

CONCEPTOS

DE WALTER BENJAMIN

Colección *Mitma*

CONCEPTOS

DE WALTER BENJAMIN

Michael Opitz y Erdmut Wizisla
(editores)

Edición castellana al cuidado de
María Belforte y Miguel Vedda



Wizisla, Erdmut
Conceptos de Walter Benjamin /
Erdmut Wizisla y Michael Opitz. -
1a ed. - Buenos Aires : Las Cuarenta, 2014.
1264 p. ; 21x13.5 cm. - (Colección *Mitma*)

ISBN 978-987-1501-60-1

I. Filosofía Contemporánea. I. Opitz, Michael
II. Título
CDD 190

Diseño de tapa y diagramación interior: Las cuarenta

Título original: BENJAMINS BEGRIFFE

Conceptos de Walter Benjamin

Erdmut Wizisla y Michael Opitz

© Las cuarenta, 2014

Av Asamblea 327, Ciudad Autónoma de Buenos Aires
www.lascuarentalibros.com.ar

Primera edición

ISBN 978-987-1501-60-1

Esta publicación no puede ser reproducida en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del editor.

Hecho el depósito que previene la Ley 11.723

Derechos reservados

“El viento de lo absoluto en las velas del concepto” Prólogo¹

Si corriese el viento,
podría izar una vela.
Si no hubiese vela,
haría una de palos y de lona.
Bertolt Brecht, *Elegías de Buckow*²

El valor de todo trabajo teórico y lingüístico se decide a partir de la relación entre tradición e innovación. No existe un pensamiento carente de presupuestos; si el pensamiento se estanca, sin embargo, en la tradición y evita el “esfuerzo del concepto” del que hablaba Hegel, queda despojado de cualquier influencia.

“Ser dialéctico significa captar en las velas el viento de la historia” comienza una anotación en el legajo N (“Teoría del conocimiento, teoría del progreso”) del trabajo de los *Pasajes* de Walter Benjamin. “Las velas son los conceptos. Pero no basta con poseer velas. El arte de saber colocarlas es lo decisivo.”³ La felicidad del investigador, cabe agregar,

¹ Trad. de Miguel Vedda.

² Brecht, Bertolt, *Poesía*. Selecc., versiones y prólogo de Víctor Casaus. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1983, p. 195.

³ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor

no consiste en dominar lo que ya ha sido pensado; sin osadas ampliaciones del pensamiento –y, junto con este, del aparato conceptual–, la búsqueda de la verdad y el conocimiento es un empeño vano. En el mismo contexto anota Benjamin: “Sobre el concepto de ‘salvación’: el viento de lo absoluto en las velas del concepto. (El principio del viento es lo cíclico). Lo relativo es la posición de las velas” (V/1, 592) [LP, 475].

Durante la primera recepción –breve, pero intensa– de la obra de Benjamin, expresiones ligadas a su nombre como *alegoría*, *aura* e *imagen dialéctica* adquirieron un significado propio; en el sentido estricto de la palabra, se convirtieron en concepto. Los conceptos de Benjamin proceden de un edificio intelectual de carácter filosófico, pero se sustraen a una categorización filosófica severa. “En contraposición con todos los demás filósofos”, escribe Theodor Adorno sobre su amigo, “su pensamiento no era uno que –por paradójico que esto suene– se despliega en el ámbito de los conceptos”.⁴ El pensamiento filosófico de Benjamin es anticonvencional, se deja conducir por lo descaminado. Hurga en las zonas marginales de la cultura y la cotidianidad, se dedica con intensidad a las anomalías, a cosas que se contraponen con lo que en general se

W. Adorno y Gershom Scholem. 7 vols. Frankfurt/M. 1972-1989 (cita: vol. V/1, 592) [LP, 476]. En el texto se indican: las citas de los *Gesammelte Schriften*, con los números de volumen; así como las citas de la edición de la correspondencia a través de la sigla *Br*: Walter Benjamin: *Briefe*. Ed. y notas de Gershom Scholem y Theodor W. Adorno. 2 vols. Frankfurt/M. 1966.

⁴Theodor W. Adorno: *Erinnerungen* (1965). In: –: *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*. Ed. de Rolf Tiedemann. Edición corregida y aumentada. Frankfurt/M. 1990, 83.

considera. Sin fijaciones conceptuales resulta también impensable, por cierto, la filosofía de Benjamin, aunque su empleo de los conceptos puede ser comparado con el de una escuela filosófica. Benjamin se sirve con predilección de formulaciones metafóricas o alegóricas. Sus conceptos tienden a la expresión figurada. Donde, de acuerdo con las expectativas, correspondería una definición, Benjamin sorprende con una paráfrasis. Es propia de los conceptos una amplitud de significado que vuelve, a la vez, estimulante y ardua la frecuentación de sus textos. En el rechazo hacia una unilateralidad errónea y en la invitación a descifrar las imágenes se manifiesta la estructura dialógica de este pensamiento.

La originalidad de Benjamin fue destacada repetidas veces por sus contemporáneos: “Su pensamiento rara vez se desarrollaba, en una conversación sobre cuestiones serias, por los carriles o los razonamientos que se habrían esperado para tal tema. Desenvolvía cada asunto desde un punto de vista totalmente original e inesperado, y tanteaba las cosas”.⁵ Algo similar sostiene Ernst Bloch: “Cuando él establece una paradoja en su énfasis sobre los detalles, en su mirada inusual sobre el mundo, que pinta las cosas de otra manera, en esta dimensión, asimismo, sumamente metafísica de lo accesorio, se abrió un aquí y ahora con un impacto penetrantemente alegórico, que resuena en uno de los muchos sentidos ‘más centrales’, de acuerdo con el giro predilecto de Benjamin”.⁶ Y Adorno juzga: “Todo lo que Benjamin dijo y escribió suena como si el pensamien-

⁵Gershom Scholem. In: *Über Walter Benjamin. Mit Beiträgen von Theodor Adorno u.a.* Frankfurt/M. 1968, 32.

⁶Ernst Bloch. In: *Über Walter Benjamin*, 21.

to recogiera las promesas de los cuentos y de los libros infantiles, en vez de recusarlas con despectiva madurez de adulto; tan literalmente, que hace perceptible hasta el pleno cumplimiento real del conocimiento. [...] Hablar con él era sentirse como el niño que distingue, por las ranuras de la puerta, las luces del árbol de Navidad”.⁷

La presente compilación se entiende como una tentativa para conseguir que, a partir del desarrollo de conceptos clave del pensamiento benjaminiano, dicho pensamiento se exprese por sí mismo. La filosofía del lenguaje de Walter Benjamin, por ejemplo, constituye una suerte de sedimento teórico a partir del cual se deducen muchas de las categorías que sustentan su obra. Al remontar cada uno de los conceptos a sus bases en la filosofía del lenguaje, pero también al revelar las conexiones entre los conceptos, se hace evidente que diversos ámbitos se encuentran ligados entre sí, por así decirlo, en forma subterránea. La discusión de los conceptos benjaminianos ofrece la posibilidad de captar las relaciones entre los trabajos teóricos individuales y, con ello, en cierta medida la construcción interna de la obra. En el marco de los artículos, los conceptos son examinados con vistas a indagar sus génesis. Benjamin también retomó en años posteriores conceptos que marcaron tempranamente su pensamiento. Sin embargo, estos conceptos no tienen nada de estático; experimentaron cambios de significado. Cualquier generalización, según el modelo de “el concepto benjaminiano de experiencia”

⁷ Theodor W. Adorno: *Charakteristik Walter Benjamins* (1950). In: —: *Über Walter Benjamin*, 10s. [Theodor W. Adorno: *Caracterización de Walter Benjamin*. In: —: *Crítica cultural y sociedad*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1970, 111-130; aquí, 115].

o “el concepto benjaminiano de narración”, etcétera, se revela problemática, ya que reduce una construcción conceptual cargada de matices a una simple fórmula. Los artículos individuales se proponen abrir brechas a través de una obra compleja, con vistas a impedir, de ahora en más, el desarrollo de especulaciones carentes de presupuestos a la hora de interpretar textos y motivos benjaminianos.

El uso peculiar y la ardua transformación de los significados de los conceptos benjaminianos representan, para todos los que ingresen a este edificio de pensamiento, un desafío enorme. Sobre el concepto de *alegoría*, por ejemplo, Benjamin se ha expresado de manera repetida y en diferentes pasajes. Lo que, en el libro sobre el *Trauerspiel*, vale como un medio de expresión característico para la época del Barroco, en conexión con los trabajos sobre *Baudelaire* y los estudios pertenecientes al ámbito de los *Pasajes* es abordado de una nueva manera. El concepto —es algo que este comparte con otros— constituye una constante en el pensamiento de Benjamin; una constante, ciertamente, que experimenta modificaciones: la *alegoría* no es solo un concepto estilístico propio de la teoría del arte, sino una categoría filosófica en la que se sedimentaron las propias experiencias acerca del mundo. A esto se añade el hecho de que, en el concepto benjaminiano de *alegoría*, confluyen reflexiones sobre la teoría del lenguaje. La complejidad de significado de este concepto y su entrelazamiento con otros no es un caso aislado. Los conceptos de Benjamin a menudo no toman en cuenta el uso terminológico estricto; las delimitaciones usuales son sustituidas a menudo por fusiones, oscilaciones de significado y extensiones hacia conceptos afines.

Esta conformación de los conceptos benjaminianos como una red que se sustrae a cualquier sistematización es incluso paradigmática de su forma de percepción, de su descripción del mundo histórico y de su modo de construir la tradición. En cierto modo, la obra de Benjamin es indagada, en *cada uno* de los conceptos aquí tratados, bajo un aspecto precisamente porque ninguno de ellos se encuentra realmente en el centro, sino que, en una constelación fragmentada, “saturada de tensiones [...] cristaliza en mónada” (I/2, 701s.) [TH, 191]. Esta estructura de la obra benjaminiana tiene consecuencias para un proyecto como el presente. Pensado hasta el extremo, cada artículo presupone los otros –y otros–. Las repeticiones son inevitables. En la repetición, que comienza a presentar alteraciones, se muestra un rasgo del propio pensamiento benjaminiano, que como ningún otro se encuentra en movimiento constante y que como tal despierta y exige la atención del lector. De aquí procede otra peculiaridad del volumen. Las contribuciones individuales se diferencian más, en el plano metodológico, de lo que cabría esperar en un manual que se apoya, en lo que atañe a su forma, a una enciclopedia. El arco va desde la elaboración filológica de material antes no considerado, hasta la tentativa de comprender también atmosféricamente el espacio de pensamiento benjaminiano. El eje de los artículos individuales puede ser filosófico, de historia de las obras o sistemático: los editores se han rehusado, cuando de ello se trataba, de influir sobre los autores con vistas a unificar los criterios, ya que son de la opinión de que la multiplicidad de modos de abordaje es de por sí representativa de Benjamin, en la medida en que dicha multiplicidad representa un reflejo

de la amplitud de su obra, que incluye la poesía, el estudio científico y el tratado.

Asimismo, a los autores se les proporcionaron criterios que aparecen con claridad, aunque de manera diferenciada, en las contribuciones. Parece una contradicción tratar de investigar de acuerdo con un modelo definido conceptos que se resisten a un acceso a través de definiciones. Los lectores tienen que decidir si la contradicción podría haber sido más productiva. Lo que se pidió fue una tesis que explicara por qué el concepto en cuestión es importante para Benjamin; fue el desarrollo del concepto a partir del material; fue el análisis de continuidades y discontinuidades en el empleo del concepto; fue la inserción en el contexto de la historia de la época y fueron reflexiones sobre la recepción del concepto después de la muerte de Benjamin. El desarrollo del concepto en la obra de Benjamin debía tener una importancia central.

Los conceptos escogidos son representativos; podrían, ciertamente, ser complementados sin dificultades. Baste con mencionar tan solo conceptos como los de *flâneur*, *origen*, *traducción*, *expresión*, *verdad*, *rememoración* y *felicidad*. Los inventarios de apariciones del concepto como apéndices a los artículos no son un registro de conceptos. Muestran las “definiciones” y los empleos relevantes, desde el punto de vista del contenido, realizados por Benjamin. En este sentido se aspiró a la completitud; en ocasiones, la incorporación de un pasaje fue también, sin embargo, materia de interpretación. En primera línea, a través de las apariciones del concepto debía mostrarse cuáles textos se relacionan entre sí a través de los conceptos. En los registros fueron agregadas, por un lado, remisiones a pasajes

en los que el concepto en sí no aparece, pero el contexto sugiere la mención; por otro, testimonios de conceptos afines en cuanto al contenido, cuya incorporación las autoras y los autores consideraban necesaria. La bibliografía que ofrecen los artículos individuales, a las que se remite a través de los nombres de los autores y, de ser necesario, de títulos abreviados, se limita en general a trabajos sobre el concepto benjaminiano en cuestión. Lo que expresamente se buscaba era una selección hecha desde la perspectiva de los autores. En las notas al pie son mencionados textos a los que recurrió Benjamin, artículos enciclopédicos o monográficos sobre la historia de la palabra y otra clase de bibliografía.

Michael Opitz / Erdmut Wizisla

Nota sobre la edición en castellano

En la medida en que los conceptos traducidos divergen de los originales en alemán, fue preciso, con vistas a respetar la ordenación alfabética, disponer los artículos de manera diferente a como se encontraban en la edición alemana. Para las citas correspondientes a obras de Benjamin y, en general, para la bibliografía citada por los diferentes autores, hemos recurrido –siempre que ha sido posible– a aquellas traducciones que juzgamos las más apropiadas; solo en el caso de textos para los cuales no existían traducciones (o cuyas traducciones fueron consideradas deficientes) ofrecen los distintos traductores una versión propia. Para las citas de cartas, las versiones pertenecen siempre a los traductores.

En todos los casos, se ha respetado la grafía de los nombres propios y palabras extranjeras utilizadas en las traducciones citadas, que en algunos ensayos no coincide con la elegida por el traductor del artículo. Así, por ejemplo, las palabras castellanizadas “halajá” y “hagadá” son escritas de varias maneras en las ediciones citadas por lo que el lector encontrará distintas grafías de las mismas.

En dos casos específicos, consideramos necesario modificar el título en castellano de los ensayos: a fin de respetar el original y por razones gramaticales, optamos por poner *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del ser hu-*

mano y *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*.¹

Las indicaciones entre corchetes que aparecen a continuación de las citas de Benjamin contienen 1) unas siglas en mayúsculas que remiten a las ediciones cuyas referencias se consignan en la lista de "Ediciones en castellano", al final del volumen; 2) la mención de la página en la que se encuentra el pasaje citado.² Mantenemos las referencias entre paréntesis presentes en el original, que remiten a volúmenes y páginas de los *Gesammelte Schriften*.³

María Belforte / Miguel Vedda

¹ Para el título elegido por los traductores citados, cf. "Ediciones en castellano".

² Así, por ejemplo, [LP, 395] remite a la página 395 de la edición en castellano del *Libro de los pasajes* cuyas referencias se detallan en la sección "Ediciones en castellano".

³ Cf. "El viento de lo absoluto en las velas del concepto. Prólogo", p. 7.

Burkhardt Lindner

Alegoría

El hecho de que el concepto de alegoría haya alcanzado una nueva significación se debe no en última instancia a la marcada expresión que encontró en la obra de Benjamin. El renovado interés en la alegoría resulta de la decadencia de la estética idealista clásica y de su enfático concepto de símbolo,¹ de modo que va mucho más allá de este contexto problemático.

Tanto en su terminología como en su semántica histórica, el concepto de alegoría cuenta entre aquellos que han sido reformulados y activados de manera controversial, como ya se puede deducir de la muy diversa recepción de las determinaciones benjaminianas en Bloch, Adorno, el viejo Lukács y Paul de Man. La divergencia y la apertura habitan la historia del concepto de alegoría. Una terminología descriptiva especializada no puede allanar esto.²

¹ La variada historia de lo "alegórico-simbólico" como modo de significación gráfico había opuesto el discurso dominante de la estética filosófica desde fines del siglo XVIII al símbolo como presencia estética de la idea y marginó a la alegoría como lo muerto, lo estéticamente inferior y como lo meramente intencionado. Cf. el bosquejo muy claro en *Wahrheit und Methode* de Gadamer, Tübinga 1975, 66-76.

² Esto es lo que emprende, por ejemplo, la difundida exposición teórica literaria de Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*.

El concepto benjaminiano de alegoría está construido de una manera filosóficamente compleja. Fue desarrollado en los contextos de dos obras específicas y en las respectivas expresiones históricas extremas de la alegoría: por un lado, en el trabajo sobre el *Trauerspiel* alemán; por otro, en el conjunto de trabajos sobre *Baudelaire* pertenecientes a la *Obra de los pasajes*. Las características estéticas de lo alegórico (destrucción de la bella apariencia y forma de expresión de la melancolía) son desplegadas en estrecha unión con una problemática de la época y con la forma de una obra determinada. Sobre ello tratan las primeras dos secciones. En conexión con ello se expone, en la tercera, hasta qué punto la crítica y la rehabilitación benjaminianas de la alegoría estética se reflejan en su propia praxis de la escritura y del pensamiento y conducen a las formas alegóricas genuinamente filosóficas.

Una propiedad del tratamiento benjaminiano del concepto de alegoría consiste, precisamente, en que las instructivas indicaciones acerca de los contextos de tradición de la alegoría que ofrece el libro sobre el *Trauerspiel* (Jakob Böhme: I/1, 377; Jean Paul: I/1, 364, Goethe y Hölderlin: I/1, 403; expresionismo: I/1, 235; Romanticismo, drama del destino, Shakespeare y Calderon en general) no son retomadas en textos posteriores estableciendo una continuidad con los primeros. Fuera de las dos investigaciones conocidas, Benjamin solo emplea el concepto de alegoría escasamente y de manera indirecta. Este hecho da una

Göttingen 1988. Ella trata, por cierto, de un modo detallado, el cuadro de pensamiento de Benjamin *Mar Báltico* como un texto estructurado alegóricamente, pero no se ocupa de su concepto de alegoría, que es malinterpretado como ontológico (42).

idea sobre la formación del concepto en Benjamin. Una vez elaborados, los conceptos no son usados con vistas a su aplicación y clasificación, sino que deben ser nuevamente desplegados y elaborados para un nuevo objeto.³ Benjamin “protege” sus conceptos de una terminologización inflacionaria como la que es usual en el ámbito científico.

Al mismo tiempo, resulta claro que no le interesa la alegoría como un tema convencional de la teoría del arte y la literatura, sino que reconstruye constelaciones en las cuales dicho concepto aparece con otros y con ello gana en especificidad histórica. Esto afecta particularmente al complejo sintomático estético-político de la melancolía. En la alegoría como forma de expresión estética se consume –y este es un descubrimiento de Benjamin– la reanimación enmascaradora y fragmentadora de la experiencia melancólica en una historia del mundo sumergida en una rigidez cadavérica. Su característica no es la pragmática re-

³ La reseña de Benjamin sobre la tesis doctoral de Günther Voigt sobre Jean Paul es muy instructiva. Destaca que aquí (a diferencia de Kommerell, cf., III, 416) ha seguido sus referencias a Jean Paul y tenido en cuenta las “investigaciones [...], que Benjamin ha desplegado sobre la alegoría en *Origen del 'Trauerspiel' alemán*”. Sin embargo, considera la mera adaptación como desorientadora. “Ningún conocedor del estilo de Jean Paul puede dudar de que la alegoría le es esencialmente afín. Pero esto no habría debido impedirle, sino más bien inducirlo [a Voigt], a extraer de la definición histórica que ha encontrado el modo de consideración alegórico en el escrito mencionado [el libro sobre el *Trauerspiel*], orientaciones para alcanzar la definición tan diferente de la ubicación de Jean Paul” (III, 422s.). También Tiedemann destaca la importancia de esta toma de posición, 86.

tórica de lo simbólico, sino la acumulación de obsesivas posiciones de sentido.

Así se explica, en el contexto de *La Obra de los pasajes*, que ni la poesía proletaria alegórica, ni el interior burgués, saturado de figuras alegóricas, se conviertan en el tema de la teoría de la alegoría, sino que lo sea la lírica extremadamente artificial de Baudelaire, en su específica constelación de alegoría, melancolía y forma mercancía. Así quizá también se aclara por qué Benjamin, en el contexto de sus investigaciones sobre la vanguardia, sobre la crisis del arte y sobre la reproducibilidad de los medios es completamente reticente al concepto de alegoría, pues aquí se halla en peligro de simplificar el concepto como principio formal de la Modernidad estética. Sin embargo, determinadas palabras clave de la fenomenología de lo alegórico pueden ser colocadas de manera muy plausible en el contexto de las vanguardias destructoras del arte y de los nuevos medios de reproducción: la obra como ruina conceptual; la arbitrariedad de la posición de sentido estético; fragmentación, despedazamiento y recomposición a través del montaje; combinaciones emblemáticas de palabra e imagen.⁴

⁴ Desde esta perspectiva se produjo, en efecto, una interesante controversia en torno al concepto de alegoría benjaminiano, que aquí no puede ser desarrollada en detalle. Cf., Bürger, Hillach, Kilb, Bolz, Buck-Morss y Bange. En referencia al gesto en Chaplin, que como “sucesión de partes de movimiento entrecortado” incorpora directamente la dinámica sucesión de imágenes del filme mudo, Benjamin habla directamente de alegoría: “Desmembración en Chaplin; él se interpreta a sí mismo de un modo alegórico” (I/3, 1057). Se alude aquí a los requisitos del personaje del vagabundo, que representa los rasgos alegóricamente. El apunte confirma que Benjamin retiene en lo específico su vinculación entre alegoría y me-

I. La teoría de la alegoría en *Origen del 'Trauerspiel' alemán*

“Desde hace más de cien años la filosofía del arte carga con el peso del predominio de un usurpador, que llegó al poder en medio de la confusión del Romanticismo”. Un “discurso sobre lo simbólico” que “hace posible indagar toda forma artística ‘en su profundidad’ y contribuye enormemente a la comodidad de las investigaciones desde la perspectiva de la teoría del arte”. Este “uso lingüístico vulgar”, tiene éxito fácilmente, como esencia estética de la obra de arte, en la medida en que “la ‘manifestación’ de una ‘idea’ es abordada como ‘símbolo” (I/1, 336) [DB, 199, 200].

Con las primeras oraciones de la segunda parte del libro sobre el *Trauerspiel*, aquí citadas en extractos,⁵ Benjamin

lancolia: aquí la melancolía “técnica” como reverso del grotesco del filme mudo. Para la historia de la recepción del concepto de alegoría benjaminiano, cf., en general: Burkhardt Lindner: *Werkbiographie und kommentierte Bibliographie*. In: *Walter Benjamin. Text+Kritik* 31/32 (1979), y los trabajos de Alt, Steinhagen, Garber y Steiner (*Allegorie und Allergie*). Una reconstrucción detallada del concepto de alegoría benjaminiano que busca desarrollar su utilidad teórico literaria, en Menninghaus.

⁵ He omitido en esta cita que Benjamin opone a este tramposo concepto de símbolo uno auténtico, que tiene su competencia en el “terreno de la teología” (I/1, 336) [DB, 199]. Aquí define el “símbolo teológico” como “paradoja [...]”. La unidad del objeto sensible y el suprasensible” (id.) [DB, 200]. No alcanza a examinar esta y las siguientes formulaciones (I/1, 342, 359, 398) solamente como interpretación en términos de la historia del espíritu para una situación teológica de la época (I/1, 259) que se mantuvo hasta el Barroco, incluso hasta el Romanticismo. Aquí Benjamin reclama, más bien una propia ingerencia de la filosofía de la religión para

deja de manera unívocamente clara que este libro tiene la intención de rechazar una ideología contemporánea de lo simbólico. Está dirigido contra una germanística universitaria que habría de prestar servicios pocos años más tarde, sin modificaciones ni escrúpulos a la Alemania nazi. La reseña de *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* [Historia de la literatura y teoría de la literatura] pronosticó la función política de este culto oscurantista de la metafísica del arte, y la justificó en frases como las siguientes: “con la más imponente fuerza y pureza se destacan los valores espirituales. Ideas que hacen vibrar el alma del poeta y estimulan la configuración simbólica” (III, 286). Contra los sustitutos filosófico-teológicos de la germanística y la “vacuidad de la moderna crítica del arte” (I/1, 337) [DB, 152], Benjamin insiste críticamente sobre el horizonte del problema del idealismo alemán. “Esta posición de la filosofía alemana del arte hacia 1800”, se dice en la tesis de doctorado, “tal como se presenta en las teorías de Goethe y de los primeros románticos, es legítima todavía hoy” (I/1, 117) [CC, 164]. Entonces se introdujo la distinción antagónica entre el símbolo (viviente) y la alegoría (an-

el concepto místico de símbolo, tanto como en el anuncio de una “discusión de los fundamentos filosófico-históricos del lenguaje, la música y la escritura” [DB, 255], que rebase el terreno de una filosofía no teológica, y conecte el concepto de alegoría a las geniales especulaciones de Johann Wilhelm Ritter (I/1, 387 s. [DB, 255], cf., para esto los comentarios a Scholem. Br 1, 342s.). Estas formulaciones esclarecen en qué medida, en el trabajo con el libro sobre el *Trauerspiel*, persiste el proyecto original de habilitación en materia de la filosofía del lenguaje, sobre la metafísica, la lógica y el significado. Los fragmentos esenciales para la problemática de una fundación a partir de una filosofía del lenguaje del concepto teológico de símbolo, están accesibles en el tomo VI.

tiartística). El propósito del libro sobre el *Trauerspiel* es problematizar este rechazo de lo alegórico como el síntoma de una represión y subestimación del barroco.

Al mismo tiempo, *Origen del 'Trauerspiel' alemán* representa la “suma” de la obra temprana benjaminiana. Todos los textos precedentes de Benjamin están condensados aquí como referencia o autocita oculta: la teoría del lenguaje inédita, *Para una crítica de la violencia*, como resto de una teoría del verdadero político, la correspondencia con Rang sobre la tragedia antigua, *La tarea del traductor*, *La vida de los estudiantes*, *Destino y carácter*, así como *Las afinidades electivas de Goethe*, entre otras obras.

A pesar del carácter extremo de la obra y de la exigencia del esoterismo de la “presentación” filosófica, ya postulada en la primera página, la construcción intelectual y metodológica del libro se ofrece al lector con una claridad extraordinaria. El tema es el *Trauerspiel* alemán, y, por cierto, como idea de una forma alegórica (I/1, 138). Con ello se rechaza de manera explícita un abordaje histórico-literario de acuerdo con escuelas, autores y grandes obras individuales. No habría que partir de grandes obras dramáticas y de poetas sobresalientes, que estén a la altura de Shakespeare y Calderón. “La forma misma [...], salta a la vista precisamente en el cuerpo flaco de la obra deficiente como si fuera su esqueleto, por así decirlo” (I/1, 238) [DB, 43]. En la reseña al libro sobre Gryphius de Gundolf (1928) destaca una vez más, con toda agudeza, su modo de aproximación:

La ocupación con el mundo de las formas es el único acceso a esta poesía. [...] Las formas de la poesía barroca de Alemania, que en el *Trauerspiel* [...] alcanzan

su cima, son ante todo formas de *expresión*; solo luego (y en cierto sentido, nunca) del arte. Por más que esta poesía se manifieste oscura y sin sentido en el lenguaje de las formas, el estudio de su forma lingüística las esclarece (III, 87).

Esta forma lingüística, este modo de expresión es la alegoría. Los rasgos extraños y burdos, lo disparatado y excéntrico de las piezas encuentran en la alegoría su punto de fuga. El “conocimiento filosófico de la alegoría” (I/1, 336) [DB, 231] y la “forma límite del *Trauerspiel*, la alegórica” (I/1, 390) [DB, 258s.] deben revelar cómo la forma asimila “en cuanto contenido” (*id.*) [DB, 258] lo temporalmente condicionado y lo material.

Con esta mirada dirigida a lo alegórico Benjamin legitima una lectura extremadamente exhaustiva de los dramas barrocos, que para la teoría literaria corriente era un escándalo en un triple sentido. Se funda con ello el procedimiento de extraer las citas del *corpus* de los dramas y montarlas artísticamente en la exposición. Además, se funda de esta manera el hecho de tratar a los dramas en conjunto como un único tipo de forma, en el cual “el Rey, el intrigante, el martirio, el escenario, la apoteosis [...] forman centros de cristalización objetiva” (III, 87). Así se funda, por último, la coordinación de dos conceptos de forma de ningún modo idénticos: el de la forma genérica del *Trauerspiel* y el de la historia formal de la significación gráfico-figural.

También las dos partes del libro sobre el *Trauerspiel*, cada una de ellas articulada en tres secciones, están estrechamente interrelacionadas. La primera parte –“*Trauerspiel* y tragedia”– trata de la conexión histórico-

material como “contenido objetivo”; la segunda parte –“Alegoría y *Trauerspiel*”–, trata de las particularidades estético-estilísticas como “contenido de verdad”. En este ordenamiento está contenida la importante indicación de que solo de acuerdo con la determinación del lugar político-religioso y antropológico del *Trauerspiel* puede establecerse una correcta definición de la alegoría. La forma específica de la tragedia barroca no debe ser deducida a partir de una pluralidad de medios estilísticos alegóricos, sino, por el contrario, a partir de la definición de la tragedia barroca como *Trauerspiel*, se infiere la específica esencia de lo alegórico como forma de expresión.

En su proceso de formación, el lenguaje formal del *Trauerspiel* puede ser perfectamente visto como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época (I/1, 259) [DB, 116]. La situación teológica de la época está determinada por dos factores: por el nuevo concepto de la soberanía principesca (I/1, 245) [DB, 100] y por la “caída de toda escatología”. A partir de lo último se produce la “inmanencia” radical y la forzada terrenalidad del barroco; a partir del primero se produce el ideal de paz de una Edad de Oro absolutista, que a cada momento restaura el orden estatal en un estado de excepción (I/1, 253). En este punto se declara el deseo de restauración de la Contrarreforma, que abarca ambas confesiones cristianas. En la solemne suntuosidad del sacrosanto poder dominante está inscripto (de un modo antitético) el conocimiento de la catástrofe, que se concreta estéticamente como “excesiva tensión retardatoria de la trascendencia”. “Si el hombre religioso del Barroco está tan aferrado al mundo es porque se siente arrastrado con él a una catarata” (I/1, 246; 258) [DB, 101s.].

