

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: Una postal d'Eivissa/Ibiza: imagen, paisaje, experiencia y narración en la época de la prototuristización
Title: A Postcard of Eivissa/Ibiza: Image, Landscape, Experience and Narration in the Age of Proto-Tourism

Autor / Author: Bruno Ferrer i Higuera
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: Partiendo de la conexión entre un corto relato ("La muralla"), una postal y lo que se puede reconstruir de la experiencia de Walter Benjamin en Eivissa/Ibiza (1932-1933), se propone un análisis de la interrelación entre la narración, la imagen, el paisaje y la percepción de Eivissa, su situación y su transformación en esa época, por parte de un intelectual viajero/turista como él. La *Ibiza* de Benjamin, cómo aparece en sus textos o cómo parece influir en sus ensayos, nos dice sin embargo mucho del pensamiento, los métodos y los prejuicios del pensador, quizás más de él que de la isla.

Abstract: Following the link between a short story ("The Wall"), a postcard, and what can be reconstructed from Walter Benjamin's experience in Eivissa/Ibiza (1932-1933), the author proposes an analysis of interrelationships between narration, image, landscape, and the perceptions of Ibiza—its situation and transformation during those times—by a traveler/tourist intellectual like him. How Benjamin's *Ibiza* is pictured in his texts, and how it seems to influence his essays, says a lot about his thinking, methods and prejudices, maybe more about himself than about the island.

Palabras clave: Eivissa/Ibiza, imagen, turismo, paisaje, postal, narración

Keywords: Eivissa/Ibiza, image, tourism, landscape, postcard, narration

Sección: Artículos / **Section:** Articles

Recibido / Received: 5 de septiembre de 2019 - **Aceptado / Accepted:** 6 de julio de 2020.

Cita recomendada: Ferrer i Higuera, Bruno. "Una postal d'Eivissa/Ibiza: imagen, paisaje, experiencia y narración en la época de la prototuristización", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 23 de octubre de 2020, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596
vision.doble@upr.edu
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>
<https://revistas.upr.edu>



Una postal d'Eivissa/Ibiza: imagen, paisaje, experiencia y narración en la época de la prototuristización

Bruno Ferrer i Higuera¹

Universidad de Puerto Rico

La mirada es el poso del hombre
Walter Benjamin, *Dirección única*, p.42 (*Einbahnstrasse*, Optiker, GS 4, p.125)

Si chiamarà vita, allora, la capacità di custodire ed emanare immagini
Emanuele Coccia (2011), p.198

Es opinión común que el estilo, los temas y los géneros de escritura de Walter Benjamin son de difícil clasificación: entre la literatura y el ensayo, y desarrollando temáticas a medio camino entre la filosofía, la crítica y el periodismo. La ficción benjaminiana ha sido frecuentemente minusvalorada, incluso a la hora de publicar ediciones o traducciones de su obra, pese a que, como nos indican los traductores al inglés en su reciente antología *The Storyteller* (Dolbear, Leslie y Truskolaski IX-X), los temas, los intereses y los enfoques de ese tipo de textos conectan claramente con lo desarrollado en sus escritos "más serios". Asimismo, la conservación de notas personales, correspondencia, objetos, diarios o anotaciones autobiográficas, permite establecer pasarelas o paralelos entre la experiencia y la vida benjaminianas y su propia escritura. Este texto parte de la hipótesis y premisa que una postal conservada entre el legado de Walter Benjamin está ligada a una pequeña narración, el "cuento" *Die Mauer* (*La muralla*). Ese texto permite asomarse a una ventana para mirar y pensar de otro modo la imagen de esa postal, y a un tiempo, acceder oblicuamente tanto al "método" o caminar (en todos los sentidos) benjaminiano como a su aproximación a las imágenes en general -especialmente a su pensar y escribir con y en imágenes-, su experiencia de/con la postal en particular. Asimismo, se propone una probable conexión de dicho relato con la estancia del pensador en Eivissa/Ibiza, incluso con lugares y experiencias concretos y parcialmente identificables. De tal modo, se muestra que algunos de sus textos "menores", inéditos en vida o "cuentos" pueden acabar siendo pequeñas ventanas para acceder a las ideas, imágenes, incluso a los modos de escritura y "métodos" que aparecen en el resto de su obra y pensamiento, especialmente cuando se puede conjeturar, como aquí, una relación con experiencias concretas del autor, en este caso las estancias, en 1932 y 1933, de Benjamin en Eivissa.

La postal

La postal física, el objeto en sí mismo, tiene su historia. Esta postal es el rastro, resto o traza de una vida, parte de una huella constituida por las ruinas de lo ahora ausente. Toda foto es un poco eso, pero en este caso se trata de lo salvado, por vías misteriosas y contradictorias, de las posesiones de alguien desaparecido, perseguido, al final de su vida un migrante y apátrida en busca de refugio. Es posible que debamos la conservación de un puñado de las postales de Walter Benjamin, incluyendo esta, a sus mismos perseguidores, a aquellos que lo separaron definitivamente de su gran y querida colección, que incluía inicialmente las heredadas de su viajera abuela. Paradojas de la Historia, pareciera que debiéramos agradecer en buena medida al nazismo que lo expulsó, y al totalitarismo estalinista, sucesivamente, la captura (en París) y conservación (en Berlín), el traslado como botín de guerra (a Moscú) y el retorno (a Berlín), de lo que quedó de sus posesiones, entre ellas quizás esta postal. En todo caso, la colección de postales de Walter Benjamin ha desaparecido para siempre y lo poco que conservamos de ellas se debe a que las envió a otros que las atesoraron o a que fueron adquiridas y salvaguardadas por él en sus últimos años de vida. De nuevo, estamos ante casi los restos de la traza, en el sentido de cómo la definió en algún momento Levinas: lo que resta todavía tras el intento de borrar la huella, en este caso la de Benjamin (Bovo 27).



Domingo Viñets, Vista de Eivissa. Conservada en el Walter Benjamin Archiv (Berlín).

Lo que quizás muestra o dice la imagen, lo que aparentemente percibe nuestro sentido de la vista, será descrito brevemente a continuación. Se trata de un paisaje que muestra en su parte superior la vista de lo que parece una pequeña ciudad amurallada, con algunas edificaciones que sobresalen por encima del recinto y se hacen parcialmente visibles. La línea de la muralla y los edificios que contiene marcan una diagonal que asciende de izquierda a derecha. Justo delante de la muralla se intuyen algunas rocas y formas de vegetación, que se hacen más claras, abundantes y en forma de árboles dispersos cuanto más se acerca hacia el espectador. En la parte inferior, la más próxima al observador y al fotógrafo, pues se trata de una fotografía utilizada como postal, aparece a mano izquierda un gran tronco retorcido, una figura humana detrás de él, a cierta distancia, y un grupo de ovejas en el cuadrante inferior derecho. Casi en el centro de la imagen, en la parte inferior y un poco más alejada que la otra, se vislumbra otra figura humana, que sin embargo pasa casi desapercibida en el conjunto y de la que apenas se puede distinguir el movimiento o el rostro.

Como se ha mencionado, en la postal que conservó Benjamin y que nos ocupa aquí, aparecen solo dos figuras humanas. Se trata de dos pastores que al parecer acompañan el pequeño rebaño de ovejas que se percibe en la parte inferior derecha. Hacia el centro de la imagen se vislumbra una mujer, ataviada con el vestuario tradicional ibicenco, con un gran sombrero que no permite apreciar su cara y un largo cayado en su mano derecha, que es más alto que ella pese a estar apoyado en el suelo. Esa figura femenina no es fácilmente discernible y tiene algo de no vivo, de mecánico, quizás de espantapájaros, al menos a primera vista. En el caso del varón, es posible distinguir su cara, bronceada por el sol, debajo de su gorra. Es posible hasta vislumbrar los ojos del pastor, pero no asegurar si nos mira (si mira a la cámara o al camarógrafo), o si simplemente escudriña el rebaño o la lejanía. Como se verá más adelante, este problema de las miradas, si miramos o somos mirados, si observamos la imagen o ella a nosotros, es importante en esta discusión: el retorno o no de la mirada, la distancia pese a la cercanía, están en Walter Benjamin en estrecha relación con el concepto de aura.

