño de Paxton, a la manera de ‘invernaderos’ para la nueva maquinaria” (149). Sin embargo, la autora afirma que “[d]espojadas de la mediación autoconsciente del ‘arte’, estas estructuras se establecieron en forma inconsciente en la imaginación colectiva, como edificios para el uso más que para la contemplación” (Buck-Morss: 149). Debemos en este punto disentir, si los pasajes eran los “templos del capital mercantil” (Benjamin 2016: 847), por el contrario el invernadero era una casa para algo insignificante. La creación de entornos cerrados para plantas artificiales, en efecto, no incurría ninguna utilidad mercantil ni uso alguno. El invernadero se diferencia así de otras construcciones similares, como el vivero o los jardines de invierno, porque no es un edificio funcional. A su vez, como abordaremos, es una figura central en aquello que Breysig ha llamado *Treibhauskunst*, en referencia a un amplio espectro de literatura esteticista, decadentista y simbolista.²

Como correlato de las innovaciones tecnológicas y la exposición universal de Londres, la “cultura” del invernadero se extiende por casi toda Europa (Heinze). Comienzan a construirse en las casas burguesas como un estar en el jardín de paseo, sin una función particular, de la mano de la arquitectura de paisajismo (1860-1890). El énfasis estético se veía en

² Debemos gran parte del desarrollo de esta sección al seminario dictado por la Dra. Valeria Castelló-Joubert en 2020, en la Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina.

términos de exotismo y orientalismo, por lo que solían contener plantas extrañas y exuberantes. De esta manera, ya para fines del siglo XIX, el invernadero formaba parte de la alta cultura burguesa, como señala Castelló-Joubert “un invernadero para cualquier europeo o habitante de las metrópolis americanas hacia 1880 era un espacio conocido y familiar, que formaba parte del horizonte visual y del paisaje” (“Arte de invernadero”, 214). Esta construcción permitía el cultivo de plantas, tanto su protección como el control de los procesos naturales, recreando atmósferas artificiales en las construcciones herméticas de hierro y cristal. En tanto metáfora, nos expresa la relación entre técnica y naturaleza de la época. Si bien ha derivado en diferentes líneas,³ en todas ellas se encuentra una idea —a veces negativa, a veces positiva— de modelación de la naturaleza por la mano de una humanidad en poderío de una técnica. La misma da cuenta tanto de las fantasías de la época respecto a la naturaleza y al dominio de la técnica como de una determinada conceptualización de aquello que divide entre lo humano y lo no humano. La figura del invernadero está así cargada de una atmósfera fantástica, “fata Morgana” la llama Benjamin (2016: 178). Ahora bien, la naturaleza del invernadero no está exenta de modificación humana, todo lo contrario, y aún más, la belleza de esta naturaleza radica justamente en su artificialidad. De esta manera, el objeto natural del invernadero supone ya un grado de tecnificación, así como de separación con respecto a lo humano. La idea de una naturaleza artificial se asume materialmente en el invernadero, en donde se produce un mundo a escala. La naturaleza que expresa esta figura —a diferencia de la del romanticismo— se expone como siendo ya de segundo grado, porque es siempre ya artificial y se estetiza de forma tecnificada.

En tanto alegoría, el invernadero nos expresa la *facies hippocratica* de la naturaleza.⁴ La atmósfera particular que creaba el cultivo artificial era susceptible de dar lugar a la proliferación de plantas venenosas, que en contexto de encierro no sólo creaban un ambiente de fantasía y aisla-

³ Las diversas metáforas del invernadero que se pueden ubicar son 1. la arquitectónica, que refiere a la protección artificial, a la dominación de la técnica, y a la utopía —a razón de este optimismo de poderío—. 2. La científica-ambientalista, como metáfora sobre el fenómeno físico y el estar del hombre en el mundo. 3. La filosófica política, en términos de crítica de la sociedad contemporánea. 4. La artística poética y literaria (Castelló-Joubert).

⁴ Benjamin define la alegoría en su *Trauerspielbuch* como la expresión de la “*facies hippocratica* de la historia” (Obras I.1: 383). Sobre la noción de alegoría ver Santaliestra, Lucía Oliván. “La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del mal* de Baudelaire”. *Aparte Rei, revista de la Sociedad de Estudios Filosóficos de Madrid*, 2004.

miento, sino también de atmósferas pesadas y tóxicas (Bauer). Los invernaderos, en tanto lugar de tecnificación de la naturaleza y rechazo de lo orgánico, muestran el aspecto más siniestro de ella, las plantas venenosas, la decadencia y la caducidad:

Igual que la técnica siempre vuelve a mostrar la naturaleza desde un nuevo aspecto, cuando se acerca a los hombres vuelve siempre también a modificar sus afectos, miedos y anhelos más originarios [...] En los comienzos de la técnica, en las viviendas del siglo XIX, veremos claramente el [su] seductor y amenazador rostro prehistórico (Benjamin 2016: 398).