A partir de esta convicción político-religiosa, obtiene su sentido la tesis de Benjamin según la cual el tema del *Trauerspiel* sería la historia (I/1, 242). La historia universal se representa para la época “en un espacio temporal cerrado” (I/3, 916). “La historia se traslada a la escena [...]”. Pues la corte es la escena más íntima” (I/1, 271) [DB, 128]. A esta figura paradójica – “la total secularización de lo histórico en el estado de la Creación”, en la “condición de criaturas” (I/1, 271, 270) [DB, 128], en la que, como más tarde se explicará, la vida se subordina al “pecado original” (341) y “conduce a la muerte” (I/1, 308, 310, cf. pág. 343) [DB, 170] – Benjamin la llama “historia natural”.

En dos “cosas dramáticas concretas” (I/1, 278) [DB, 136], por así decirlo, estereotipos de los *Trauerspiele*, se demuestra ante todo este retroceso de la historia a la historia natural, el de la persona moral a la del ser criatural: en el soberano y en el cortesano. “El tirano y el mártir son en el Barroco las cabezas de Jano del coronado. Son las manifestaciones necesariamente extremas de la esencia del príncipe” (I/1, 249) [DB, 105]. La “incapacidad de decisión” y la entrega del soberano a “oscilantes impulsos físicos” (I/1, 251) [DB, 106s.] lo convierten en un Nerón desenfrenado tanto como en una víctima de la pasión. A él le corresponde el cortesano, que ingresa ya como santo, ya como intrigante. Decisiva para esta interpretación es no solo la crasa ostentación y el cambio repentino (no psicológico) de los afectos, por lo cuales los personajes son dominados, sino su pertenencia al campo de lo luctuoso. El hecho de que la historia y la tragedia coincidan, se consuma en la “pesadumbre del príncipe” (I/1, 321) [DB, 282].

La amplia y significativa distinción que Benjamin elabora entre tragedia y *Trauerspiel* puede ser expuesta aquí solo esquemáticamente. Comprende la yuxtaposición lingüística de ambos conceptos, en todo caso, no como un uso lingüístico oscilante, sino como indicio de una separación radical de ambos géneros, que impone la subordinación del mito a la tragedia, y de la historia como “historia natural”. Al héroe antiguo, quien se revela contra la ambigüedad mítica en la caída, en el sacrificio, se opone la criatura, que se sume en el estado de la creación desolada. Y mientras la estructura agonal de la tragedia antigua representa al mismo tiempo una “consumación decisiva en el cosmos” (I/1, 298) [DB, 158], la escena o teatro del mundo del *Trauerspiel* representa “un espacio interior del sentimiento sin ningún vínculo con el cosmos” (I/1, 298) [DB, 158]. Es el espacio de la melancolía.

Benjamin llega a estas contraposiciones en la medida en que separa estrictamente lo trágico y lo luctuoso. No el duelo sino, de acuerdo con Aristóteles, *eleos* y *phobos* – cuya ejemplaridad en el Barroco Benjamin presenta como un malentendido único – son los correlatos de una conmoción trágica colectiva. El *Trauerspiel*, por el contrario, es una representación melancólica. Una ejecución en la “que el duelo encuentra satisfacción: un espectáculo ante quienes guardan duelo” (I/1, 298) [DB, 157]. Las peripecias determinan solo aparentemente su curso; más bien obedecen a las cambiantes sustituciones afectivas de una invariable ostentación del luto, de la melancolía.

El luto y la aflicción se encuentran en la tradición de la teoría de la melancolía basada en los humores, que se remonta hasta la Edad Media y la Antigüedad, en la que se

mezclan especulaciones astrológicas, médicas, histórico-naturales y teológicas. De ello trata el final de la primera parte del libro sobre el *Trauerspiel*. Más importante que la investigación germanística del Barroco en su época son para Benjamin, las ambiciosas investigaciones sobre Saturno y la melancolía de Giehlow y Panofsky/Saxl, que de la interpretación del grabado en cobre de Durero *Melencolia I*.⁶ A eso se añade, al comienzo de la segunda parte del libro sobre el *Trauerspiel*, el estudio sobre teoría del arte de Giehlow *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance* [La ciencia jeroglífica del Humanismo en la alegoría del Renacimiento].

Estos tratados poseen un carácter clave para la teoría de la *alegoría* en el libro sobre el *Trauerspiel*. Haría falta una exposición más detallada del uso benjaminiano de la cita para mostrar el modo en que no se deja desconcer-

⁶Karl Giehlow: *Dürers Stich 'Melencolia I' und der maximilianische Humanistenkreis*. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst; Beilage der 'Graphischen Künste'*. 26 (1903) 2, 29-78; del mismo autor: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch*. Viena/Leipzig, 1915, 1-232 (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*. Vol. 32 (1915) I). Erwin Panofsky y Fritz Saxl: *Dürers 'Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig/Berlín, 1923. Benjamin menciona *Melencolia* de Durero como una lámina de "indescritible profundidad" ya en 1913 (Br 1, 76), sin que se hable aquí de lo alegórico. Sobre el análisis de Giehlow del grabado en cobre es mencionado brevemente en el libro de Franz Boll, apreciado por Benjamin: *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*. Leipzig/Berlín, 1918. A partir de las cartas como de la lista de libros leídos (VII, 454, 456) es posible deducir que Benjamin solo se ocupó después de 1923 intensamente, en primer lugar, con las investigaciones arriba citadas.

tar por ellas en sus premisas, sino que las confirma de una manera brillante. Pues, a partir de la construcción del libro sobre el *Trauerspiel*, resulta claro el modo en que las investigaciones sobre Saturno y la melancolía y sobre los jeroglíficos se complementan. En el grabado en cobre de Durero no solo son reunidos y reordenados los seculares "símbolos" antropológicos "de la melancolía" (I/1, 331), la representación también está marcada por la interpretación hecha por el Renacimiento humanista de la melancolía como una peligrosa fuerza del genio. "Este grabado es, en muchos aspectos, un anticipo del Barroco" (I/1, 319) [DB, 180], escribe Benjamin para hacer que se muestre la diferencia. Aquí ya se encuentra "la riqueza alegórica del Barroco, refrenada aún por la fuerza de un genio, se halla lista para un despliegue explosivo" (I/1, 331) [DB, 193].

Este desplegarse de golpe se consume en un furor emblemático de producción y vaciamiento de sentido. Tuvo su presupuesto en que, por un lado, la idea de genio del Renacimiento, en todo caso, en el Barroco alemán se pierde nuevamente, y la poesía se convierte en una técnica artificial y en una superación de los modelos dados; por otro, en que el erróneo desciframiento de los jeroglíficos del humanismo italiano continúa operando en la alegoría barroca. Basado en los *Hieroglyphica* de Horapolo, se ocupan los humanistas de los "signos gráficos" como expresión de un saber secreto. "Con las reminiscencias de esta lectura se dirigió uno a los obeliscos y un malentendido se convirtió en el fundamento de una forma de expresión rica y ampliamente difundida [...] los literatos avanzaron hacia la consolidación de este nuevo tipo de escritura" (I/1, 345) [DB, 209]. El rebus, la imagen-cosa, se con-

vierte en ideal de un modo de expresión artístico erudito, para el cual lo hierático dirigido al saber secreto y la genial intención artística en primer término permanecían aún en balance (I/1, 345s.), pero en el Barroco debían ser profanados como “escritura alegórica” (I/1, 353) [DB, 217].

Para la argumentación del libro sobre el *Trauerspiel* es decisivo cómo coinciden estos dos impulsos, la melancolía saturnina y el jeroglífico de signos. Benjamin consume esto en la construcción de la figura del *alegorista*. El alegorista sustituye a los distintos autores de dramas barrocos y con ello, como tipo, sustituye al individualizado genio del Renacimiento.

El alegorista es el sujeto estético-trascendental del *Trauerspiel*. Se manifiesta (invocando curiosamente a Fausto) en la ambivalencia entre la última figura representativa de la Edad Media cristiana y la primera figura de proyección de la Modernidad. Su melancolía es contrarrestada por el veredicto del pecado mortal, que quiere traicionar “el mundo del saber” y persiste, de manera contemplativa, “en los fragmentos del mundo de las cosas” (I/1, 33s.) [CC, 59 s.]. Al mismo tiempo, presenta los rasgos del moderno desengaño intelectual posthegeliano. Sujetado a la apariencia de la autonomía e infinitud de la conciencia que se piensa a sí misma (I/1, 404), el melancólico no puede superar el colapso del saber absoluto. Convergen, una restaurativa “teología del mal” y una tentación propia del libre pensador ante el “el abismo de la cavilosidad carente de fondo” (I/1, 404) [DB, 274].

Una y otra vez Benjamin escenifica en estas páginas la metáfora del abismo, y esto en absoluta correspondencia con el párrafo final del postfacio “Pro domo”. Allí se

expresa contra qué “sentimiento de vértigo”, contra qué abismo sin fondo, debió escribir el autor del libro sobre el *Trauerspiel* para “seguir siendo dueño de sí mismo” (I/1, 237) [DB, 92]. Pues de manera inequívoca se defiende en la figura del alegorista melancólico también contra las amenazas a las que ve expuesto su propio pensamiento. “En tanto conocimiento, el instinto conduce hacia abajo al abismo vacío del mal, para asegurarse allí de la infinitud. Pero este es también el abismo de la cavilosidad carente de fondo. Sus datos están incapacitados para integrar constataciones filosóficas” (I/1, 398) [DB, 274], proveniente del ensayo sobre el lenguaje por entonces inédito. En la naturaleza dominan el mutismo y el luto, que el alegorista no puede superar, en la medida en que no puede nombrar las cosas en el lenguaje de los nombres, sino leerlas como signos. Por otro, Benjamin remite a la supervivencia de los antiguos cuerpos de los dioses cósmicos en el cristianismo (I/1, 396ss.), cuyo poder demoníaco fue conjurado por la alegoresis, pero a través de ello también transmitidos. Esto conduce a una saturación mágica de la “*physis* cargada de culpa” (I/1, 400) [DB, 269].

Esta *physis* cargada de culpa ha encontrado en la Edad Media una encarnación propia en la figura de Satán. Tiene en el libro sobre el *Trauerspiel* un ingreso tardío, breve, y efectivo: “Pero es posible que, mofándose de todo disfraz emblemático, la mueca no distorsionada del diablo se alce del seno de la tierra ante la mirada del alegorista en una vivacidad y desnudez triunfales” (I/1, 401) [DB, 270]. En la medida en que la infatigable producción de alegorías debe ser entendida, justamente, también como rechazo de aquella tentación satánica. Por eso se dice: “Para contra-

restar la inmersión, la alegoría tiene que desplegarse de una manera siempre nueva y siempre sorprendente" (I/1, 359) [DB, 225].

En vano el alegorista barroco intenta sustraerse a la caída en la muerte criatural a través de signaturas cargadas de significado y extrayendo un contenido metafísico para la vida a través de la posición de sentido. Despedaza lo orgánico para cargar de sentido a los fragmentos. Esto sucede de la manera más drástica en las escenas de horror y martirio (I/1, 390ss.). Pero las reiteradas posiciones y cambios de sentido en el furor emblemático (I/1, 405) culminan finalmente como "campo de escombros", como alegórica y consolada "confusión del Gólgota", en cuya contemplación el alegorista se reencuentra "al final". Precisamente este es el límite que Benjamin le impone. Lo despierta: "En el mundo de Dios se despierta el alegorista" (I/1, 406) [DB, 275].

Esta "salvación" del alegorista melancólico es necesariamente misteriosa.⁷ Pues el hecho de que la calavera, con cuya poderosa instrumentación como fisonomía barroca de la naturaleza histórica (I/1, 343) se abre la segunda parte del libro sobre el *Trauerspiel*, se convierta desde ahora en alegoría de la alegoría (I/1, 405), no puede concluirse de por sí a menos que sea como una enorme paradoja que interpreta la alegoría como reflejo de la "paradoja del símbolo teológico" (I/1, 336) [DB, 200]: que la significación alegórica se extinga en esta cifra de "lo más desmembrado, lo más extinto, lo más disperso"; que en las órbitas vacías del *caput mortuum* de la "mirada subjetiva de la melanco-

⁷ Otros análisis sobre la salvación paradójica de la alegoría en Wohlfarth; Weber; Menke, 198ss.; Nägele, 176ss.

lía"; que los "engendros" del alegorista son la "mirada" que los produjo y a la que ellos "aniquilan porque solo significan su ceguera" (I/1, 406) [DB, 275s.].

De hecho, aquí Benjamin argumenta teológicamente sin reservas filosóficas. Tiene lugar el Juicio Final. Pero no para castigar, sino para poder llevar la "ilusión del mal" a "su reconocimiento pleno", esto es, como abstracción. Como una facultad del mismo espíritu del lenguaje que se postula a sí misma y que provoca su desarticulación: "parloteo [...] carente de nombre" y "reflejo real" de "la subjetividad vacía" (I/1, 407) [DB, 277] en Dios.

¿Ha quedado de esta manera descartada la alegoría? El último párrafo del libro sobre el *Trauerspiel* podría dar la impresión de que Benjamin apuntaba en última instancia solo a un desmantelamiento de la alegoría. Pues la "la alegoría pierde todo lo que le pertenecía como lo más propio: el saber secreto, privilegiado, el dominio arbitrario en el ámbito de las cosas muertas, la presunta infinitud del vacío de esperanza" (I/1, 406) [DB, 275]. Descartar esto no puede haber sido la intención del libro sobre el *Trauerspiel*. Se emprende con plena conciencia una rehabilitación de la forma de expresión alegórica precisamente en el caso extremo del *Trauerspiel* alemán.

Esta rehabilitación afecta ante todo el problema de la *bella apariencia*. Uno no debe dejarse irritar por valoraciones negativas. Benjamin nota el "síntoma de despersonalización", la "alienación respecto del mundo, y aun respecto de su propio cuerpo" (I/1, 319) [DB, 180]; la "obstrucción del sentimiento" que es provocada por la significación como por "una enfermedad ineludible" (I/1, 383) [DB, 251]; la "ensimismada conmiseración del en-

fermo”, cuyo “decepcionado abandono del emblema vaciado” se repite en el “comportamiento de los monos” (I/1, 361) [DB, 227]. “De esta manera, en múltiples aspectos los pensamientos se desvanecen en imágenes. [...] Por momentos, las imágenes de esta índole dan la impresión de estar apenas controladas y pareciera que la escritura degenera en una serie de pensamientos en desbandada” (I/1, 375) [DB, 242].

Pero esta sintomatología melancólica es, al mismo tiempo, el estímulo de una grandiosa y desconsiderada voluntad de forma (la “voluntad de arte” de Riegl, I/1, 235 [DB, 90]). Benjamin emprende un análisis de los elementos dramáticos del *Trauerspiel* riguroso y rico en observaciones individuales. Mientras en la primera parte del libro examina la constelación de los personajes, la segunda parte trata los motivos de la ruina, la personificación alegórica, ante todo en el coro y en los *Reyen*, la función de los títulos y sentencias, la apoteosis, el verso alejandrino, la pieza pastoril, la música. De esta manera surge el “proyecto” (I/1, 409) del *Trauerspiel* como una “obra de arte total”, que, en verdad, no ha conducido a ninguna obra en particular, pero que afirma su importancia como contra-proyecto epocal.

Esto está caracterizado por técnicas de simultaneidad, espacialización y acumulación de todos los planos dramáticos. Cada elemento se presenta en el gesto de la escenificación de sentido ostentosa, que superpone y desmiembra el diálogo y la acción. Ninguna actualidad dramática tiene lugar, pues la antítesis, la irrupción y la transformación de imágenes sustituyen, como maniobra alegórica (I/1, 405), la posición de sentido. En ningún si-

no se da un movimiento de configuración continua. En lugar del diálogo que se graba domina su ornamentación emblemática, que debe simbolizar lo aludido. Todo pensamiento, por abstracto que sea, es forzado a convertirse en imagen, es plasmado en símiles y palabras de doble sentido.

Todo esto está “más allá de la belleza” (I/1, 354) [DB, 219]. El Barroco solo conoce la acumulación de enigmas, ningún secreto; solo la presencia abrupta y no el hechizo de la lejanía temporal. “A las obras barrocas típicas les falta toda adecuada veladura en el contenido”; “Difícilmente haya existido alguna vez una literatura cuyo virtuoso ilusionismo expulsara de sus obras con más radicalidad esa apariencia que allí transfigura” (I/1, 356) [DB, 221s], se dice en alusión a la poesía de Goethe.

Por otro lado, Benjamin efectúa la rehabilitación de la alegoría a través de la tematización de la *escritura* (I/1, 389-389). La crítica de la apariencia y la tematización de la escritura van de la mano. Ya al comienzo de la parte dedicada a la alegoría se dice: “La alegoría –las páginas siguientes sirven para demostrarlo– no es una lúdica técnica de imágenes, sino expresión, así como el lenguaje e incluso la escritura son expresión. Justamente aquí estaba el experimentum crucis. Precisamente la escritura aparecía como el sistema convencional de signos por antonomasia” (I/1, 339) [DB, 203].

Si Benjamin analiza la alegoría como escritura, o mejor: como una escritura que tiende a la imagen, esto sucede de manera muy consciente en el horizonte de la imprenta. De manera similar al artículo sobre la obra de arte, el libro sobre el *Trauerspiel* registra cómo en el Barroco la repro-

ducibilidad técnica de la escritura transforma las formas de la percepción colectiva. “El Renacimiento indaga el espacio cósmico, el Barroco las bibliotecas. Su reflexión adquiere la forma del libro. [...] Y el libro valía, no en último término, como un monumento perenne sobre el escenario rico en escritura de la naturaleza” (I/1, 320) [DB, 180]. Al libro como presentación monumental lo escenifican los suplementos –textos de dedicatoria, prefacio y postfacio y comentarios eruditos (I/1, 357)–; y la configuración extraordinaria de la impresión tipográfica (I/1, 389s.). Además, la reproducibilidad técnica afecta no solo la escritura, sino del mismo modo la gráfica y con ello la combinatoria de imagen y escritura. Sin esta no hubiera podido surgir el emblema como una forma de impresión que dominaba la época. Del mismo modo, el punto de vista de la convencionalización de la imprenta, central para las posteriores reflexiones, posee su presupuesto histórico en la coacción inherente hacia la normativa (ortografía, escritura estándar, justificación tipográfica). Las referencias a la imprenta afectan también la escena. Benjamin considera la antigua opinión de que los *Trauerspiele* habían sido representados no como una curiosidad, sino como indicio de la incidencia del espectador como lector pensativo en las representaciones (I/1, 231, 361). Y remite al hecho de que en las piezas “las situaciones cambiaban, si bien no demasiado a menudo, sí de manera fulminante, como cambia el aspecto del bloque impreso de la página al hojear un libro” (I/1, 361) [DB, 227].

Esto no alude solo a la fenomenología de la recepción, sino que tiene su fundamento en una teoría de los signos. Entre los pasajes más profundos del libro sobre

el *Trauerspiel* se encuentran los que hablan de la arbitrariedad de lo alegórico: “Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar cualquier otra” (I/1, 350) [DB, 215]. Y en otro: “Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y esta hace que la vida se le escurra hasta que el objeto queda atrás como algo muerto, aunque asegurado en la eternidad, entonces este yace frente al alegorista, librado a su merced. Esto significa que a partir de ese momento es completamente incapaz de irradiar un significado, un sentido; como significado le corresponde lo que el alegorista le confiere” (I/1, 359) [DB, 225].

Estos pasajes, constantemente citados, son, al mismo tiempo, los peor comprendidos. Estas formulaciones son leídas sin referencia a aquella tesis inicial arriba citada, según la cual la alegoría sería expresión, “así como es expresión la escritura”. Y entonces son interpretadas como si Benjamin hubiera querido criticar la alegoría mediante un artificioso reproche de arbitrariedad.

Que las cosas (objetos, animales, plantas, figuras mitológicas, partes del cuerpo humano, etc.) puedan tener “significaciones” diversas, no es ni un escándalo ni un problema de lo alegórico. Tampoco para Benjamin. Sin la doctrina de los múltiples sentidos de la escritura que comprende diversos significados contextuales para una cosa, la alegoresis no sería posible. Esto concierne, en la hermenéutica agustiniana, no solo a las diferentes capas de sentido de la exégesis dogmática de la Biblia, sino también a los campos de sentido, del saber pragmático. Las crónicas medievales, enciclopedias, historias naturales tienen como presupuesto precisamente estos diferentes modos del saber.

Foucault, con su construcción de una época de la semejanza en *Las palabras y las cosas*, desarrolló el mecanismo epistemológico fundamental.⁸ Consiste en el básico carácter clasificable de las cosas del mundo: Este mundo simbólico no está cerrado, sino que es un espacio del saber que se expande a través de la acumulación y adición. Y sin embargo es, a su vez, homogéneo para el hombre moderno de un modo casi absurdo, pues está subordinado al primado semiótico de la escritura, de la signatura. Esto es: cada cosa o cada parte de una cosa (de una persona, de una circunstancia, de un acontecimiento) puede convertirse, potencialmente, en un elemento signico, en la medida en que como el signo de la escritura verbal, puede convertirse en portador de un significado para otra cosa. Esto no es ningún programa epistemológico en sentido moderno, sino un espacio de asimilación semántica que posibilitó al cristianismo recibir y apropiarse mejor de lo que podía la gnosis, el saber de la Antigüedad, al que la Biblia, tomada por sí sola, nunca habría podido resistir.

En el Barroco este espacio estaba fracturado. Precisamente en los libros de emblemas, que Benjamin tanto destaca, esta circunstancia no puede ser pasada por alto. Su sugestiva técnica de palabra e imagen ingresa al servicio de las más diversas semánticas: las dos iglesias cristianas, la sabiduría de la vida práctica, la propaganda política, la mística. Aún más desorientadores son los intentos de la investigación de los emblemas por distinguir entre emblemas, que tienen contenidos de realidad y de verdad, y la alegoría, que es meramente imaginada o inventada.⁹

⁸ Cf., Foucault, Cap. II

⁹ La obstinación con la que la teoría literaria se aferró a las fórmulas goetheanas de la presencia de lo simbólico se expresa precisamente

En este punto obedece a la ideología germanística de la ontología estética de lo simbólico.

La rehabilitación benjaminiana de la alegoría moderna, barroca, se basa en que toma seriamente su carácter de signo estético visual en analogía a la escritura como un sistema de signos convencional y se vuelve, al mismo tiempo, contra la suposición, “la alegoría es una relación convencional entre una imagen denominativa y su significado” (I/1, 339) [DB, 202]. ¿Cómo se concilia esto?

Por lo pronto hay que retener que el mismo Benjamin destaca que en el Barroco la alegoría se convierte en una técnica de rápida resolución. Sin embargo sostiene que la técnica alegórica es más que una convención estilística o una moda: “la alegoría es ambas cosas: convención y expresión [...]”. La alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención” (I/1, 351) [DB, 216]. Esta antinomia es el correlato formal de una dialéctica religiosa: la dialéctica entre la santificación

allí donde fueron extendidas históricamente más allá del periodo de la poesía clásica y romántica, para distinguir entre los significados sustanciales y el significado meramente pretendido o postulado. Así para Ohly la alegoresis cristiana es una realidad de sentido espiritual cerrado, en la que estaría superada la tradición antigua de la ilustración alegórica arbitraria (Friedrich Ohly: *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 89 [1958/59], I, 23). Así creen legitimar en su valor Schöne y Henkel su extraordinariamente meritoria colección de libros de emblemas, al disociar fundamentalmente las imágenes emblemáticas –como continuación del pensamiento simbólico medieval– de la alegoría, que significa otra cosa de lo que es (EMBLEMATA. *Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Editado por Arthur Henkel y Albrecht Schöne. Stuttgart, 1967, introducción). Para ello mi crítica: Lindner, *Satire und Allegorie*, 15–40.

o la depreciación del mundo profano que se halla en la “esencia de la escritura misma” (I/1, 351) [DB, 168]. Por eso agrega:

La sacralidad de la escritura es inseparable de la idea de su rigurosa codificación. Pues toda escritura sacra queda fijada en complejos que terminan por constituir un único complejo inalterable, o al menos por tratar de formar uno. Por lo tanto, la escritura alfabética es, en cuanto combinación de átomos de escritura, la más lejana a la escritura de los complejos sagrados. Estos se acuñan en la jeroglífica. Si la escritura, que una y otra vez es afectada por el conflicto entre la validez sacra y la inteligibilidad profana, pretende preservar su carácter sagrado, entonces se ve impelida a constituir complejos, es decir, a la jeroglífica. Esto es lo que sucede en el Barroco (I/1, 351) [DB, 216].

Sería completamente erróneo entender este párrafo como si aquí se aludiera a un nuevo jeroglífico barroco alegórico. Por el contrario solo se habla de que la praxis, detalladamente discutida por Giehlow, de un Alberti o de un Colonna, de formar a partir de signos jeroglíficos frases enteras, en el Barroco no es retomada. El primado del tipo de imprenta alfabético (como modelo de signo) se encuentra fuera de cuestión. En cambio, se habla igualmente de que no puede tratarse, en absoluto, de una “interna decodificación” de los signos-Rebus alegórico-emblemáticos.

Para esclarecer aquí las cosas hay que recordar una vez más la tesis inicial de Benjamin. Bajo la presión de las “aspiraciones religiosas” renovadas y al mismo tiempo en referencia absoluta a la secularización, es impuesta al hombre del Barroco la “expresión inmediata, auténtica” (I/1, 258) [DB, 115]. Sin embargo la “voluntad secular” (id.)

es expresión: expresión de una confusión. De este dilema surge la escritura de la alegoría.

Como sistema de signos secundario, reproducido frente a la expresión lingüística, “como el sistema convencional de signos por antonomasia” (I/1, 339) [DB, 203], la escritura parece ser un mero significante. De manera análoga, para Goethe y Schopenhauer, la comparación de la alegoría gráfica con la escritura (I/1, 338s.) sirve como prueba de su irrelevancia estética. Y sin embargo Benjamin considera esta comparación por instructiva y esencial. Reconstruye “la escritura alegórica” a partir de “la lucha entre la orientación teológica y la artística” (I/1, 353) [DB, 219].

La maniobra artística que sirve de base a la alegoría barroca consiste en volver idénticos el significado lingüístico y la figuración estética, como si lo eidético, en correspondencia con la escritura óptica de las palabras, llevara en sí el significado inmediatamente. Esta “unión” de significante y significado es practicado en igual medida en el emblema visual, en las figuras discursivas metafóricas y en las formas de presentación escénica alegóricas. Pero para poder servir como una escritura a la manera del rebus, el significante debe ser desmembrado, fragmentado, anamorfizado, desanimado y arrancado de su contexto.

Esto afecta a la escritura misma. También ella se convierte en fracción a la que se le ha sustraído el lenguaje vivo (I/1, 383). “En el orden de lo exterior y de lo estilístico –en lo drástico de la composición tipográfica tanto como en la metáfora recargada–, lo escrito se ve impelido a la imagen” (I/1, 351) [DB, 216]. Esto no solo sucede en el gráfico extremo de los poemas de figuras ópticas o

en general en la escritura espaciada o las mayúsculas, sino también donde pueda suceder que “las palabras, las sílabas y las letras” aparezcan “como personajes” (I/1, 361) [DB, 228].

Benjamin llama a la escritura gráfica de la alegoría barroca un “esquema”, que representa a un tiempo “imagen fijada y, al mismo tiempo, signo que fija” (I/1, 359) [DB, 226]. Como esquema de una posición de sentido afectado es él mismo “objeto que merece ser sabido” (id.), que se mantiene sin la experiencia de la trascendencia y que vacía lo eterno, de todo “aunque solo sea el más ligero hálito del mundo” (I/1, 246) [DB, 102]. El “eidos se extingue, el símil perece y se reseca el cosmos contenido en su interior” (I/1, 352) [DB, 217]. Como fragmento amorfo la alegoría es la más firme oposición de la figura artística simbólica, que supone alcanzar en la totalidad y presencia de lo bello la presencia simbólica de lo trascendente; y ello se mantiene allí como una “imagen engañosa” (I/1, 341) [DB, 157].

De esta manera regresamos una vez más a la confrontación de alegoría y símbolo, a partir de la cual la segunda parte del libro sobre el *Trauerspiel* comienza. Fácilmente podría surgir la impresión —y así fue interpretado en diversas ocasiones—, de que Benjamin, al fin y al cabo, habría permanecido circunscrito dentro de la situación inicial por él criticada, en la medida en que rehabilitaba la alegoría en perjuicio de lo simbólico. Sin embargo, para Benjamin no se trata de ninguna manera de una “equiparación” de las formas de arte alegóricas y simbólicas o de una “preferencia” por la primera. Para la alegoría barroca no se trata tanto (así dice, más bien, la formulación central): “de un

correctivo del Clasicismo cuanto de uno del arte mismo” (I/1, 352) [DB, 217]. En ambas formas de arte se articula una problemática del “arte mismo”: de diverso modo en cada una de ellas. De esto resulta para ellas un posicionamiento diferente por parte de la crítica filosófica del arte: “la obra de arte alegórica ya conlleva, en cierta medida, la descomposición crítica” (I/3, 952), mientras que la obra de arte simbólica parece haber trascendido estéticamente esta descomposición. Pero en ella se torna problemático lo que el libro sobre el *Trauerspiel* solo en un excursu tematiza: “el abismo del esteticismo” (I/1, 281) [DB, 140] de Nietzsche como problema del arte.

El modo en que habría que pensar esto no se deduce del libro sobre el *Trauerspiel* solamente, sino, ante todo, del tratado sobre las *Afinidades electivas* de Goethe (cf. a propósito de Nietzsche, I/3: 831). De tal manera tematiza Benjamin la configuración artística simbólica de la novela goetheana, ante todo en la vinculación que se establece entre el concepto de naturaleza de Goethe y el personaje de Ottilie.