Por lo que respecta a la escritura, esta se encuentra en los márgenes de la postal, concretamente en la parte inferior de lo que se puede considerar su marco. En los extremos izquierdo y derecho aparece lo que parece ser una escritura mecánica o impresa, posiblemente reproducida mecánicamente junto con la imagen e igual en todas las copias de la postal. En el centro, sin embargo, aparece una caligrafía que aparenta ser manual, aunque probablemente realizada con una especie de molde, con tres líneas superpuestas. La escritura aparentemente mecánica lee, en el lado izquierdo y en mayúsculas "IBIZA (BALEARES – 33)", en el derecho, también en mayúsculas, "FOTO VIÑETS". La escritura inferior central dice en minúsculas, en tres lenguas diferentes y en sucesivas líneas superpuestas: "Vista de la ciudad/Vue de la ville/View of the town". El número 33 muy bien pudiera ser una simple referencia al número de postal (no lo es seguro al número de copias o reproducciones, pues es igual en otros ejemplares de la postal conservados), si bien pudiera corresponder también -curiosa casualidad- al año de emisión de esta, especialmente si, como parece, Benjamin la adquirió durante su estancia en Eivissa en 1933. Como objeto de reproducción mecánica y consumo potencialmente masivo, la postal

presenta múltiples copias conservadas, y algunas de ellas no son idénticas a la que atesora el Archivo Walter Benjamin porque difieren en el contenido del texto inferior central, con un estilo de letra que parece ser de imprenta y que dice únicamente en castellano: "Vista de la ciudad". No se puede demostrar, pero posiblemente la postal con el pie exclusivamente en castellano corresponda a un primer momento, previo a los inicios de la masificación e internacionalización (todavía relativas ambas) del turismo, mientras que la versión multilingüe, la que conservó Benjamin, debiera estar parcialmente destinada a un potencial público extranjero que comenzaría a llegar en mayor cantidad en la misma época que el filósofo -pero puede ser también a la inversa, que en tiradas posteriores, ya durante o tras la Guerra Civil española (1936-1939), se optara por una escritura monolingüe no solo por cuestiones político-ideológicas propias del régimen franquista, sino por la escasez de visitantes extranjeros. Finalmente, cabe recordar que, aunque lo descrito pueda parecer a priori sorprendente, no lo es para nada si se conoce el contexto político y cultural de todo el siglo XX en los países de lengua catalana. Es decir, que esta lengua, que debía ser la lengua materna de la inmensa mayoría de los habitantes de la isla en ese momento (también de las dos figuras humanas presentes en la imagen), está ausente, ni siquiera aparece para nombrar el nombre de la isla y de su ciudad principal: Eivissa.

Podemos preguntarnos si la fotografía fue posada o, por el contrario, responde, simplemente, al ojo y el encuadre, a la captación de "lo que estaba simplemente ahí" -la selección oportuna de "la realidad", en el momento y el lugar justo y apropiado- por el ojo del fotógrafo. La presencia del rebaño, el árbol y el pastor responden claramente a una idea de la composición, quizás incluso a posibles referentes estéticos tomados de la pintura de paisajes. Efectivamente, la consulta de las postales de tema ibicenco que se han conservado demuestra que sus posibles modelos o precedentes proceden en la mayor parte de los casos de varias décadas antes, frecuentemente de como mínimo el último tercio del siglo XIX, en la forma de pinturas o litografías en el caso de las más antiguas. Respecto a la postal que aquí nos ocupa, existe un cuadro titulado *Eivissa des del Puig des Molins*, de la autoría del Archiduque Luis Salvador de Austria y datado en 1867, que se diferencia muy poco en cuanto a la perspectiva, el encuadre y el punto de vista, aunque sí muestra un entorno aparentemente más árido, con menor presencia vegetal (Ferrer Juan 374²). Otra imagen, aparecida en *La Ilustración Ibérica* en 1895 pero publicada originalmente en un texto de 1890 (Ferrer Juan 375), pareciera presentar la perspectiva, aparentemente imposible, desde el otro lado de la ciudad (la muralla "baja la montaña", haciendo una diagonal de izquierda a derecha)³. En ambos casos se puede asimismo observar la presencia de personas en la parte central del cuadro, a media distancia entre el lugar en el que se encuentra el observador y la ciudad que se ve al fondo. Estas no se encuentran a la misma distancia sino un poco más lejanos ni son exactamente los mismos tipos de personajes, pero no resulta absurdo ver en estas imágenes del siglo XIX como precedentes, quizás inconscientes e involuntarios, de la fotografía y la postal aparentemente firmada y realizada por Viñets.

Una imagen muestra menos de lo que oculta, y eso es cierto también en el caso de la fotografía y, en este caso, de la postal. Más allá de la composición, de la selección del encuadre, del punto de vista y de los posibles paralelos o precedentes ya apuntados -y que la sitúan y significan *entre*

otras imágenes-, cabe preguntarse qué nos muestra y qué no puede o no quiere mostrarnos esta imagen, que además aparece en un soporte físico determinado y que es reproducida para ser vendida pensando en un tipo de consumidor concreto. Ciertos detalles pasan casi desapercibidos si no se observa atentamente, otros solo son apenas visibles con una buena ampliación de la imagen. Ya se aludió aquí a que aparecen dos seres humanos en esta fotografía de paisaje, junto a un rebaño de ovejas. Esa imagen de pastoreo cuadra muy bien con la impresión general: ni una muestra de modernidad, de vehículos de motor, de carreteras asfaltadas -solo apenas un camino de tierra-, de hoteles, de líneas eléctricas o de cables de teléfono. No se muestran para nada ni la modernidad ni el turismo que, gracias a la prensa de la época o lo que escribe el propio Benjamin, sabemos que ya estaban presentes y en crecimiento en la Eivissa de 1932 y 1933 (Viñarás y Domingo 2013). A primera vista, pareciera que la ciudad y sus murallas se han mantenido inalterables “a través de los siglos” (*La muralla*), por generaciones. La ampliación de la imagen, sin embargo, permite observar a duras penas unos cuantos postes eléctricos que van (o vienen) del núcleo urbano, pero que no son visibles a primera vista. No parece tratarse de una casualidad, pareciera por el contrario que se trata de una decisión del fotógrafo: excluir cualquier elemento que contradiga el paisaje primitivo, arcaico, histórico y tradicional, que se ve reforzado además por la aparición del rebaño y sus pastores.

Por ese mismo motivo, la postal puede reproducir casi exactamente los paisajes del siglo XIX antes mencionados, como si el tiempo y las nuevas formas tecnológicas y económicas apenas hubiesen afectado a Eivissa en ese intervalo. Posiblemente eso lo que atrajo a Benjamin de esta postal, una clara muestra de la imagen de la mítica, paradisiaca, arcaica e idílica -y vendible- “Illa Blanca” (Ferrer Juan 2016): el aparente retrato de un mundo primitivo o prístino, en el que todavía no se entrevén las trazas de su inminente desaparición. Sí, desaparición, pues la existencia de una fotografía -y un fotógrafo, y su estudio-, de una postal que era producida mecánicamente y vendida, de un texto que está en tres lenguas diferentes, de algún modo las tres extranjeras -también la española lo debió ser, por ejemplo, para el pastor que se vislumbra en la imagen-, anunciaba que ya existía un turismo, en buena medida ya internacional, que necesitaba de los consabidos *souvenirs*. Las postales, esta postal, de algún modo anuncian el final de un mundo, de la sociedad agraria isleña, a un tiempo que lo retratan e inmortalizan para el consumo de los nuevos visitantes, de los clientes de la sociedad turistizada que entonces comenzaba y ahora, en pleno siglo XXI, engloba toda Eivissa y desplaza e invisibiliza a los locales (Settis, 2014 -para el fenómeno a nivel planetario y sus casos más extremos-; Michaud, 2012 -para el caso de “Ibiza”, y mucho más matizado).

La narración: *La muralla*⁴

Die Mauer (La muralla) es el título de un escrito benjaminiano que ha sido editado en diversas ocasiones, frecuentemente junto a otras narraciones de tema ibicenco bajo el título de “Historias desde la soledad”. Este texto, a diferencia de otros similares de esa época, no fue publicado en vida del filósofo. Aquí se propone relacionar este breve texto de Walter Benjamin, que se suele

calificar como perteneciente al género de la “ficción”, la narración o el “cuento”, con la postal que nos ocupa y la propia experiencia de Benjamin como viajero y residente en Eivissa. *La muralla* parece haber sido escrito mientras se contempla la postal descrita, y con ella como referente. El relato o la experiencia del paseo pueden considerarse “reales”, “imaginarios” o en ese punto de encuentro que es la reconstrucción y la escritura de los recuerdos y de los sueños, pero se hace necesario no olvidar que conecta también con las reflexiones de Benjamin en torno a la problemática relación entre imágenes y textos en la época de su reproductibilidad técnica. No se puede demostrar una relación directa e incuestionable entre “ficción” y postal, pero esta es más que posible si tenemos en cuenta que la tarjeta fue conservada por el autor entre sus postales de tema ibicenco (un total de seis, por lo que parece), así como por lo que muestra la imagen y la firma o autoría de la fotografía: “FOTO VIÑETS” frente al “S. Vinez” en el manuscrito y la mayoría de las ediciones y traducciones publicadas del texto⁵.