Así, como en las imágenes de Grandville que Benjamin retoma en el *Libro de los Pasajes*, la literatura de invernadero devela cómo “una naturaleza activa y rebelde se venga de los humanos que la fetichizan” (Buck-Morss: 175). Expresa también el giro antirromántico en la estética a partir del 1800, que apunta contra la naturaleza (Jauss). En éste se da una alianza entre arte e industria, en donde la naturaleza ya no es el lugar de lo bello, lo verdadero y lo bueno, sino que aparece despotenciada. A su vez, esto implica que el sujeto se descentra: ya no es el yo romántico, dueño de sí mismo. En la desvalorización de lo bello natural, Baudelaire tiene un lugar central, a partir del cual ya no habrá mimesis de la naturaleza, sino más bien diseño de o enemistad con ella. Como expone Brauer las plantas del mal, motivos de Théophile Gautier y Baudelaire, son estas plantas venenosas, muertas, con cuerpos enfermos, que encarnan una fuerza fecunda y bella, y que con sus olores y podredumbres, contribuyen, en el espacio delimitado y hermético del invernadero, a crear una atmósfera particular. Las flores de Baudelaire no son exóticas, son flores de todos los días, de las que se dejan en la tumba. Estas flores del mal o de la muerte anuncian, metafóricamente, el triunfo idealizado de la belleza más allá de la naturaleza. En el poema citado en el epígrafe, *Une Martyre*, el aire del invernadero es peligroso y siniestro incluso para las flores.⁵ Así, lo decadente, la descomposición, expresaban lo bello, pero ya no en términos del sumo Bien. La muerte y la putrefacción son fuerzas fecundas. Por ejemplo, en *L'éducation sentimentale* (1869) de Flaubert, la figura del invernadero se encuentra hechizada. La atmósfera es caliente y pesada, y en él hay frutos desconocidos, plantas grotescas, narcóticas.

⁵ Una lectura de Benjamin sobre este poema se encuentra en *Zentral Park*.

Heredera de Baudelaire,⁶ la literatura esteticista y decadentista⁷ transforma la presuposición de enemistad con la naturaleza en una estética de lo artificial. Como señalan Brauer y Castelló-Joubert, la figura del invernadero aparece repetidamente en autores como Huysmans, Maeterlinck, Hofmannsthal, George, Standler, Mirbeaus, Wilde, Villiers de l'Isle-Adam:

El protagonista de *El cuento de la noche* 672, que Hofmannsthal publica en 1895, es un claro representante de la burguesía del periodo del *Jugendstil* que se resiste, a pesar de sí, a medir las consecuencias de su intervención técnica en los dominios de la naturaleza y que encuentra su alibi en un arte inspirado en la reproducción estilizada de formas vegetales y animales, fijadas en materiales que, a su vez, no hacen sino recordar lo ctónico, por un lado, y el aire, por el otro. El artificio de los invernaderos da una vuelta más a este ocultamiento. Las plantas y las flores de invernadero son el resultado de la naturaleza intervenida técnicamente; no son naturaleza en estado de naturaleza, sino naturaleza en estado artificial (Castelló-Joubert 2010: 531).

Esta naturaleza, ya tecnificada y estetizada en esta tecnificación, implica de forma ambigua la división radical entre hombre y naturaleza, con lo que esta última aparece en su forma más monstruosa. Respecto al primer punto, Brauer menciona que en *À rebours* de Huysman (1884), las plantas son las del pecado, son malvadas e innaturales, amenazantes. Las flores artificiales reemplazan a las orquídeas, que expresan demasiada naturaleza. Por el contrario, se prefieren las rosas de papel, de seda, para finalmente incluso ser flores naturales que se ven como las falsas, que se acercan al artificio. Las flores de Huysmans, de Zola y de Gautier, se estetizan como si vinieran del mundo mineral, con colores metálicos, comparadas con insectos, con el brillo enfermizo de las ampollas, de la carne. En el cuento de Lorrain, *El amante de las tuberculosas*, la estetización de la podredumbre y la caducidad la expone un personaje con la siguiente línea: “[I]a flor gustaría menos si no estuviese a punto de

⁶ Benjamin señala en *Paris, Capital del Siglo XIX* que el modernismo tiene su origen en *Las flores del mal* de Baudelaire, y su conexión con las flores simbolistas de Redon. Sobre el tema ver el “Prólogo” de Iglesias, Claudio 2017. En Villiers de L'Isle Adam, Auguste et al., *Antología del Decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia 1880-1900*. Buenos Aires: Caja negra, 2007: 9-20.

⁷ Sobre la diferenciación entre esteticismo, decadentismo y simbolismo, aquí no resultará relevante dado que aquí trabajamos con una temática que es compartida entre todos. Ver también Iglesias, Claudio 2017.

marchitarse; cuanto más rápido muere, más embelesa” (46). Este entorno artificial de lo natural revelaba así la cara siniestra de la naturaleza. Pero a su vez, esto habilitaba un espacio para otra humanidad, con otra moral —innatural, amenazante y siniestra para la moral burguesa del momento—. En tanto mundo separado, allí hay lugar para el amor monstruoso, para el hechizo, es un topos donde cae el ámbito moral burgués. Es en el espacio del invernadero donde, en la narración literaria, se habilita el amor homoerótico, el amor andrógino, el incesto, la transexualidad. De esta manera, el invernadero se configuraba como un “espacio hermético”, una ficción de encierro en donde se permitía un mundo aterrador de fantasías.