El concepto de naturaleza de Goethe es reconstruido como un concepto ambiguo y demoníaco que, en lugar de posibilitar el trazado de fronteras, hipostasia la omnipotencia de la naturaleza como vitalidad mítico-fatalista y recae en “el caos de los símbolos”. El concepto de mito de Benjamin no se limita al de la antigüedad griega. Su fórmula descrita de manera concisa, en *Destino y carácter* (II/1, 175) dice: “mera vida”. Si el personaje de Ottilie en sus momentos principales (belleza e inocencia) es introducido a este círculo mágico, se enmaraña la novela tanto más profundamente en la tentación de conjurar, mítica-

mente, la apariencia estética. En lugar de transfigurar una vez más la transfiguración goetheana de Ottilie, la crítica de Benjamin sobre las *Afinidades electivas* apunta a revelar, en el carácter del arte de la novela, rasgos de la representación, en los cuales la novela consume una crítica inmanente del mito.¹⁰

La apariencia estética es salvada de la reconciliación, haciendo que la obra interrumpa la totalidad simbólica, la engañosa presencia de la idea en el mito estéticamente reconciliado. *Lo carente de expresión, la cesura, lo sublime*, son términos con los cuales Benjamin denomina una interrupción semejante. Esta interrupción ejerce una "violencia crítica" inmanente de lo verdadero, que hace de la obra de arte simbólica un "torso" y constituye en la "vida trémula" de la belleza un factor de petrificación conjurador (I/1, 196 ss. [AE, 96 ss.]; I/3, 832 s.).

Se pueden denominar alegóricos aquellos elementos formales que suspenden la presencia sensible de la apariencia; en la recepción de Benjamin se ha vuelto casi lo usual. El mismo Benjamin evitó, sin embargo, esta formulación.

¹⁰ De tal modo expone poco a poco la novela corta enmarcada de los vecinos prodigiosos como lugar de la claridad, de la decisión, del verdadero amor sin destino. Y así extrae una sola frase de los sucesos de la novela como cesura: "La esperanza pasó sobre sus cabezas como una estrella fugaz" (Ibíd.) [AE, 101]. Se encuentra en aquel pasaje donde Eduard y Ottilie por primera vez se dieron el beso "decisivo" y, poco después, el niño se ahoga.

Ambas cosas (el sentido de la novela corta y esta frase) les son negadas a los personajes de la novela. Es la conducta del narrador, es decir, la forma de representación, la que rompe el círculo mágico de la bella apariencia y salva lo bello como "misterio", como esperanza de "los desesperanzados", de los amantes desesperanzados.

2. Baudelaire. La teoría de la alegoría en el contexto de la *Obra de los pasajes*

"El ingenio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es alegórico" (V/1, 54) [LP, 44].

"La extraordinaria importancia de Baudelaire radica en que fue quien primero y con más firmeza se hizo cargo, en el doble sentido de la palabra, del hombre alienado de sí mismo: reconociéndolo y blindándolo contra el mundo cosificado" (V/1, 405 [LP, 330]; I/3, 1074).

"La Prostitution s'allume Dans les rues/Comme une fourmilière elle ouvre ses issues".
(Baudelaire, Crépuscule du Soir)

Una continuación exhaustiva de la teoría de lo alegórico se produce en el contexto de la inconclusa *Obra de los pasajes*, en cuyos voluminosos extractos de material Benjamin trabajó durante todo el exilio en París. Ella debía ser desarrollada ante todo a partir de la alegoría "intempestiva" de Baudelaire, para lo cual estaba prevista la penúltima parte de las cinco o seis que iba a tener la *Obra de los pasajes* (cf. los *Exposés*, V/1, 45-77). Cuando Benjamin extrajo la parte sobre Baudelaire, lo hizo con la pretensión explícita de desarrollar este libro como un "modelo en miniatura" de la *Obra de los pasajes*. Los dos textos sobre Baudelaire listos para su publicación (*El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, I/2, 511-604; *Sobre algunos temas en Baudelaire*, I/2, 605-652) representan en efecto las únicas partes completamente formuladas de la *Obra de los pasajes*, y pueden proporcionar una muestra de

cómo Benjamin pensaba integrar la masa del material en un texto coherente (cf. sobre el modo de trabajo, VII/2, 736ss.).

El libro sobre Baudelaire fue concebido según un esquema triádico: la primera parte, como planteo de la cuestión, debía mostrar la importancia decisiva de las formas alegóricas en *Las flores del mal*. La segunda parte debía poner al descubierto, desde la perspectiva de la historia social y cultural, el espacio de la gran ciudad en los poemas baudelaireanos y dividirse según las palabras clave *bohème*, *flâneur*, *Antigüedad* y *Modernidad*. La tercera parte debía tratar la “mercancía como realización de la intuición alegórica en Baudelaire” y reformular el concepto marxiano de *mercancía* (para esto, los pasajes de la correspondencia, I/3, 1071-1135).

Sin entrar en la complicada historia de su publicación, el estado póstumo de los textos sobre Baudelaire puede describirse brevemente de este modo: los dos ensayos terminados sobre Baudelaire pueden incorporarse ante todo a la segunda parte del libro planeado. El legajo “Baudelaire” de la *Obra de los pasajes* (V/1, 301-489), consistente en casi 200 páginas, contiene materiales para todo el libro. A esto hay que añadir la compilación *Zentralpark*, separada del legajo y ampliada (I/2, 655-690), así como apuntes adicionales (I/3, 1137-1185; I/2, 740-748 y VII/2, 735-770). Las reflexiones sobre la alegoría,¹¹ el objeto teórico central del libro sobre Baudelaire, son difíciles de reconstruir; exceptuando los pasajes finales del primer ensayo

¹¹ Buck-Morss emprende un ensayo de reconstrucción sobre bases sistemáticas de la *Obra de los pasajes*, y del lugar que en ella ocupan los estudios sobre Baudelaire.

y diferentes aclaraciones epistolares, ellas se encuentran ante todo en forma de comentarios sobre poemas, anotaciones y aforismos. La siguiente exposición se concentra ante todo en los momentos que permiten evidenciar la continuidad y diferencia con respecto al concepto de alegoría del *Trauerspiel*.

Benjamin subrayó una y otra vez que el complejo contenido filosófico del libro sobre el *Trauerspiel* sería incluido nuevamente en la *Obra de los pasajes*, como también remite él muchas veces al libro sobre el *Trauerspiel* en la construcción de la alegoría en Baudelaire (cf. V/1, 409ss.). Con todo, al mismo tiempo está fuera de duda que no iba a tratarse de una aplicación de la vieja concepción. Si el *Trauerspiel* alemán fue analizado como una forma de la época alegórica barroca que trasciende a los autores individuales, ahora se trata de un autor individual y de su posición marginal frente a las formas convencionales de la alegoría del siglo XIX (I/2, 603), tal como ella se encontraba completamente difundida en la poesía neoclasicista, la propaganda política, la publicidad incipiente y el arte historicista.

Precisamente lo intempestivo de la técnica alegórica baudelaireana es importante para Benjamin. En su encarnizada polémica contra el libro de Sternberger (III, 572-579), Benjamin aclara que no puede tratarse de un inventario de alegorías convencionalizadas del siglo XIX –que pierden el “carácter esquivo de la alegoría” (V/1, 473) [LP, 380]–. Baudelaire efectuó una reactivación absolutamente consciente de la olvidada alegoría antigua. Él renueva en su propia persona la “Querella” de los antiguos y los modernos, que parecía obsoleta. Sus alegorías no

están meramente modernizadas, sino que en su carácter intempestivo efectúan una crítica de la modernidad.¹² En concordancia con el libro sobre el *Trauerspiel*, Benjamin toma por base allí la equiparación “barroca” entre alegoría y melancolía. La recepción que despedaza las cosas y las despoja de alma, la destrucción de la bella apariencia y el cadáver como emblema supremo se reencuentran otra vez en Baudelaire, pero es subrayada la fascinación de lo satánico que en el libro sobre el *Trauerspiel* era solo un episodio. Y mientras que el alegorista era allí una figura muy constructiva, precisamente el sujeto trascendental de los dramas barrocos y de la “historia natural”, ahora se lo liga al “*spleen*” caracterológico de una figura de autor y de obra geniales. “Para el *spleen*, el que yace en la tumba es el ‘sujeto trascendental’ de la historia” (V/1, 418) [LP, 339].

La diferencia sociohistórica también es importante: mientras que el *Trauerspiel* asume y agudiza la experiencia del carácter criatural muerto como situación político-religiosa de la época, esta posición contrarresta en la poesía de Baudelaire las ideologías de su época, el “capitalismo avanzado” (V/1, 479) [LP, 385]. Porque ellas están inspiradas por las fantasmagorías del lujo capitalista, por los triunfos del progreso técnico y las promesas de revolución social. Baudelaire se comportó diversamente al respecto, pero su ingenio melancólico-alegórico brilla no cuando vislumbra, sino cuando destruye.

¹² Kittsteiner no admite esta estrategia de Benjamin, puesto que ya le parece cuestionable su interpretación de la alegoría barroca. Schlaffer critica que Benjamin subestime la tradición retórica y convencionalizada de la alegoría, y que en el diagnóstico de lo melancólico-patológico permanezca dentro de las normas de la estética clásica.

Si bien ya en su juventud, provocado por George, Benjamin se ocupó de hacer sus propias traducciones de *Las flores del mal* y había preparado su propia publicación como libro, en ese momento era otro el interés, como también lo indica el texto redactado como introducción: *La tarea del traductor*. Tan solo mediante la teoría de la alegoría del libro sobre el *Trauerspiel*, pasando por la recepción de la poesía de la gran ciudad de Brecht y el redescubrimiento surrealista del *flâneur*, tiene lugar una ocupación de un carácter totalmente nuevo, que se anuncia a fines de la década de 1920 en una anotación de los trabajos preliminares para el trabajo sobre los *Pasajes*: “Baudelaire sobre la alegoría (¡muy importante!) Paraísos artificiales, p. 73” (V/2, 1009) [LP, 837].

La interpretación de la alegoría baudelaireana puede agruparse en torno a dos ejes (aunque con ello resulten inevitables los cruces): el primero es la imagen de la gran ciudad como ruina, el segundo la imagen de la mercancía y, ligada a ella, la de la prostituta.

Benjamin lee *Las flores del mal* como lírica de la gran ciudad, en la medida en que descubre su técnica poética: los procedimientos de la abstracción alegórica y de la interiorización lírica. Las personificaciones, destacadas mediante la mayúscula barroca, saltan a los ojos del lector como caracteres espaciados: *le Mal, la Mort, la Prostitution, le Souvenir, l'Ennui, mon Désir, la Nature, le Soleil, l'Humanité*. Esto acontece “sin sistema” y produce inquietud. La conocida dedicatoria *Al lector*, en sucesión vertiginosa, hace desfilar torturantes alegorías como sobre un escenario. En los poemas ellas cortan bruscamente, “con un golpe de mano”, el vocabulario lírico, que análogo-

gamente no escatima palabras prosaicas y vulgares (I/2, 603) [PSI, 119]. Las alegorías provocan del modo más llamativo un desgarramiento entre imágenes sensorial-vivenciales y significado abstractivo, para contrarrestar una estetización convencional de la alegoría de la gran ciudad. Ellas ejecutan la “extinción de la apariencia”, que Benjamin discute una y otra vez como la técnica poética central de Baudelaire.

París (o la gran ciudad) adquiere a veces el estatus de una personificación, pero en conjunto Baudelaire trató más bien periféricamente los motivos típicos de la literatura sobre París, como Benjamin lo subraya con energía. Se dice, por ejemplo, “La masa es tan intrínseca en Baudelaire que en vano buscamos en él su descripción” (I/1, 621, 675) [ATB, 137; ZP, 195]. Esto es menos banal de lo que en primera instancia puede parecer, porque en la poesía contemporánea de la gran ciudad la multitud (“*Les foules*”) era parte de un encantamiento abarcador de la ciudad. El propio Baudelaire tematizó esa experiencia en la imagen del velo que encanta al *flâneur*. El anhelo de una fusión oceánica, en cambio, no es abandonado en su lírica.

El “ruido de París” no está presente temática, sino “rítmicamente” en los poemas (I/1, 678) [ZP, 199]. Lo mismo vale para la experiencia de las calles como laberinto, para la moda y para los pasajes. Baudelaire rompió con el esquema lírico de la elevación, como lo realiza notoriamente, por ejemplo, el poema de la gran ciudad *Preludio* de Wordsworth. En lugar de entregarse al panorama, él se sitúa en una lucha incesante y estéril, de modo que el poetizar conserva el gesto de la violencia. Con todo, el procedimiento destructivo, despedazador de la alegoría no solo

es practicado, sino también constantemente padecido por Baudelaire. En una anotación más extensa sobre la alegoría satírica de la gran ciudad en Shelley, Benjamin observa: “Shelley domina la alegoría, Baudelaire es dominado por ella” (V/1, 468) [LP, 376].

A esto corresponde que, en Baudelaire, la percepción de la gran ciudad también fragmente la emergencia de recuerdos biográficos. Ambas se encuentran bajo el esquema gráfico de la ruina. “*Souvenir*” es recuerdo, resto de vivencias extinguidas. El “*spleen*”, la melancolía de Baudelaire, “pone siglos entre el momento presente y el recién vivido. Es él quien genera ‘antigüedad’ incansablemente” (I/2, 661) [ZP, 179]. En el acelerado proceso de modernización de la gran ciudad Baudelaire descubre al mismo tiempo lo que sucede en su propio interior. En el poema *El cisne*, con el conocido verso “tout pour moi devient allégorie”, se dice acerca de la ciudad que ella cambia aún más rápido que el corazón de un mortal (“la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d’un mortel”). La transformación en la metrópolis del siglo XIX, que cambió completamente el rostro de París, se hizo comprensible para la mirada alegórica en imágenes de rigidez cadavérica. Convergen en ellas la sensación de lo nuevo (la *nouveauté*) y la pesadilla de lo siempre idéntico. “¿Qué es esto?: hablar de progreso a un mundo que se hunde en la rigidez de la muerte. Baudelaire encontró la experiencia de un mundo que ingresa en la rigidez de la muerte expresada con una fuerza incomparable en Poe” (I/2, 682) [ZP, 204].

La referencia a Poe subraya en qué consiste para Benjamin la diferencia entre la “historia natural” barroca

y la de la alegoría baudelaireana. Para la alegoría de la gran ciudad no es definitiva la *vanitas* criatural, que entumece todo lo mundano e histórico como una calavera, sino lo mortal en el *segundero* del tiempo vacío. Por lo tanto, el concepto baudelaireano de *shock* llega a ser central para la interpretación de Benjamin.

En este punto, si se comparan ambos ensayos sobre Baudelaire, saltan a la vista las precisiones del segundo. Esto concierne tanto a la interpretación de *El hombre de la multitud* de Poe como *flâneur*, que ahora Benjamin desaprueba con buenos argumentos (I/1, 627, en contraposición a I/1, 550), como también a la autocaracterización de Baudelaire como *flâneur*. Benjamin no solo acentúa los roles cambiantes con los cuales este se pone en escena como héroe moderno (I/1, 600), sino que también subraya que Baudelaire logra calar y rechaza la posición engañosa del *flâneur*. La multitud ha perdido aquel resplandor de reconciliación que el *flâneur* saboreaba en el incógnito de la vivencia. La gran ciudad es escenario de la modernización técnica que ejercita un comportamiento reflejo de estímulo y respuesta; comportamiento que resulta efectivo del mismo modo en el ámbito de la prensa, la moda y el entretenimiento. En ello la alegoría baudelaireana capta la uniformidad y la repetición infernal como el reverso de lo nuevo. El poema *Los siete viejos* de Baudelaire y el escrito de prisión de Blanqui *La eternidad por los astros* forman el punto de fuga del último *Exposé* (en francés) de la *Obra de los pasajes*: visiones de una compulsión a la repetición cósmica y fantasmal en el centro de las fantasmagorías de la Modernidad.¹³

¹³ A partir de este poema se entiende por qué Benjamin consideró el escrito tardío de prisión *La eternidad por los astros* de Blanqui

Mientras que la impresionante fenomenología de la Modernidad metropolitana de Benjamin, con los factores de acelerada descomposición de la tradición, de tecnificación y masificación, de normalización de la medición del tiempo y de la recepción de *shocks*, se puede reconstruir muy plausiblemente como trasfondo de la alegoría baudelaireana de la gran ciudad, esto es más difícil con respecto al análisis de la mercancía. Como Benjamin constata, “la apariencia (en el siglo XIX) se cristaliza en la mercancía” (I/2, 668) [ZP, 187]. De ello resulta la nueva majestad “de la intención alegórica: la destrucción de lo orgánico y lo vivo – la extinción de la apariencia” (I/2, 669s.) [ZP, 189]. En vista del encanto fantasmagórico de la mercancía que por primera vez atraviesa toda la sociedad y funde las estructuras de racionalización y abstracción de cambio, hace falta una sensibilidad destructiva (cf. I/2, 671: furia) [ZP, 191] para convertir lo existente en ruinas. “Lo que es afectado por la intención alegórica se separa del contexto de la vida: se lo destruye y se lo conserva simultáneamente. La alegoría se aferra a las ruinas” (I/2, 666) [ZP, 185].

Si “la mercancía como tema poético” debía sostener la construcción del libro sobre Baudelaire, Benjamin estaba obligado a tomar literalmente las metáforas irónicas de *El capital* de Marx – “fetichismo de la mercancía”, “alma de la mercancía”, “manías teológicas”, “sutilezas metafísicas” –.

como una de las bases más importantes para la *Obra de los pasajes*: “El mundo dominado por sus fantasmagorías es –para servirnos de una expresión de Baudelaire– la modernidad. La visión de Blanqui hace entrar en la modernidad –cuyos heraldos parecen los siete viejos– el universo entero. Finalmente la novedad le aparece como un atributo de lo que pertenece al bando de la condenación eterna.” (segundo *Exposé*, V/1, 75ss. [LP, 63]; cf. V/1, 177).

Así como descubre en la alegoría barroca su metafísica implícita, debía descubrirse ahora, en la baudelaireana, la metafísica del mercado capitalista como su tema implícito.

En este esbozo, que permanece fragmentario, es decisiva la idea de que en la óptica alegórica de Baudelaire se condensan las experiencias de alienación que sobrepujan la estructura de la forma mercancía. A diferencia del Marx de la *Crítica de la economía política* que comienza con el exorcismo del fetiche mercancía, Baudelaire está miméticamente tras la huella del fantasma de la cosificación y descosificación de la mercancía.

Benjamin escribe: "La intuición alegórica está siempre construida sobre un mundo fenoménico devaluado. La devaluación específica del mundo de las cosas, que se manifiesta en la mercancía, es el fundamento de la intención alegórica en Baudelaire" (I/3, 1151). La devaluación específica del mundo fenoménico en la Modernidad consiste en el devenir dominante del valor económico, de la universalidad de la forma mercancía fijada como autoincremento del capital. Junto con la modernización técnica experimentada melancólicamente, la devaluación de lo cósico en la forma mercancía sale al encuentro de la intención alegórica de manera inesperada. En la mercancía, que lleva su significado como precio en la frente, la melancolía encuentra socialmente preformada la praxis de la postulación de sentido alegórica. Un importante aforismo del legajo "Baudelaire" de la *Obra de los pasajes* brinda información adicional acerca de esto:

De hecho, el significado de la mercancía se llama precio; en cuanto mercancía, no tiene otro significado. Por eso, en la mercancía el alegórico se encuentra en

su elemento. Como *flâneur*, se ha compenetrado con el alma de la mercancía; como alegórico, reconoce en la "etiqueta del precio", con la que la mercancía entra en el mercado, el objeto de su meditación –el significado–. El mundo en el que este novísimo significado le resulta familiar no se ha vuelto más amable. Un infierno bulle en el alma de la mercancía, que sin embargo, aparentemente, encuentra en el precio su paz (V/1, 466) [LP, 375].

Baudelaire experimenta sensitiva y cavilosamente cómo el valor de cambio y el valor de uso se disocian, y la dominancia natural del valor de uso cae con el devenir dominante de la forma mercancía capitalista. Esto no es entendido meramente como crítica cultural en el sentido de una devaluación de las cualidades del valor de uso de las antiguas formas de producción artesanales, sino en el sentido de que el precio como forma de concreción del valor de cambio se adentra en el valor de uso y lo socava. El nuevo tipo del consumidor es el comprador cuyos templos son los pasajes, las grandes tiendas y las exposiciones mundiales: él no puede ver ni disfrutar nada más sin tener en mente su venalidad, por así decirlo. A este entrenamiento en la empatía con el valor de cambio se le opone la mirada melancólica del alegorista. Él se topa con el substrato de alienación de la mercancía sin reconocer en ello el origen de su melancolía. En el legajo "Baudelaire" de la *Obra de los pasajes* se dice:

Es solo como mercancía que la cosa ejerce su efecto de alienar a los hombres entre sí. La empatía con el valor de cambio de la mercancía, con su substrato igualitario: en esto reside lo decisivo. (La igualdad cualitativa

absoluta del tiempo en el que discurre el trabajo que produce valor de cambio, es el fondo gris en el que destacan los colores chillones de la sensación) (V/1, 488) [LP, 392].

El lamento por el poder corruptor y desintegrador del dinero es mucho más antiguo que el capitalismo moderno, pero la maldición de que “el tiempo es dinero” le es propia. El mismo compás del segundero que domina la experiencia baudelaireana del *spleen*, domina la autovalorización del valor económico.¹⁴ La mercancía no posee un tiempo histórico, ella *es* tiempo vacío. Solo el dinero puede redimirla de su irrealidad. En tanto Benjamin puede hablar con total seriedad del “alma de la mercancía”, y no solo en el sentido trivial de que Baudelaire como poeta experimenta la dependencia respecto del mercado literario, sino en el sentido de que él se identifica con la irredención infernal de la mercancía.

Benjamin toma por base para sus reflexiones posteriores un “esquema de la empatía” dialéctico que le es propio: Es doble. Abarca la vivencia de la mercancía y la vivencia del cliente. La vivencia de la mercancía es la empatía con los clientes. La empatía con los clientes

¹⁴No solo el campo gráfico de la ruina está tratado ya en el libro sobre el *Trauerspiel*, sino también el tictac del reloj (I/1, 274 s.). Aquí está incorporado en el “compás del segundero” de la intriga, que busca calcular y dominar el engranaje pulsional de los afectos de la criatura. En la modernidad de Baudelaire el tiempo cuantificado es algo absoluto que no se puede instrumentalizar más. “En el *spleen*, el tiempo se cosifica [...] en el *spleen* la percepción del tiempo se agudiza de manera sobrenatural; cada segundo encuentra a la consciencia dispuesta para parar su shock.” (I/2, 642) [ATB, 159, la trad. fue levemente modificada (n. de los trads.)].

es la empatía con el dinero [...] La vivencia del cliente es la empatía con la mercancía. La empatía con la mercancía es la empatía con el precio (el valor de cambio) (I/3, 1178).

Se trata, para él, de desarrollar, como se dice en una importante carta a Horkheimer, que en la lírica de Baudelaire la “prostituta” es concebida “por la intuición alegórica como la mercancía más perfectamente consumada” (I/3, 1074, 1151).

¿Cómo se relacionan la forma mercancía y la prostitución? Que en las metrópolis modernas la prostitución llega a ser un “artículo” económico “de masas” (V/1, 437) [LP, 353], sería un diagnóstico trivial. “Bajo el dominio del fetiche-mercancía, el *sex-appeal* de la mujer se contagia en mayor o menor grado de la incitación de la mercancía” (V/1, 436) [LP, 352].

Las reflexiones de Benjamin van más allá de una analogía entre la prostitución moderna y la proletarianización, que él no niega: “En el momento en que el trabajo se vuelve prostitución, la prostitución puede reclamar ser considerada ‘trabajo’” (V/1, 439) [LP, 355]. Más decisiva es la constatación: “La prostituta no vende su fuerza de trabajo; su profesión conlleva sin embargo la ficción de que vende su capacidad de placer” (V/1, 439) [LP, 355]. Las observaciones irónicas de Marx sobre el alma y las miradas seductoras de la mercancía parecen adecuadas aquí para completar el citado “esquema de la empatía”, encajando “la vivencia de la mercancía” y “la vivencia del cliente” exactamente una dentro de otra. Del lado del cliente está la representación de poder adquirir económicamente excitación sexual; del lado de las prostitutas, la de entrar en

empatía con los clientes como dinero, vendiendo capacidad de empatía.

Sin embargo, una descripción semejante queda psicológicamente circunscripta. La construcción de Benjamin de la alegoría baudelaireana desplaza lo psicológico del lado de la mercancía. Ella se agota por su deseo. No son los hombres los que se apropian de las mercancías producidas por ellos, sino que estas en su camino de circulación hacia el dinero se apropian del hombre, al cual ellas parecen prestar servicio como fantasmagórica promesa de valor de uso. Sobre la base de esta inversión, la forma mercancía puede encontrar en el objeto sexual su personificación fetichista. En la compilación *Zentralpark* se dice:

Los objetos que rodean al hombre adquieren, cada vez más despiadada, la expresión de la mercancía. Simultáneamente, la publicidad intenta enmascarar el carácter de mercancía de los objetos. A esta glorificación engañosa del mundo de la mercancía se opone su transposición a lo alegórico. La mercancía busca mirarse a sí misma a la cara. Festeja su “tornarse humana” en la prostituta. – Hay que presentar la refuncionalización de la alegoría en la economía de la mercancía. Baudelaire se empeñó en poner de manifiesto el aura propia de la mercancía. Intentó humanizar la mercancía en forma heroica (I/2, 671 [ZP, 190], cf. 686s.; I/3, 1158; VII/2, 741).

Hominización de la mercancía y humanización heroica de la mercancía no significan lo mismo. La fantasmagoría del mundo de la mercancía promete la realización universalmente disponible y siempre intercambiable de los de-

seos, así el alegorista humaniza este engaño de las cosas de manera melancólico-destructiva: como cadáver.

La formación en alegórica de Baudelaire –esto es esencial– se realiza en la tradición genérica de la lírica. Con el cadáver como emblema supremo queda desarticulado el esquema de la empatía que constituía la lírica de la vivencia. Ello está determinado por un instante¹⁵ (*Augen-Blick*) en el que coinciden encuentro corporal, acontecimiento singular, deseo y recuerdo. Este instante (*Augen-Blick*) llega a ser meduseo en la alegorización; y aquí, a su vez, las alegorías se convierten en “rememoración” (I/2, 689):

Baudelaire describe ojos de los que diríamos que han perdido la facultad de mirar. Pero esta propiedad los dota de un incentivo del que en gran parte, en parte preponderante, se alimenta su economía pulsional. [...] Sucumbe a ojos sin mirada y se adentra sin ilusiones en su radio de poder (I/2, 648s.) [ATB, 165s.].

Baudelaire está fijado en las “miradas seductoras” de la mercancía que dominan su “*spleen*”. En el motivo de los ojos fríos, opacos o muertos está concentrada esta experiencia del *shock*. Asimismo, sale a relucir aquí la relación entre pérdida del aura y alegoría. Si los ojos muertos son el abismo, entonces también falta en ellos como tema la mirada a las estrellas, “perdersse soñadoramente en la lejanía” (I/2, 650) [ATB, 167]. “En el simbolismo de los pueblos, la lejanía del espacio puede hacer las veces de la de los tiempos. De ahí la estrella fugaz, que se hunde en la

¹⁵ En alemán *Augenblick* designa un instante, un lapso de tiempo muy breve como el de un parpadeo; el autor destaca gráficamente la composición de la palabra *Augen-Blick* (ojos-mirada) (n. de los trads.).

infinita lejanía de los tiempos y que se ha convertido en símbolo del deseo cumplido” (I/3, 1178). En cambio, se dice ahora acerca de Baudelaire: “El abismo de Baudelaire carece de estrellas. La lírica de Baudelaire es en efecto la primera en la que las estrellas no aparecen” (I/3, 1152). En el legajo “Baudelaire” de la *Obra de los pasajes*, diferentes pasajes son combinados para formar un cielo vacío, es decir, sin estrellas (V/1, 342s., 433; en cambio 429: las estrellas como imagen rebus de la mercancía). “La desaparición de las estrellas en Baudelaire es el signo más concluyente de la tendencia de su lírica a despojarse de todo brillo y apariencia” (V/1, 421 [LP, 341]; cf. también 461).

La interpenetración de la mirada y el ser mirado es lo aurático en la lejanía estrellada. En cambio, “en la vivencia del shock” dominan “miradas moribundas” (I/3, 1185). Benjamin menciona en otro pasaje el “ojo vidrioso [...] el fenómeno originario del brillo que se apaga” (V/1, 402) [LP, 327¹⁶]. En los ojos fijos e impenetrables de gatos, ninfas y prostitutas, que *Las flores del mal* conjuran, está “extinguida la magia de la lejanía”. Benjamin comenta su hallazgo: “Hay que conceder un valor fundamental al esfuerzo de Baudelaire por hacerse con aquella mirada en la que se ha extinguido la magia de la lejanía. [...] A este respecto, mi definición del aura como lejanía de aquella mirada que se despierta en lo mirado” (V/1, 396 [LP, 322], cf. 395).

¹⁶En la cita anterior del LP, los traductores optaron por mantener las acepciones de “brillo” y “apariciencia” para *Schein*, en este caso, nos parece más adecuada la opción “extinción de la apariciencia” y no así “el brillo que se apaga” (n. de los trads.).

En la coincidencia de dos poemas de *Las flores del mal*, Benjamin encontró la confirmación más explícita de su interpretación de la alegoría baudelaireana. En efecto, la correspondencia entre *La destrucción* y *Una mártir* es sorprendente. En el primer poema el autor habla de sus ojos con el gesto de un católico arrepentido, su demonio se proyecta en ellos como “la más seductora de las mujeres”, “el aparato sangrante de la destrucción” – así como en el poema siguiente, *Una mártir*, él carga en la conciencia con la joven mujer asesinada–. Su cadáver está nimbado con una fascinación que contradice la forma del epitafio lírico. El autor verdaderamente se deleita con el cadáver que aún tiene la sangre caliente, captura la última mirada (“regard vague”) de la cabeza cortada y repasa las alegóricas partes sueltas del cuerpo, que miran en forma significativamente seductora. Solo en la ambigua metáfora de la media rosada (“orné de coins d’or”) se revela que se trata de una “mujer caída”, una prostituta, de lo cual se destaca la fórmula matrimonial del final (“fidèle [...] jusques à la mort”) como una crasa ironía.

Benjamin califica *La destrucción* como el “conjuro más poderoso del ingenio alegórico. El aparato sangrante de la destrucción, que él despliega, es el instrumento con el cual la alegoría misma convierte en pedazos desfigurados y desintegrados el mundo de las cosas, sobre cuyas significaciones entonces ella reina como señora” (I/3, 1147). Luego, en comparación con *Una mártir*, se dice: “En esta martirización, la intención alegórica ha consumado su obra: ella está despedazada” (í.d.).