La muralla, el “cuento” citado, merece una breve sinopsis. Se trata de un relato en primera persona, en el cual el narrador explica que se encuentra en un pueblo meridional español, que quiere pasear por los alrededores, pero el calor no se lo permite y, en consecuencia, decide dar paseos, en los que siempre se pierde, por el laberinto de sus callejuelas. Sin saber cómo, un buen día halla una tienda⁶ y en su ventana una postal que le fascina, en la cual, gracias a que el fotógrafo había podido captar o capturar totalmente su “magia/encanto” (*Zauber*), se contempla un pueblo amurallado en el cual la muralla “vibraba/ascendía a través del paisaje como una voz, como un himno a través de los siglos de su duración”⁷. A partir de lo que cree ser el nombre del pueblo contenido en la propia postal -“S. Vinez”-, comienza una investigación para encontrarlo y verlo personalmente, y se promete no comprar la postal “hasta no haberla visto <la muralla> personalmente”⁸. La investigación (nótese que utiliza el término *Forschung*) lo “fascina” y se prolonga (explorando sobre todo mapas y cartas náuticas), mas no logra encontrar el lugar, o mejor la presencia cartográfica del nombre que lo designa, de su topónimo⁹. Sin embargo, a los pocos días “un conocido del país” lo invita a dar un paseo por la tarde (*Abendspaziergang*) y visitar los molinos que veía desde la ventana de su habitación y, de noche, a la luz de la Luna, al tomar el camino de regreso, descubre que el pueblo que estaba buscando lo tiene frente a sí, pues se trata del mismo lugar en el cual se estaba alojando. La escritura inserta en la postal le había de algún modo engañado, en lugar de “guiarlo”, “dirigirlo” o encaminarlo como él pensaba, porque lo que contenía el texto de la postal no era el nombre del pueblo sino del fotógrafo -“Sebastiano Vinez”-, como acaba averiguando cuando llega de nuevo a la tienda y compra por fin la postal.

De *La muralla*, que puede ser descrita como una muestra del género del *Denkbild* (o quizás *Sinnbild*, según König, 2016), solo disponemos de dos versiones idénticas mecanografiadas. Lo que conocemos gracias a su correspondencia y anotaciones personales, así como el paralelismo con otros escritos publicados en vida (*España 1932*, 179; GS 4, 755-757; Dolbear, Leslie y Truskolaski 122-126), permite reconstruir parcialmente el método de trabajo benjaminiano, vislumbrar pasajes entre experiencia personal, escritura autobiográfica y “ficción”, que pudieron estar también presentes en la gestación de *La muralla*, así como su probable relación con

la tarjeta postal que nos sirve de punto de partida. Muy bien pudo darse, pero no se puede demostrar, una experiencia como la que se describe en ese texto: Benjamin intentando hallar un lugar, percibir una perspectiva visual -la que muestra la postal-, que en realidad era del mismo sitio donde estaba residiendo, hecho que descubre casualmente. Pudo también tratarse de una situación imaginada -¿no es la imaginación pensar en imágenes, pensar las imágenes o pensar con las imágenes (Coccia 2011)?-, que sin embargo partía de sus reflexiones y experiencias previas y que probablemente se basó en la contemplación de la imagen de la postal y/o de un paseo realmente acaecido.

El desplazamiento del observador narrador en el texto se corresponde muy bien con las vueltas y revueltas, con el alejarse y acercarse sucesivamente, del pensamiento y la escritura de Walter Benjamin. En algún sentido, el *Umweg* benjaminiano, que se puede considerar análogo al posterior *détour* situacionista, lo es también respecto a los paseos y pérdidas corporales del pensador en las ciudades y pueblos que visitó, en este caso en el propio “pueblo” que describe en *La muralla*. El desplazamiento por el territorio, las idas y venidas, las pérdidas o paseos sin aparente sentido, esos rodeos, permiten diferentes perspectivas visuales, diferentes aproximaciones a lo que se desea mirar, de modo que proporcionan visiones complementarias o contrapuestas, que no siempre se puede (o se desea) sintetizar -constelación u oposición sin síntesis, como la propia figura y pensamiento de Benjamin, que se describía, por ejemplo, entre el místico judío (Scholem) y el materialista alemán (Brecht), en el encuentro no necesariamente sintético entre ambos (Ferrer i Higuera 2017). Precisamente lo que caracteriza el método dialéctico de Benjamin, su procedimiento del *Umweg*, halla su analogía en el descubrimiento sorprendente, inesperado y desde la lejanía de aquello que se tenía al alcance de la mano, pero que por eso mismo no era observable sin el imprescindible rodeo, que es también la necesaria distancia: la vista de la muralla en *La muralla*.

Una primera aproximación a la geografía, así como a las fotografías y otras representaciones del paisaje ibicenco permiten conjeturar que Benjamin pudo haberse basado en una experiencia personal, o al menos en cierta elaboración a partir de los paisajes contemplados y caminados in situ, y la observación de la postal. Si mi propuesta de identificación de lugares e imágenes concretas fuera correcta, se podría entender el carácter genérico de las alusiones toponímicas y de otro tipo en este relato desde una perspectiva estilística, literaria. En efecto, en *La muralla* se afirma claramente que el narrador observaba los molinos desde la ventana del lugar en el que se alojaba y es precisamente a la vuelta de ese lugar, del emplazamiento de los molinos, cuando puede admirar la perspectiva paisajística que se corresponde con la postal. La presencia de los molinos, el posible título del cuadro que nos muestra una perspectiva casi idéntica a la de la postal, así como un aparentemente inadvertido acierto de traducción de Leslie y Dolbear nos aportan indicios suficientes para suponer que, en realidad, Walter Benjamin y su narrador se hospedaban en la ciudad amurallada de Eivissa (*Dalt Vila*), veían desde allí los molinos del cercano Puig des Molins y que es precisamente de regreso de esa colina que el narrador puede darse cuenta de que habitaba el lugar que estaba buscando. En efecto, Leslie y Dolbear escogieron, sin conocer o notar el topónimo isleño, traducir como nombre

propio “Windmühlenhügel”, “colina de los molinos”, que es precisamente la traducción exacta de la denominación de ese lugar en lengua catalana: Puig des Molins¹⁰. Era casi inevitable que efectivamente Benjamin visitara esa área en sus frecuentes paseos, pero en todo caso también sería posible explicar a partir de su experiencia y tránsito por ese lugar la afirmación, que aparece en un fragmento autobiográfico, según la cual la tierra en Eivissa sonaba hueca al pisarla y que ello se debía, según decían algunos, a que estaba atravesada de tumbas (*España 1932*, 178)¹¹. Porque, en efecto, Puig des Molins contiene un famoso yacimiento púnico que consiste precisamente en una necrópolis que fue reutilizada -además de atravesada por pozos, trincheras y túneles para saquearla- en épocas posteriores¹².

La escritura, dentro y fuera de la postal

En La muralla se plantea claramente la relación compleja entre un texto contenido en o junto a una imagen y la propia imagen¹³. Y Benjamin explica uno de los posibles equívocos que esa escritura puede provocar en la lectura de una imagen con ese relato, que es exterior y, en principio, autónomo, respecto a la postal. Un acceso benjaminiano a esa relación inevitablemente compleja y dialéctica puede cifrarse en su empleo del término *Medium*. *Medium* –“un médium” o “el médium”- es un vocablo que Walter Benjamin utiliza en diversas ocasiones. *Medium* le sirve para designar el lenguaje, por extensión la escritura, pero también las imágenes y la propia fotografía (“Lehre vom Ähnlichen”; “Doctrina de lo semejante”). Estas nociones están asociadas en Benjamin a su concepción del origen del lenguaje como mímesis, así como a la pretensión de que el entorno, en realidad cualquier cosa que nos rodea, puede convertirse en signo, enigma o rompecabezas visual que es posible descifrar mediante correspondencias y semejanzas naturales y no sensoriales.

Imágenes y palabras, ambas pueden o no convertirse en relatos, sean o no de ficción o, de algún modo, tratamientos ficcionales de la experiencia (que, como mostraron los surrealistas, incluiría el sueño), y eso ocurre en ocasiones con Benjamin. Como ha analizado muy bien André Gunthert, incluso en sus ensayos o reseñas publicados Benjamin recurría a imaginar (y escribir) historias o relatos a partir de la imagen, a menudo basándose en errores de apreciación, presunciones equivocadas, incluso a partir de ciertas proyecciones/identificaciones de su propio yo con la figura retratada -por ejemplo el niño Kafka (Gunthert, 5-6). Un poco de todo esto se puede intuir en la escritura de *La muralla*, pero, en todo caso, claramente responde a ese tipo de lógica que desarrolló especialmente en sus ensayos acerca de la fotografía: crear un relato a partir de una imagen, de la interpretación, impresión o experiencia, por subjetiva o errónea que fuera, de una imagen fotográfica.