El invernadero y el intérieur: topos de refugio y resistencia

Para Benjamin, el invernadero expresaba cómo la burguesía, con su expresión estética en el *Jugendstil*, utilizaba al reino vegetal como una coartada para la historia, es decir como un dique o un desvío frente a la misma. En el fragmento de 1922 *Sobre Scheerbart: Münchhausen y Clarissa*, Benjamin ubica una falta de adaptación en los hombres. De forma similar señala en un texto bastante posterior, *Karl Kraus*, que “el europeo medio no ha sido capaz de unificar su vida con la técnica, porque se aferra al fetiche de la creatividad” (Benjamin 2009: 376). La dificultad de unificación con la técnica y la naturaleza genera la necesidad de mantener topos de refugio, esto es lugares en donde el hombre pueda mantener el confort y alejar a una naturaleza que, al no estar bajo control, se revela amenazadora. Como expresión de esto, se configuran tanto el *intérieur* burgués como el invernadero. La figura del invernadero resulta trunca en su fantasía de una relación de armonía con la naturaleza, y la burguesía termina aislándola y estetizándola en un entorno artificial. Las figuras del invernadero en la literatura de la época, con sus flores metálicas, podridas, venenosas, dan cuenta de la relación no sólo de enemistad con la naturaleza, sino también de desolación y aniquilamiento. Esto resulta para Benjamin en que “se pudre bajo falsas construcciones” (2016: 178). Es de esta manera una figura ambivalente: en tanto construcción de cristal habilitaría, como veremos, otra cultura, otra moral, y otra relación entre el hombre y la naturaleza, pero en tanto es prematura, permanece “en su origen atrapado en la existencia vegetal” (2016: 181) y en las formas orgánicas. El *Jugendstil* encarna así esta ambivalencia, en tanto que la naturaleza aparece simbólicamente en sus formas pero enfrentada aún a la técnica. En tanto teoría

individualista, “lucha por seguir manteniendo la escisión absoluta entre la naturaleza y la técnica para encontrar en la primera el refugio y esencia de un orden decadente” (Belforte: 92). Es con el *Jugendstil* que se produce la crisis del *intérieur*, señala Benjamin en los *exposés*, pero a su vez “[m]oviliza todas las fuerzas de la interioridad” (Benjamin 2016: 43) y lo lleva a su culminación. A diferencia del *intérieur* burgués, el *Jugendstil* se entiende con el aire libre y, sin embargo, desarrolla un aislamiento artificial. Permite las plantas, pero ya tecnificadas y controladas en el espacio del invernadero. De esta manera, el burgués “insiste en hacer de la naturaleza un *intérieur*” (2016: 239).

Benjamin encuentra en el *intérieur* burgués del fin de siglo una figura contrapuesta a la arquitectura en cristal, que expone un habitar pesado y carente de adaptación: “Frente a la estructura de hierro y cristal, la tapicería se defiende con sus tejidos” (2016: 237). Expresión de reacción frente a la haussmanización y el cambio producido por las innovaciones técnicas en la ciudad, el individuo se recluye en su interior para continuar de alguna forma sus tradiciones (Pereyra) y refugiarse del exterior. En tanto “estuche del individuo particular” (2016: 44),⁸ la vivienda era concebida como una funda para el hombre, el habitar se entendía así como un estar existencial en este espacio encerrado, cuidado y confortable. La retroyección de la vida privada hacia el interior —correlato de la transformación de las ciudades y de la reacción de la moral burguesa— implicaba un habitar aislado. En él el sujeto contenía y permitía la permanencia de las huellas a partir de los tejidos, los tapices, los objetos y las fundas.⁹ Incluso, los estuches servían más que para proteger a los objetos, para cuidar las huellas que se encontraban en esos objetos. En *Vivir sin dejar huellas* (1933) señala que la habitación burguesa de los años ochenta, estereotipo del *intérieur*, se expresa en el “aquí no se te ha perdido nada” (2010: 377), frase que se repite en *Experiencia y pobreza* (220), para dar cuenta no sólo de la reunión de objetos privados, sino también de aquellas tradiciones y hábi-

⁸ En el segundo *exposé* lo reformula así: “El interior no es sólo el universo del particular, sino también su estuche” (Benjamin 2016: 56).