En esto, y no en otra cosa, consiste la humanización heroica de la mercancía en Baudelaire. Se somete a ella bajo

el signo de la pulsión de muerte. La furia con la cual él como alegorista corta en pedazos el esplendor de la capital del siglo XIX – *la capitale/le capital* – encuentra su límite en las obsesiones estereotipadas con las cuales debe expiar esta destrucción en su “vía crucis”.

Cómo Benjamin pensaba, en analogía con el libro sobre el *Trauerspiel*, efectuar la crítica redentora del alegorista Baudelaire, no puede desarrollarse filológicamente a partir de los textos y fragmentos disponibles.

3. Las alegorías filosóficas de Benjamin

Puede que las cariátides que soportaban las logias del piso de arriba abandonaran su sitio por un instante para cantar junto a esta cuna una nana que no contenía casi nada de lo que me esperaba más tarde; en cambio incluía el vaticinio por el que el aire de los patios habría de tener siempre un efecto embriagador sobre mí. [...] y es este mismo aire en el que aparecen las imágenes y alegorías que dominan mis pensamientos, como las cariátides de las logias reinan sobre los patios del Oeste de Berlín.
(*Infancia en Berlín hacia 1900: Logias*, VII/1, 386)
[IB, 123]

En última instancia me concedo un título que imaginó Lichtenberg “Professor philosophiae extraordinariae”.
(*Diario desde el 7 de Agosto de 1931 hasta el día de la muerte*, VI, 443)

En la historia de la recepción e interpretación del concepto benjaminiano de alegoría, ha demostrado ser

problemático generalizar y trasladar a otros objetos sus definiciones de alegoría, extremadamente complejas y desarrolladas a propósito de diferentes objetos. Desde luego esta dificultad vale para sus conceptos en general, ella solo se puede resolver en la medida en que, si se quiere trabajar con sus conceptos, se reflexiona sobre ellos en lugar de aglutinar citas apropiadas. Todavía más problemática es otra difundida tendencia que interpreta la figura del alegorista –trazada con gran intensidad por Benjamin– como un autorretrato encubierto, para obtener con ello una clave para su multiforme y laberíntica obra.

Que Benjamin estaba profundamente familiarizado con la experiencia de la melancolía, puede valer como una explicación psicológica de por qué tematizó la alegoría estético-literaria esencialmente como forma de expresión de la melancolía. Solo que no debería olvidarse que él hizo de la alegoría melancólica precisamente un objeto de crítica filosófica. La olvidada alegoría es rehabilitada como contrapartida de la bella apariencia absolutizada y como sensor estético de procesos de crisis en el arte y lo catastrófico de la historia. En esa medida es rechazada como la “más elevada” o “más verdadera” forma artística. En la filosofía de Benjamin, impregnada por lo teológico, no puede corresponder a lo melancólico el significado “último”. La concepción de la “indestructibilidad de la vida más alta en todas las cosas” (V/2, 1025) [LP, 850] pertenece a su convicción fundamental.

Sin embargo, cuando con justicia se habla de una especial, saturnina afinidad de Benjamin por la alegoría, esto significa que debe diferenciarse, por una parte, entre la alegoría como un modo de intuición y de expresión es-

téticos y, por otra parte, como una figura gráfica subversiva dentro de la exposición filosófica.¹⁷ En este contexto, es instructiva la *Caracterización de Walter Benjamin* de Adorno, con la cual en 1950 se presentaba como albacea del entonces olvidado:

Todo su pensamiento podría llevar el adjetivo de "histórico-natural". [...] La expresión *nature morte* habría podido estar escrita en el quicio de la puerta de sus filosóficos rincones. En Benjamin cobran posición clave el concepto hegeliano de segunda naturaleza, como objetivación de relaciones humanas alienadas a sí mismas, y la categoría marxista del fetichismo de la mercancía. Lo que le atrae no es solo contemplar vida fosilizada —y despertarla, como en la alegoría—, sino también considerar cosa viva haciéndola presentarse como pasada, "prehistórica", para que entregue prontamente su significación. La filosofía se apropia ella misma del fetichismo de la mercancía: todo tiene que convertirse por arte de magia en cosa, para que ella

¹⁷ Sobre el carácter gráfico de la representación filosófica benjaminiana y su concepto de alegoría, cf. los textos de Abbas, de Man, Buci-Glucksmann, Lindner (*Engel und Zwerg*). Weigel habla de alegorías en segundo grado. Tampoco es posible eludir a Menke en su análisis de la imagen benjaminiana, que ella desearía ante todo separar estrictamente de lo alegórico. A este respecto, el trabajo de Buck-Morss (287-293, 307) adopta una posición compleja. Por cierto, ella subraya la singularidad de las alegorías filosóficas, pero en última instancia desearía vincular a Benjamin con la evidencia de los símbolos místico-cabalísticos. A partir del concepto de percepción como una lectura originaria, central en Benjamin, podría demostrarse por qué la imagen de pensamiento alegórica tiene una cualidad textual aurática propia que no puede considerarse como estética.

pueda conjurar el mal de la coseidad. Tan saturado de cultura como objeto natural está este pensamiento, que se conjura con la cosificación en vez de oponerse irreconciliablemente a ella.¹⁸

A este antisubjetivismo Adorno le atribuye una productividad única. Habla de la capacidad "para establecer constantemente nuevos aspectos", de "la ocurrencia que se renueva ante cualquier objeto". Más adelante se dice: "El rebus se convierte en modelo de su filosofía". Se trata del "arco macrocósmico" de "microcósmicas figuras", de un modo peculiar del mirar, de una "segunda sensibilidad" del concepto, que todavía consigue lo que de lo contrario parecía reservado a la experiencia sin concepto, y se desliza entre las mallas de la red conceptual convencional.

La caracterización de Adorno busca salvaguardar los modos de escribir de Benjamin contra el veredicto de lo meramente ensayístico-literario. Con justicia insiste en la pretensión filosófica y el carácter de obra filosófica de todos sus escritos. Sin embargo, permanece la salvedad de que Benjamin no habría podido hacer suyo el concepto hegeliano-marxiano de mediación a través de la totalidad social. Adorno rescata la pretensión filosófica de la obra, interpretando su contenido como mimesis filosófica de la cosificación, con lo cual Benjamin se mueve en paralelo a su análisis crítico del alegorista melancólico. Benjamin incluso habría querido superar su "fragmentaria obra" en

¹⁸ Adorno, *Charakteristik Walter Benjamins*, 14s. ["Caracterización de Walter Benjamin". In: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962, pp. 244-259, aquí 249]. En esto se presupone que el libro sobre el *Trauerspiel* de Benjamin desencantó el "concepto ontológico-existencial de historia" de Heidegger en *Ser y Tiempo*.

tanto su obra principal (el trabajo de los *Pasajes*) debía estar montada íntegramente a partir de citas. Pensando en *Dirección única*, también Bloch había hablado en *Erbschaft dieser Zeit* [Herencia de esta época] de las alegorías filosóficas que incorporaban el montaje vanguardista.

Sin embargo, el concepto de "montaje" no da con la peculiaridad de la nueva forma de la imagen de pensamiento alegórica. Benjamin no "hereda" la alegoría a través del montaje vanguardista. Sus imágenes de pensamiento renuevan la forma del emblema como texto filosófico, trasladando de lo óptico a lo lingüístico su completitud enmarcada. Con frecuencia ellas siguen incluso la típica tripartición de título (*inscriptio*), descripción (*pictura*) y comentario (*subscriptio*). En todos los casos ellas buscan la clausura del aforismo gráfico. Cada imagen de pensamiento es un elemento individual que se une con otros en compilaciones, pero conserva autonomía y encuadre. Todo lo que Benjamin escribió obedecía a un gesto de clausura. La forma del libro sobre el *Trauerspiel*, con sus continuos espacios en blanco (o sea: líneas vacías en lugar de párrafos) y los títulos individuales en el encabezado de la página, muestra la tendencia a formar partes individuales, cerradas sobre sí mismas.

En contraposición tanto a la emblemática barroca como al montaje gráfico-textual de la vanguardia, para la imagen de pensamiento es constitutivo que las ilustraciones visuales permanezcan excluidas. La imagen de pensamiento está completamente orientada hacia lo lingüístico, hacia la tensión que le es inherente entre lo gráfico y la abstracción. Ella vive de la dirección de la representación lingüísticamente desarrollada y su tensión respecto de la

reflexión abstracta, que constituye su gesto didáctico. La imagen de pensamiento es breve, escrita en un suspiro por así decirlo, pues depende en gran medida de la articulación y la concisión lingüísticas. El detalle, el rasgo individual y la mirada específica alcanzan una representación. Solo de este modo el tema de la imagen de pensamiento es trasladado lingüísticamente al estado de la "descifrabilidad" alegórica.

De ninguna manera debe afirmarse aquí que de la concepción de la imagen de pensamiento puede deducirse el proceso de transformación de la obra temprana de Benjamin. La teoría antropológica de la técnica, y con ella la nueva versión del concepto de medios frente a la temprana filosofía del lenguaje, la historización del concepto de mito, y la traducción asociada a ella de la teoría freudiana del sueño a un despertar epocal y la reformulación del concepto anarco-teológico de revolución en el horizonte de la crítica al capitalismo de Marx, representan planteamientos novedosos que en modo alguno podrían haber sido elaborados en la forma imagen de pensamiento. En ella, sin embargo, Benjamin desarrolló para sí un espacio de escritura experimental que temática y, sobre todo, terminológicamente permanece abierto: incluso el pensamiento temprano continúa obrando en él de manera abierta y sin ser desechado, pero al mismo tiempo podía entrar en constelaciones muy diferentes.

A este respecto, resulta erróneo pretender reducir las imágenes de pensamiento a motivos centrales. Difícilmente puedan esbozarse de otro modo que como el espacio de un conocimiento histórico específico, que mucho más que *Erbschaft dieser Zeit* de Bloch está domi-

nado por lo “no contemporáneo” y permite que aparezca en lo actualizado un factor “prehistórico”. Lo conciso y sorprendente de las imágenes de pensamiento consiste en su combinación de lo gráfico y lo intelectual, no solo en el material plástico o en la metafórica.

La imagen de pensamiento alegórica puede adoptar diferentes funciones. Por una parte, se trata en su mayoría de piezas individuales dispuestas en compilaciones que están anudadas con determinadas situaciones experienciales de la historia de vida. Las compilaciones *Sombras breves*, *Serie de Ibiza*, *Infancia en Berlín hacia 1900*, son de este tipo. Por otra parte, se trata de modelos epistemológicos que esbozan a modo de abreviatura proyectos filosóficos o fijan un problema en el aforismo gráfico. Las tesis *Sobre el concepto de historia*, muchas anotaciones del legajo N de la *Obra de los pasajes* y muchos textos de *Dirección única* pertenecen a este grupo. “Entretanto” se encuentran las imágenes de pensamiento entretejidas en el texto de los grandes ensayos, las cuales adoptan allí ambas funciones. Y casi podría decirse que los ensayos sobre literatura, con la figura mencionada en el título de cada uno que luego es colocada en el horizonte de la eternidad, tienden ellos mismos hacia la imagen de pensamiento en gran formato. También el segundo esquema de la *Obra de los pasajes*, que los *Exposés* (V/1, 45-77) permiten intuir, obedece a esta fijación en las figuras como fisionomías de los complejos universos gráficos sociohistóricos e histórico-culturales de la metrópolis París.

En ocasión del trabajo con *Dirección única*, Benjamin habló de la concreción extrema a la cual aspiraba con la nueva forma de representación. En este sentido, el trabajo

de los *Pasajes* había sido pensado antes del exilio en primera instancia como continuación de *Dirección única*. Una importante anotación al respecto dice: “La concreción extingue el pensamiento, la abstracción lo inflama. Todo proceder antitético es abstracto, toda síntesis es concreta. (La síntesis extingue el pensamiento)” (V/2, 1033) [LP, 856].

La imagen de “extinguir” es reveladora porque representa una precisión en la interpretación benjaminiana del *Protofenómeno* de Goethe (en la anotación siguiente, íd., así como V/1, 592 *passim*; cf. I/3, 913s., y V/1, Introducción de Tiedemann, 26-31). No se trata de una visibilidad que se manifiesta al “ojo espiritual”, sino de una interacción entre concreción y abstracción, entre inflamar y extinguir. Esta tensión constituye la ley formal de la imagen de pensamiento. Porque lo que Benjamin denomina extinción del pensar es un proceso en el pensar mismo: el intento de producirlo escribiendo. Y lo que aquí denomina concreción o síntesis no es pues el concepto “concreto” hegeliano, que por sobre los factores abstractos de la contradicción asimila la realidad y llega al papel como resultado concebido. Extinción se refiere a un estado en el cual el pensamiento no está terminado, sino que está saturado de sí mismo. En esto consiste el carácter concluyente de lo gráfico, incluso si —como metafórica textual— no puede producir ningún fin interpretativo.

A partir de otra anotación sobre el primer esquema del trabajo de los *Pasajes* puede explicarse que este movimiento antitético (“dialéctico”) es constitutivo para el nacimiento de la imagen de pensamiento. Benjamin registra cómo llega a plaza du Maroc mientras callejea por

París (antes del exilio), donde vista y nombre provocan un efecto embriagador:

[...] cuando subí, una tarde de domingo, a ese desconsolado montón de piedras con sus bloques de alquiler, se me apareció no solo como desierto marroquí, sino, además y a la vez, como monumento del imperialismo colonial; y se entrecruzaban en ella la visión topográfica y el significado alegórico, sin perder por eso su lugar en el corazón de Belleville (V/2, 1021) [LP, 846].

No se trata aquí de una imagen de pensamiento elaborada y terminada. Pero se puede reconocer su estructura que extrae aquella plaza del callejear como tema de la lectura alegórica y establece una constelación antitética. Ella se compone de fantasía exótica (“desierto”), crítica política (“imperialismo colonial”), coseidad aurática (“lugar en el corazón de B.”). Sin embargo, lo que distingue a este instante (*Augen-Blick*) permanece en verdad abstracto. Son el contexto referente a la magia de los nombres de las calles y la anotación anterior sobre la plaza du Maroc (V/2, 1008) [LP, 837] los que permiten reconocer que Benjamin se refiere al “verdadero carácter expresivo de los nombres de las calles” (id.). Es sorprendente que simplemente se haya llegado a esta forma de denominación y que “esta grandísima revolución en el lenguaje” haya sido “llevada a cabo por [...] la calle” (V/2, 1007) [LP, 836]. Tan solo la imagen de pensamiento terminada sobre la plaza du Maroc habría podido, en su consumación, “inflamar” y “extinguir” la especulación abstracta.

La formulación adorniana del “rebus” como modelo de la filosofía de Benjamin es instructiva para la imagen de pensamiento alegórica, si se añade que “cosa” o “mundo

de las cosas” en Benjamin no coincide con cosificación. Porque en la imagen de pensamiento son de hecho las cosas las que portan significados. Ellas “delatan” algo, permiten “deducir” algo, “anuncian”, dan una “señal”, “enseñan”, “prometen”, “saben”, “miran”, “esperan”, son “guiños”. A ellas corresponde la soledad del que piensa.

También las imágenes de pensamiento construidas narrativamente, como por ejemplo las de *Infancia en Berlín*, están habitadas por la “esencia del rebus” alegórico. Esto no tiene nada que ver con una forma de pensar regresiva, a menos que se denomine pueril a un pensamiento que busca determinar su relación con la teología en la imagen del papel secante o su crítica del progreso en la imagen del huracán que conduce hacia el futuro al ángel de la historia.

Caracteriza a las alegorías filosóficas de Benjamin que en ellas la frontera entre imagen y emblema está allanada, porque las cosas no son soportes de un significado fijado; por lo tanto no pueden ser “interpretadas” [*auslesen*]. En cada una de las imágenes de pensamiento se cristaliza el instante de suspensión de una constelación fugaz. Por eso su forma de representación no aparece como el resultado de una reflexión más larga y madura, sino como el hallazgo “de una intuición que impacta como un relámpago”. Esto constituye su analogía con el sueño. ¿Por qué nos emociona la intuición que tenemos de que al recordar un sueño sabemos que significa algo, si no nos hubiéramos sentido aludidos en él? En forma análoga al sueño, donde tienen lugar condensaciones y desplazamientos, en la imagen de pensamiento lingüística pueden convertirse en “rebus” objetos ópticos, recuerdos, un movimiento corporal, la figura de un autor o incluso todo el pasado. En la imagen

de pensamiento alegórica es prometida por un instante la “legibilidad” del mundo.

En cambio, las alegorías filosóficas forman en los grandes tratados un segundo plano de la dirección textual, cuyo significado en la lectura está activo “subliminalmente” y, por eso, es pasado por alto con facilidad. Aquel pasaje central del libro sobre el *Trauerspiel*, en el que Benjamin vincula muy estrechamente la caducidad inmanente de la historia natural (como tema del *Trauerspiel*) y la alegoría (como su forma de expresión), permite aclarar esto. Allí se dice que “en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se abre ante los ojos del observador como un paisaje primigenio petrificado. La historia, en todo lo que esta tiene desde un principio de atemporal, doloroso, fallido, se estampa en un rostro; no, más bien, en una calavera” (I/1, 343) [DB, 206s.]. Esta imagen se refiere solo superficialmente a las escenas barrocas de horror y martirio, las cabezas cortadas en pleno escenario o la entrada en escena obligatoria de los espectros. Porque Benjamin lo formula de manera muy precisa: *en la alegoría, no mediante o como*. El trabajo de las alegorías estéticas consiste en la consumación siempre renovada de la postulación de significado mediante el vaciamiento melancólico; su principio es la acumulación, de modo que ellas aparecen en esta acumulación como un cúmulo de ruinas inconexas. Este campo de ruinas se convierte en el “calvario” (I/1, 405) [DB, 275] tan solo cuando en la propia alegoría de Benjamin se hace legible filosóficamente como “rostro” y “calavera”, como “fisonomía alegórica” (I/1, 353) [DB, 219]. Solo al recibir un “rostro”, la cantidad imprevisible de alegorías obtiene un estatuto filosófico. En el pasaje citado más arriba se sigue

diciendo: “se expresa significativamente como enigma, no solo la naturaleza de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo” (I/1, 343) [DB, 207]. La alegoría de la calavera, que sostiene toda la argumentación, funciona como una imagen de pensamiento (cf. IV/1, 112).

La alegoría filosófica opone otro modo de significatividad gráfica al concepto subordinante, para el cual siempre lo individual puede ser tan solo ejemplo o ilustración didáctica. Ella posibilita una interacción entre concepto y experiencia, hace posible que se reúnan discursos heterogéneos en un texto, y asegura el carácter misterioso y no intencional de la verdad. Si la forma de representación filosófica usual se dirige en su tendencia principal hacia una minimización o malversación de lo metafórico, es entonces el carácter gráfico de la alegoría el que contrarresta esta tendencia y lleva a la extinción lo intencional del concepto. Esto no tiene nada que ver con el pensamiento poético. “No existe una musa de la filosofía” (IV/1, 16).

Benjamin no tematiza explícitamente la relación entre el carácter gráfico de la alegoría y la representación filosófica. Por eso es llamativo un aforismo citado sin indicación de autor en el comienzo del trabajo de los *Pasajes*:

En el fondo hay dos maneras de filosofía y dos modos de anotar los pensamientos: uno consiste en sembrarlos en la nieve – o bien, si usted prefiere, en la arcilla de las páginas; Saturno es el lector que contempla su crecimiento, e incluso c<0>secha su flor, el sentido, o su fruto, el verbo. El otro consiste en enterrarlos dignamente y erigir como sepultura la imagen, la metáfora, mármol frío e infecundo, por encima de su tumba (V/2, 1007) [LP, 835s.].

Ante todo esta reflexión parece desembocar en la valoración inequívoca de un modo de escritura filosófica lacónico y no pretencioso, al cual se contraponen el carácter gráfico del lenguaje por considerarlo frío, estéril y moribundo. Pero esto es engañoso, ya que el motivo de la frialdad figura en ambas partes, porque no actúa el sol nutridor, sino Saturno como "lector" que cosecha.¹⁹ Y, por otra parte, si interpretamos a Saturno como *topos* temporal de lealtad a las cosas, que demuestra la persistencia de lo escrito (cf. I/1, 333s.), entonces persiste la pregunta de por qué para él los pensamientos deberían ser ocultados bajo el sepulcro de las metáforas. La idea básica de que un autor filosófico no tiene poder sobre la historia de la repercusión de sus pensamientos no es realizada en la sencilla oposición sembrar (*semen*) vs. enterrar (*enterrer*), sino llevada a la paradoja en ambos casos. Porque el sepulcro infecundo (*infécond*) de la imagen es, si uno lo mira más detenidamente, una medida controlada por el autor, mientras que la cosecha fecunda (*fruit*) representa solo un incierto "sembrar en la nieve".

Al efectuar tales ensayos de interpretación, casi inadvertidamente, nos hemos aventurado ya en aquella imagen rebus que representa por sí misma la contraposición entre los imperceptibles granos de la escritura y las esculturas gráficas que entierran, y esto no cumple exactamente en el

¹⁹ El libro sobre el *Trauerspiel* (I/1, 328) remite a la transformación del dios de la cosecha, Saturno, en la muerte segadora. El giro "madurar en la traducción la semilla del lenguaje puro" se encuentra en el artículo sobre el traductor (IV/1, 17) [TT, 84, la traducción ha sido levemente modificada]; la metáfora de la semilla que todavía produce fruto en tumbas milenarias, en un texto sobre Kafka (II/2, 683) y en *Sobre el concepto de historia* (I/1, 703).

carácter gráfico de la alegoría lo que ella recomienda como instrucción para la fecundidad. Tanto más cabe preguntarse, entonces, si la contraposición está pensada en realidad como alternativa, sin que por eso resulte invalidada.

En ambos gestos (*manières*) se puede reconocer el modo de representación de un autor que escribe filosofía "a dos manos".²⁰ Lo cual no quiere decir exactamente que se trata de una alternativa o relación de sucesión temporal. Ni los pensamientos son algo procesual que busca una "presentación" adecuada, ni es en realidad posible fundamentar una jerarquización entre un modo de escribir figurativo y uno no figurativo, entre uno apropiado y uno inapropiado.

"Lo propio de la escritura filosófica es estar, a cada giro, nuevamente ante la cuestión de la exposición", proclama la primera frase del libro del *Trauerspiel*. El "giro" —la frase, el tropo, el período lingüístico— forma parte del problema de la representación,²¹ que no se puede eliminar en el ám-

²⁰ En la correspondencia sobre la relación problematizada por Adorno entre el primer y el segundo esbozo del trabajo de los *Pasajes*, Benjamin escribe: "El tal WB tiene *dos* manos, lo que no es evidente en un escritor, pero en ello ve éste su tarea y su más alto derecho. [...] ¿No quieres ver las cosas como las veo yo, querida Felizitas?" (A Gretel Adorno, 01/09/1935, V/2, 1141) [LP, 937s.]. Ya un año antes, en una carta a la misma destinataria, Benjamin había resaltado, en lo que concierne a la influencia de Brecht en él, que esta le hace posible "afirmar" un polo "contrapuesto al de mi ser originario" y "yuxtaponer cosas y pensamientos que pasan por incompatibles" (comienzos de junio de 1934, II/3, 1369). Cf. además la introducción: "*Links hatte noch alles sich zu enträtseln...*". In: *Walter Benjamin im Kontext*. Ed. de Burkhardt Lindner. Frankfurt/M. 1978.

²¹ Si el libro sobre el *Trauerspiel* postula expresamente el cuidado por la representación (I/1, 212) como la tarea del filósofo, la refe-

bito de la “verdad, al que hacen referencia los lenguajes”, sino representarse como espacio de escritura discontinuo (I/1, 207, 209) [DB, 61]. El “el abismo entre el ser y el significar figurativos” (I/1, 342) [DB, 206] de la alegoría del *Trauerspiel* retorna en el problema de la representación filosófica, en lugar de resolverse en una relación regulada entre intuición y concepto. Esto provoca que la representación del objeto lo constituya como objeto de una lectura que jamás ha tenido lugar de esa manera fuera de la representación misma.

Apariciones del concepto

Independientemente de los pasajes documentales sobre el término *alegoría* indicados aquí, son muy instructivos los registros y los signos de colores (cf. V/2, 1264-1277, y además VII/2, 736-742) para el libro sobre Baudelaire planeado por Benjamin. De esta manera es posible buscar por el signo para alegoría aquellos materiales y anotaciones de la *Obra de los pasajes* a los que pensaba recurrir para el tema alegoría.

rencia al “cuidado por la representabilidad” de Freud no está alejada de esto, en tanto que en ambos casos se trata de la autorrepresentación medial, de lo que puede ser deducido en forma intencional. *Entstellte Ähnlichkeit* de Sigrid Weigel va tras las numerosas huellas de Freud en Benjamin. – Que Benjamin incluya discursos psicoanalíticos, de la ciencia del arte y antropológicos no debe ser mal interpretado como la “ampliación” de una organización originalmente literaria. Más bien – como muestran especialmente los fragmentos del tomo VI – la especificidad de lo lingüístico y textual en su obra emerge de la atención especial a esquemas de representación corporales y gráficos.

- I/1, 247, 323, 331, 336-409, 880;
 I/2, 519, 586, 591, 603, 657-690, 742;
 I/3, 831, 877, 881s., 915s., 917, 919, 951s., 953, 1044,
 1047, 1074, 1081, 1087, 1091, 1119, 1137,-1158,
 1174, 1219;
 II/2, 504, 626, 1212, 1216;
 II/3, 1193, 1212, 1216;
 III, 17, 21, 139s., 218, 367, 369, 373, 382, 401, 421, 528,
 576;
 IV/1, 136, 531, 564;
 IV/2, 611;
 V/1, 54 69, 71, 133, 257, 267, 269-280, 293, 301-489,
 567, 590;
 V/2, 664, 688, 707, 776, 907, 909, 1009, 1023, 1029,
 1142, 1165, 1215s., 1231s., 1245, 1250;
 VI, 216s., 218, 226, 381;
 VII/1, 386;
 VII/2, 737-765;
 Br 1, 330, 340, 366, 372, 406s.;
 Br 2, 751, 770, 774, 811.

Bibliografía

- Ackbar Abbas: *On Fascination: Walter Benjamin's Images*. In: *New German Critique* 48 (1989), 43-62.
 Theodor W. Adorno: *Charakteristik Walter Benjamins* [1950]. In: –: *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*. Ed. por Rolf Tiedemann. Edición revisada y ampliada. Frankfurt/M. 1990, 9-26.

—: *Die Idee der Naturgeschichte*. In: —: *Gesammelte Schriften*. T. 1: *Philosophische Frühschriften*. Frankfurt/M. 1973, 345-365.

Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹. Protokolle. In: *Frankfurter Adorno Blätter IV*. Ed. por Theodor W. Adorno Archiv. München 1995, 52-77.

Peter-André Alt: *Benjamin und die Germanistik. Aspekte einer Rezeption*. In: *Das Selbstverständnis der Germanistik. Aktuelle Diskussionen*. Ed. por Norbert Oellers. Tübinga 1988, 133-146.

Hubertus von Amelnunxen: *D'un état mélancolique en photographie. Walter Benjamin et la conception de l'allégorie*. In: *Revue des Sciences Humaines* (1988) 210, 9-23.

Christine Bange: *Die zurückgewiesene Faszination. Zeit, Tod und Gedächtnis als Erfahrungsstrategien bei Baudelaire, Benjamin und Marguerite Duras*. Weinheim/Basilea 1987.

Norbert Bolz: *Walter Benjamins Ästhetik*. In: *Walter Benjamin. 1892-1940. Zum 100. Geburtstag*. Ed. por Uwe Steiner. Berna, etc. 1992, 11-32.

Christine Buci-Glucksmann: *Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen*. Hamburgo 1984.

Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt/M. 1993.

Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. 1974.

Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M. 1971.

Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart 1988.

Klaus Garber: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*. Tübinga 1987.

Ansgar Hillach: *Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch, einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen*. In: »*Theorie der Avantgarde*«. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Ed. por W. Martin Lüdke. Frankfurt/M. 1976, 105-142.

Michael Kahl: *Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans*. In: *Allegorie und Melancholie*. Ed. por Willen van Reijen. Frankfurt/M. 1992, 292-317.

Andreas Kilb: *Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne*. In: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Ed. por Christa y Peter Bürger. Frankfurt/M. 1987, 84-113.

Heinz D. Kittsteiner: *Die geschichtsphilosophische Allegorie des 19. Jahrhunderts*. In: *Allegorie und Melancholie*. Ed. por Willen van Reijen. Frankfurt/M. 1992, 147-171.

Burkhardt Lindner: *Satire und Allegorie in Jean Pauls Werk. Zur Konstitution des Allegorischen*. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 1970, 7-62.

—: *Engel und Zwerg. Benjamins geschichtsphilosophische Rätselfiguren und die Herausforderung des Mythos*. In: »*Was nie geschrieben wurde, lesen*.« *Frankfurter Benjamin-Vorträge*. Ed. por Lorenz Jäger y Thomas Regehly. Bielefeld 1992, 236-265.

–: *Benjamins Aurakonzeption. Anthropologie und Technik, Bild und Text*. In: *Walter Benjamin. 1892-1940. Zum 100. Geburtstag*. Ed. por Uwe Steiner. Berna, etc. 1992, 217-248.

– (Ed.): *Walter Benjamin. Text + Kritik* 31/32, 1971/2 1979.

Bettine Menke: *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*. München 1991.

Paul de Man: *Conclusions: Walter Benjamin's »The Task of the Translator«*. In: –: *The Resistance to Theory*. Minneapolis 1987, 73-105.

Winfried Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt/M. 1980.

–: *Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene*. In: *Walter Benjamin. 1892-1940. Zum 100. Geburtstag*. Ed. por Uwe Steiner. Berna, etc. 1992, 33-76.

Heiner Müller: *Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig [Gespräch mit Michael Opitz und Erdmut Wizisla]*. In: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*. Ed. por Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Leipzig 1992, 348-362.

Jürgen Nacher: *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell. Zur Konstitution philosophischer Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1977.

Rainer Nägele: *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*. Baltimore/Londres 1991.

Michael Opitz: *Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern*. In: *Aber ein Sturm*

weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin. Ed. por Michael Opitz y Erdmut Wizisla. Leipzig 1992, 162-181.