Caption es el término que utilizan en su acertada traducción al inglés Leslie y Dolbear para trasladar el alemán *Unterschrift*, que es la manera de referirse al “S. Vinez” escrito en la postal del “cuento”. Se trata de una interesante elección, especialmente si se tiene en cuenta lo que discutió más adelante Walter Benjamin en su famoso *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*

técnica, pero que ya estaba apuntado en un importante texto de 1931 (*Pequeña historia de la fotografía* 403¹⁴). En efecto, en el tan citado ensayo, el pensador afirmaba que los pies de foto publicados en la prensa se habían hecho imprescindibles y conducían la interpretación de la imagen, en contraste con lo que había sucedido anteriormente con los títulos de las obras pictóricas¹⁵. De algún modo, la “firma” de la autoría del fotógrafo de la postal que nos ocupa aquí tiene precisamente esa misma función en *La muralla*: encaminar la lectura de la imagen de tal modo que se crea un equívoco, un error que se resuelve, final e inesperadamente, gracias al caminar físico, al desplazamiento del observador y de su mirada por el espacio, que permite nuevas y reveladoras perspectivas del lugar y el paisaje.

En este contexto se hace necesario distinguir entre el mundo de la escritura, que está presente dentro y fuera de la postal, y la narración, entendida esta como la capacidad de construir y transmitir historias oralmente. Pareciera que la sociedad moderna capitalista, el mundo del shock y la tecnología, ha roto con la tradición y con el arte de narrar, nos dice Benjamin (“Experiencia y pobreza”; *El pañuelo* 42, por citar únicamente textos de la época ibicenca). Inversamente, quizás la redención, el retorno a la tradición o la formulación de una nueva, se podrían basar precisamente en cierta recuperación del arte de contar, en la creación, difusión y repetición de nuevas tradiciones (orales o no) que, como las antiguas ya desaparecidas, transmitieran sabiduría. Se trataría, hasta cierto punto, de regresar a la noción del contador o *storyteller*, entendido este como algo más análogo al tejedor que al escritor, como es lo propio en las sociedades tradicionales y en las ágrafas (“E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza” 642; *Radio Benjamin*, loc. 6041-6042; “Le conteur”)¹⁶. Pero, paradójicamente, el relato de Benjamin parte de un objeto y de mecánicas de producción modernas, de un elemento claramente disruptivo del lugar, no de la sabiduría y la tradición local, que sin embargo debía conocer gracias a los estudios de su amigo Noegerath -véase *infra*-, ni, aparentemente, de la historias orales que deseaba coleccionar durante su viaje.

Los *Denkbilder* y otros relatos benjaminianos pudieran ser mejor comprendidos en ese contexto de relación con el (casi) desaparecido relato tradicional, también el posible “cuento” *La muralla* que hemos supuesto conectado a la postal que nos ocupa aquí. Significativamente, el tono y el contenido de ciertos relatos benjaminianos no solo se prestan o fueron directamente concebidos para la lectura en voz alta (los textos radiofónicos) sino que frecuentemente juegan con la estructura y la relativa fluidez e inconcreción temporal y espacial del cuento tradicional y hasta retoman el tema del mito, con las peculiaridades de su aparente temporalidad, siempre anterior, indeterminada y otra (algunos geniales y sorprendentes ejemplos, con relatos de creación y presencia de ángeles incluida, en *The Storyteller*, Dolbear-Leslie-Truskolaski 174-176). Una parte de esos relatos, de difícil clasificación temática o genérica (ficción, autobiografía, ensayo, periodismo literario, filosofía,...) recurren, como *La muralla*, a un narrador en primera persona, otros al conocido subterfugio de reproducir lo supuestamente narrado oralmente por otro, por alguno de aquellos pocos que todavía conservaban el arte de narrar. En *Die Mauer* también es evidente el mencionado recurso a cierta intemporalidad (“vivía desde hacía un par de meses”) e indefinición geográfica, a un emplazamiento relativamente genérico (“un pueblo español”, que

se refuerza con el uso además de expresiones del tipo “la región”, “en este rincón del mundo”), que en este caso juega y contrasta con la concreta supuesta toponimia (“S. Vinez”) que es parte esencial de la lógica del texto. De cualquier manera, ese estilo de narrar (relativamente) indeterminado produce claras invisibilidades lingüísticas, geográficas y culturales, como si mantuviera la historia y la imagen que supuestamente la origina separadas y suspendidas por encima del lugar y el paisaje reales.

Finalmente, como ya se ha apuntado, si se establece una conexión entre este texto, obra supuestamente de ficción, y el resto de la escritura benjaminiana y se le supone cierta coherencia de estilo y argumentación, es posible admirar en *Die Mauer* una lógica similar a la de su pensamiento y sus formas de expresión. En efecto, la aproximación de Walter Benjamin a cualquier problema, cuestión o concepto es a menudo de carácter literalmente poliédrico -tomarlo en consideración desde diferentes lugares o puntos de vista, desde la distancia y la proximidad, a partir también de conceptos y lógicas diferentes, desde el detalle y desde la generalidad-, “discursos interrumpidos” que vuelven a los mismos temas, de diferentes formas, que retoman en el mismo texto las mismas expresiones o lógicas, para aparentar repetirse pero no decir exactamente lo mismo. Si analizamos en detalle la lógica del relato *La muralla* se trata precisamente de ese tipo de camino o “método”, del cuestionamiento de cómo no podemos admirar u observar aquello que tenemos demasiado cerca, de cómo es necesario ver el mismo lugar desde diferentes distancias y puntos de vista para contemplarlo realmente, de cómo la sorpresa y el descubrimiento están en el paseo y la pérdida. Si el paseo descrito por Benjamin fue real y se dio entre dos lugares determinados y muy concretos -como se propone aquí, la ciudad amurallada de Eivissa y el Puig des Molis- tal paseo, rodeo o vuelta, tal *Umweg*, aportó conocimiento o experiencia al viajero alemán, en un proceso análogo al de su escritura y al de los tipos de argumentación que esta expresa, traduce y vehicula. No en vano Benjamin había escrito un *Denkbild* onírico centrado en el problema del exceso de cercanía que imposibilita la visión (“Zu nahe”, *Denkbilder* 370; Dolbear, Leslie y Truskolaski 31-32), y la cercanía inaccesible, o la lejanía percibida como cercana, aparecen reiteradamente en conexión con sus reflexiones en torno al aura. *La muralla* era invisible para el narrador porque se encontraba demasiado cerca y con la distancia no solo pudo percibirla, sino que adquirió el encanto que proyectaba la postal, quizás incluso su aura.

Del aura antes del Aura, la experiencia del turista (y/por la postal) y la desaparición del autóctono

Pero, ¿qué es el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irreplicable aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle. Descansando una tarde de verano, ir siguiendo la línea de unas montañas en el horizonte o la de una rama que arroja su sombra sobre la figura del observador, hasta que la hora o el instante participen en esa aparición: porque esto es ya respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama.

Pequeña historia de la fotografía (versión de 1931), p.394

El encanto o magia que desprendía supuestamente la postal es posible relacionarlos con el concepto de aura. Algo similar ocurre con la manera en que se describe la imagen de la muralla real, como a la vez inconfundible y cercana. A primera vista, pareciera que en los años de sus estancias en Eivissa Walter Benjamin todavía no había desarrollado plenamente su noción del aura. Sin embargo, en realidad es imposible establecer una única definición de ese concepto en los escritos benjaminianos y, en cualquier caso, el aura parece no solo aludirse o definirse de formas diferentes, sino designar realidades distintas incluso, en ocasiones, dentro un mismo texto -también en *Pequeña historia de la fotografía*, de donde se reproduce el fragmento citado al inicio de esta sección¹⁷. Es probable que Benjamin se viera influenciado por el concepto y el contenido de los poemas-objeto de Rilke, así como por su énfasis en la experiencia -según el conocido dicho que se le atribuye: la poesía no tiene que ver con sentimientos sino con experiencias. Incluso es posible que ciertas expresiones en sus poemas que sugieren, en una lógica similar al averroísmo y otras formas de pensamiento premodernas, que las imágenes son captadas por los sentidos y penetran y se almacenan en el cuerpo (¿en la mente?) dejaran su poso en Benjamin, pero aquí se tratará sobre todo, y muy preliminarmente, de algunas nociones de aura que pueden conectar a ambos¹⁸. En efecto, se ha propuesto una posible relación entre la noción de aura benjaminiana, especialmente el aspecto de que se trata de una proximidad lejana, y el sentido y ciertas expresiones en el poema *Spaziergang* (1924) -el tema del aura y los referentes o paralelos benjaminianos pueden muy bien ser múltiples, pero pudiera ser Rilke la influencia principal (Meyer-Sickendiek 132-136)¹⁹. Otros poemas rilkianos parecen además confluir incluso con las apuntadas lógicas averroístas, epicúreas o similares -emancipación de las imágenes, que penetran en los cuerpos desde el exterior, o pensamiento en y con imágenes. Además, en Rilke se pueden evidenciar sensibilidades y experiencias próximas al *Denkbild*, y también se encuentra en él la alusión al retorno de la mirada, uno de los aspectos del aura en Benjamin (*Früher Archaischer Torso Apollos*, Rilke 82 y 83; *Der Panther*, Rilke 50 y 51; *Schwarze Katze*, Rilke 110 y 111, compárese con Coccia, 2011; Brenet).