⁹ Respecto a la definición de huella, en *Libro de los Pasajes*, Benjamin señala: “Huella y aura: La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar de lo que la provoca. En las huellas nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros” (450). Es, sin embargo, una noción que contiene varias otras aristas, que no ahondaremos más aquí por cuestiones de espacio, ver el artículo referenciado de Pereyra, Guillermo; Ma, Y. “Spur-Walter Benjamins Suche nach der Literatur und Geschichte im Interieur”, en *Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 15 (2014): 215-223.

tos que en torno a ellos son posibles de mantener. El no perder nada contiene no sólo a lo objetual, sino también a las costumbres y el peso de las experiencias pasadas, y así un “hombre encerrado en la coraza de la obediencia y de los hábitos” (Brüggemann: 912). Es un espacio lleno, agobiante, “en los estantes, con las figuritas; en los sillones blandos y acolchados, con las mantitas con sus iniciales; en las ventanas, mediante las cortinas; en la chimenea, con su pantalla” (2010: 377). Que este *intérieur* plagado de huellas se aísle, implica para Benjamin, señala Andersson, aquello que es mencionado en *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikkola Lesskovv*: la reducción a un mundo privado e íntimo, en donde las cosas son meramente objeto de uso privado y la separación con el exterior es total, el rechazo hacia el espacio libre y abierto se materializaba en los grandes cortinajes que obturaban la luz.

La clave de los *intérieurs* del siglo XIX es entonces la acumulación de cosas —repletas de huellas—, que toman posesión de la vivienda —y del hombre mismo—. Es con la huella como nos hacemos con la cosa, que la poseemos. Llenas de nostalgia, las cosas actúan —señala Benjamin retomando a Adorno— como una prisión histórica, de naturaleza inalterable. Los objetos se instalan en tanto imágenes arcaicas, como la flor del modernismo en tanto imagen de la vida orgánica (Benjamin). De esta manera, “[v]ivir en ellos era haberse enredado, haberse enmarañado en una espesa tela de araña de la que colgaba dispersa la historia mundial, como caparzones de insectos devorados. De este infierno no quieren separarse” (2016: 235). El habitante termina transformándose en un hombre-estuche [*Etui-Mensch*],¹⁰ “busca su comodidad, cuyo *summun* sin duda es la casa. El interior de la casa es la huella forrada de terciopelo que él ha impreso en el mundo” (2007: 347). Esto da cuenta para Benjamin de la imposibilidad de renovación, de cambio, de “la miseria, no sólo social, sino también miseria arquitectónica, o la miseria propia del *intérieur*, con las cosas esclavizadas y esclavizantes” (2007: 306).

La lectura de Benjamin sobre la paz cósmica scheerbartiana

Si la felpa es el material por excelencia del *intérieur*, porque allí “es muy fácil marcar huellas” (Benjamin 2016: 241), el cristal, señala en *Experiencia*

¹⁰ En un texto posterior, *Onirokitsch* (1927), hablará del hombre amoblado [*möblierte Mensch*], figura que da cuenta de las formas pasadas que habitan en la experiencia onírica del hombre.

y pobreza, es un material donde en él nada puede ser fijado. Su transparencia no permite la interioridad ni el misterio, y esta falta de opacidad obtura a su vez la propiedad. Frente al agobio del *intérieur*, Benjamin trae, en *Vivir sin dejar huellas*, la frase de Brecht “¡borra las huellas!”, también citada en el *Libro de los Pasajes*. Frente al hombre-estuche, se hace preciso que aparezca el carácter destructivo que despeje, haga espacio y quite las huellas del espacio vivido.¹¹ Lo destructivo aparece en este contexto como un punto cero (Andersson), en el cual el hombre puede “comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia adelante” (Benjamin 2007: 218). Libera así al hombre del estuche, del pasado. Esto lo habilita a la construcción y a aceptar sin reservas la propia época, la propia técnica. Es decir que, como señala Wohlfarth, es el carácter destructivo quien alegremente ha hecho su paz con el mundo. Porque el hacer espacio posibilita la adaptación, la visualización de una relación con la técnica como una segunda naturaleza. Esta última implica, señala Abensour (106) retomando *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,¹² una relación con la naturaleza que no sea de exterioridad, es así una técnica que no pretende dominar a la naturaleza como un objeto externo, sino establecer un juego armónico con ella:

Benjamin critica la técnica, pero a su vez advierte que la técnica no es un mero instrumento, no es que podamos simplemente pensar otro uso distinto de la técnica, porque nos configura a nosotros mismos volviéndonos irreconocibles según los parámetros de la existencia humana tradicional. Ese es el desafío que nos plantea la novela de Scheerbarth: no podemos pensar el nuevo ser humano por fuera de la técnica, o simplemente como producto de un uso bueno o bien intencionado de la misma, tenemos que pensar las transformaciones radicales de la técnica en la configuración del ser humano (Di Pego 2017: 109-110).

Este nuevo hombre, que Benjamin asimila a los personajes de Scheerbarth y al personaje de Münchhausen (Benjamin 2017: 196), es quien logra

¹¹ Sobre el carácter destructivo ver el texto referido de Wohlfarth.