Cornelia Rosenbrock: *Lektüre und Wiederholung. Zur philosophischen Deutung der Zeitkonstitution des Lesens*. Kassel 1994.

Gerhard Scheit: *Der Totenkopf als Messias? Ursprung und Modernität der Allegorie bei Walter Benjamin und Georg Lukács*. In: *Weimarer Beiträge* 35 (1989), 1961-1979.

Uwe Steiner: *Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung*. In: *Daphnis* 18 (1989), 641-701.

–: *Traurige Spiele – Spiel vor Traurigen. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels*. In: *Allegorie und Melancholie*. Ed. por Willem van Reijen. Frankfurt/M. 1992, 32-63.

Harald Steinhagen: *Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie*. In: *Formen und Funktionen der Allegorie: Symposion Wolfenbüttel 1978*. Ed. por Walter Haug. Stuttgart 1979, 666-685.

Rolf Tiedemann: *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt/M. 1983.

Samuel Weber: *Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's »Origin of the German Mourning Play«*. In: *MLN. German Issue*. Número dedicado a Walter Benjamin. 106 (1991), 465-499.

Sigrid Weigel: *Von der anderen Rede zur Rede des Anderen. Benjamin liest Freud oder Zur Vorgeschichte der Allegorie der Moderne im Barock*. In: *Literaturmagazin* (1992), nro. 29, 47-55.

—: *Enstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt/M. 1997.

Bernd Witte: *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*. Stuttgart 1976.

Irving Wohlfarth: *L'Esthétique comme préfiguration du matérialisme historique: »La théorie du Roman« et »Origine du Drame baroque allemand«*. In: *Weimar. Le tournant esthétique*. Ed. por Gérard Raullet y Josef Fürnkäs. París 1988, 121-142.

Traducción de Esteban Ruiz y Martín Salinas

Josef Fürnkäs

Aura

“De cuanto más cerca se contempla una palabra, tanto más lejos se la ve proyectarse hacia atrás”.¹ La aproximación teórica a aquello que, a través de las controversias de la historia de recepción, es considerado hoy como el concepto de aura en Walter Benjamin, ha de ser intentada, en lo que sigue, en tres pasos. Ante todo se trata, a la luz de la concepción benjaminiana del lenguaje y la historia, de retirar –por la vía de la problematización del *concepto*– el velo, que se ha tornado gris, de las funcionalizaciones ideológicas. *El* concepto de aura puede ser ampliado mediante la determinación de límites, en la medida en que el concepto de unidad subyacente se vuelve reconocible en cuanto construcción hecha por la posteridad. El segundo paso, y el más importante, lo constituye pues la representación de los empleos que hace Benjamin del propio concepto de *aura*, en lo cual se prestará la misma atención a las continuidades y a las discontinuidades. Por último, la representación diacrónica es sintetizada en una consideración tipológica de las formas de significación esenciales.

¹ Karl Kraus: *Pro domo et mundo* (1912). In: —: *Schriften*. Vol. 8: *Aphorismen*. Ed. de Christian Wagenknecht. Frankfurt/M. 1986, 291. Benjamin cita el aforismo tres veces: I/2, 647; II/1, 362; IV/1, 416.

Una diferenciación concluyente es necesaria en interés de un tratamiento ilustrado del concepto y el objeto, si uno no quiere ya dejarse cegar por la falta de contornos de los fenómenos que emiten destellos "auráticos": hay que descartar el argumento según el cual, con el concepto impreciso de aura, se corresponde la imprecisión del fenómeno designado.

I. Palabra y objeto

"¿Pero qué es propiamente el aura?". La pregunta directa por lo que es "propiamente" el conocido fenómeno extraído en un comienzo de la mística es algo que Benjamin formuló en el estudio *Pequeña historia de la fotografía* (II/378) [HF, 75] de 1931, como también en las dos primeras versiones del tratado *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (I/2, 440; VII/1, 355), de 1935/36. Sus respuestas respecto de la palabra y el objeto, como se sabe, fueron menos directas y unívocas. Bertolt Brecht creyó ver detrás de ellas, en una simplificación adivinatoria, un "spleen" de Benjamin. A pesar de toda la valoración hacia el refinado crítico, duras reservas conducían su pluma cuando, en su *Diario de trabajo*, observó el 25/7/1938 acerca del "aura":

llamativamente, un spleen le permite a benjamin escribir esto; él parte de algo que llama *aura*, y que coincide con el sueño (con el sueño diurno). dice: si uno siente una mirada dirigida hacia uno mismo, aun a sus espaldas, le responde (!). la expectativa de que lo que se observa lo observa a uno mismo, produce el aura.

esta se encontraría, en el último tiempo, en decadencia, junto con lo cultural. b[enjamin] descubrió esto en el análisis del filme, en el que el aura se hunde a causa de la reproducibilidad de las obras de arte. todo mística, en medio de una posición en contra de la mística. ¡en tal forma es adaptada la concepción materialista de la historia! es un tanto espeluznante.²

Aquello que Benjamin llama "aura" es conducido por la anotación de Brecht, no al concepto, pero sí en todo caso a la contradicción más sintética que quepa imaginar: "todo mística, en medio de una posición en contra de la mística". ¿Es posible separar este diagnóstico agudo de la posición de rechazo de Brecht –que va de la mano de aquel diagnóstico– en relación con "la concepción materialista de la historia"? Entonces, en el esclarecimiento de la mística –que toma en serio desde una perspectiva "materialista" a la mística en cuanto mística, es decir: en cuanto experiencia particular y expresión específica–, sería posible designar al menos el problema y la causa de la falta de claridad: "todo mística" no se refiere a la exposición de Benjamin, sino en todo caso al objeto; no al procedimiento de Benjamin, sino en todo caso a la experiencia tratada. La aposición "en medio de una posición en contra de la mística" admite, por su lado, que la "posición" de Benjamin se orienta totalmente al esclarecimiento, aunque en la "forma" inapropiada en relación con un objeto quizás igualmente inapropiado. Aquí aborda Benjamin una peculiaridad subjetiva de Benjamin, que este mismo

² Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. I. Vol.: 1938-1942. Ed. de Werner Hecht. Frankfurt/M. 1973, 16. [En el original, todos los sustantivos aparecen en minúsculas (n. de los trads.)].

intenta descifrar en cuanto tendencia “objetiva” y signatura filosófico-histórica de la época.

Lo que Brecht, en una remisión irónica a las interpretaciones benjaminianas de Baudelaire, designa como un “spleen” constitutivo del propio Benjamin, puede ser explicado a través de la *Caracterización de Walter Benjamin* (1950), que posee carácter filosófico y acentos muy distintos. La valoración de Adorno culmina en la afirmación según la cual en él “se han encontrado por última vez [...] mística e Ilustración”.³ Aun cuando Adorno, con la valoración aquí implícita, contradice totalmente a Brecht, lo confirma en la constatación de una paradoja fundamental: “El pensamiento debe alcanzar la densidad de la experiencia, pero sin renunciar a su rigor”.⁴

Si se coloca de momento entre paréntesis la lucha “ideológica” –en absoluto carente de influencia desde la perspectiva de la historia de recepción– entre los dos amigos antitéticos de Benjamin, precisamente la sorprendente coincidencia en el diagnóstico objetivo parece apropiada para proporcionar un nuevo acceso a la paradoja en

³ Theodor W. Adorno: *Charakteristik Walter Benjamins*. In: –: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1976, 301 [Theodor W. Adorno: *Caracterización de Walter Benjamin*. En: –: *Crítica cultural y sociedad*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1970, 111-130; aquí, 130].

⁴ *Ibid.*, p. 300 [id.]. Scholem, el experto en mística judía, aparece, por su parte, en la retrospectiva –*pro domo et mundo*– como abogado de la “dimensión teológica del Benjamin tardío” que no comprendieron ni Brecht ni Adorno, cuando, orientado especialmente en contra del artículo sobre la *Obra de arte*, denuncia la “nueva definición” benjaminiana del aura como “subrepción” a fin de “introducir subrepticamente perspectivas metafísicas en un marco que les resulta inapropiado”. Cf. Gershom Scholem: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt/M. 1975, 257s.

el concepto benjaminiano de aura. La contradicción performativa de una “definición de lo indefinible”⁵ sugiere que se trata más de la pregunta adecuada por el fenómeno “místico” que de una respuesta definida, limitada por una razón ideológica (en el sentido más amplio). A pesar de la forma “existencial”, la pregunta de Benjamin por lo “auténtico” en el aura no debe entenderse de ningún modo en el sentido ontológico de una “analítica del *Dasein*”,⁶ como la propágó *Ser y tiempo* (1927) de Heidegger. En el contexto teórico e histórico de la “protohistoria” (Br 2, 664) benjaminiana de la Modernidad, se remonta más bien a ambigüedades semánticas y pragmáticas inherentes al concepto –tomado en préstamo a la mística con un propósito ilustrado– hasta en sus usos estratégicos. Tan ambiguo como la semántica designada por la cuestión es el signo lingüístico, incluso en cuanto a origen y forma; ambigua es también la pragmática del concepto. Al menos necesitadas de esclarecimiento tienen que aparecer hasta ahora las conocidas “definiciones” del aura que Benjamin propuso en los años treinta, con la conciencia filosófico-histórica de su “decadencia” y con la profesión vanguardista de la necesidad de su “demolición”. Solo a título de ejemplo recordaremos aquí, por un lado, la fórmula de definición espacio-temporal que reza: “irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar” (II/1, 378; I/2, 440; VII/1, 355; I/2, 479) [HF, 75]; por otra parte, a la imagen –retrotraída por Brecht al “sueño” y el “spleen” –

⁵ El arte de interpretación mimética de Marleen Stoessel se agota en la formulación y reformulación de esta contradicción; cf. *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung Walter Benjamins*. Múnich 1983, 43.

⁶ Cf. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tubinga 1972, 41-52.

de que el ser humano “dota” a un “fenómeno” de la “capacidad de alzar la vista” (I/2, 646s.) [ATB, 163], que se esboza en el trabajo *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, concluido en 1939.

Al margen de estas dificultades, la popularizada idea fundamental del artículo *Sobre la obra de arte*, que considera las múltiples tendencias del arte moderno como un proceso de decadencia, desde el renacimiento de Benjamin en la década de 1960, ha promovido la formación de un verdadero aluvión de referencias secundarias –más o menos coincidentes con las de Benjamin–. Esta discusión en el plano de la teoría del arte, infiltrada de múltiples formas por la ideología, solo con dificultad puede ocultar su punto ciego. Como no consigue captar el concepto de aura con la claridad deseable, en sus exposiciones y análisis carece, con suma frecuencia, de rigurosidad y coherencia. La recepción de los últimos años, marcada por sus intensos niveles de crecimiento, ha mostrado, en lo que respecta a la palabra clave “aura”, lo siguiente: se refiere “al ocuparse con Benjamin, a todo”. Y, como añaden los editores de *Literatur über Walter Benjamin* [Bibliografía sobre Walter Benjamin] (1993): “Esto se ve favorecido por lo heterodoxo de su pensamiento”.⁷ Como ningún otro empleado por Benjamin, el de aura cumple con aquel estado de cosas innegable que los teóricos de la ciencia y los críticos de la metodología podrían convertir fácilmente en un reproche: los conceptos de Benjamin no aclaran

⁷ Reinhard Markner / Thomas Weber: *Vorwort*. In: *Literatur über Walter Benjamin. Kommentierte Bibliographie 1983-1992*. Ed. de Reinhard Markner y Thomas Weber. Hamburgo 1993, 7. Cf. en cambio las tentativas de explicación de Kambas y Lindner.

nada; se encuentran, antes bien, altamente necesitados de esclarecimiento.

Lo que se presenta en el concepto de aura como indeterminado, y que a través de ello parece útil como expresión sintética de lo heteromorfo, hace esto precisamente por sobredeterminación: en cuanto indeterminado, es ya resultado de múltiples determinaciones. Esta determinabilidad de lo indeterminado es algo que el concepto de aura comparte, al menos formalmente, con el de verdad auténtica. Benjamin jamás ha dejado alguna duda de que la “verdad” no puede ser atrapada y dominada *per definitio-nem*. Es llamativo que, en sus reflexiones epistemológicas, el “concepto” definido exceda con demasiada frecuencia el campo discursivo de los términos epistemológicos *idea, nombre e imagen*. Los modelos tempranos de *idea y nombre*, que condicionan su teoría y su praxis fisonómica del lenguaje, y los ulteriores de *imagen y dialéctica en suspenso*, que organizan su protohistoria de la Modernidad, impiden unánimemente entender los conceptos como meras herramientas finalizadas de antemano. La verdad debe ser tomada más bien como un “ser” carente de intencionalidad en el *medium* del lenguaje, que nunca puede ser traducido en un “tener” o en una disposición instrumental. Esta concepción implica una revisión crítica de las “realizaciones frívolas” a manos de la racionalidad de la ciencia moderna, que a través de la ilusión de una irrepetible “marcha de las cosas del mito al logos”⁸ fundamenta la exclusión de

⁸ Desde cierta perspectiva, el “trabajo” de Blumemberg con el mito pendiente se aproxima bastante a la orientación de la crítica salvadora de la teología y la mística en Benjamin: “El hecho de que el curso de las cosas haya avanzado desde el mito al logos representa un peligroso desconocimiento, porque con ello se pretende tener la

mito y teología, magia y mística. La crítica al optimismo de la idea de progreso “racional” y la crítica salvadora de los restos dejados como irracionalismos se entrecruzan, pues, en el prolongado empeño de revisión benjaminiano, que en primera instancia apunta a una “filosofía futura” (II/1, 157ss.); en última instancia, a una “historiografía materialista” (I/2, 702) que aún no ha existido.

A través de la relación constitutiva con el lenguaje, tal como la que, según Benjamin, “ya, en tiempos de Kant, intentó [...] Hamann” (II/1, 168) [PFF, 16], el conocimiento conceptual debería perder su relación metodológica de exclusión respecto de la imagen y la revelación lingüística. Al servicio de esta estrategia de apertura se encuentra la refuncionalización filológica que hace Benjamin de la idea de “legibilidad del mundo”, tal como la ha elaborado el *topos* retórico del “libro como símbolo” en la Edad Media y en el humanismo. En una reflexión epistemológica sobre la *Obra de los pasajes*, Benjamin sintetiza su programa de abrir “el libro de lo sucedido”: “El discurso acerca del libro de la naturaleza indica que lo real puede leerse como un texto. Lo mismo habrá de mantenerse aquí respecto de la realidad del siglo XIX. Nosotros abrimos el libro de lo sucedido” (V/1, 580) [LP, 466].

certeza de que en algún lugar, en la lejanía del pasado, se habría producido el irreversible avance que habría decidido haber dejado algo muy atrás y en lo sucesivo solo tener que realizar avances” (Hans Blumentberg: *Die Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 1979, 34.

⁹ Cf. el capítulo *Das Buch als Symbol* in: Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna/Múnich 1973, 306-352. La idea de la “legibilidad” es investigada en términos metafóricos por Hans Blumentberg en *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/M. 1981.

Un conocimiento conceptual liberado de las coacciones del método científico puede recuperar a través de esta “lectura”, como contraparte, una apertura receptiva para los fenómenos miméticos: (II/1, 213). La apertura receptiva de la “lectura” designa, para la “protohistoria” de Benjamin, el equivalente metódicamente no metódico para aquella “atención parejamente flotante”¹⁰ que los *Consejos para el médico en el tratamiento psicoanalítico* (1912) de Freud definen como la forma especial en que el analista debe escuchar al que debe ser analizado, a fin de impedir la reducción prematura de la complejidad psíquica del caso individual a través de la atención selectiva. La recomendación técnica de Freud constituye la contraparte de la regla de libre asociación propuesta para aquel que ha de ser analizado: el analista, al escuchar, no debe privilegiar ningún elemento, lo cual supone que él permite que sus propios impulsos inconscientes actúen tan libremente como sea posible; pero, al mismo tiempo, interrumpe las motivaciones que habitualmente guían la atención. Según el modelo freudiano de una comunicación, controlada experimentalmente, desde lo consciente a lo inconsciente, la apertura receptiva de la “lectura” en Benjamin apunta a abrir, en el aquí y ahora de la percepción habitual, el abismo temporal de lo efímero y lo eterno. Como atención parejamente flotante y, con ello, también extremadamente intensa, es asimismo afín a aquella “atención” que el ensayo sobre *Kafka*, apoyándose en Malebranche, llama “la

¹⁰ [*Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico*. En: Sigmund Freud: *Obras completas*. ordenam., coment. y notas de James Strachey, con la colab. de Anna Freud. Trad. de José L. Etcheverry. 24 vols. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu, 2007, vol. XII, 107-119; aquí, 111].

plegaria natural del alma" (II/2, 432) [FK, 233]. Observar lo profano como si fuera algo sagrado constituye un rasgo corriente en la caracterización de Benjamin. Ya en el Benjamin temprano, aparece en el centro de la revisión de Kant y su crítica del dualismo sujeto-objeto la rearticulación del conocimiento con la "dignidad de una experiencia que es pasajera", a través de la cual toda su estructura es definida "como una experiencia singular temporal" (II/1, 158) [LGLH, 7s.].

La distinción, propuesta por la teoría de la ciencia y por la lingüística positivistas, entre lenguaje objetivo y metalingüística, no entra en la peculiar formación benjaminiana de los conceptos. El dualismo analítico del conocimiento de objeto y método, de sujeto y objeto, es traducido a la tríada de cosa (experiencia), representación (procedimiento) y *medium* (lenguaje). Benjamin no parte de la prioridad abstracta de un sistema axiomático y de los conceptos fundamentales y premisas individuales correspondientes a dicho sistema. Se apoya, antes bien, en la medialidad no intencional del lenguaje, que proporciona el tema, no solo para la filosofía del lenguaje temprana, sino también para la *Enseñanza de lo semejante* (1933), esbozada con pretensiones antropológicas. Este último trabajo culmina –si se atiende al final de su segunda versión, *Sobre la facultad mimética*– en la concepción según la cual el lenguaje representa "el estadio supremo del comportamiento mimético y el más perfecto archivo de semejanzas miméticas, un medio al cual emigraron sin residuos las más antiguas fuerzas de producción y recepción mimética, hasta acabar con las de la magia" (II/1, 213) [FM, 107]. Esta *Enseñanza* remite claramente a aquel "materialismo an-

trropológico tal y como lo documenta la experiencia de los surrealistas y ya antes la de un Hebel, un Georg Büchner, un Nietzsche, un Rimbaud" (II/1, 309s.) [SU, 61]. El ensayo de Benjamin *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (1929) constata, por la vía de los experimentos oníricos surrealistas con el inconsciente colectivo, que imagen y lenguaje habrían alcanzado la precedencia frente al "sentido" y el "yo" en "una iluminación profana de inspiración materialista, antropológica" que, al mismo tiempo, representa "la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa" (II/1, 296s.) [SU, 46].

Lo que se comunica, en el concepto de aura, como algo indeterminado, puede ser clarificado del modo más nítido en el ámbito de aquel "materialismo antropológico" que aparece, como una suerte de psicoanálisis colectivo, no solo para liberar el "cuerpo" y la "criatura física" (II/1, 309), sino aún más la imagen y el lenguaje, del dominio de la "metáfora moral" (II/1, 309) y de la metafísica inconsciente. Con vistas al concepto de aura, se recomienda retornar al "problema originario" (II/1, 142), que ya Benjamin tematiza en el tratado temprano de 1916 *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del ser humano*: el lenguaje, más allá de su función comunicativa, expresa algo performativo que él mismo no declara en absoluto, y que por ende no puede ser traducido en la forma lógica de una declaración. Con este problema, que "no se puede ya resolver contemplativamente" (II/1, 309) [SU, 60],¹¹ se confrontan los conceptos de Benjamin, en el torbellino de su realización retórico-discursiva, como "figuras de

¹¹ La trad. ha sido levemente modificada (n. de los trads.).

lenguaje”.¹² Por un lado, la expresión “aura” solo a partir de Benjamin alcanza una importancia filosófica; por otro, no representa una creación conceptual de Benjamin, sino que funciona como cita de la tradición mística. La magia del nombre designa, en un espectro de semejanzas, signo y cosa, metafísica de la significación y empiria del material lingüístico. Primeramente “aliento” y “destello” entre los antiguos griegos y romanos, “aura” se convierte, en la cábala esotérica, en “éter que circunda a los hombres y en el que son preservadas sus acciones hasta el Juicio Final”.¹³ El concepto benjaminiano de aura no remite solo a una

¹² Cf. los trabajos de Menke y Menninghaus.

¹³ Tiedemann, *Aura*, 652. Cf. también las exposiciones de Stoessel, 181s. sobre el “destino etimológico de la propia palabra aura”. ¿Hay una conexión comprobable entre “aura” y “aleph”, como sugiere al menos Stoessel (12)? En el contexto del problema de la autoridad religiosa y la mística (aquí: Moisés como mediador de la voz divina para el pueblo) interpreta Scholem una tradición judía según la cual todo lo que percibió el pueblo de Israel, con sus propios sentidos, de la revelación divina de los diez mandamientos, no era otra cosa que “aquel aleph con el cual, en el texto hebreo de la Biblia, comienza el primer mandamiento, el aleph de la palabra ‘anochi, yo’”. Scholem explica: “La consonante aleph no representa, pues, en hebreo otra cosa que la puesta en acción laríngea de la voz (correspondiente al *spiritus lenis* griego) que precede a una vocal en el comienzo de una palabra. El aleph representa, pues, por así decirlo el elemento del que procede todo sonido articulado, y de hecho los cabalistas concibieron siempre la consonante aleph como la raíz espiritual de todas las otras letras que, en su esencia, encierra todo el alfabeto y, con ello, todos los elementos del lenguaje humano. Escuchar el aleph equivale realmente a nada; representa la transición a todo lenguaje perceptible y, por cierto, no puede decirse de él que se comunica a un sentido específico de carácter claramente definido”. Cf. Gershom Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt/M. 1973, 46ss.

formación conceptual que puede ser citada, sino más aún a un “estilo” filológicamente quebrado, indirecto. La pragmática de la cita tiene la intención algo diferente de la mera repetición de una tradición pasada y en curso de desaparición. El rescate no apunta a la preservación del pasado; antes bien, presupone una decidida elección dentro de la tradición: aceleración y presión temporal hacen que, en el siglo XX, aparezca como más valioso salvar algo de la tradición que limitarse a preservar muchas cosas. Por cierto, la pragmática benjaminiana de la cita no funciona sin préstamos de la filología decimonónica. Al mismo tiempo, sin embargo, la búsqueda persistente en el laberinto de los significados, las referencias y las semejanzas “antiguos” es ya parte del proyecto de roturar “terrenos en los que hasta ahora solo crece la locura” con “el hacha de la razón” (V/1, 570) [LP, 460]. La explicación filológica a través de la cita significa, en Benjamin, por el camino de las intervenciones estratégicas, depurar el laberinto de la tradición lingüística “de la maleza de la locura y del mito” (V/1, 571) [id.]. No es, pues, llamativo que Benjamin no haya creado una nueva terminología ni haya desarrollado una jerga filosófica determinada.

Las grandes dificultades para captar el concepto benjaminiano de aura deben remontarse a que pertenece esencialmente a dicho término –tanto en el aspecto del signo como también en el de lo designado– el hecho de sustraerse a la claridad filosófica esperada. Cuando falta la claridad, se impone la clarificación, y cuando no se encuentra la solución para el enigma, cabe en todo caso indicar por qué el problema es insoluble. En el propio Benjamin no puede encontrarse el concepto de aura. Solo es posible de-

mostrar varias perspectivas imposibles de conciliar sobre un problema de percepción difícil de objetivar. Apoyan este diagnóstico, en una contradicción performativa, justamente aquellos intérpretes de Benjamin que, en la medida en que buscan un concepto unitario, promueven antes bien la pluralidad de constelaciones y niveles de sentido. Estas actualizaciones –cada una de las cuales parte de sus propias posiciones–, en cuanto actualizaciones formadoras de tradición, podrían invocar plenamente a Benjamin, quien, por ejemplo, en la carta del 7/3/1931 a Marx Rychner, partiendo de su “posición filosófico-lingüística muy particular”, explica el sentido de su propia investigación y pensamiento “de acuerdo con la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve niveles de sentido de cada pasaje de la Torá” (Br 2, 523s.). Si *el* concepto de aura representa una construcción de la posthistoria, se trata de una que está fundada tanto en la cita salvadora de la tradición mística como también en la cosa misma, es decir, en el fenómeno de percepción especial, difícil de captar de otro modo. “Aura” aparece en Benjamin, menos como concepto, en el sentido filosófico, que como “nombre” de acuerdo con el parámetro de la magia profana del lenguaje: *un* nombre para el todo de la perceptibilidad de mundo e historia: “aura” es, de esta manera, al mismo tiempo una cifra para la paradoja de una experiencia posible de lo imposible. Funciona como “figura de lenguaje” dialéctica de una retórica performativa que apunta al mesiánico “mundo de la actualidad integral y polifacética” (II/I, 309) [SU, 61] en el aquí y ahora de la percepción; y en el “despertar” (V/1, 1057) del sueño reclama su modelo “materialista-antropológico” de una “rememoración” impensable, histórica (V/1, 490).

2. Usos benjaminianos del concepto

Puede tal vez sorprender, a primera vista, que la esotérica obra temprana funcione sin el empleo de la expresión “aura”. Si se hace abstracción de citas muy esporádicas, más bien provisionarias –por ejemplo, en los ensayos sobre *El idiota* de Dostoievski (II/237) y *Las afinidades electivas* de Goethe (I/1, 192)–, debemos seguir plenamente a Werner Fuld cuando este ve en ello un propósito de Benjamin. La expresión aparece en los primeros decenios del siglo XX “con una carga demasiado unilateral”.¹⁴ Lo invocan el oscurantismo sectario de los teósofos, el espiritismo especulativo de Rudolf Steiner y también la escuela antroposófica. En especial se trata tal vez, para el joven Benjamin de evitar una relación de afinidad demasiado ostentosa con el grupo de cósmicos de Múnich situados en los márgenes del círculo de George. A pesar de todo el interés en Ludwig Klages y Alfred Schuler, se mantiene a distancia de una ciencia oculta que se dispone a unir en forma monista teología y estética, fisonómica y psicología, cosmología y antropología. Benjamin divisa cada más claramente estas formas contemporáneas de la mística, en el curso de los años veinte, en cuanto productos de descomposición derivados de la catástrofe de toda Europa en la Primera Guerra Mundial. Dentro de las discusiones ideológicas de la época de Weimar, precisamente el “ungido galimatías de los falsos profetas” (III, 358) marca una alta coyuntura, que Benjamin, en *Erleuchtung durch Dunkelmänner* [Iluminación a través de hombres oscuros] (1932), explica a partir de “la interacción subterránea de

¹⁴ Fuld, 359.

la técnica de publicidad reciente y las ciencias ocultas”, que “experimentaron su ascenso a partir de la decadencia de la formación universal” (III, 359s.). Benjamin continúa:

Si una entiende el arte de convertir la mercancía en arcano, la otra sabe degradar el arcano a mercancía; así como es posible encontrar en un cigarrillo al mejor médico del alma, así también el “Goetheanum” de Steiner puede ser considerado una empresa sólida, y la ciencia oculta puesta por él en circulación es un artículo de marca que de ningún modo teme recurrir a toda la historia universal para hacer su propia propaganda (III, 360).

La crítica del oscurantismo moderno se realiza aquí ya desde el punto de vista de la protohistoria, para lo cual proporcionan la base el encuentro con el “mito París”¹⁵ mediado por el Surrealismo francés y las indagaciones lúdico-críticas de *Dirección única* en el espacio abierto de la estética de la mercancía y la producción de deseos. Estas “experiencias” vanguardistas, que convergen en el concepto “materialista, antropológico” de una “iluminación profana” (II/1, 297), son al mismo tiempo las condiciones para que Benjamin pueda convertir la palabra *aura* en un concepto suyo. Ya la glosa *Nichts gegen die ‘Illustrierte’* [Nada contra la ‘*Illustrierte*’] (1925) anuncia este giro conceptual. Apartado de los entornos esotéricos y escapistas usuales, *aura* aparece aquí ya en el contexto de la “actualidad” auténtica específica del “círculo de producción” (Br 1, 455) de *Dirección única*. Benjamin defiende el carácter

¹⁵ La fundación del “mito de París” en el siglo XVIII y el XIX fue indagado por Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. Múnich/Viena 1993.

documental desnudo de la *Berliner Illustrierte* frente a los denostadores de la intelectualidad y de la burguesía culta: “Mostrar las cosas en el aura de su actualidad es más valioso, es mucho más fructífero –aunque indirectamente– que ufanarse con las ideas en última instancia muy pequeñoburguesas de formación popular” (IV/1, 449).

La fusión de estos dos conceptos –tan característicos del posterior proyecto benjaminiano de una protohistoria de la Modernidad– en la expresión “aura de su actualidad” remite a su estrategia subversiva en el “combate literario” (IV/1, 108) de la República de Weimar, tal como lo practica ejemplarmente *Dirección única*, publicado en 1928. La ficción de un “fisonomista del mundo de las cosas” (IV/1, 389), que pasea como un *flâneur* a través del mundo de mercancías en la gran ciudad de los años veinte, convierte las “imágenes de pensamiento”¹⁶ en una colección discontinua en la que establecen relaciones lúdicamente calidoscópicas la percepción excéntrica, la crítica efímera de la época y la filosofía “materialista” de la historia. “Captar la actualidad como el reverso de lo eterno en la historia y tomar la impresión de esta cara oculta de la historia” (Br 1, 459): con este anuncio programático le indicó Benjamin también al mentor Hugo von Hofmannsthal, a comienzos de 1928, la salida salvadora de *Dirección única*. Esta solución de una “corpórea presencia de espíritu” (IV/1, 142) es designada, en el ensayo *Experiencia y pobreza* (1933), en forma agudizada, como preparación carente de ilusio-

¹⁶ Sobre las “imágenes de pensamiento” de *Dirección única*, su ubicación en las obras completas y, en especial, su importancia para la obra tardía cf. Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart 1988.

nes para “sobrevivir, si es preciso, a la cultura” (II/1, 219) [EP, 173]. Contra la “espantosa malla híbrida de estilos y cosmovisiones” que habrían deparado el historicismo y la educación histórica, Benjamin no se dispone a recomendar la “pobreza de experiencia” como cura purificadora. Bajo la doble estrella vanguardista de la actualidad y la autenticidad, le parece adecuado “introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie” (II/1, 215) [EP, 169].