Cómo se vive o experimenta un lugar, cómo se adquiere la “experiencia verdadera” de este, eran claramente temas que preocupaban a Walter Benjamin. La verdadera experiencia, la experiencia o sabiduría transmisible, la relaciona además con el relato auténtico o tradicional,

del cual de algún modo algunos de sus textos, también *La muralla*, son una forma de evocación, recreación y emulación inevitablemente parcial (Evans, Leslie, Warner y Rosen). En efecto, con este relato parece suceder un fenómeno análogo al de la postal: no sabemos si puede proporcionar un acceso a la experiencia, si es parte de su reflejo o resultado o si, por el contrario, pertenece al reino de la imposible recreación de la verdadera experiencia, quizás incluso al de la falsa “vivencia” -véase infra. *Layouts of Perception* es el título de la traducción al inglés de *Dispositionen der Wahrnehmung*, una hoja manuscrita que trata tanto de la experiencia de un lugar como de los supuestos condicionantes ambientales de la percepción del entorno (*Walter Benjamin's Archive*, 206-207). Ese breve fragmento trata precisamente de la primera vista irreplicable de una ciudad, cuando resuenan igualmente proximidad y lejanía (otro posible eco de *Spaziergang* y del aura), así como de la diferencia entre vivir un lugar, lo que permite no perderse y te acaba sincronizando con el ritmo de las campanas, y simplemente visitarlo. La impresión que nos transmite Benjamin de su estancia en Eivissa es que, de algún modo, alcanzó ese estadio intermedio del viajero que, gracias a una estancia prolongada, llegó al menos a conectarse con el sonido y el ritmo del campanario. No es posible afirmar que el relato *Die Mauer* reproduzca fielmente una experiencia real de Benjamin, mucho menos que demuestre que el pensador se integró en el lugar y adquirió sus ritmos. Por el contrario, siguiendo siempre al lógica de *Dispositionen der Wahrnehmung*, el hecho de que todavía se perdiera en “el pueblo” parecería indicar todo lo contrario -si bien la utilización del verbo “vivir” (*leben*) y no otros que designan más claramente el residir por un tiempo limitado en un lugar pudiera indicar otra cosa. En todo caso, existe otra posible y clara referencia al aura en *La muralla*: los molinos parecen no solo devolver la mirada sino saludar al narrador.

Como en tantos otros momentos, Benjamin parece contradecirse cuando se refiere a las postales, que considera tanto muestras o reliquias de lo muerto y de la experiencia inauténtica o “vivencia” (*Erlebnis*), como instrumentos evocadores o incitadores del viaje. Que la fotografía puede interpretarse como un vano intento de revivir lo muerto, o al menos evocar lo ya desaparecido, es prácticamente ya una afirmación banal (Cadava, 128-130), pero, en el otro extremo de la constelación o imagen dialéctica aparentemente irresoluble, Walter Benjamin tenía mucho apego a su colección de postales, la menciona en sus textos e incluso llegó a afirmar que sus postales podrían servir para explicar su vida (*Crónica de Berlín* 55).

Estas imágenes reproducidas mecánicamente no solo lo invitaban a viajar y visitar esos lugares, sino que incitaban nostalgia en él y le hacían experimentar, podríamos decir vicariamente, a través de la postal, el propio lugar como si hubiera estado allí físicamente (*Crónica de Berlín* 56). Evocación, rememoración o recuerdo del lugar visitado, invitación al viaje, reflejo de una mirada real o improbable de un paisaje, todos estos elementos se combinan, real o potencialmente, en una imagen -fotográfica o no- de tipo paisajístico en general, en una postal especialmente. En cualquier caso, siempre existe la posibilidad de considerar el recuerdo o “souvenir”, la propia postal, en sí o como extensión de las prácticas turísticas, como fruto y reflejo de la experiencia inauténtica -que también denomina “vivencia” (*Erlebnis*)- y carente de aura, de lo muerto, de la secularización de la reliquia religiosa:

El souvenir es la reliquia secularizada.

El souvenir es el complemento de la “vivencia”. En él se cristalizó la creciente alienación del hombre quien inventariza su pasado como una posesión muerta. La alegoría se retiró del mundo circundante en el siglo diecinueve para radicarse en el mundo interior. La reliquia viene del cadáver, el souvenir de la experiencia muerta, que, eufemísticamente, se denomina vivencia.

Zentralpark (32a), p.202

Como, entre otros, nos ha demostrado recientemente Perejaume con sus ensayos, performances y obras de arte, la postal, el paisaje, incluso la fotografía del entorno, se mueven entre la selección o marco (que deja fuera o silencia lo que no contiene), la arbitrariedad o el azar (el proyecto *Postaler* es un claro ejemplo de ello) y el efecto pantalla, en su doble y contradictorio sentido de ocultar y mostrar, incluso de hacer accesible a la vista aquello que no está presente necesariamente in situ (Perejaume, 1999; 2017; *In situ*, 2018, 51-2,60, por mostrar solo algunos ejemplos más obvios e inquietantes). No en vano se puede asociar la fotografía o la postal del paisaje, incluso la propia contemplación “con los propios ojos” en *La muralla*, a la lógica y la experiencia de la ventana: muestra, pero puede ocultar, atravesamos el vidrio con nuestra visión, pero a la vez podemos vernos reflejados en él (Leslie, 2006). Así, el concepto mismo del paisaje, en sus múltiples formas y manifestaciones, puede concebirse esencialmente desde la exterioridad, desde el concepto y la experiencia de contemplar desde otro espacio como lo haríamos desde una ventana -*Fenster* aparece curiosamente en dos ocasiones en el texto de *La muralla* y, en todo caso, una fotografía o postal puede ser pensada como “ventana al paisaje”, a algo que es, por definición, inapropiable (Agamben 80-87). En todo caso, con la postal estamos hablando de paisaje, de exterioridad, no del lugar, de habitarlo. Serían realmente los autóctonos, o quizás en parte también los residentes temporales que han llegado a integrarse al tiempo del lugar y de sus campanadas, los únicos capaces de habitarlo realmente, de vivir la auténtica experiencia del lugar verdadero, donde los extranjeros, en primera instancia los turistas, solo podrían contemplar un paisaje -un paisaje con figuras humanas mudas y casi invisibles, como en la postal que nos interesa aquí-, sin poder salir del mundo de la vivencia²⁰.

En todo caso, la pérdida de la experiencia auténtica, y su asociación con la desaparición del arte de narrar oralmente tradicional, aparece explícitamente en varios textos de la época de Eivissa, implícitamente en *La muralla*. En efecto, no solo *Experiencia y pobreza* o *El narrador* tratan explícitamente de esa problemática, sino que varios de los relatos escritos o asociados a la experiencia ibicenca aluden claramente a ello (*España 1932*; *El viaje de la Mascotte*; *El pañuelo*; “Experiencia y pobreza”; “Le conteur”). Lo que se afirma directa o indirectamente en esos textos es que solo los campesinos y los marineros son todavía capaces de contar historias, así como de experimentar, conocer y nombrar “realmente” los lugares, las plantas y los animales, pero que tales nombres e historias no suelen coincidir con lo que dicen los mapas, con el punto de vista exterior, objetivo y científico²¹. En *La muralla* y en la propia postal aparecen precisamente ecos

de esas reflexiones: campesinos y marineros disponen de nombres diversos para los mismos lugares -y que probablemente no aparecen en los mapas ni cartas náuticas. Sin embargo, los pastores de la postal son parte del paisaje, del entorno, más objeto que sujeto -tanto o más que la muralla, los árboles o las ovejas- desde las perspectivas del fotógrafo y del turista que adquiere la postal. Posiblemente, el turista, como paradójicamente también Benjamin, busca esa imagen del entorno natural y tradicional, pero lo hace a costa de ignorar o invisibilizar a los verdaderos habitantes, a los que dan nombre a las cosas y los lugares, convertidos en parte del paisaje, en objeto -de admiración, de observación o de estudio-, pero normalmente callados, frecuentemente invisibles. Convertidos en parte del decorado a consumir por el turista, silenciados, los habitantes, los únicos que pueden experimentar verdaderamente el lugar, poner nombres y contar historias, restan sin embargo también mudos y casi invisibles, en la postal y en el relato, suplantados por la mirada del observador, el coleccionista, el escritor y el lector.