¹² Allí Benjamin diferencia entre una primera técnica —orientada al dominio de la naturaleza— y una segunda, esta última está ya independizada de lo humano, respecto a la cual es necesario que “la constitución de lo humano” se adapte. Así, señala que es preciso “Contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo” (Benjamin 2003: 56).

sacarse a sí mismo de la ciénaga. Benjamin encuentra especial interés en los escritos de Paul Scheerbart, tanto en su manifiesto *Glassarchitektur* [1914] como en la novela utópica *Lesabéndio. Una novela de asteorides*, sobre la cual escribe repetidas veces a lo largo de su vida.¹³ Scholem le regala esta novela para su boda, y “[a]hí comenzó la súbita devoción de Benjamin por Scheerbart, sobre cuyo libro escribiría tres años más tarde el artículo *Der wahre Politiker*, lamentablemente perdido” (Scholem: 79). La arquitectura de cristal propone la disolución de los límites entre lo interior y lo exterior, entre el humano y el cosmos. La utopía scheerbartiana se basa así en reestablecer una comunidad entre el ser humano y la naturaleza (Barbisan). La “humanidad que se acredita en la destrucción” (“Karl Kraus”: 376) en tanto liberación que habilita a la construcción, Benjamin la une con los personajes de *Lesabéndio* de Paul Scheerbart, criaturas que, en su lectura, viven en casas de cristal. La cuestión de la técnica y la espiritualidad se encuentran para Benjamin en el centro del proyecto scheerbartiano, en términos de una “imagen utópica de un mundo espiritual y consciente de astros” (Benjamin 2007: 228).

La novela transcurre en un planeta llamado Pallas, donde viven seres que se encuentran en una relación orgánica con el astro. Los cuerpos de los pallasianos se alimentaban en una dialéctica amable con la naturaleza: mientras dormían con el roce del cuerpo con los hongos del suelo, absorbían el alimento a través de los poros, y estos hongos volvían a crecer al otro día. Al principio del libro dos de los personajes principales, Biba y Lesabéndio, leen una aventura de un pallasiano en la Tierra, quien, aterrorizado, debía destruir los hongos de la tierra para poder consumirlos. Y no sólo esta aniquilación le parecía horrible, sino también la matanza de otros animales que los seres humanos hacen para alimentarse. Para Benjamin una relación diferente con la naturaleza implica, le señala en una carta a Werner Kraft de 1935, la experimentación de una cultura que va más allá

¹³ Sobre las reseñas específicas sobre Scheerbart, señala Anabella Di Pego: “A lo largo de su vida, Benjamin escribió dos trabajos sobre Scheerbart: una reseña de la novela *Lesabéndio* y un texto sobre el escritor alemán en francés. Entre comienzos de 1917 y el otoño de 1919, de acuerdo con los editores (2009: 937), escribió la reseña que consta de poco más de dos páginas (2009: 226-228). Hacia finales de 1939 y hasta mayo de 1940 trabajó en un escrito dedicado a difundir la poco conocida obra de Scheerbart ante el público francés, que también consta de alrededor de dos páginas de extensión (2009: 240-243). En el transcurso del año 1920, Benjamin habría planeado escribir una crítica más extensa del libro de Scheerbart en el marco de su aproximación a la cuestión de la política y la violencia. Pero en la obra de Benjamin sólo se conservan aquellos dos breves textos sobre Scheerbart” (Di Pego 2022: 10). Como vemos las referencias al autor o a sus textos se encuentran en una amplia cantidad de textos.

del horror. En *Sobre Scheerbart* lo define como el hallazgo de defender la creación ante los humanos.

Lo interesante de los personajes pallasianos para Benjamin es que no habitan esta relación con la naturaleza sólo en una forma de amabilidad, sino que también hay una “unificación” con la técnica (Di Pego 2022).¹⁴ La técnica es en ellos como una segunda naturaleza: “Puesto que la mayoría de los pallasianos podían transformar sus ojos fácilmente en microscopios, casi todos los libros se fabricaban de manera fotográfica” (Scheerbart: 12). En *Experiencia y pobreza*, Benjamin señala cómo en esta novela los personajes son criaturas nuevas, que se ven transformadas por la técnica. Es decir, los seres humanos a partir de la creación de telescopios, aviones, cohetes, a partir del desarrollo de la técnica, en suma, se ven ellos mismos afectados y transformados por ella en criaturas diferentes, con una marcada tendencia a la construcción. Todos los pallasianos trabajaban de una forma u otra en el astro, haciendo creaciones, columnas de hierro, torres cristalinas. Todo lo realizaban sin herramientas, con el propio cuerpo, el cual contaba con “gran cantidad de manos (...), unas gruesas y otras más ágiles y finas. Con los dedos de estas últimas podían incluso escribir directamente, como si fueran plumas estilográficas” (Scheerbart: 29). El sistema de comunicación era una especie de telégrafo que los pallasianos mismos hacían de receptores, por las propiedades eléctricas de sus cuerpos. Captaban con su cabeza con las ondas eléctricas. Para Benjamin, esta imagen consiste en la idea “de una humanidad que se pone a la altura de su técnica, y que se sirve de ésta de manera humana” (Benjamin 2007: 241). Esto podría ser logrado mediante dos condiciones, la primera, que el humano abandone la idea de explotar a la naturaleza; la segunda, que se libere a la humanidad mediante la técnica, pero una que sea fraternal para con la creación. Como señala Berdet, para Benjamin, en la novela de Scheerbart se vislumbra una técnica ideal, una construcción de la máquina que no está impulsada por una causa económica, sino más bien por un efecto de paz y armonía del mundo. Así, para Berdet, la técnica aparece como un *medio puro* en términos de la emancipación de las criaturas en este universo pacífico. El principio constructivo en la novela está asociado a una idea de sistema, de totalidad armónica. En una discusión entre los pallasianos, respecto a la construcción que llevan adelante en la novela,