En el foco de la atención lingüística aparece por primera vez el concepto de aura en varios protocolos escritos por la propia mano de Benjamin sobre las tentativas con la droga emprendidas, en la mayoría de los casos, de manera colectiva entre 1927 y 1934. En estos años, Benjamin reunió materiales para un libro “sumamente importante sobre el hachís” (Br 2, 556) que, sin embargo, nunca fue escrito. Esto ocurre después de concluir *Dirección única*, al mismo tiempo en la época de las primeras anotaciones sobre la protohistoria de la Modernidad –inspirada en el Surrealismo– que debía proporcionar *La obra de los pasajes*. Como uno de los “rasgos principales de la primera impresión del hachís” anota Benjamin el 18/12/1927, apoyándose en el recuerdo de la ebriedad al despertar: “Bienestar ilimitado. Rechazo de los complejos de angustia derivados de la neurosis obsesiva. La esfera ‘carácter’ se abre. Todos los presentes se irisan hacia lo cómico. Al mismo tiempo, se penetra con su aura” (VI, 558).

Aura es introducido aquí, en el sentido de los cabalistas, como éter que circunda al inconfundible hombre individual. Retrospectivamente se muestra la influencia de la ebriedad del hachís en el hecho de que la reunión experimental se irisa, como escena onírica, “hacia lo có-

mico”. Aquí, el éter que delimita al hombre individual, circundándolo, desarrolla, en jovial inversión del afuera y el adentro, una fuerza creadora de comunidad que “penetra” los límites de la individuación y abre la comunicación informal de todos los presentes en la “esfera carácter”. Pero en los protocolos no se lee acerca de liberación y reconciliación venturosas, sino también acerca de la depresión y la agresividad. Como núcleo de otra tentativa controlada con el hachís anota Benjamin, a comienzos de marzo de 1930, comentarios polémicos “sobre la esencia del aura” (VI, 588) que hizo durante la ebriedad en presencia de otras personas. Estas anotaciones, con sus duros ataques a las “representaciones banales, convencionales de los teósofos” que mantienen usurpada la expresión, son una primera reflexión sobre las condiciones de posibilidad del iridiscente fenómeno:

Todo lo que dije entonces incluía una indirecta polémica contra los teósofos, cuya falta de experiencia y cuya ignorancia me resultaba sumamente desagradable. Y presenté –aunque, por cierto, no en forma esquemática– desde tres puntos de vista el aura auténtica en contraposición con las representaciones banales, convencionales de los teósofos. En primer lugar, el aura auténtica aparece en todas las cosas. No solo en determinadas cosas, como se imagina la gente. En segundo lugar, el aura se modifica totalmente y desde la base a cada encuentro que establece la cosa de la que aquella es aura. En tercer lugar, el aura auténtica no puede ser pensada de ninguna manera como un encanto iridiscente de carácter espiritualista, primoroso, tal como lo representan y describen los libros místicos

vulgares. Antes bien, lo característico del aura auténtica es: el ornamento, un halo ornamental en el que se encuentran sumergidas firmemente la cosa o la esencia como en una vaina. Nada proporciona quizás un concepto tan adecuado del aura auténtica como los cuadros tardíos de van Gogh, donde aparece pintada el aura de todas las cosas –así podrían describirse estos cuadros– (VI, 588).

La polémica registrada en el protocolo permite deducir un rechazo de Benjamin frente al uso habitual de la palabra que, a su vez, podría explicar su ausencia en los escritos anteriores a 1930. Solo el despertar controlado del experimento de ebriedad con el hachís da lugar, en el recuerdo, a la evidencia de percepción de un “aura auténtica” que “aparece en todas las cosas” y por cierto, a cada movimiento lo hace, en cada caso, también de un modo diferente y caleidoscópicamente nuevo. Como algo positivo, en la medida en que es un fenómeno “auténtico”, puede ser algo susceptible de reflexiones teóricas. Contra el “encanto iridiscente de carácter espiritualista” de la mística vulgar y el *Kitsch* esotérico de los teósofos, “lo característico del aura auténtica es el ornamento”. Este elemento “característico” no es algo que se encuentre detrás de las cosas y la esencia, pero tampoco algo que esté delante de ellas, tal como ha sido a menudo interpretada, de manera errónea, la expresión sobre el “halo ornamental en el que se encuentran sumergidas firmemente la cosa o la esencia como en una vaina”. Se trata, antes bien, de “aquel mundo superficial que es el más recóndito, en general el más inaccesible” (VI, 603), tal como se concibe el ornamento en las *Crocknotizen* [Anotaciones sobre el opio] del verano

de 1932 en Ibiza, en las que la ebriedad es objeto de reflexión, más que de registro protocolar. En el ornamento descubre Benjamin no solo la forma perfecta del laberinto, sino también el “protofenómeno” de aquella “múltiple interpretabilidad” (VI, 604) que corresponde al “aura auténtica” y a su “concepto adecuado”. Lo que se percibe en los cuadros tardíos de van Gogh como el aura pintada de las cosas puede ser, entonces, a los ojos de Benjamin solo “aquel mundo superficial que es [...] el más inaccesible”, que aparece siempre en forma diferente en todas las cosas y seres, en la medida en que dicho mundo es el que por primera vez cohesionan cosa y esencia de un modo siempre renovado –no tanto en lo más íntimo como, antes bien, precisamente en la extensa fisura interna y externa–.

Puede darse aquí la impresión de que el “aura auténtica” de Benjamin es una cualidad de las cosas y los seres mismos, tal como puede aparecer en ellas en la ebriedad y el sueño y en el arte verdadero. Esta apariencia engaña al menos desde dos puntos de vista: ante todo, ya en la medida en que el “aura auténtica”, en directa oposición con el “encanto iridiscente de carácter espiritualista” de la mística vulgar, es un resultado al mismo tiempo sintético y polimorfo de la constelación de ebriedad especial del sujeto de la percepción y el objeto que se le manifiesta (cosa o ser). Pero además esto sucede en la medida en que esta constelación particular que produce el “aura auténtica” como fenómeno se debe al propio marco experimental de una tentativa controlada con la droga. El “aura genuina” aparece, pues, recién con el recuerdo de la ebriedad; es decir: cuando se despierta de esta. La ebriedad registrada en el protocolo no es la ebriedad misma; la primera se constituye solo en

la inequívoca diferencia respecto de la segunda. El aura de la ebriedad registrada es lo que queda de esta como sombra al despertar. Así como el sueño siempre sobrevive a la ebriedad únicamente en forma distorsionada como su sombra, el "aura auténtica" solo puede obtenerse aferrada al sueño. Todo discurso y reflexión sobre el aura está marcado, pues, en Benjamin de manera ineludible por la necesaria posterioridad: es la tematización de algo pasado y en trance de desaparición. Solo en el *medium* del recuerdo del sueño y la ebriedad se contraen, en el ornamento, tanto el sueño y la ebriedad como el aura. Se convierten en *parergon* de un *ergon* en general inaprensible, que solo puede aproximarse, a la conciencia despierta, en la distorsión ornamental. O, como el propio Benjamin anota en conexión con una tentativa con el hachís en Marsella el 29/9/1928: "ella [la ebriedad] se contrae y, al hacerlo, toma la forma de una flor" (VI, 584).

Recién en 1931 aparece el concepto de *aura* en un trabajo sobre historia de la cultura. El estudio *Pequeña historia de la fotografía*, que procede de los "prolegómenos" del "trabajo de los pasajes" (Br 2, 541), constata por primera vez la decadencia del aura a través de una mirada retrospectiva hacia la historia del *medium* técnico. Aproximadamente 100 años de fotografía no son allí presentados simplemente de manera cronológica como historia de la evolución y el progreso, cuyo negativo se evidenciaría en una historia correspondiente de la decadencia del aura. La estructura del estudio se muestra, antes bien, definida a través de oposiciones filosófico-históricas que aparecen, en el ahora del autor, en una constelación rica en tensiones. La historia de la fotografía, desde la he-

liografía y el daguerrotipo, es considerada en momentos ejemplares como "prehistoria" (V/1, 593); es decir: como un cierto futuro pasado, pero no realizado que vale la pena descubrir, en una mirada retrospectiva, en las discusiones estéticas y políticas actuales acerca del futuro del medio. El punto de partida es la afirmación apodíctica según la cual, desde la perspectiva de 1931, "el esplendor de la fotografía" –a saber: el arte temprano de retratos fotográficos de Hill, Cameron, Nadar *et al.*– coincide "con su primer decenio" (II/1, 368) [HF, 63]. Y Benjamin añade a continuación: "Y este decenio es precisamente el que precedió a su industrialización" (*id.*) [*id.*]. Es la oposición al *Kitsch* de los exuberantes retratos ornamentales de finales del siglo XIX –y en particular a una conmovedora imagen temprana de Franz Kafka– la que proporciona a Benjamin una razón social y una razón técnica para atribuir *aura* al medio en sus comienzos auténticos:

En su tristeza sin riberas es esta imagen un contraste respecto de las fotografías primeras, en las que los hombres todavía no miraban el mundo, como nuestro muchachito, de manera tan desarraigada, tan dejada de la mano de Dios. Había en torno a ellos un aura, un medium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba. Y de nuevo disponemos del equivalente técnico de todo esto; consiste en el continuum absoluto de la más clara luz hasta la sombra más oscura (II/1, 375s.) [*ibíd.*, 72].

Como indicio ostensible del aura menciona Benjamin la "aureola a veces delimitada tan hermosa como significativamente por la forma oval, ahora ya pasada de moda, en que se recortaba entonces la fotografía" (II/1, 376) [*ibíd.*,

72s.]. Aunque era el efecto de una técnica primitiva, es decir, “el ‘tratamiento coherente de la luz’ [...] motivado por lo mucho que dura la exposición” (id.) [ibíd., 72], este halo (en francés: “*le halo*”) puede ser visto al mismo tiempo como prueba de “grandeza” astrológica. El aura de esos “incunables de la fotografía” (id.) [ibíd., 73] es explicado por Benjamin como resultado histórico de un venturoso encuentro de la técnica representativa y del ser humano representado: detrás de la cámara aún primitiva se encontraba ya “un técnico de la escuela más nueva” (id.) [id.], delante de “un miembro de la clase ascendente, dotada de un aura que anidaba incluso en los pliegues de la levita o de la *lavallière*” (id.) [id.]. Esta doble autenticidad de la condición técnica y de la representación social en el fenómeno aurático de los retratos fotográficos tempranos ya no puede encontrarse en la época de la infancia de Kafka, hacia 1890. No es solo que el aura “fue desalojada de la imagen, a la par que lo oscuro, por objetivos más luminosos, igual que la degeneración de la burguesía imperialista la desalojó de la realidad” (II/1, 378) [id.]; con la llegada del final del siglo, se hace visible el esfuerzo cada vez más intenso de los fotógrafos para “recrear la ilusión de ese aura por medio de todos los artificios del retoque” (id.) [id.] y obtener el nimbo respetable del burgués a través de poses rígidas a la moda.

Benjamin descubre el aporte especial de las fotos parisienses de Eugène Atget hacia 1900 en su tendencia contra la corriente, verdaderamente innovadora, que equivale, dentro de la historia de la fotografía, a una “anunciación de nuevos logros en técnicas antiguas” (II/1, 376) [ibíd., 72]. En cuanto innovador radical, Atget se conecta, a su ma-

nera, con los comienzos heroicos del medio, en lugar de continuar las convenciones rutinarias del gremio contemporáneo. De acuerdo con su rango histórico, Benjamin lo parangona al menos con los pioneros de la fotografía y sus “incunables” auráticos de la primera década. Atget “desinfectó la atmósfera sofocante” de los retratos fotográficos convencionales, en la que se habían condensado desde sus comienzos los decenios de la decadencia. En la medida en que sus imágenes directamente desprovistas de seres humanos iluminan “lo desaparecido y apartado” (II/1, 378) [ibíd., 75] del mundo de cosas de la gran ciudad, le ha señalado al medio –en cuanto precursor de la fotografía surrealista– el camino irreversible de purificación atmosférica en dirección a una nueva autenticidad: “introdujo la liberación del objeto [respecto] del aura, mérito este el más indudable de la escuela de fotógrafos más reciente” (II/1, 378) [ibíd., 74]. Esta “escuela de fotógrafos más reciente” constituye, con su “sentido para la signatura del tiempo” (II/1, 382) [HF, 79], el punto de fuga, en términos de la estética de los medios, para la construcción filosófico-histórica de la *Pequeña historia de la fotografía*. Benjamin la relaciona con los nombres de August Sander, Karl Blossfeldt, Germaine Krull, así como a los fotógrafos del movimiento surrealista en su totalidad, cuyos aportes y proyectos vanguardistas son vistos en “un extrañamiento salutífero entre hombre y mundo entorno” y la emancipación de la nueva “mirada políticamente educada”, en que “todas las intimidades favorecen la clarificación del detalle” (II/1, 379) [ibíd., 76]. No es este el lugar para revisar la construcción benjaminiana de la historia del medio

recurriendo a los resultados de la investigación actual.¹⁷ Para el concepto de aura, es mucho más importante que la “liberación del objeto [respecto] del aura” –constatada por Benjamin explícitamente por primera vez en relación con las fotos parisinas de Atget–, por su parte, sea lo que promueve su pregunta, citada ya al comienzo, por la “autenticidad” del aura:

¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar. Seguir con toda calma en el horizonte, en un mediodía de verano, la línea de una cordillera o una rama que arroja su sombra sobre quien la contempla hasta que el instante o la hora participan de su aparición, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. Hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier coyuntura por medio de su reproducción. Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia. Y resulta innegable que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, no se distingue de la imagen. La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en esta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquella. Quitarle su

¹⁷ Cf. para esto de manera ejemplar: Susan Sontag: *On Photography*. Nueva York 1977; *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung 'Film und Foto' 1929*. Ed. de Ute Eskildsen y Jan Christopher Horak. Stuttgart 1979.

envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable (II/1, 378s.) [HF, 75].

La pregunta por lo que es “auténticamente” el aura se plantea solo cuando la liberación del objeto respecto de ella se encuentra palpablemente en el orden del día filosófico-histórico. La modernización social del mundo de la vida por parte del progreso técnico no pasa de largo sin dejar huellas junto a las evidencias heredadas en el arte, la cultura y la vida cotidiana. A partir del medio técnico fotografía y su historia reciente, extrae Benjamin la convicción de que quitarle “su envoltura a cada objeto, triturar su aura” [OA, 25] constituye una tendencia irreversible en la crisis de la Modernidad. Pero aquella aura “auténtica” y “enigmática” por la que Benjamin pregunta no es la misma que esa artificial y superficial de la que el objeto merece ser liberado. Cuando Benjamin celebra sin escrúpulo alguno la “liberación del objeto” y la “trituration del aura”, tiene en vista ante todo el aura falsificada mediante el retoque y la pose. Esta aura, precisamente a través de la atmósfera sofocante de los retratos del *fin-de-siècle*, da indirectamente testimonio de la decadencia de aquella aura que Benjamin aún descubre en los “incunables” de la fotografía del primer decenio, a la que se refiere su pregunta. En la medida en que el aura artificial, sin embargo, da un testimonio de la decadencia del aura auténtica, permite que emerja la justificación más frágil: a través de las deformaciones del objeto, ella exige que le sea quitada su “envoltura” y, de ese modo, oculta la propia “trituration”.

La relación compleja de Benjamin con el aura no solo se caracteriza temporalmente por la dilación y lo retrospectivo, sino también espacialmente por el rodeo y lo indirecto. Las metáforas espacio-temporales del acceso interrumpido dominan también la fórmula de definición “clásica” del aura –trasladada de la *Pequeña historia de la fotografía* a todas las versiones de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*–, que se conecta con la pregunta directa por lo que dicha aura “auténticamente” es: “irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar” (primera versión: I/2, 440; segunda [*recte*: tercera]: 479; versión francesa: 712; segunda versión: VII/1, 355). El aura, denominada una “trama muy particular de espacio y tiempo”, se caracteriza por lo irrepetible de una “aparición” en el tiempo; de una aparición como aparición, pues, que en cuanto tal afirma lejanía y distancia y, por consiguiente, una inaccesibilidad que ni siquiera la más estrecha proximidad puede superar. Lo irrepetible en el tiempo corresponde a lo inaccesible en el espacio: ambos exigen una cualidad diferencial incondicionada que solo puede ser afirmada negativamente, en cuanto diferencia específica, por medio de una delimitación respecto del *continuum* espacio-temporal de la empiria. Así, no es en absoluto sorprendente que Benjamin tenga que empeñarse en captar la fuerza de evocación de la imagen poética de los objetos naturales –aspirar el aura de esas montañas, de esa rama– para explicar, mediante el convencional ejemplo de una vivencia natural, qué puede significar el aura para la ilustración de la indiferencia negativa. En el caso exclusivo de aquello “que se sustrae a toda incongruencia:

el aura”,¹⁸ coinciden, en el medio de la percepción humana, las esferas de la historia, el arte y la naturaleza, que Benjamin distingue en otros planos.

Como si fuera consciente de la vanidad de su empresa, Benjamin no se detiene demasiado en la pregunta por lo que “auténticamente” el aura es. El planteamiento en cuanto tal le parece ya una indicación suficiente de que lo indagado, que antes parecía definirse por la “duración”, de ahora en más se ha vuelto algo efímero. Lo que se comienza a echar de menos con estupor; aquello de lo que, con brusca resolución, se cree no tener ya ante sí, es interrogado como un sueño en el momento del despertar. O se lo observa retrospectivamente, como a las “primeras personas reproducidas” (II/1, 372) [HF, 68] que en las primeras fotografías emergen “tan bellas, tan intangibles, desde la oscuridad de los días de nuestros antepasados” (II/1, 385) [HF, 83]. Benjamin estudia la cuestión del aura, sin duda, pero lo hace en una forma entrecortada, indirecta, en la medida en que rastrea menos su propia desaparición que, antes bien, la constelación histórica de esta desaparición, que no solo está en la base de la decadencia del aura, sino que también confirma a la vanguardia artística en la misión legítima de su “trituration”.

“El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes” (IV/1, 398) [CD, 160]. No es casual que la imagen de pensamiento *El carác-*

¹⁸ Wolfgang Kemp: *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*. In: *Walter Benjamin im Kontext*. Ed. de Burkhard Lindner. Königstein/Ts. 1985, 231. Kemp investiga, entre otras cosas, la relación de Benjamin con Alois Riegl en la comparación entre “aura” y “armonía”: “la armonía se produce mediante la vista panorámica; el aura es manifestación de una lejanía” (*ibíd.*, 232).

ter destructivo –que da forma a la vanguardista “necesidad de aire fresco y espacio libre” (IV/1, 396) [ibíd., 159]– y la *Pequeña historia de la fotografía* hayan sido escritos en 1931, en una extrema cercanía temporal. La piedra angular de las reflexiones de Benjamin sobre la fotografía es incluso *ex negativo* el aura solo fingida, artificial de la que debe ser liberada el objeto en función de una nueva autenticidad. En esta perspectiva propia de la estética de los medios, se introduce la demanda ética de responder a la “necesidad” legítima de las masas actuales de “adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia”; de una democratización de las imágenes a través de su “reproducción” (II/1, 479s.) [OA, 25]. La “copia” en el diario ilustrado y el semanario, con la “fugacidad y la posible repetición” contra el privilegio cultural de “la singularidad y la perduración” (II/1, 480) [íd.]. Benjamin reúne ambas perspectivas en la pregunta antropológica por una transformación histórica de la percepción a la que no pueden sustraerse ni la producción y la recepción concretas del arte ni la experiencia cotidiana de las masas: “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible (II/1, 379) [HF, 75].

No es casual que este pasaje aparezca bajo una forma casi idéntica en casi todas las versiones del posterior artículo sobre *La obra de arte*. Su teoría “materialista” del arte no solo ha extraído de la *Pequeña historia de la fotografía* la perspectiva de autenticidad, desde el punto de vista de la estética de los medios, y la exigencia ética de una cultura

de masas democrática, con la idea conductora de la “trituración del aura”, sino en particular la pregunta antropológica por la relación entre percepción e historia: “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial” (II/1, 478) [OA, 23]. Desde el siglo XIX, la modernización y la racionalización sociales de todos los ámbitos vitales apunta a una prioridad de lo cognitivo en la percepción. La percepción disciplinada mediante el ejercicio se habituaba crecientemente a ver el mundo estratégicamente como interrelación calculable de causas y efectos. Y esto, sobre todo y en toda época, independientemente de la particularidad del lugar y el tiempo, a través de lo cual se abandona la visión ilusionista de largo alcance sobre “la singularidad y la perduración” de los fenómenos en función de la expectativa empírica de su “fugacidad” y “la posible repetición”. En este sentido, Benjamin valora la fotografías instantáneas de Atget hacia 1900 como tomas probatorias realizadas en el “lugar del hecho” del proceso histórico. El ojo de la cámara, con una sensibilidad detectivesca, está a la búsqueda del detalle recurrente y significante en las cosas de las grandes ciudades. Asimismo, Benjamin celebra la “fotografía constructiva” de la vanguardia, donde no se “busca atractivo y sugestión, sino experimento y enseñanzas” (II/1, 384) y anuncia incluso el propósito de una educación de la nueva vista a través de la “leyenda” (II/1, 385) [HF, 82]. En la medida en que hace justicia en igual medida a la transformación cognitiva de la percepción y a las necesidades legítimas de las masas, dicha fotografía representa el polo auténtico de la contemporánea “tritu-

ración del aura”, que en la *Pequeña historia de la fotografía* es retrotraída al otro polo de aquella aura auténtica que, según Benjamin, apareció por última vez en los daguerrotipos y fotografías del primer decenio.

Cuatro años más tarde, en el exilio en París, estas oposiciones filosófico-históricas en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* conforman una constelación incomparablemente más explosiva. Benjamin busca, en el campo de la teoría del arte, establecer “la ubicación presente cuyos datos y planteamientos han de ser decisivos para arrojar una mirada al siglo diecinueve” (Br 2, 702). La tensión entre los extremos de “decadencia” o “trituration del aura” y el recuerdo de aquello que alguna vez pareció *aura*, es extraída de la *Pequeña historia de la fotografía* en configuraciones casi idénticas. En términos temáticos, la definición de la relación entre arte y reproducción técnica está en primer plano; de ahora en más, en vista del estatuto incierto de la fotografía, debe destruirse el ya indicado “concepto filisteo del arte”. Este “concepto fetichista del arte, concepto radicalmente antitécnico” (II/1, 369) [HF, 64s.] es el que hace posible la estetización “de la política que el fascismo propugna” (I/2, 508) [OA, 57]. Esto vale, según la crítica “politizadora” de la ideología impulsada por Benjamin, también y precisamente allí donde la “estetización” al servicio de la “guerra imperialista” no solo emprende la movilización de todos los medios técnicos, sino también de todo el “material humano” (I/2, 507), a fin de culminar en el cinismo de la apoteosis de la guerra en cuanto acontecimiento estético y “realización acabada de ‘l’art pour l’art’” (I/2, 508) [OA, 57]. El campo de investigación especulativo del artículo sobre *La obra de arte*

va, pues, mucho más allá de la historia de un medio técnico nacido en el siglo XIX, examinada en el ensayo sobre la fotografía. A la luz de la pregunta antropológica por la relación entre percepción e historia, se trata de la revisión crítica del concepto y de la historia del arte en general, comenzando en su origen en el culto y el ritual, hasta llegar a la reproducción técnica de la imagen, el sonido y la palabra que tiene lugar en el filme sonoro nacido en 1929. La metafísica del arte, con sus ideales vacíos de “creación y genialidad, perennidad y misterio” (I/2, 473) [OA, 18], debe ser puerta a prueba a partir de la física transformada, histórica, de la obra de arte, en concordancia con la sentencia de Paul Valéry citada como epígrafe en la última versión: “Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre”.¹⁹

Para Benjamin, la obra de arte –que no solo era reproducible ya en épocas anteriores a través de copias hechas por las escuelas, sino también mediante procedimientos manuales como el yeso y la acuñación, sobre la base del rauda progreso tecnológico en el curso del siglo XIX ha ingresado en un estadio cualitativamente nuevo de su reproducibilidad técnica. La reproducción masiva de imágenes y series de imágenes que impulsan los nuevos medios técnicos: fotografía, diario ilustrado y, por último, filme, influye retrospectivamente sobre el “arte en su figura tradicional” (I/2, 475; VII/1, 352). Esta influencia

¹⁹ La frase de Valéry, citada aquí a partir extenso epígrafe de Benjamin (I/2, 472), dice en el original: “Ni la matière, ni l’espace, ni le temps ne son depuis vingt ans ce qu’ils étaient depuis toujours”. Cf. Paul Valéry: *Pièces sur l’art*. In: –: *Oeuvres II*. Ed. de Jean Hytier. París 1960, 1284.

retrospectiva consiste para Benjamin, ante todo, en la pérdida del aura; es decir, el “aquí y ahora de la obra de arte”, su “existencia irrepitable en el lugar en que se encuentra” (I/2, 475) [OA, 20]. Este irrepitable aquí y ahora constituye sin embargo, al mismo tiempo, “el concepto de su autenticidad” (I/2, 476) [OA, 21], que por su parte funda “la autoridad de la cosa”: “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica” (I/2, 477) [OA, 22]. A través de las posibilidades técnicas avanzadas de la reproducción, la “autoridad” de la obra es socavada, y esta pérdida de autoridad se torna perceptible como decadencia del aura:

en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta. El proceso es sintomático; su significación señala más allá del ámbito artístico. *Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepitable. Y confiere actualidad a lo reproducido, al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.* Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad (II/1, 477s.) (OA, 22s.).

Como quintaesencia de lo aurático señala Benjamin la “unicidad de la obra de arte” amenazada por la reproducibilidad técnica: lo único que puede aportar un testimonio autorizado de su “ensamblamiento en el contexto de la tradición” (I/2, 480) [OA, 25]. En el marco epistemológico

de la agudización espacio-temporal del concepto de percepción aurática, la “unidad” comprende el aquí y ahora del original, su carácter genuino e irrepitable, junto con la “autoridad” de su “testificación histórica” (I/2, 477) [OA, 23]. Este “ensamblamiento” de la obra de arte en el contexto de la tradición tiene su origen en el culto mágico y en el ritual religioso. Se debe al carácter persistentemente “inaccesible” de la obra de arte frente a la comunidad y el público, que mantiene evidentemente oculto el misterio de su origen cultural a través de la historia de la recepción, pues el “carácter inaccesible” es “un rasgo principal de la imagen cultural”. De manera consecuente, Benjamin ve el “modo aurático de existencia” de la obra de arte ligado a su “función ritual” (I/2, 480) [OA, 26].

Un arte que se funda en la percepción aurática y que invoca una autoridad que funda la tradición procede, en cuanto tal, del culto: aun en las formas más profanas del culto a la belleza, desde el Renacimiento hasta la religión del arte de *l'art pour l'art*, en el esteticismo más reciente, sigue siendo reconocible, desde la perspectiva de la filosofía benjaminiana de la historia, un “ritual secularizado” (I/2, 480) y, de esta manera, un elemento decisivo de la mascarada del historicismo ya atacada por Nietzsche. En función de la “renovación de la humanidad”, en la situación de crisis de la Modernidad solo le resta, a la “liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural”, conquistar un “lado catártico” (I/2, 478) [OA, 23]. Cabe afirmar sin escrúpulos, pues, la “destrucción del aura”: esto constituye la vanguardista “signatura de una percepción”, su “sentido para lo igual en el mundo” (I/2, 479s.) [OA, 25], que inaugura la primera posibilidad, desde la pers-

pectiva de la filosofía de la historia, para liberarse, a través de la interpenetración cognitiva de sensibilidad y materia, del poder mítico de las autoridades religiosas heredadas. Benjamin no solo parece compartir –al menos, en el ensayo sobre la *obra de arte*– el diagnóstico histórico de Max Weber acerca del desencantamiento del mundo, sino que, con la propuesta, desprovista de toda lamentación, de una cura radical para el arte y la percepción, parece incluso sobrepasarla; pues en su centro se encuentra un concepto de técnica que ya no está afirmado en el “dominio de la naturaleza” imperialista, que ha traicionado a la humanidad en el “mar de sangre” de la Primera Guerra Mundial, sino en el “dominio de la relación entre naturaleza y humanidad” (IV/1, 147) [DU, 97]. Ya en el texto *Hacia el planetario*, que cierra *Dirección única* (1928), Benjamin se había aventurado a formular, aludiendo lúdicamente a la antigua magia de la interpretación astrológica de las estrellas, esta osada visión: “Si bien los hombres, como especie, llegaron hace decenas de miles de años al término de su evolución, la humanidad como especie está aún al principio de la suya. La técnica le está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos adoptará una forma nueva y diferente de la que se daba en los pueblos y familias” (IV/1, 147) [DU, 97s.].