Conclusión

En estas páginas se ha tratado de leer o hacer hablar a una imagen, a una tarjeta postal. Para ello se ha recurrido a textos que pudieran constelar con ella, hallarse en algún tipo de correspondencia con esa imagen y el texto que la acompaña, especialmente el relato *La muralla* que plantea precisamente los problemas de esa intertextualidad entre imagen y escritura dentro y fuera del propio soporte de la postal. La postal no muestra lo que está fuera de sí, fuera de su foco, como los cambios que habían ocurrido y seguían ocurriendo en Eivissa. Tampoco la postal da voz a las dos personas que aparecen en ella, si bien se debe reconocer que tampoco Benjamin dio apenas cabida en sus textos a su lengua, a cómo nombraban los animales, las cosas y los lugares: la lengua local, la lengua catalana en general, que seguro conocía que existía y que quizás pudiera haber identificado con algo de lo oído en Barcelona, parece ausente de los textos benjaminianos. Sin embargo, Walter Benjamin es el autor de relatos radiofónicos que reproducen y, de algún modo, dan valor y visibilidad al habla y al dialecto berlinés, a las formas de expresión populares y no normativas ("Berliner Schnauze"). Por esa misma razón, y por su relación con la familia Noeggerath²², resulta sorprendente no solo que no parezca aludir en ningún momento a la lengua y las expresiones de los ibicencos, sino que las denominaciones de los lugares que aparecen en *La muralla* suenan más a la lengua y los territorios italianos que a la realidad isleña que debía conocer²³. La paradoja de que, salvo en el quizás involuntario caso del Puig des Molins, no aparezcan los nombres "verdaderos" de los lugares puede ser, no obstante, explicada no por el desconocimiento o las dificultades de traducción (si fuera el caso), sino por una opción estilística consciente, ligada al género del cuento popular y a las lógicas espacio-temporales de la narración oral tradicional. En todo caso, sea cual sea el motivo, el viajero Benjamin, que rechazaba la llegada y expansión de la modernidad y el turismo, procedió, con su relato *La muralla* y la postal que se puede conectar con este, del mismo modo que la turistización: invisibilizó y hasta dejó mudos, sin lengua propia ni capacidad para nombrar su mundo, a los habitantes del lugar.

Notas:

1. El autor y la investigación subyacente se han beneficiado de una aportación económica de la Universidad de Puerto Rico. El acceso a los manuscritos de Benjamin ha sido posible gracias a la generosidad del Walter Benjamin Archiv (WBA), y especialmente a las gestiones de Ursula Marx y Oliver Kunisch. Los derechos de uso de la imagen fueron adquiridos al propio WBA, que se encargó de su reproducción y envío digital. El autor debe agradecer también las observaciones y sugerencias de Laura Bravo y Étienne Helmer. Finalmente, es necesario reconocer el dedicado trabajo de revisión realizado por Carolina Santiago. Asimismo han sido muy útiles los dos lectores externos que han evaluado el texto. Si bien sus sugerencias, en su inmensa mayoría pertinentes, han sido muy tomadas en cuenta, las adiciones de contenido y bibliográficas que proponían habrían hecho derivar el texto por derroteros muy diferentes, desvirtuando el propósito inicial del artículo: partir en la medida de lo posible del propio Benjamin, muy especialmente de los textos de la época de Eivissa, y, si acaso, aludir solo a algunos autores posteriores que, por diferentes medios o razones se insertan en su estela o son explícitamente “benjaminianos”, que lo comentan, interpretan o aclaran, o que al menos siguen vías paralelas o parten, directa o indirectamente, del debate tal como se planteó en tiempos de Benjamin.

2. Significativamente, de casi todas las postales ibicencas de Benjamin conservadas se pueden detectar antecedentes decimonónicos o de inicios del siglo XX, véase Ferrer Juan, 2016, fig.145-164, pp.389-392; 240, p.405.

3. Curiosamente, el perfil es casi idéntico y hallamos un tronco retorcido también en el cuadrante izquierdo inferior que se parece sospechosamente al árbol que aparece en la postal. Al margen de ese tronco, la imagen es tan similar que sería posible conjeturar algún tipo de inversión de la imagen original, de la que parece casi exactamente el reflejo simétrico en un espejo, a la hora de su reproducción o copia.

4. No es posible desarrollar aquí una discusión filológica o semántica compleja de este relato, tampoco integrar y discutir todas las variantes o posibilidades de interpretación y traducción. De resultar necesario, se incorporará al cuerpo del texto la versión castellana del texto que, a partir de las traducciones accesibles y el cotejo del mecanoscrito, parezca más apropiada o cercana al original y se identificarán en nota las otras pertinentes.

5. Lo que se propone aquí parece que ha sido asumido implícitamente como hipótesis probable tanto por los expertos del Archivo Benjamin como por el más importante estudioso de la estancia ibicenca del pensador, Vicente Valero, “Travel Scenes, Picture Postcards”, Mars, Schwarz, Schwarz y Wizisla, 2007, pp.188-192, fig. 7.18-7.23; Valero, 2011. El acceso a los dos manuscritos mecanografiados del texto conservados en el WBA (Ts 1890-1891, Ts 1895-1896) demuestra que en los originales conservados siempre fue utilizada la misma fórmula: “S. Vinez”. El cambio del aparente original “Viñets” a “Vinez” es fácilmente explicable por la ausencia de la grafía “ñ” en alemán y por el hecho que la transcripción fonética del sonido “ts” equivale

aproximadamente al representado por “z” en la lengua alemana. Por razones desconocidas, en la edición de Jorge Navarro Pérez, que traduce teóricamente las obras completas en su forma original y “autorizada” (GS), opta por transcribir “S. Viñes”, una eñe en lugar de una ene, una ese en lugar de la zeta, a diferencia de lo que claramente aparece en el manuscrito y en las otras ediciones y traducciones, cf. *La muralla*, Obras, IV, 2, pp.185-186.

6. “Ein Kramladen” se lee en el mecanoscrito. Con ese término se puede querer designar una pequeña tienda o puesto de mercado, pero también es posible asociarlo al vocablo “quincalla”, de ahí que en la traducción inglesa de Leslie y Dolbear prefieran la expresión “junk shop” (Dolbear, Leslie y Truskolaski, 2016, p.124)

7. Sigo aproximadamente, con variantes menores, la traducción al inglés de Leslie y Dolbear. El verbo en alemán pudiera significar tanto oscilar o vibrar como ascender, mientras que en inglés puede relacionarse a ese tipo de movimiento de algo que cuelga, como una hamaca o un balancín. Las variantes son: “se tendía por su paisaje igual que una voz, un himno dilatado por los siglos” (Navarro Pérez); “parecía trepar por los campos como una voz, como un himno a sus muchos siglos” (Historias y relatos); “the wall swung through the landscape like a voice, like a hymn through the centuries of its duration” (versión de Dolbear y Leslie).

8. Quizás, de nuevo, la traducción inglesa sea la más cercana al sentido original, con su “con mis propios ojos”, pero he preferido dejar el “selbst” como “personalmente” dado que los ojos no son mencionados directamente en el texto. Las variantes son “hasta haber visto la muralla” (Navarro Pérez)/ “hasta no haber visto la muralla en la realidad” (Historias y relatos)/ “until I had seen the wall what it depicted with my own eyes” (en Storyteller).

9. Según el relato, lo primero que consulta sin éxito es su guía de viajes (Reisehandbuch), para después pasar a consultar mapas terrestres y cartas marinas. Por el momento, parece ser la única alusión directa a una guía de viajes en el contexto de las estancias de Benjamin en Ibiza, aunque ese tipo de publicaciones acompañaban al turista con frecuencia y fueron importantes en otros de sus viajes (Ferrer i Higuera, 2020).

10. De una comunicación personal con Sam Dolbear (correo electrónico de 26 de agosto de 2018), uno de los traductores, deduzco que no solo desconocían la existencia de un lugar realmente denominado “colina de los molinos” sino que no advirtieron las posibles implicaciones de optar por convertir la expresión original en un nombre propio, en un topónimo: “Ah that’s really interesting and something we never thought about! The difficulties and inevitable inadequacies of translation I guess... .”

11. Ferrer Juan, 2016, fig.172-184, pp.394-396, para imágenes de época de la necrópolis de Puig des Molins, algunas con presencia de los molinos; en “Al sol” se alude al mismo fenómeno, pero en este caso no se atribuye a la existencia de enterramientos, Cuadros de un pensamiento, p.132).