¹⁴ Sobre esto, Anabella Di Pego en el mencionado artículo señala la relación entre la lectura sobre Scheerbart que realiza Benjamin y lo que aparece “en el fragmento ‘Hacia una teoría de lo no-humano’ Benjamin critica el fetichismo creador y hace un llamado a la ‘unificación [Vereinigung] de nuestra existencia con la técnica’ ” (2022: 14).

uno de ellos señala “El Pallas pertenece a un sistema, así que no podemos desvincularlo tan fácilmente del resto. Y a ese sistema pertenecen sin duda otros asteroides. No puedes perder de vista el todo, así tan a la ligera, de lo contrario lo que está más cerca también se volverá cada vez más enigmático para ti” (Scheerbart: 98-99). Benjamin lee esto en términos de una *restituto in integrum*. Esta figura, que en otros textos de Benjamin aparece en general en relación con la redención de las generaciones pasadas, aquí se encuentra en términos de una defensa de la creación frente a los humanos.

Es interesante señalar que la muerte, en la novela, asume también un principio constructivo y armónico. Cuando los pallasianos deseaban morir, consultaban con amabilidad a otro pallasiano, el cual lo absorbería por sus poros (así como se alimentaban, no de una manera violenta, sino rápida y amable), y en quien quedarían características del pallasiano absorbido. Esta absorción implicaría una adquisición de energía vital y fortaleza. “Ya en *Einbahnstraße*, Benjamin subraya el lugar que la muerte posee en el esquema de relación de dominio de la naturaleza y lo toma como uno de los ejes centrales en su análisis de Baudelaire” (Belforte: 93). Así como la muerte implicaba la integración en el ciclo vital de otro pallasiano, el inicio de ese ciclo también surgía de una naturaleza orgánica no sexuada, los pallasianos se encontraban en nueces que surgían del astro. Al romper la nuez que se encontraba en el astro, “nacía” un pallasiano ya casi formado. Para Benjamin, esto da cuenta de que “[e]n tanto que forma un cuerpo único juntamente con la humanidad, la tierra está naturalmente viva” (Benjamin “Sobre Scheerbart: Münchhausen y Clarissa”: 197). Pallas representa así, para Benjamin, “el mejor de todos los mundos” (Benjamin 1994: 151).

Frente a la cultura burguesa del *intérieur* y a la tecnificación de la naturaleza del invernadero, la cultura de cristal que Benjamin retoma de Scheerbart implica un entorno que transformaría al hombre, lo liberaría así de la carga de la experiencia humana. Frente al hombre-estuche que guarda todas las huellas del pasado, uno de los personajes de Scheerbart exclama “Si nos despidiéramos de las situaciones pasadas, entonces sentiríamos una alegría muy especial. En cualquier caso, la transformación de la forma de vida resolverá algunos misterios. Y eso puede alegrarnos mucho” (Scheerbart: 144). “Recientemente los nuevos arquitectos lograron, con su cristal y con su acero, crear unos espacios en los que es muy difícil dejar huellas. «De acuerdo con lo dicho», escribió Scheerbart hace veinte años, «hoy podemos hablar de una nueva ‘cultura de cristal’. Y ese nue-

vo entorno de cristal cambiará por completo al ser humano»” (Benjamin 2010: 378). El *Libro de los Pasajes* está plagado de citas de otros arquitectos utopistas, como Gobard, Giedion, para quienes “el cristal ya no debía solamente asegurar la presencia de luz natural en los halls de exposición, sino que también debía servir al erguimiento de casas de cristal para así transformar completamente la manera de vivir” (Barbisan: 4). Benjamin ve así la posibilidad de una transformación social y antropológica, en la cual ubica la construcción de “casas con paredes de cristal y terrazas que entran en las habitaciones”, produciendo una nueva “vida privada que se desmonta a sí misma, que se organiza a sí misma” (Benjamin 2007: 349) alejando de sí a la moral burguesa del intimismo privado. Si el *intérieur* es la expresión de esta última, por el contrario “[v]ivir en una casa de cristal es virtud revolucionaria por excelencia” (2007: 304) señala Benjamin, en referencia al narrador de *Nadja*. Benjamin se encontraba fascinado con el libro de Breton, en el que el personaje principal vivía en una casa de cristal. Esto le habilitaba la transparencia y la disponibilidad para quienes no vivían allí, así como un “exhibicionismo de carácter moral” (304).¹⁵