En el instante histórico “en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística” (I/2, 482) [OA, 27s.], en vista de los movimientos de masas del siglo XX y su medio artístico representativo –el cine–, Benjamin funda todas sus expectativas en la reorganización técnica del espacio público: “por primera vez en la historia universal, la reproducibilidad técnica emancipa a la obra artística

de su existencia parasitaria en un ritual” (I/2, 482) [OA, 27]. El cambio de función social del arte que de esta manera se produce ha de remplazar la antigua “fundamentación en el ritual” a través de una nueva “fundamentación en la política”. Según el parámetro del filme vanguardista de los años veinte,²⁰ en lugar del “valor de culto” tradicional debe aparecer cada vez más el “valor de exposición” (I/2, 482), a fin de “acercarlo” a las masas y a su modificada percepción sensorial. Si bien esta “liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural” (I/2, 478) [OA, 23] corre evidentemente el peligro de someter la obra de arte, como mercancía, al valor público de mercado, Benjamin le asigna una misión revolucionaria: la distancia estética de la obra de arte respecto del público –que resguarda en forma autoritaria el misterio de la producción– debe ser suprimida en nombre de la emancipación de las capacidades creativas de las masas. A partir de una comparación entre filme y teatro, Benjamin muestra que este, en el marco de la preparación y adiestramiento de una nueva relación sensible entre hombre y técnica, es ocupación de un aparato sin sujeto, anónimo, al que los hombres parecen meramente acoplarse. “Despojada de todo aparato, la realidad”, a la que se mantienen aún apegadas la perspectiva aurática distanciada y las ilusiones de inmediatez románticas, se ha convertido “en el país de la técnica [...] en una flor imposible” (I/2, 495) [OA, 43]. Corte y montaje, repetición y cita disocian, en la producción y recepción filmicas, la presencia sensible de actor y público dada en el teatro, para conectarlos luego a través de un aparato

²⁰ Sobre la teoría del filme, cf. ejemplarmente Joachim Paech: *Literatur und Filme*. Stuttgart 1988; *Texte zur Theorie des Filmes*. Ed. de Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart 1979.

complejo, ciertamente de acuerdo con las necesidades. A partir del montaje filmico, en que el material de representación y su significado en el filme montado o proyectado se encuentran disociados, Benjamin explica la diferencia entre el arte (nuevo) de las masas (emancipadas) y el “reino de la bella apariencia” “único en el que se pensó por largo tiempo que podía alcanzar florecimiento” (I/2, 491) [OA, 38]. Una anotación pertinente en la “segunda versión” del ensayo sobre la *Obra de arte*, establece una conexión esclarecedora entre el concepto de aura –orientado hacia la estética del efecto y la recepción– y la “bella apariencia” como categoría de la estética de la producción perteneciente al Idealismo alemán:

La significación de la bella apariencia está fundada en la era de la percepción aurática, que se aproxima a su fin. La teoría estética en cuestión halla su expresión más patente en Hegel [...]. Por cierto, esta expresión presenta ya rasgos epigonales [...]. La bella apariencia, como realidad aurática, cubre aún totalmente la creación goetheana. Mignon, Ottilie y Helena participan de esa realidad. “Lo bello no es ni la cáscara ni el objeto recubierto por ella, sino que es el objeto *en* su cáscara”: esta es la quintaesencia de la consideración estética goetheana, como también de la perteneciente a la Antigüedad (VII/1, 368).

La autocita de Benjamin para designar aquella “quintaesencia de la consideración estética goetheana, como también de la perteneciente a la Antigüedad”, que procede del ensayo sobre *Las afinidades electivas*, tiene aquí la misión de esclarecer tanto la posterior doctrina artística de Goethe, como también el presupuesto estético de la

propia crítica de arte: “Por eso tal vez la apariencia sea engaño en cualquier otra parte: la bella apariencia es el velo ante lo necesariamente más velado” (I/1, 195) [AE, 95]. En la teoría goetheana de la mimesis ubica Benjamin el principio de lo bello y del arte aurático en general, que muestra rasgos totalmente aporéticos: el arte reproduce la naturaleza verdadera, que debe aparecer en la obra de arte como bella apariencia. Por un lado, la citada nota a la teoría de la bella apariencia expuesta en el ensayo sobre *Las afinidades electivas* provee la determinación histórica, que aquí faltaba, sobre el “reino de la bella apariencia”, en la medida en que el “empobrecimiento de la apariencia” y la “decadencia del aura en las obras de arte” (VII/I, 369) son puestos en paralelo como dos aspectos de un mismo destino filosófico-histórico de la percepción y la experiencia en la Modernidad. Por otra parte, las formulaciones –acuñadas a partir del arte autónomo de Goethe– de la “bella apariencia como realidad aurática” y de lo “bello” como el “objeto en su cáscara” muestran por primera vez el carácter aporético del concepto de aura formulado por la estética de la recepción; un carácter claramente heredado del concepto de apariencia formulado por la estética de la producción. Como la “bella apariencia”, el aura es, sin duda, una “cáscara”, algo externo; pero, de un modo un tanto paradójico, siendo “el más inaccesible mundo de la superficie” (VI, 603) es, sin embargo, la particular “cáscara que recubre lo necesariamente más recubierto”. Es, al mismo tiempo, “núcleo” [*Kern*], ya que constituye un factor totalmente esencial de la obra de arte autónoma. Esto se hace evidente desde la aparición de las modernas técnicas de reproducción, que, junto con el aquí y ahora

del original, ponen en riesgo la "autenticidad" de la obra de arte. Benjamin dice que, al decir esto, toca "una médula [*Kern*] sensibilísima" (I/2, 477) [OA, 22]. Se trata de la autoridad indivisible de la obra autónoma, que es sensibilísima porque no posee sustrato físico alguno en la obra de arte. Le llega a esta solo a través de la historia del efecto y la recepción, que constituye, como "valor de tradición" y "valor de culto", el valor metafísico de la obra de arte autónoma.

En el ensayo sobre la *Obra de arte*, Benjamin encuentra que el fastidio moderno frente a un arte ya no bello se ve más compensado, por cierto, a través de la emergencia de las masas en el siglo XIX, que escapan al hechizo mítico de la tradición y la autoridad. La decadencia del aura en las obras de arte significa el fin de la estética de la producción y el contenido, de la "bella apariencia", y el inicio de una estética moderna de la recepción y el efecto. La reverencia religiosa, el asombro estético, la empatía ilusionista: estas y otras formas de "concentración" (I/2, 504) individual y contemplativa frente a la obra de arte aurática, que se encuentran sometidas a la autoridad, se ven confrontadas con las formas colectivas de la "recepción en la distracción" (I/2, 505) propias de las grandes ciudades, que incluso antes del filme habían encontrado en la arquitectura su primer instrumento de familiarización y ejercitación: "Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente" (I/2, 504) [OA, 54]. Esta percepción experimental apunta a la más íntima cercanía del cuerpo; para la realización de sus múltiples tareas, se funda más en el "acostumbramiento" que en las prácticas artísticas de

una "atención" (I/2, 505) consciente; insiste, en el "uso práctico, sobre la prioridad de lo táctil frente a lo óptico; cuenta, precisamente, por medio del sentido cognitivo desarrollado para lo similar, con efectos sensoriales polimórficos, múltiples *shocks* y trucos escenificados. En el alterado "espacio de imágenes y, más concretamente: ámbito corporal" (II/1, 309) [SU, 61]²¹ de las grandes ciudades, marcado por la dispersión y el juego, la ejercitación y el acostumbramiento, Benjamin espera que, a través de la interacción colectiva y masiva de estos elementos, tenga lugar una democratización de las imágenes. Su viraje antropológico hacia la estética de la percepción no se relaciona ahistóricamente con el cuerpo "natural" del hombre individual, sino con el cuerpo colectivo devenido históricamente, organizado a través de imágenes, que es la cifra de una mediación entre naturaleza y técnica liberada del dominio.

La "excitación corporal colectiva" (II/I, 310) [SU, 61] de la técnica, promovida ya en el ensayo sobre el *Surrealismo*, implica el concepto de una "segunda técnica" (VII/1, 359) que concibe las máquinas, los instrumentos y los aparatos, ya no como cosas muertas, externas al hombre, sino como órganos de su futura vida comunitaria. "Esta segunda técnica es un sistema en el cual el dominio de las fuerzas elementales sociales representa la condición para el juego con la fuerza natural" (VII/1, 360). La concepción occidental heredada de la técnica está dominada por la intención instrumental del dominio de la naturaleza, nacida de la necesidad de sacrificar víctimas. Frente a esta "primera técnica" exige Benjamin una "segunda técni-

²¹ La traducción ha sido corregida (n. de los trads.).

ca”, el complemento ineludible de un concepto diferente de naturaleza, que no reduce teleológicamente la “naturaleza” al carácter de materia prima y, con ello, a la mera *physis*, reprimida ya en su obstinación. De manera análoga a las oposiciones entre valor de culto y valor de exposición, fundación en el ritual y fundación en la política, basadas en la filosofía de la historia, en la “segunda versión” del ensayo sobre la *Obra de arte*, la “primera técnica”, aún cautiva del culto y el ritual, es distinguida de una “segunda técnica”, que tiene que ver con “el experimento y su inagotable variación en el orden de las tentativas”: “La primera tenía realmente en vista el dominio de la naturaleza; la segunda apunta, antes bien, a una colaboración entre la naturaleza y la humanidad. La función socialmente decisiva del arte actual es ejercitar esta colaboración” (VII/1, 359).

La “segunda técnica” ligada a las estrategias experimentales y a una libre “colaboración entre la naturaleza y la humanidad” aparece como portadora de esperanza que al “arte actual”, que ya no es bello, le indica el camino hacia la cultura de masas democrática a través de la “destrucción del aura”. La esperanza de Benjamin en esa “segunda naturaleza” no es teleológica, sino hipotética: un postulado de la legítima defensa que propone la “destrucción del aura” como la única posibilidad que le queda a la humanidad. El *Fragmento político-teológico* ya en forma temprana prescribe la salida apropiada para esa teología negativa, volcada a lo profano, en la medida en que inaugura el “nihilismo” como “método” de la “política universal” y la historia: “A la *restitutio in integrum* de orden espiritual, que introduce a la inmortalidad, corresponde otra de orden mundano que lleva a la eternidad de una decadencia, y el ritmo de

esa mundaneidad que es eternamente fugaz, que es fugaz en su totalidad, que lo es en su totalidad tanto espacial como temporal, el ritmo de la naturaleza mesiánica, es la felicidad” (II/1, 204) [FPT, 194].

Como el siglo XIX capitalista no consiguió insertar los nuevos logros técnicos en formas sociales y comunitarias adecuadas, tampoco la recepción de la técnica en los países industrializados contó con buena fortuna. En consonancia con ese infortunio en términos de la filosofía de la historia encuentra Benjamin el “mar de sangre” (IV/1, 147) de la Primera Guerra Mundial y la “estetización de la política” (I/2, 508) promovida por el fascismo, que desemboca en la superación de la Primera Guerra Mundial a través de una Segunda. El “carácter destructivo” intenta –aunque en puestos perdidos– anticiparse a ese riesgo mortal a través de la estrategia vanguardista de una “politización del arte” de carácter radical.

Es sabido que Adorno nunca compartió la esperanza “mesiánico-nihilista” de Benjamin en una “segunda técnica” y en el efecto emancipador de los nuevos medios masivos. Ve que el peculiar “materialismo” de Benjamin se encuentra repetidamente en peligro de detenerse “en la encrucijada de la magia y el positivismo”.²² Para la re-

²²Theodor W. Adorno / Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928-1940*. Ed. de Henri Lonitz. Frankfurt/M. 1994, 368. Cf. las objeciones de Adorno del 10/11/1938 contra el artículo *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, *ibid.*, 364-374. A pesar de la aprobación entusiasta del ensayo posterior *Sobre algunos temas en Baudelaire*, la carta de Adorno del 29/2/1940 aún se atiene a esa crítica de principio, en la medida en que considera que el concepto benjaminiano de aura no se encuentra “aún pensado de manera exhaustiva” (*ibid.*, 414).

cepción de Benjamin en el ámbito de la teoría crítica, es característico que Adorno no pudiera “rendir pleitesía” a ese “materialismo antropológico” desarrollado teóricamente a través de la discusión con el Surrealismo francés temprano en el que –según la carta del 6/9/1936– consideraba como “título” de todo lo que veía en la obra de Benjamin: “Es como si, para él, la medida de la concreción fuera el cuerpo humano”.²³ El 18/3/1936, Adorno critica, en el ensayo sobre *la obra de arte*, “un resto muy sublimado de ciertos motivos brechtianos, de modo que ahora usted traspone sin más ni más el concepto de aura mágica a la obra de arte autónoma, y atribuye a esta, de manera rotunda, una función contrarrevolucionaria”.²⁴ A ojos de Adorno, a raíz de la falta de una mediación objetiva en el plano de la filosofía de la historia, el “desencantamiento del arte” desde la perspectiva de la teoría de la percepción, como un caso especial de la “autodisolución dialéctica del mito”,²⁵ se detiene en la exposición de fenómenos, como siempre, colectivos, pero subjetivos.

²³ *Ibid.*, 193.

²⁴ *Ibid.*, 169.

²⁵ *Ibid.*, 168. Las tomas de posición adoptadas por Adorno frente a Benjamin han sido recopiladas en: Theodor W. Adorno: *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*. Ed. por Rolf Tiedemann. Frankfurt/M 1990. La posición de Adorno es fundamentada en: Rolf Tiedemann: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Frankfurt/M. 1973, 98-127. Aún sigue sirviendo como orientación para exposiciones actuales; cf. los trabajos de Recky y Rochlitz: *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*. París 1992. Un “retorno” a Benjamin, en cuanto alejamiento de Adorno, intentan en cambio, bajo el título “estética de los medios” o “corporalidad”: Norbert Bolz/Willem van Reijen: *Walter Benjamin*. Frankfurt/Nueva York 1991; Sigrid

“Las cosas de vidrio no tienen ‘aura.’ El vidrio es el enemigo número uno del misterio” (II/1, 217) [EP, 171]. El ensayo *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov*, de 1936, muestra que el propio Benjamin era totalmente consciente de las estilizaciones estratégicas en su teoría de la Modernidad –orientada a la autenticidad histórica, la cultura de masas y la nueva doctrina de la percepción–. La actualidad de los motivos centrales –la caída de la experiencia y la atrofia de la capacidad narrativa– es retomada, sin duda, del artículo *Experiencia y pobreza*, de 1933. Allí, Benjamin había celebrado a los “constructores” (II/I, 215) que, de Einstein a Loos, Klee, Scheerbart y Brecht, “consideran lo nuevo como cosa suya” (II/I, 219) [EP, 173] y habían promovido como emplazamiento una total “falta de ilusión sobre la época y sin embargo una confesión sin reticencias en su favor” (II/I, 216) [EP, 169]. La estilización estratégica de la catártica pobreza en la experiencia como un “concepto nuevo, positivo de barbarie” (II/I, 215) [EP, 169] no juega ya ningún papel en el ensayo *El narrador*. En lugar de ello, Benjamin ensaya, de ahora en más, fundir el “materialismo antropológico” de su teoría vanguardista de la percepción en una teoría abar-

Weigel: *Passagen und Spuren des Leib- und Bildraum in Benjamins Schriften*. In: *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*. Ed. por Sigrid Weigel. Colonia/Weimar 1992, 49-64. La relación no del todo aporosa –justamente en vista de la edición frankfurtiana de Benjamin– con la Escuela de Frankfurt es ilustrada, desde la perspectiva de la historia y de la crítica de la edición, por: Rolf Wiggershaus: *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*. Múnich/Viena 1986, 217-246; Klaus Garber: *Zum Bilde Walter Benjamins. Studien. Porträts. Kritiken*. Múnich 1992, 67-96.

cadora de la experiencia. Aún las tesis *Sobre el concepto de historia*, de 1940, testimonian este esfuerzo teórico de los últimos años de vida, en la medida en que quieren fundar una “historiografía materialista” correctamente entendida en el concepto mesiánico de “tiempo-ahora” (I/2, 701-703) de la experiencia histórica.

En el ensayo *El narrador*, la huella –que se pierde en la Modernidad– de la figura aurática del narrador, se remonta, mucho más allá de Leskov, hasta el pasado de la artesanía europea. Aquí aparecen en primer plano, por cierto, los costos modernos que están ligados a la atrofia de la capacidad narrativa y el desvanecimiento de la experiencia, con la “decadencia del aura”. Pero no es el lamento por la pérdida de la armonía propia de una época irremisiblemente desaparecida y por sus formas de comunicación y experiencia colectivas lo que guía la tesis benjaminiana sobre la recolección de huellas histórico-filosóficas; tampoco la nostalgia romántica por el encanto del cuento maravilloso o la autoridad de la narración mítica que fundaba una comunidad. La pérdida es, antes bien, reguladora de la búsqueda del nivel de atrofia acorde con la época de una forma narrativa que no estaría comprometida, ni por las debilidades de la novela burguesa, ni por las deficiencias institucionales de la información periodística. Los medios de información tecnificados, que explotan en un sentido capitalista la capacidad humana de experimentar algo nuevo y extraño, aparecen –en consonancia con la crítica a la prensa desarrollada por Karl Kraus– como sepulturero de la experiencia. En la medida en que convierte lo nuevo en mercancía o en artículo de masas, y con ello reduce toda la riqueza de la lejanía espacial y temporal a mera informa-

ción, desgarrar la red aurática de cercanía y lejanía a través de la cual la experiencia pretende haber mediado su materia colectiva. En función de la capacidad de seducción de lo más nuevo, el ritual tecnificado de la información alcanza la hegemonía en el vacío de tradición de la desorientación moderna. El resultado es un monótono culto de la sensación, en que una novedad persigue a la otra, en que en lo más sagrado se halla entronizado el aburrimiento de lo siempre igual, que retorna una y otra vez.

“El narrador es el personaje en que el justo se encuentra a sí mismo” (II/2, 465) [EN, 211]. En la medida en que Benjamin indaga las huellas residuales de un “narrador” que se desvanece, apunta al mismo tiempo a recordar una forma aurática de experiencia en el estado del olvido. En unión con lo “típicamente músico del relato” (II/2, 453) [EN, 202], ha sido desde siempre la “auténtica” tarea del “recuerdo” fundar “la cadena de una tradición, que mantiene de generación en generación lo sucedido” (II/2, 453) [EN, 202]. La pérdida de esta facultad narrativa –consecuencia del olvido sin huellas– es, para Benjamin, un síntoma alarmante. De un modo un tanto paradójico, la vanguardista “liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural” quiere afirmar su “lado catártico” (I/2, 478) [OA, 23] en el proceso de renovación de la humanidad; precisamente quiere tener en vista la “salvación de la tradición”.²⁶ Así, a Benjamin le parece que el arte de citar de Karl Kraus es una técnica catártica de la justicia, cuyo tribunal lingüístico “más reciente” parece ejecutar

²⁶ Jürgen Habermas: *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins*. In: *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Ed. por Siegfried Unseld. Frankfurt/M. 1972, 217.

la conjunción moderna de “origen y destrucción” (II/1, 367). La supremacía de los medios de información tecnificados muestra, precisamente, en forma indirecta que la experiencia está ligada a la actualización salvadora de los potenciales semánticos de la tradición: “traición cometida con el derecho” (II/1, 349) [KK, 172] en contra de la justicia reza la acusación que Benjamin extrae de la prolongada producción del “satírico” Kraus contra la “época” [*Zeit*] y su “diario” [*Zeitung*]. Ni en el “satírico” vienés ni en el “narrador” ruso encuentra Benjamin la autoridad aurática del “justo” para el propio presente, desprovisto de consejo y orientación. Allí donde se pierden las huellas del “justo” en el lenguaje y la escritura, él descubre antes bien una misión teológica, en la que tiene que ponerse a prueba aquí y ahora la verdadera experiencia: “la especulación de Orígenes, puesta de lado por la iglesia romana, sobre la ‘apokatástasis’: el ingreso de las almas al paraíso” (II/2, 458) [EN, 206].

La orientación hacia una *restitutio in integrum*, que no da nada por perdido, en la medida en que aspira a una justicia multilateral y plena, reproduce, en el desecho carente de valor y en el detalle curioso, lo fragmentario y la in noble deficiencia de la experiencia verdaderamente actual. Benjamin aborda las revalorizaciones de la vivencia individual efectuadas por la filosofía de la vida –de Dilthey a Klages y Jung– que, invocando la poesía, el arte, la naturaleza o una edad mítica, intentan “apoderarse de la experiencia ‘verdadera’, en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas” (I/2, 608) [ATB, 124]. A través de esta pseudoaura, conjurada desde la filosofía

de la historia, de la vivencia exclusiva, que presuntamente supera el tiempo y el espacio, Benjamin rastrea en la experiencia, precisamente, el producto de la descomposición de la experiencia acorde con la época de las masas, creado por los medios de información y comunicación tecnificados: “La fantasmagoría es el correlato intencional de la vivencia” (V/2, 966) [LP, 803]. En vista de la progresiva “industrialización del espacio y el tiempo en el siglo XIX”,²⁷ la vivencia, como fantasmagórica “mirada distante” en la más próxima cercanía de lo privado, apunta a reconciliar cercanía y lejanía –que el positivismo científico de historia y geografía difícilmente pueda mediar con la experiencia cotidiana–, de caso en caso, en un hilo peculiar, pseudoaurático. A través del enfoque individual de las energías de deseo colectivas, pone a disposición del burgués solitario un escenario de cámara oscura interno: provisto de imágenes mejoradas del mundo, puede ceder a la inclinación –nacida del miedo– a aislarse del exterior hostil y anónimo de las masas en las grandes ciudades encerrándose en el comfortable interior de las paredes privadas. La vivencia funciona como sensación transitoria del ocioso torturado por el “ennui”, se convierte en obsesión del individuo que espera un alivio psíquico, y que en la compulsión a la repetición parece incluso engañado en cuanto a la experiencia auténtica. Precisamente por ello intenta Benjamin salvarla en su forma extrema en Baudelaire: la “vivencia del *shock*”.

El artículo *Sobre algunos temas en Baudelaire*, de 1939, plantea la pregunta decisiva por “cómo pueda fundarse la

²⁷ Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M./Berlín/Viena 1979.

poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma" (I/2, 614) [ATB, 131]. La "vivencia del *shock*" destruye el carácter confortable del interior burgués, desgarrando los resguardados ropajes de la vivencia onírica, en la medida en que aterroriza, una y otra vez, como vivencia desnuda. Disocia el acontecimiento aislado de la continuidad del curso temporal; exige, pues, de la conciencia una permanente presencia de ánimo como primera y última virtud para la supervivencia del habitante de la gran ciudad. Su prototipo es la sensación del *coup* en el juego de azar: la compulsión a la repetición que mantiene las energías psíquicas en la mayor disposición ante la alarma; el empezar "siempre de nuevo y por el principio" (I/2, 636) define su vivencia del tiempo marcada por la mala infinitud, para la cual todos los contenidos y cualidades determinados de la experiencia se han vuelto indiferentes. "La moda es el eterno retorno de lo nuevo" (I/2, 677) [ZP, 198]. La redención del hechizo de lo siempre igual la promete solo lo nuevo, que como lo una y otra vez nuevo perpetúa precisamente el hechizo en el juego de las modas cambiantes. *Spleen* y satanismo de Baudelaire encuentran, en la conciencia temporal de la Modernidad impulsada hasta esa culminación aporética, su fundamentación a partir de una teoría de la experiencia. Benjamin ve la importancia única de Baudelaire en que "fue el primero en capturar, en el doble sentido de la palabra –lo ha identificado y lo ha intensificado a través de la cosificación–, de la manera más infalible, la fuerza productiva del hombre alienado de sí mismo" (Br 2, 752). En la lucha física del jugador contra el segundo se manifiesta la "vivencia del *shock*" en todo su poder demoníaco: "Aquel

que ha sucumbido al *spleen*, aquel que no se deshace de la fascinación ejercida por el transcurso vacío del tiempo, es un hermano gemelo del jugador" (I/3, 1187). Benjamin concibe la vivencia lírica que hace Baudelaire con la gran ciudad de París –su "*spleen* de París"– como experiencia auténticamente moderna, es decir, como una experiencia conscientemente fragmentaria y groseramente deficiente: "Así está tramada la vivencia a la que Baudelaire dio peso de experiencia. Baudelaire señaló el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del *shock*. Le costó estar de acuerdo con esa trituración. Pero es la ley de su poesía" (I/2, 652s.) [ATB, 169s.].

Bajo el título de *Perte d'aureole* [Pérdida de aureola], el propio Baudelaire ha expresado en una ocasión su "acuerdo" con la "destrucción del aura" en la imagen alegórica del poeta en la calle: no es casual que Benjamin introduzca el final de su ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire* con la cita completa de este "petit poème en prose" [pequeño poema en prosa] perteneciente a la compilación fragmentaria *El Spleen de París*, que Baudelaire había proyectado como complemento de *Las flores del mal*. La "pérdida de aureola" (I/2, 651) aparece como emblema de la decadencia del arte y la literatura autónomos, que se despiden de la idea romántica de religión del arte. El poeta que ha perdido la aureola en el agua que corre junto a la acera, renuncia a la bella apariencia y a la dignidad social para mezclarse de incógnito con la masa de la gran ciudad: "Y además, me he dicho, no hay bien que por mal no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer bajas acciones y entregarme a la crápula como los simples

mortales" (I/2, 651) [ATB, 168]. Como modelo literario puede considerarse el personaje mencionado en el título del cuento de Poe *El hombre de la multitud*: tampoco el poeta moderno Baudelaire –que, dotado de la conciencia del segundo que es propia del jugador, está expuesto a la “vivencia del *shock*” en la calle– es ya un *flâneur*: “Ha perdido la aureola en una multitud movедiza, animada, de la que estaba prendado el *flâneur*” (I/2, 652) [ATB, 169]. Para Benjamin, en este final de juego expuesto alegóricamente no hay duda de que a Baudelaire le concierne la “impotente ira” que el excluido siente “por la multitud”. Ni el romanticismo social ni el esteticismo de la bohemia parisina sirven para pertrechar a la experiencia contemporánea que el poeta desposeído hace en la calle después de la pérdida de la aureola “Perdido en este pícaro mundo, a codazos con las multitudes” (I/2, 652) [ATB, 169].

Asimismo, la oposición fundamental entre “aura” y “decadencia” o “destrucción del aura” en Baudelaire se encuentra menos en la superficie semántica que en la estructura poetológica profunda de su lírica. “El *spleen* de Baudelaire es el sufrimiento por la decadencia del aura” (V/1, 433) [LP, 350]. Ya el desgarramiento de Baudelaire –por un lado, “sufrimiento por la pérdida del aura”; por el otro, “acuerdo” con su “destrucción”– señala que esta oposición fundamental repercute sobre el conjunto de síntomas de otros “motivos” que reproducen en serie la formación de compromiso del par de antítesis. Tales analogías estructurales no ingresaron en Benjamin como efectos inconscientes de la compulsión de repetición “originaria” de la Modernidad. *Un poeta lírico en la era del capitalismo desarrollado* (I/2, 509) debía ser el subtítulo del libro pla-

neado a partir de 1937 como “modelo en miniatura” (Br 2, 750) para la *Obra de los pasajes*. Debería menos contener juicios estéticos e históricos sobre el poeta que, antes bien, mostrar “cómo se encontraba él inserto en el siglo diecinueve” (Br 2, 752). Este propósito no debería desembocar de por sí en una obra aurática; pero el libro planeado debía retomar la pregunta por el “aura” y su “destrucción” precisamente en el lugar marcado por Baudelaire en el siglo XIX: “La huella que allí dejó debe aparecer tan clara e inmaculada como la de una piedra que, tras haber estado decenios enteros en un sitio, un buen día echamos a rodar” (Br 2, 752; V/1, 405) [LP, 330]. El artículo *Sobre algunos temas en Baudelaire* se propone obtener eficazmente esta “huella” extrayéndola de una serie de “temas” sintomáticos que llevan dentro de sí los rastros de los conflictos defensivos de antaño, a partir de los cuales surgieron, como formaciones de compromiso entre fuerzas reprimidas y represoras capaces de presentar resistencia. La tarea heroica del poeta del siglo XIX, tal como es conquistada en la figura de Baudelaire, consiste en “dar una figura a la Modernidad” (Br 2, 752). Por eso puede suponer la lectura de huellas temáticas que hace Benjamin: “Su obra no solo es susceptible, como cualquiera otra, de una determinación histórica, sino que quiso serlo y así es como se entendió a sí misma” (I/2, 615) [ATB, 132]. Con la ayuda de los pares antitéticos “modernos” “vivencia de *shock*” y “experiencia en el sentido estricto” (I/2, 611), conciencia y memoria, “*spleen*” e “*idéal*”, “*allégorie*” y “*correspondances*”, tiempo abstracto y tiempo pleno, Benjamin echa de menos el sitio arqueológico en el que Baudelaire ha dejado

su “huella” en el siglo XIX, para reunir allí los fragmentos del “aura” luego de su “destrucción”.²⁸

La arqueología benjaminiana de la experiencia y del aura recurre a reflexiones metapsicológicas sobre la antítesis entre conciencia destructora y memoria conservadora, que Freud había planteado ya en 1920 en *Más allá del principio del placer*, a propósito de la relación compleja entre el “yo” y el “ello”. Benjamin leyó este trabajo como un comentario involuntario a la estética proustiana del recuerdo y su diferenciación decisiva entre “*mémoire involontaire*” y “*mémoire volontaire*”, entre “rememoración involuntaria” y recuerdo consciente. Cuando encuentra la cualidad única de las imágenes intempestivas que aparecen desde la “*mémoire involontaire*” en la serie novelística *En busca del tiempo perdido* en el hecho de que ellas “poseen un aura” (I/2, 646), puede aportar, con la ayuda de las reflexiones de Freud, el fundamento del enigma: la condición para que la rememoración involuntaria pueda reencontrar rápidamente el tiempo perdido con la impresión sensorial hace tiempo olvidada, es que esos restos del recuerdo de la memoria nunca hayan sido antes objeto de la conciencia o del registro de la “*mémoire volontaire*”.

La coacción de autoconservación de la psique ha tendido una conciencia desprovista de memoria como corteza protectora frente al “bloque maravilloso” de la memoria

²⁸ Cf. los siguientes poemas de *Las flores del mal: Correspondencias, La vida anterior, La belleza, El ideal, Spleen, Obsesión, El gusto de la nada, El reloj, El cisne, Los siete viejos, A una transeúnte, El juego, El vino de los traperos, La destrucción, Alegoría, El viaje, El Leteo, Las joyas*. Sobre las interpretaciones benjaminianas de Baudelaire, cf. el capítulo “Ein Leser in der Stadt: Der Lyriker Charles Baudelaire” en Stierle: *Der Mythos von Paris*, 697-902.

inconsciente.²⁹ Para cumplir de manera óptima con la doble función perceptiva de “barrera frente a los estímulos” y “recepción de estímulos” controlada, debe poder olvidar lo pasado –como lo había propuesto ya Nietzsche a propósito de la historia–. La conciencia humana se ha desarrollado, según Freud, en el transcurso de la filogénesis, hasta convertirse en un guardián que realiza su trabajo de descomposición y destrucción en el límite entre lo interno y lo externo, con vistas a proteger el equilibrio energético de una psique fijada, en última instancia, más en la defensa del sufrimiento, en el reposo y la muerte que en la conquista del placer. Lo que Freud, en una atención especulativa a la filogénesis y la ontogénesis, formula como definición del “*System W-Bw*” (conciencia de la percepción o conciencia), lo toma Benjamin, de manera agudizada, para referirse a la hipertrofiada conciencia de segundos propia del lírico de la gran ciudad Baudelaire: “El *spleen* es el sentimiento que corresponde a la catástrofe en permanencia” (I/2, 660) [ZP, 177]. El aporte peculiar que realiza al “*spleen*” el “rechazo del *shock*” lo ve Benjamin en que “se asigna al incidente, a expensas de la integridad de su contenido, un puesto temporalmente exacto en la conciencia” (I/2, 615) [ATB, 132]. Esta “filigrana de la reflexión” (I/2, 615) [ATB, 132] solo es posible, sin embargo, en el bombardeo de estímulos de la gran ciudad, a través de una permanente “disposición para el miedo”, en conjunción con la duradera “sobreocupación” del “*System W-Bw*”. Para la percepción de estas tareas de defensa es preciso un máximo de energía psíquica cuya concentración, a su vez, hace

²⁹ Cf. Sigmund Freud: *Notiz über den Wunderblock* [1925]. In: *Studienausgabe* vol. 3. Frankfurt/M. 1982, 363-369.

que se atrofen los otros sistemas psíquicos y facultades humanas; por ejemplo, la facultad mimética y el “campo de juego de la fantasía” (I/2, 645). El “carácter destructivo” de la conciencia, que alcanzó la hegemonía en el curso de la historia del género, actúa como tirano despótico en el “*spleen*” y sus “vivencias de *shock*”: “el aparato sangrante de la destrucción” al que, en el soneto de Baudelaire *La Destrucción* (de *Las flores del mal*) se le da, o bien la última palabra que quiebra la propia forma del poema, o bien el último verso.