12. Las perspectivas de visión de Benjamin en la historia no solo son posibles sino que pueden ser reales si se considera la topografía y el lugar, véase por ejemplo Ferrer Juan, 2016, fig.66, p.376. Un paseo nocturno muy similar, entre las proximidades de la ciudad amurallada de Eivissa y la colina de los molinos lo describe el escritor ibicenco Marià Villangómez solo unos pocos años más tarde, concretamente el viernes 28 de mayo de 1937 (Villangómez, 1983, 4).

13. Se ha estudiado el problema también a la inversa: cómo se conectan o resignifican la escritura benjaminiana y las imágenes que aparecen en el soporte de sus manuscritos, por ejemplo las hojas con la marca San Pellegrino (Gözl, 2008). Entre otros elementos a considerar aquí, cabe destacar el interés y la práctica de la grafología, que menciona George Steiner a partir de las conversaciones con Gershom Sholem, amigo y corresponsal de Benjamin (Steiner, 2007, 36), sin olvidar sus teorías acerca del origen mimético del lenguaje, el lenguaje como médium o las nubes de palabras/las palabras como nubes (Hamacher, 1986; Powers, 2015).

14. “En este lugar tiene ya que intervenir el pie de foto, es decir, la leyenda que integra a la fotografía en la literalización general de toda vida y sin la cual la construcción fotográfica misma nos resulta imprecisa (...). Pero, ¿no hay que considerar del mismo modo analfabeto al fotógrafo que se nos revele incapaz de leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá el pie de foto en componente esencial de la fotografía?”

15. “Dans le même temps, les magazines illustrés commencent à orienter son regard. Dans le bon sens ou dans le mauvais, peu importe. Avec ce genre de photos, la légende est devenue pour la première fois indispensable. Et il est clair qu'elle a un tout autre caractère que le titre d'un tableau. Les directives que les légendes donnent à celui qui regarde les images d'un magazine illustré vont se faire plus précises encore et plus impérieuses avec le film, où la perception de chaque image est déterminée par la succession de toutes celles qui la précèdent”, “L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique” (traducción francesa de la primera versión, de 1935), VII, p.82

16. Es por ese mismo motivo que la traducción de su ensayo sobre Leskov (Der Erzähler) como “El narrador” es completamente inapropiada y sería más lógico llamarlo “el contador” o algo similar, en la línea del campo semántico del anglosajón storyteller, o la versión francesa: “Le conteur”, n.1, p.114. Significativamente, en sus notas de viaje de 1932, Benjamin afirma explícitamente que su propósito era “fijar toda mi atención en lo épico, reunir todos los hechos, todas las historias que pudiese encontrar, y consiguientemente probar cómo transcurre un viaje limpio de toda vaga impresión”, según una técnica que opone a la del periodismo, España 1932, pp.180-181. En la lógica benjaminiana, por tanto, lo que pudieran ser defectos literarios -relatos mal trabados, repeticiones, lenguaje inapropiado- se convierten en virtudes si se trata de la tradición oral. Esa diferencia entre lo oral y lo escrito, entre lo plenamente literario y lo hablado (especialmente en la radio que conocía bien) explica en parte por qué sus relatos a menudo pretenden ser la reproducción de uno o más recuentos orales o del recurso a narradores en primera persona, frecuentemente con el empleo del método de la autopsia o testimonio, de lo que vio o de lo que le contaron oralmente. De algún modo, Benjamin muy bien pudiera haber

admirado o tomado como referente a los supuestamente primitivos e incompletos novelistas de la Antigüedad, como los autores de *El Satiricón* y *El asno de oro*, que son, en cierta manera, previos y a un tiempo coetáneos respecto al surgimiento de la “verdadera literatura”, es decir la basada plenamente en la relación entre escritos, la plenamente intertextual (Dupont, 1999).

17. Se han realizado valiosos estudios y reflexiones al respecto de todo esto que no es posible discutir aquí, pero en todo caso se intentará evitar cualquier alusión al aura o conceptos relacionados según fueron definidos más tarde, con posterioridad a las estancias de Benjamin en Eivissa (1932 y 1933). Es por esta misma razón que recurro aquí a antecedentes y paralelos, bien a lecturas y nociones previas, que probablemente fueron parte importante de la formación y el pensamiento benjaminiano, especialmente la figura y la poesía de Rilke.

Para la concepción de la imagen benjaminiana se conocen algunos modelos o referentes mucho más antiguos, como el epicureísmo, del cual menciona con aprobación la idea de que las imágenes tienen su existencia al margen de los cuerpos y, en la época de Eivissa, Lucrecio, lectura diaria en tiempos de su primera estancia en la isla (*Crónica de Berlín*, p.45; Leslie, 2007, pp.152-153).

18. Para la concepción de la imagen benjaminiana se conocen algunos modelos o referentes mucho más antiguos, como el epicureísmo, del cual menciona con aprobación la idea de que las imágenes tienen su existencia al margen de los cuerpos y, en la época de Eivissa, Lucrecio, lectura diaria en tiempos de su primera estancia en la isla (*Crónica de Berlín*, p.45; Leslie, 2007, pp.152-153).

19. En el texto que nos ocupa aquí la conexión estricta con Rilke no es completamente demostrable, pero curiosamente en *Die Mauer Benjamin* utiliza precisamente dos palabras para designar un paseo: *Promenade* y, cuando se refiere al paseo realmente importante y realizado, *Spaziergang*, realmente *Abendspaziergang*, que se podría traducir como “paseo por la tarde”.

20. En algunos argumentaciones, como en Levinas, lugar y paisaje, los conceptos y el hecho de habitarlos o enraizarse en ellos, se consideran aparentemente intercambiables y ligados a la distinción entre autóctonos y extranjeros (Bove, 2005, p.26), pero esa no es la lógica habitual del paisaje, mucho menos de su representación pictórica o fotográfica, como en la postal. De todos modos, se sigue aquí precisamente de Levinas esa noción de la estricta separación entre autóctonos y extranjeros según su capacidad o no de habitar y enraizarse en el lugar, un lugar que, como él mismo nos recuerda, suele ser el de la infancia.

21. Hacia las mismas fechas en que Benjamin reflexionó en ese sentido, el escritor catalán Josep Maria de Segarra publicó en la prensa un texto en un sentido muy similar, que casi podría haber suscrito el pensador alemán y que, en todo caso, responde al mismo tipo de inquietudes y preocupaciones: *Però cal remarcar que és una cosa trista aquell desconeixement que té la gent de ciutat de totes les coses que saben els homes de mar i de muntanya. En general les persones, fins aquelles que s'interessen vivament per les coses de la literatura i la*

filologia, ignoren aquelles meravelles verbals que el nostre poble ha inventat per designar tots els animalets i totes les plantes, Josep Maria de Segarra (Serra, 2018).

22. No es posible entrar aquí en los detalles de la vida y obra de Hans Jacob Noeggerath. Sí es necesario indicar que Benjamin se hospedó con esa familia en Eivissa y que eran amigos. El joven estaba escribiendo su tesis doctoral sobre las tradiciones orales de la isla, venía de una facultad de filología alemana y llegó con contactos previos con un cura-erudito local que se dedicaba a esa temática y le ayudó. Es más que posible que, en parte, las ideas de Walter Benjamin acerca de la tradición oral surgieran o se matizaran gracias a sus conversaciones con Noeggerath, que evidentemente sabía de la lengua catalana y de sus variantes isleñas. Paradojas de la Historia, el doctorando nunca acabó su tesis, pero una adaptación de los relatos recopilados acabaron publicados en catalán en el exilio mexicano. Una primera introducción a todo lo dicho, y al tema del “Benjamin, el miserable”, en Valero, 2011, pp.15-18, 29-30.

23. “Sebastiano”, el nombre propio del fotógrafo de la postal que nos ocupa, difícilmente puede ser un nombre en catalán o en castellano, que prefieren, respectivamente, las formas Sebastià y Sebastián. Por un fenómeno similar, un notable isleño, con el cual aparentemente Benjamin conversa acerca del “arcaísmo” de la sociedad local, es denominado Don Rossiglio en lo que aparenta ser una italianización del apellido isleño -también catalán y puertorriqueño- Rosselló (o Roselló), España 1932, p.173, aunque aparece como Rosello en “Una tarde de viaje”. Existen como mínimo dos candidatos a ser ese Rosello, aunque no es imposible que el personaje sea inventado o una amalgama de dos personas reales. Vicente Valero lo identifica con el empresario de Sant Antoni José Roselló Cardona, persona muy viajada, “progresista”, que efectivamente, como el personaje del cuento benjaminiano, se dedicó a la producción del vino y que es uno de los pioneros del turismo ibicenco y constructor del primer hotel en ese lugar, Valero, 2017, pp.73-78. Tampoco sería imposible que se tratase de otro notable isleño, también promotor del turismo y que fue alcalde de la ciudad de Ibiza, Bartolomé (Bartomeu de) Roselló Tur, <http://www.eeif.es/veus/Roselló-Tur-Bartomeu-de/>

Fuentes citadas:

1. Ediciones y traducciones de Walter Benjamin utilizadas (excepto los relatos ibicencos, ordenadas aproximadamente por orden cronológico)

Die Mauer/La muralla (1932/1933) (texto mecanografiado original), Walter Benjamin Archive, Ts 1890-1891, 1895-1896.