Salir del invernadero

A lo largo de estas páginas hemos recorrido el enjambre de pensamientos de Benjamin en torno a la naturaleza y la técnica, teniendo como punto de partida y final a la utopía. Dado que la misma se relaciona con las imágenes desiderativas del colectivo, hemos empezado por las construcciones oníricas del colectivo que había posibilitado la incipiente arquitectura de cristal. En tanto fenómeno originario, la mención de Benjamin en el *Libro de los Pasajes* del invernadero nos llama particularmente la atención por ser él mismo expresión de una metáfora de la relación entre naturaleza y técnica presente en una vasta literatura de la época. En esta línea, más aún llama la atención las escasas menciones del propio Benjamin al respecto. Como abordamos en el segundo apartado, el invernadero expresa en la literatura las fantasías de dominio y la posibilidad de una contramoral diferente. A su vez, nos expresa también cómo esa fantasía se devela tal: la naturaleza retoma su potencia y se vuelve venenosa, tóxica, podrida. Pensar así esta

¹⁵ Es interesante señalar que post Segunda Guerra Mundial la arquitectura de la transparencia, la publicidad total, la ruptura de los mundos privados y la total exposición de la intimidad, forman parte de las antípodas políticas del pensamiento de la utopía que Benjamin en su momento expresa.

figura como alegoría, permitiría rescatar la caducidad de la naturaleza. En tanto figura se nos devela ambivalente: es para Benjamin expresión de la resistencia de la burguesía a los cambios técnicos e históricos. La caída de la fantasía del control de lo natural (incluso ya estetizado y artificial), como retomamos en el tercer apartado, hace que la burguesía del fin de siglo cree lugares de refugio. Así, el invernadero del *Jugendstil*, no es otra cosa que la naturaleza hecha un *intérieur*. El mismo es para Benjamin la expresión del habitar de la época, lleno de huellas y de tradición, configura al hombre al punto tal que lo convierte a él mismo en un estuche. Esta dificultad frente a la creación de nuevas experiencias sólo puede ser dejada mediante un carácter destructivo. El cuarto apartado inaugura así la imagen de la utopía que comenzamos a configurar en el primer apartado: la posibilidad de unificación entre técnica y naturaleza, de una técnica que sea como una segunda naturaleza, sólo es posible haciendo espacio, borrando las huellas. El sacarse a sí mismo de la ciénaga es la ruptura del estuche del hombre. Expusimos así las lecturas de Benjamin sobre Scheerbarth y sobre todo su novela utópica, *Lesabéndio*. En ella, los pallasianos son conscientes de la totalidad armónica de los astros, de la construcción que es posible en este sistema. Es así que sólo a partir de la destrucción de las figuras del pasado es posible una construcción diferente. Así como en la literatura se vislumbraban otras formas de amor dentro del invernadero, es el personaje de Nadja y su “exhibicionismo moral” —posibilitado por la eliminación del interiorismo que produce la arquitectura de cristal— lo que para Benjamin expresa una virtud revolucionaria. Como señalan López y Pérez López, “Benjamin introduce materiales propedéuticos para una antropología política de la vida cotidiana, vale decir, para una politización de los asuntos hasta entonces considerados privados o domésticos” (López, Pérez López: 17). La eliminación del intimismo implica así que aquello que es visto como horroroso y que debe guardarse para sí, se vea desde todos los ángulos. El cristal permite no sólo lo público-político, sino también dejar atrás valores y tradiciones pesados haciendo lugar a otros nuevos, como puede ser en los relatos que mencionamos la homosexualidad o la transexualidad. La utopía benjaminiana referiría así a dar de baja con la noción de hombre total de la época. La humanidad ya no puede ser el hombre burgués heterosexual refugiado entre tapices, que usa la técnica para la explotación y el dominio de la naturaleza. Más bien, es preciso pensarlo inmerso en la naturaleza como una criatura más, unificándose con la técnica de forma constructiva, hacia una armonía cósmica.

- ABENSOUR, MIGUEL. “Le Guetteur de Rêves. Walter Benjamin et l’Utopie”, en *Tumultes*, 12 (abril 1999): 81-119.
- ANDERSSON DAG T. “Destrucción/construcción”, en *Conceptos de Walter Benjamin*. Eds. M. Opitz y E. Wisisla. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014: 361-415.
- BARBISAN, LÉA. “Vivir la transparencia: las casas de cristal: apogeo y decadencia de una utopía”, en *Sens public*, 2019. Disponible en: <<https://doi.org/10.7202/1067400ar>> [13-X-2024].
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Las flores del mal*. Barcelona: RBA, 1995.
- BELFORTE, MARIA. “¿Un profeta de Alemania? Walter Benjamin y Siegfried Kracauer: acerca de Stefan George”, en *Revista de Filología Alemana*, 26 (2018): 85-102. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.5209/RFAL.60143>> [13-X-2024].
- BENJAMIN, WALTER. *Gesammelte Schriften*. VII-1 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1992.
- BENJAMIN, WALTER. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: University of Chicago, 1994.
- BENJAMIN, WALTER. “Valor de culto y valor de exhibición”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- BENJAMIN, WALTER. *Obras II*, 1. Madrid: Abada, 2007.
- BENJAMIN, WALTER. *Obras II*, 2. Madrid: Abada, 2009.
- BENJAMIN, WALTER. *Obras IV*, 1. Madrid: Abada, 2010.
- BENJAMIN, WALTER. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2016.
- BENJAMIN, WALTER. *Obras VI*. Madrid: Abada, 2017.
- BERDET, MARC. “La trilogía política”, en *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. Eds. P. Oyarzún, C. Pérez López y F. Rodríguez. Santiago de Chile: LOM, 2017: 51-78.
- BAUER, ROGER. *Das Treibhaus oder der Garten des Bösen. Ursprung und Wandlung eines Motivs der Dekadenzliteratur*. Abhandlungen der Geis-