GS 4, pp. 755-756.

Historias y relatos, trad. Gonzalo Hernández Ortega, Ediciones Península, 1997, pp. 67-69.

Obras, IV, 2, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Abada editores, 2010, pp. 185-186.

Walter Benjamin's Archive. Images, Texts, Signs. Ed. Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz, Erdmut Wizisla. Verso Books, 2007, p. 188.

The Storyteller: Tales out of Loneliness, ed. y trad. Sam Dolbear, Esther Leslie, Sebastian Truskolaski, Verso Books, 2016, pp. 123-125.

El pañuelo, *Historias y relatos*, 1932, pp. 42-49.

El viaje de la Mascotte, *Historias y relatos*, ca. 1932, pp. 36-41.

Una tarde de viaje, *Historias y relatos*, ca. 1932, pp. 50-55.

"Berliner Schnauze" (1929?), *Radio Benjamin*, cap. 1: Berlin Dialect, Verso, 2014 (Kindle edition).

"E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza", GS 2, 1930, pp. 642.

Radio Benjamin, London: Verso, 2014 (Kindle edition), cap. 34.

Dispositionen der Wahrnehmung, GS 6, p. 318.

Layouts of Perception. Walter Benjamin's Archive, pp.206-207 (reproducción del manuscrito original y traducción al inglés).

Eibanstrasse, GS 6, pp. 83-148.

Dirección única, trad. Juan J. Del Solar y Mercedes Allendesalazar, Alfaguara, 2002.

Denkbilder, GS 6, pp. 305-438.

Cuadros de un pensamiento, trad. Susana Mayer-Adriana Mancini, Imago Mundi, 2013.

Petite Histoire de la Photographie (versión de 1931), ed. y trad. André Gunthert, *Études photographiques*, 1, 1996, pp. 7-38.

“Pequeña historia de la fotografía” (versión de 1931), trad. Jorge Navarro Pérez, *Obras*, II, 1, Abada editores, 2007, pp. 377-403.

Crónica de Berlín (1932). En *Personajes alemanes*, trad. Luis Martínez de Velasco, Paidós, 1995, pp. 19-75.

España 1932. En *Escritos autobiográficos*. trad. Teresa Rocha Barco, Alianza editorial, 1996, pp. 171-187.

Lehre vom Ahnlichen (1933?), *GS* 2, pp. 204-210.

Doctrina de lo semejante, trad. Jorge Navarro Pérez, *Obras*, II,1, pp. 208-213.

“Experiencia y pobreza” (1933), trad. Jorge Navarro Pérez, *Obras*, II,1, pp. 216-222.

“L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” (primera versión, de 1935). trad. Rainer Rochlitz, *Oeuvres*, III, Paris: Gallimard, 2000, pp. 67-113.

“Le conteur. Réflexions sur l’oeuvre de Nicolas Leskov” (1936). trad. Maurice de Gandillac, *Oeuvres*, III, pp.114-151.

Zentralpark, trad. Susana Mayer-Adriana Mancini *Cuadros de un pensamiento*, pp. 173-213.

2. Otras fuentes

Agamben, Giorgio. “L’inappropriabile”. *Creazione e anarchia. L’opera nell’età della religione capitalista*, Neri Pozza editore, 2018, pp. 53-87.

Benjamin, Walter, et al. *The Storyteller: Tales out of Loneliness*. Verso, 2016.

Bovo, Elena. *Absence, Souvenir, La Relation à Autrui Chez Emmanuel Lévinas Et Jacques Derrida*. Brepols, 2005.

Brenet, Jean-Baptiste. *Je Fantasme: Averroès Et L’espace Potentiel*. Verdier, 2017.

- Cadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton University Press, 1997.
- Coccia, E. *La Trasparenza Delle Immagini. Averroè i l'Averroismo*. Bruno Mondadori, 2005.
- Coccia, Emanuele. *La Vida Sensible*. Marea, 2011.
- Dupont, F. *The Invention of Literature. From Greek Intoxication to the Latin Book*. Johns Hopkins University Press, 1999.
- Evans, et al. "Walter Benjamin, The Storyteller: The Verso Podcast in Collaboration with the London Review Bookshop." *Versobooks.com*, 2016, www.versobooks.com/blogs/2675-walter-benjamin-the-storyteller-the-verso-podcast-in-collaboration-with-the-london-review-bookshop.
- Ferrer Juan, M.C. *El Mite De l'Illa Blanca: Les Imatges d'Eivissa (1867-1919)*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2016.
- Ferrer i Higueras, Bruno. *Per(e)sonatges catalans: alguns benjaminians, monstres i benjaminianismes a Catalunya*, 2017.
- Ferrer i Higueras, Bruno. "Walter Benjamin, Turista y Viajero: Italia (1912) e Ibiza/Eivissa (1932-1933)". *Kalpana. Revista de investigación*, 18, 2020, pp.86-103.
- Gunthert, André. "Archéologie De La « Petite Histoire De La Photographie »." *Revue De Primatologie*, no. hors série 2, 2010, pp. 1–9., doi:10.4000/primatologie.292.
- Gölz, Sabine I. "Aura Di San Pellegrino: Anmerkungen Zu Benjamin-Archiv Ms 931." *Benjamin-Studien* 1, 2008, pp. 209–228., doi:10.30965/9783846746370_014.
- Hamacher, Werner. "The Word Wolke—If It Is One." *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 11, no. 1, 1986, pp. 113–162., doi:10.4148/2334-4415.1193.
- Hanssen, Beatrice. *Walter Benjamin and the Arcades Project*. Continuum, 2006.
- In situ. Visiones del paisaje en las Grandes Antillas*. Universidad de Puerto Rico en Cayey, 2018.
- Koenig, Peter. "Zu Walter Benjamins 'Denkbildern'". *Odradek*, II, 2, 2016, pp. 97-129.
- Leslie, Esther, et al. *Walter Benjamins Archive: Images, Texts, Signs*. Verso, 2007.
- Leslie, Esther. *Walter Benjamin*. Reaktion Books, 2007.

- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Lyrisches Gespür: Vom Geheimen Sensorium Moderner Poesie*. W. Fink, 2012.
- Michaud, Yves. *Ibiza Mon Amour: enquête Sur L'industrialisation Du Plaisir*. Nil, 2012.
- Perejaume. *Perejaume: Deixar De Fer Una exposició*. Museu D'Art Contemporani De Barcelona, 1999.
- "Perejaume: 'El Món És Pantalla.'" *Ara.cat*, Ara, 10 Mar. 2017, www.ara.cat/videos/entrevistes/Perejaume-mon-pantalla_3_1756654325.html.
- Powers, M. *Clouds: Walter Benjamin and the Rhetoric of the Image*. Tesis doctoral. Brown University. 2015.
- Rilke, R.M. *Cinquanta Poemes De "Neue Gedichte"*. Pròleg, Selecció i Traducció De Feliu Formosa i Joan Margari. Quaderns Crema, 2011.
- Serra, Montse. "Josep Maria De Sagarra, Cançons i Paraules." *VilaWeb*, VilaWeb, 8 Septiembre de 2018, www.vilaweb.cat/noticies/josep-maria-de-sagarra-cancons-i-paraules/.
- Settis, Salvatore. *Se Venezia Muore*. Giulio Einaudi, 2014.
- Valero, Vicente. *Cartas de la época de Ibiza*. Pre-Textos, 2008.
- Valero, Vicente. *Experiencia y Pobreza: Walter Benjamin En Ibiza*. Periférica, 2017.
- Valero, Vicente. "Las postales ibicencas de Walter Benjamin". *Diario de Ibiza*, 6 de marzo de 2011, <https://amp.diariodeibiza.es/pitiuses-balears/2011/03/06/postales-ibicencas-walter-benjamin/467640.html>
- Villangómez, Marià. "Quatre dies en temps de guerra". *Eivissa*, 14, 1983, pp. 4-5.
- Viñarás y Domingo, A.J. *Eivissa y Formentera, 1931-1936: Sociedad, Economía, Elecciones y Poder Político*. Tesis doctoral. Universitat De Les Illes Balears, 2013.