- tes und Sozialwissenschaftlichen Klasse 12. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1979.
- BRÜGGEMANN HEINZ. “Pasajes”, en *Conceptos de Walter Benjamin*. Eds. M. Opitz y E. Wisisla. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014: 887-954.
- BUCK-MORSS SUSAN. *Dialectica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1989.
- CASTELLÓ-JOUBERT, VALERIA. “El problema de la forma en la literatura fin-de-siècle: Huysmans, Wilde, Hoffmannsthal”, en *IV Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, FFyL, 2010.
- CASTELLÓ-JOUBERT, VALERIA. “Arte de invernadero: el problema de la forma en la obra temprana de Hugo von Hofmannsthal”, en *AISTHESIS*, 63 (2018): 201-223.
- DI PEGO, ANABELLA. “En el umbral del post-humanismo: Walter Benjamin y el reino de las criaturas”, en *Revista Intercambios. La Letra del Encuentro*, 11:3 (2017): 97-124.
- DI PEGO, ANABELLA. “Hacia una política de lo no-humano (*Unmensch*): Walter Benjamin y Paul Scheerbart”, en *Anthropology & Materialism. A Journal of Social Research*, número especial II (2022): 1-23.
- FLAUBERT, GUSTAVE. *L'éducation sentimentale*. Paris: Le livre de poche, 2002.
- GARCÍA, LUIS IGNACIO. “Una política de las imágenes. Walter Benjamin, organizador del pesimismo”, en *Escritura e imagen*, 11 (2015): 111-133.
- HEINZE, KRISTIN. „Das „Treibhaus“ als Metapher für eine widernatürliche Erziehung im Kontext der sich im 18. Jahrhundert herausbildenden Pädagogik als Wissenschaft“, en Eds. Michael Eggers y Matthias Rothe Matthias. *Wissenschaftsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften* Bielefeld, 2009: 107-131.
- HUYSMANS, JORIS-KARL. *A contrapelo*. ePub Libre, 2015.
- IGLESIAS, CLAUDIO. “Prólogo”, en Villiers de L'Isle Adam, Auguste Gourmont et al., *Antología del Decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia 1880-1900*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007: 9-20.

- JAUSS, ROBERT HANS. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1995.
- LÓPEZ, NICOLAS y CARLOS PÉREZ LÓPEZ. “Walter Benjamin y lo antropológico. Hacia una distensión de lo humano y lo no humano. A modo de introducción”, en *Anthropology & Materialism. A Journal of Social Research*, número especial II (2022): 1-18. Disponible en: <<https://doi.org/10.4000/am.2095>> [13-X-2024].
- LORRAÍN, JEAN. “El amante de las tuberculosas”, en Villiers de L’Isle Adam, Auguste Gourmont et al., *Antología del Decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia 1880-1900*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007: 43-49.
- PEREYRA, GUILLERMO. “El concepto de huella en la filosofía de Walter Benjamin”, en *Intersticios Sociales*, 16 (2018): 7-45.
- SCHEERBART, PAUL. *La arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 1998.
- SCHOLEM, GERSHOM. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Buenos Aires: De Bolsillo, 2008.
- WOHLFARTH, IRVING. “No-Man’s-Land: On Walter Benjamin’s ‘Destructive Character’”, en *Diacritics* 8: 2 (1978): 47-65.

LUDMILA FUKS

Es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina, 2020-2025) con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (IIGG/UBA) bajo la supervisión del dr. Naishtat y dra. Abadi. Es doctoranda en Filosofía y lic. en Ciencia Política (UBA), donde es docente de la materia “Filosofía”. Su investigación se centra en la teoría del conocimiento y la verdad de Walter Benjamin, y actualmente está realizando una estancia larga de investigación en el Walter Benjamin Archiv-AdK y en la MLU-Halle, bajo la supervisión del prof. Weidner y el prof. Wizisla (09.2023-03.2025, Alemania, becas DAAD/ICALA). Fue becaria Fulbright (2018) y de la Universidad Complutense de Madrid (2019). Ganó el premio “Estudiante Destacado” de la UBA dos años consecutivos (2018 y 2019) y es editora de la revista científica *El banquete de los dioses: revista de Filosofía y teoría política contemporáneas* (IIGG/UBA). Ha escrito artículos sobre el tema y es miembro de grupos de investigación especializados en filosofía alemana de financiamiento nacional argentino.