Contra la expectativa pseudoaurática del público, que en el gran poeta –según el modelo de Lamartine, Hugo o Musset– espera hallar la experiencia total y viva, la lírica de Baudelaire propone “la emancipación de vivencias” (I/2, 615). Benjamin vio que esta “emancipación” se debe a la negatividad y al trabajo de destrucción consciente del “*spleen* de París”. Su obra de fragmentación y destrucción de la interioridad lírica depura la atmósfera romántica y abre la vista para la cercanía más próxima, en que pone a prueba lo dado revisando su dignidad para la destrucción. Amenaza y fascinación, miedo y placer acompañan la difusión del yo lírico, que rompe sus límites de individuación al proyectarse en el laberíntico espacio colectivo de la gran ciudad París. La búsqueda “emancipación de vivencias” parece posible solo allí donde también las vivencias consiguen establecer una conexión con vestigios de tradición y pasado colectivo: “Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo” (I/2, 611) [ATB, 128]. La estructura antitética profunda de la lírica de Baudelaire conduce a Benjamin, no solo a denegarles

una oposición exclusiva tanto a la diferenciación metapsicológica de Freud entre conciencia sin memoria y memoria inconsciente, como a la separación proustiana entre recuerdo voluntario y rememoración involuntaria. Las vivencias a las que Baudelaire puede dar “el peso de una experiencia” han surgido de la constelación antitética de “*spleen*” e “*idéal*”: “El ideal dispensa la fuerza para la reminiscencia; el *spleen* en cambio ofrece la desbandada de los segundos” (I/2, 641) [ATB, 158]. Benjamin ve emerger la singular lírica de Baudelaire a partir de la relación de tensión existente “entre una sensibilidad al extremo intensa y una contemplación al extremo concentrada” (I/2, 674) [ZP, 194]. Ella tiene “uno de sus motivos principales en la decadencia del aura” (I/3, 1187), tal como encuentra concisamente el resumen que hace Benjamin para *Sobre algunos temas en Baudelaire. Las flores del mal* aparecen como ese intento de compensación para la pérdida de la experiencia y la tradición colectivamente afianzadas que nació de la soledad propia de la gran ciudad; un intento que, al mismo tiempo, busca establecer un compromiso lírico entre Antigüedad y Modernidad, entre pasado y presente. “¡París cambia, mas nada en mi melancolía / ha variado!”³⁰ El poema *El cisne* define, con el canto de cisne, el tono melancólico fundamental que delata la ambigüedad de las formaciones de compromiso líricas, de cara al progreso destructor. La “vivencia del *shock*” y su “sensación de la Modernidad” hace, por un lado, en el “*spleen*”, que la

³⁰ [Charles Baudelaire: *Las flores del mal*. Trad. de Antonio Martínez Sarrión. Buenos Aires: Hyspamérica, 1983, 126]. Cf. sobre esto: Wolfgang Fietkau: *Schwanengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*. Reinbek b. H. 1978.

consciente “destrucción del aura” se convierta en piedra de toque de la experiencia auténtica como su “*idéal*”; por otro, sin embargo, que los “cultos con su ceremonial, sus fiestas” (I/2, 611) [ATB, 128], de carácter comunitario, aparezcan destruidos por el progreso civilizatorio.

La definición del aura en la era de su “decadencia” y “destrucción” es realizada por Benjamin de la manera más precisa a través de la antítesis sintomática de los “motivos” de “*spleen*” e “*idéal*” en Baudelaire. En el plano de la reflexión sobre la teoría de las formas, la precaria interacción entre la “teoría de las *correspondances*” y la “teoría de la alegoría” (I/2, 674) se corresponde con este conjunto de síntomas antitético, perteneciente a la teoría de la experiencia. Su exposición, sin embargo, solo puede encontrarse en los fragmentos teóricos titulados *Zentralpark*, que Benjamin dejó como paraíso de ideas aforístico para las partes no escritas de su planeado libro sobre Baudelaire: para la primera parte, *Baudelaire como alegorista* y, para la tercera, *La mercancía como tema poético* (I/3, 1216-1218). La “protohistoria” de la Modernidad benjaminiana elige, precisamente, a la alegoría como modelo para la forma estética, ya que, en cuanto “rememoración” en el umbral de la cultura industrial de masas, aún podía recordar la “experiencia en sentido estricto”. Ciertamente, la “rememoración” alegórica de Baudelaire, en la era de las exposiciones mundiales –que glorifican las mercancías– solo puede tener lugar a través de la aproximación a la estética de la mercancía y al arte de exposición avanzadas: “Las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía” (V/1, 50) [LP, 41]. Esta aproximación al moderno mundo de las mercancías

es, sin embargo, en conformidad con la ambigüedad alegórica, al mismo tiempo un alejamiento respecto de ella: la alegoría dice algo directamente para, de esa manera, significar indirectamente algo distinto. La “teoría de la alegoría” permite, pues, al arte de exposición alegórico de Baudelaire superar la mutua exclusión entre “*allégorie*” y “*correspondances*” a través de alegorías ambiguas. La “rememoración” alegórica recuerda, indirectamente, la “experiencia en sentido estricto”, aun cuando Benjamin –tal como lo muestra el conjunto de síntomas del “*idéal*” en la subordinación a la memoria, y en la antítesis contemporánea respecto de la conciencia, en el artículo *Sobre algunos temas en Baudelaire*– la instala en primera instancia en el ámbito de las “*correspondances*” auráticas: “La figura clave de la alegoría tardía es el ‘souvenir’. El ‘souvenir’ es el esquema de la transformación de la mercancía en objeto del coleccionista. Las *Correspondances* son, en cuanto a su objeto, las resonancias infinitamente múltiples de cada souvenir sobre los demás” (I/2, 689) [ZP, 212].

A pesar de toda la estimación por *En busca del tiempo perdido* y su “labor de Penélope” de la rememoración (II/1, 311), Benjamin critica que “la voluntad restauradora de Proust” (I/2, 640) [ATB, 157] en las imágenes de recuerdo de la “*mémoire involontaire*” solo pudo construir un refugio por la vía autobiográfica de una autoclausura obsesiva de la experiencia aurática. Frente a esto, en el alegorista Baudelaire descubre también en las “*correspondances*” una interacción entre resonancias, olores y colores, a través de lo cual, en instantes especiales se rememora una experiencia atávica que no está asentada en el ámbito de la persona privada, aislada de múltiples modos (I/2, 611),

sino en el ámbito colectivo del culto y el aura: “Las correspondencias son las fechas de la reminiscencia. No son fechas históricas, sino fechas de la prehistoria. Lo que hace que los días festivos sean grandes e importantes es el encuentro con una vida anterior” (I/2, 639) [ATB, 156]. Como muestra el soneto, atravesado de sinestias, *Correspondencias*, Baudelaire ha alojado, en un principio, estas “*correspondances*” en el refugio de una naturaleza idealizada como templo, donde, en la atmósfera feliz y paradisiaca de la multilateral reciprocidad, “la mirada cargada de lejanía” también experimenta su réplica “como ‘*regard familial*’” (I/2, 649) [ATB, 166]: “Se responden perfumes, sonidos y colores”.³¹ Un hogar a resguardo de crisis les ha edificado Baudelaire, ante todo, en la región sombría de la “prehistoria” colectiva. En el soneto *La Vie antérieure* aporta Benjamin la expresión y la prueba de que, más que cualquier imagen de la naturaleza, “la imagen de un mundo anterior” había hecho en Baudelaire que “el placer de lo bello sea insaciable” (I/2, 645) [ATB, 162]: “vastos pórticos”, “grandes pilares”, grutas basálticas”, que se alzan “del vaho caliente de las lágrimas, lágrimas que lo son de la nostalgia” (I/2, 640) [ATB, 156]. Como en el sueño, en la rememoración encuentra la percepción las miradas más familiarizadas en dirección a las cosas, que conducen a lejanías espaciales y temporales. Benjamin puede, pues, anotar, en relación con las “miradas familiares” auráticas “son ante todo los *souvenirs*, que aparecen como *familiers*” (I/3, 1140). No cabe pensar antítesis más brusca que aquella que Benjamin construye a través de la comparación entre las imágenes auráticas de la rememo-

³¹ [Charles Baudelaire: *Las flores del mal*, p. 19].

ración y las reproducciones de la fotografía temprana, calificadas aquí –de un modo totalmente distinto que en la *Pequeña historia de la fotografía*– de “inhumanas”, pues “el aparato tomaba la imagen del hombre, y no le era a este devuelta su mirada” (I/2, 646) [ATB, 163]. Lo drástico de la comparación, y la culminación del motivo de la mirada, se encuentran puestos claramente al servicio del propósito estratégico de valorizar indirectamente como modelo revolucionario –en la rememoración melancólica de fracasos pretéritos, y en la conjuración de momentos de felicidad en trance de desaparición– la “experiencia del aura” baudelaireana precisamente en la era de la reproducibilidad técnica de la obra de arte y de la “decadencia del aura”: la “experiencia del aura” auténtica reproduce, como experiencia instantánea de lo “otro” o de la mirada “otra”, la forma moderna de la “vivencia del *shock*”, que precisamente representa la “destrucción del aura”. De manera complementaria, en contraste con la coactiva sintomatología de la “decadencia del aura”, pueden obtenerse, pues, definiciones –a partir de la teoría de la experiencia– para su persistencia residual; definiciones que extraen su unidad temporal de la “vivencia del *shock*”. En la medida en que Benjamin insiste sobre el instante felizmente “otro” de la devolución dialógica de una mirada, atribuye al estado de excepción de la “experiencia del aura” una cualidad utópica:

Pero a la mirada le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquel a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida (que en el pensamiento puede fijarse tanto en una mirada intencional de la atención como en una mirada en el llano sentido del

término), le cae entonces en suerte la experiencia del aura en toda su plenitud. [...] La experiencia de esta [el aura] consiste por tanto en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista (I/2, 646s.) [ATB, 163].

En la estructura profunda antitética de la lírica de Baudelaire, Benjamin consigue trazar el arco entre la utopía, vuelta hacia el pasado, de la "experiencia del aura" y la experiencia moderna de su "decadencia" o "destrucción", tensándolo de manera extrema. Los múltiples momentos de ruptura y exclusión, que en la superficie lingüística conforman el lado externo caleidoscópico de la lírica de Baudelaire, pueden ser descifrados como huellas de *shocks* productivos, sísmicos que se descargaron a partir de la tensión cthónica de los dos extremos de experiencia. Los instantes felices, "otros" de la devolución dialógica de una mirada, cuyo carácter inaccesible intensifica incluso su ávida expectativa, definen la "imagen del mundo primitivo" que, en Baudelaire, ha oscurecido la de la naturaleza verdadera, buena, bella. Benjamin muestra este entrecruzamiento de ausencia y presencia a través de la tematización de la mirada en las *Flores del mal*. Con el oxímoron de los "ojos sin mirada" (I/2, 649), intenta concebir la inversión específica que Baudelaire ha podido aplicar a la vieja metáfora del ojo como venturoso espejo de la creación. "Ojos sin mirada" no devuelven ni la imagen de la naturaleza bella, ni la mirada franca del prójimo. Precisamente por ello,

pueden funcionar como metáfora estructural de la lírica de Baudelaire: ojos como espejo del "ennui", en los que se reflejan, a través de la gris miseria, los paisajes anímicos artificiales cuya construcción sucede a la "nostalgia" por la región sombría del "mundo primitivo". La devolución de una mirada es más que una forma de reacción corriente en la sociedad humana. Desde la mística y el Romanticismo, describe el diálogo mudo de la coincidencia inmediata, recíproca entre dos amantes, y la promesa de su unión venidera: es destello venturoso del "amor" correspondido y de su "*unio mystica*", que está saturada "de experiencia del aura" (I/2, 648) [ATB, 165]. Frente a esto, Benjamin ve en Baudelaire al excluido, al hombre de la gran ciudad, cuya mirada está "saturada de funciones de seguridad" y que ha sucumbido, en medio de la multitud, "a ojos sin mirada" (I/2, 649) [ATB, 166]: "Se trata de que la expectativa que acosa a la mirada del hombre cae en el vacío. Baudelaire describe ojos de los que diríamos que han perdido la facultad de mirar. [...] En el hechizo de esos ojos se ha liberado el sexo en Baudelaire del *eros*" (I/2, 648) [ATB, 165].

De manera simétrica a la introversión de estos ojos, como espejos del "ennui", funciona, para el modelo extravertido, solo la devolución de mirada que tiene lugar en la relación de intercambio tan anónima como desprovista de alma con la prostituta: la mirada del "animal de rapiña que se pone a seguro al tiempo que espía su presa" (I/2, 649) [ATB, 166]. Igualmente vale también para Baudelaire: "Esta animación es la fuente de la poesía" (I/2, 647).³² Como una diferencia decisiva permanece el hecho de que

³² Hemos decidido apartarnos aquí de la traducción, que confunde *Belehnung* por *Belehrung* (n. de los trads.).

su lírica se mantiene a una clara distancia de la *personificatio* romántica “Cuando el hombre, el animal o lo inanimado, animados por el poeta, levantan la vista” (I/2, 647) [ATB, 163] y arrastra a la distancia al ojo de este poeta soñador. Baudelaire no despierta a la vida lo “inanimado”, sino que antes bien mortifica, junto con la mirada soñadora del poeta, el cuerpo vivo de la criatura. Los momentos felices de la *personificatio* y de la *unio mystica* en la mística amorosa romántica se tornan sombríos a causa del “ennui” y de su gris miseria de gran ciudad. Su veneno mortal es consumido incluso por la amada o por la prostituta. La mujer infecunda –lesbiana o prostituta– debe ceder en préstamo su cuerpo vivo para que el poeta Baudelaire pueda acelerar el mundo moderno de cosificación y fragmentación y avanzar hacia la construcción de sus paraísos artificiales. El “préstamo” puede valer, pues, como “punto de origen” de su poesía bajo el signo negativo de “una especie de mimesis de la muerte” (I/2, 587). Tal mimesis le parece a Benjamin acorde con la era del capitalismo productor de mercancías, porque no encuentra ya su “tema poético” por excelencia en la naturaleza, sino en la artificialidad de la mercancía. La “aureola de la mercancía” (Br 2, 752) consiste, incluso, en manifestar lo nuevo en lo siempre idéntico, y lo siempre idéntico en lo nuevo, en la medida en que lo vivo es acoplado a lo muerto inorgánico: “La moda prescribe el ritual con el que el fetiche mercancía quiere ser adorado” (V/1, 51) [LP, 42]. A diferencia del glorificador arte de exposición de las exposiciones mundiales contemporánea, que intenta “humanizar la mercancía en forma sentimental”, el arte de exposición baudelaireano de una “mimesis de la muerte” apunta, sin embargo, a “humanizar la mercancía en forma heroica” (I/2, 671) [ZP, 190].

Solo los “otros” instantes de la rememoración mantienen abierta la conciencia de segundos del “*spleen*” de Baudelaire en la “imagen del mundo primitivo” para la posibilidad de experimentar la felicidad imaginada del aura y la comunidad como el estado de excepción del cumplimiento de un deseo hace tiempo abrigado. “Solo vemos aquello que nos mira. Solo podemos... aquello por lo cual no podemos hacer nada” (III, 198). Aun antes de Franz Hessel o Louis Aragon, Baudelaire es el primer “conocedor de umbrales” (III, 197), y por ello es el guía de Benjamin para responder a la objeción de Adorno en la carta del 29/2/1940 acerca del “insuficientemente pensado” concepto de aura. La respuesta de Benjamin, el 7/5/1940, se contenta con formular la sospecha de que (más allá del concepto marxiano de fetiche) en el aura se trata, de hecho, de “algo humano olvidado” que “de manera no necesaria” –como puede mostrarse a partir de cosas como “árbol y arbusto, que son cedidos en préstamo”– “es creado a través del trabajo” (Br 2, 849). No el “trabajo” que apunta al dominio de la naturaleza, sino una experimental “interacción entre la naturaleza y la humanidad” (VII/1, 359) se le aparece a la conciencia benjaminiana de la catástrofe histórica como salida última para el futuro. “Préstamo” que no solo puede valer como “punto de origen de la poesía” (I/2, 647), sino también como destello de esta “interacción” experimental, se encuentra en la base del recuerdo mesiánico del futuro solo en la medida en que ella contiene, al mismo tiempo, la remisión retrospectiva a la solidaridad integral olvidada del hombre con el animal y la cosa en la protohistórica “imagen del mundo primitivo”. La “experiencia del aura”, que se introduce en

el instante de la rememoración de algo “humano olvidado” ya en la “prehistoria”, apunta, por cierto, teleológica o involuntariamente, al despertar y a su propia “destrucción”. En el “punto de irrupción del despertar” (Br 2, 688) puede aparecer la “experiencia del aura” solo como “vivencia del *shock*”. El “ingenio melancólico” (I/3, 1151) de Baudelaire se da a conocer, a través de la “destrucción” de la bella apariencia de la experiencia extinguida, como un ingenio “alegórico” (V/I, 54). Lo olvidado y reprimido, lo acontecido y caído, es transformado en añorado fragmento del “mundo primitivo”: “Albergo más recuerdos que si tuviera siglos”.³³ Merece mirada y atención todo lo que – cosas, animales y seres humanos –, en el curso del irresistible progreso que representa la Modernidad, ha sido reprimido y desplazado a la inconsciente región sombría de la memoria colectiva. *Las flores del mal* colocan, en el lugar de la revolución de una mirada humana y la promesa de amor, a la mirada solitaria y malvada del poeta de la gran ciudad, que no solo pone al descubierto los monumentos de la Modernidad como memoriales de caducidad, sino que también inscribe en el cuerpo vivo “los derechos del cadáver” (V/1, 51). La conciencia de caducidad y la “nostalgia” por el “mundo primitivo” son interpretadas por Benjamin como motivaciones heroicas de Baudelaire, que se reencuentran en el culto estético a los muertos. Como última formación de compromiso entre “*spleen*” e “*idéal*”, el culto profano a los muertos asume la tarea – abandonada, en la Modernidad, por Dios y la tradición colectiva – no solo de rememorar en forma solidaria a las criaturas muertas, ultrajadas y olvidadas, sino también salvar en la

³³ [Charles Baudelaire: *Las flores del mal*, p. 101].

rememoración al mundo de las cosas, devaluado y alienado a través de la forma mercantil, descendiendo hasta los desechos abandonados por la moda:

Pues de cada cosa he extraído la quintaesencia;
tú me has dado tu barro, y de él he hecho oro.³⁴

Como en el *Trauerspiel* barroco, Benjamin ve la *facies hippocratica* de la historia en la lírica de Baudelaire como algo orientado secretamente hacia la salvación. Pero mientras allí la redención teológica pertenece una mística “ponderación misteriosa” (I/1, 408), aquí está puesta en manos del “carácter destructivo” de la insurrección revolucionaria y el rejuvenecimiento mesiánico: “El mundo mesiánico es el mundo de la actualidad omnilateral e integral” (I/3, 1238). La mirada comparativa al Barroco y al siglo XIX conduce a Benjamin a inferir, en el plano de la filosofía de la historia, que “las épocas que se inclinan a la expresión alegórica han experimentado una crisis del aura” (V/1, 462) [LP, 372]. No es casual que Benjamin haga estallar, en el soneto *La Destrucción* de Baudelaire, la propia forma rigurosa del poema, en la medida en que cede la última palabra o el último verso al “aparato sangrante de la Destrucción”. Benjamin ha visto que ese poema, *pro domo et mundo*, “es el que con mayor contundencia hace presente la intención alegórica” (V/1, 441) [LP, 356]; en otro pasaje, incluso, “la más poderosa conjura” baudelaireana “del ingenio alegórico” (I/3, 1147). Esta imagen, que es ella misma alegórica, remite a la conciencia de la “*modernité*” poseída por el demonio “*ennui*”, por la

³⁴ Charles Baudelaire. *Oeuvres complètes I*. Ed. de Claude Pichois. Paris 1975, 192: *Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 des Fleurs du mal*.

melancolía y la manía; una conciencia a la que la prostituta se le aparece, al mismo tiempo, como “encarnación de la mercancía” y “alegoría humanizada” (I/3, 1151). Entre la amenaza y la fascinación sacrífica, “a los pies de la prostituta”, la vida orgánica en función de los inorgánicos “enferos domésticos” (I/2, 676) o de los instrumentos destructores de la alegoría, ya que, a través de su contemplativa meditación en la espera y la expectativa de la salvación y lo sagrado, ha adquirido el saber de que la obra auténtica de la poesía moderna será realizada a través de la “destrucción del aura”.

3. Ensayo de una tipología

Los discutidos empleos del concepto de *aura* en Walter Benjamin pueden ser sometidos, finalmente, a una consideración tipológica. Si, en busca de una diferenciación concluyente, uno no retrocede espantado ante la apelación a un esquematismo necesariamente simplificador, es posible distinguir al menos tres niveles de utilización del concepto. Lo esencial es que estos tres niveles pueden ser destacados, en cada caso, por una oposición específica, que dentro de la estrategia discursiva del empleo benjaminiano del concepto, representan en cada caso una perspectiva decisiva frente a la materia tratada.

Un primer nivel de empleo del concepto puede ser definido por la oposición entre “aura” y “decadencia del aura”. Con “aura” se alude aquí a un aura original que posee su origen en el culto y el ritual, que circunda a sus portadores –cosa, hombre y obra de arte– con la autoridad de

su carácter irrepetible y de su inaccesible lejanía. Desde la perspectiva de la filosofía benjaminiana de la historia, que está marcada por la *Pequeña historia de la fotografía y La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, esta aura originaria sustentada por el culto y la religión es aquella que aparece amenazada de desaparición a causa del quiebre epocal del siglo XIX. La “decadencia del aura” encuentra su fundamentación, en términos de la teoría de la percepción, en el desarrollo de las nuevas técnicas de reproducción. Este desarrollo en cuanto a la técnica de los medios va acompañado por las demandas democráticas de las masas por una participación en el arte y la cultura, y explota la transformación histórica de la percepción sensible en dirección a una percepción determinada por el cientifismo y la primacía de lo cognitivo.

Un segundo nivel de empleo del concepto puede ser caracterizado a través de la oposición entre “aura” y “trituration del aura”. Con “aura” se alude aquí, a diferencia del aura cultural original, en proceso de desvanecimiento, a una pseudoaura que, por su parte, es ya una reacción frente a la decadencia histórica del aura, en la medida en que representa la restauración ambigua de formas de percepción arcaicas. La experiencia moderna de contingencia, “*shock*” y azar, impulsa, al decaer el oído y la vista, precisamente el deseo de una presencia involuntaria de la sensibilidad. La tentativa para conservar el aura de manera sentimental motiva tanto la glorificación fetichista del valor de cambio en la mercancía (en el culto de la novedad, el culto de las *stars*, el culto del consumo), como también la hipóstasis del arte puro en la obra de arte (pseudo)aurática; marca además todas las variantes de “estetización de la política”,

ante todo en el fascismo; la práctica contrapuesta a la estrategia activa de una "politización de la estética" promovida en el ensayo sobre *La obra de arte*. Desde la perspectiva de la política cultural benjaminiana, que se arraiga en el "materialismo antropológico" extraído del surrealismo francés, todas las formas de "pseudoaura" merecen sin restricciones una "destrucción". De ahí que las vanguardias artísticas y literarias hayan convertido justificadamente en cuestión suya esta destrucción a través de la demanda de una autenticidad histórica de la percepción y de un acercamiento a la cultura de masas.

En un tercer nivel de empleo del concepto, la oposición determinante es mucho más difícil de designar. Decisivo y, por ende, distintivo en comparación con el primer nivel y el segundo es, con todo, que aquí la teoría de la percepción del aura sobre la base de la estética de la percepción – con su perspectiva propia de la filosofía de la historia y la política del arte – sea incorporada a una teoría de la experiencia de carácter abarcador. A partir del ejemplo de Baudelaire (y Proust), así como en referencia a Freud, Benjamin traza, desde el punto de vista de una sociología de la literatura, los contornos modernos de la experiencia de un aura "diferente", que no puede ser confundida ni con la autoritaria aura cultural, ni con la glorificadora "pseudoaura", porque tiene como condición de posibilidad *sine qua non* tanto la "decadencia del aura" como la "trituration del aura". El artículo *Sobre algunos temas en Baudelaire* define, por un lado, la figura de esta "otra" experiencia del aura a partir de la "experiencia del *shock*" moderna; y su contenido arrancado al pasado, por otro lado, en la rememoración de la prehistoria colectiva (Baudelaire) y en el recuerdo

de la infancia individual (Proust). Si se quiere definir la oposición determinante en el tercer nivel de empleo del concepto, pues, a través de los términos "rememoración" o "recuerdo" versus "vivencia del *shock*", hay que tener en cuenta, por cierto, que la teoría benjaminiana de la experiencia desarrolla esta oposición en el propio Baudelaire a partir de la sintomatología antitética de "*idéal*" y "*spleen*", así como los caracteres contrapuestos de "*correspondances*" y "*allégorie*". Cabe sospechar que el aura analizada, en términos de una teoría de la experiencia, en el tercer nivel de empleo del concepto, alude, por así decirlo, a un aura sin aura: más allá del aura cultural y de la pseudoaura, "no se establece en el aura de la novedad, sino en el de la costumbre. En el recuerdo, en la infancia y en los sueños" (V/1, 576) [LP, 464]. Indicio de esto es también que la construcción del "tiempo-ahora" se desarrolle en las tesis *Sobre el concepto de historia* (¿para alegría de Brecht y disgusto de Adorno?) prescindiendo totalmente de la palabra *aura*, sobre la base mesiánica mínima de "una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra" (I/2, 694) [TH, 178]. Ya el fracasado proyecto de libro de Benjamin sobre el *Hachis*, que no debía colocar aún la última esperanza en una astucia del Mesías, sino en la "iluminación profana" (II/1, 297), y en consecuencia se proponía confiar en la astucia del inconsciente, oculta en el sueño y la ebriedad, hace que la experiencia del "aura auténtica" pase a lo olvidado y distorsionado en el instante del despertar: ella se contrae allí como sombra del sueño y la ebriedad, en un instante, para convertirse en ornamento que está entregado al recuerdo y a la conciencia despierta totalmente corriente como un enigma destinado a la profana interpreta-

ción de los sueños. "En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros" (V/1, 560) [LP, 450]. Así puede resultar, por último, lícita la pregunta de si el "deseo de decir adiós" (III, 197) benjaminiano no empleará quizás tan solo la palabra *aura*, tras las huellas del aura, para poder finalmente callar mejor acerca de ella.

Apariciones del concepto

I/1, 191-196, 406-409;
 I/2, 431-469, 471-508, 582-593, 605-653, 655-690, 693-698, 701-704, 709-739;
 I/3, 1137-1152, 1186-1188, 1237-1239;
 II/1, 142-145, 158-160, 168-171, 203-219, 237-241, 295-324, 348-350, 361-363, 368-385;
 II/2, 432, 438-465, 620-622;
 III, 194-199, 356-360;
 IV/1, 9-21, 141s., 146-148, 388-390, 396-398, 409-416;
 IV/2, 448s.;
 V/1, 46s., 50-52, 54-56, 301-510, 560, 570-580, 588-596;
 V/2, 961-970, 1056-1059;
 VI, 171, 192s., 558-618;
 VII/1, 350-384;
 Br 1, 455, 459;
 Br 2, 523s., 541, 556, 662-664, 685-688, 702, 750-752, 782-799, 848s.

Bibliografía

- Theodor W. Adorno: *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*. Ed. por Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1990.
- Bernd Auerochs: *Aura. Filme. Reklame. Zu Walter Benjamins Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"*. In: *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*. Ed. por Theo Elm y Hans H. Hiebel. Friburgo 1990, 107-127.
- Andrew Benjamin: *Art, mimesis, and the avant-garde. Aspects of a philosophy of difference*. Londres 1991.
- Norbert Bolz: *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*. Múnich 1989.
- Norbert Bolz/Willen van Reijen: *Walter Benjamin*. Frankfurt/M./Nueva York 1991.
- Horst Bredekamp: *Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität*. In: *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*. Ed. por A. Berndt et al. Berlín 1992, 117-140.
- Susan Buck-Morss: *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge, Massachusetts/Londres 1989.
- Reiner Dieckhoff: *Mythos und Moderne. Über die verborgene Mystik in den Schriften Walter Benjamins*. Colonia 1987.
- Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin- Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart 1988.

Werner Fuld: *Die Aura. Zur Geschichte eines Begriffs bei Benjamin*. In: *Akzente* 26 (1979), 352-370.

Miriam Hansen: *Benjamin, Cinema and Experience. "The Blue Flower in the Land of Technology"*. In: *New German Critique* 40 (1987), 179-224.

Ansgar Hillach: *Man muß die Aura feiern, wenn sie fällt. Überlegungen zu Walter Benjamins anarchistischem Konservatismus*. In: *Konservatismus in Geschichte und Gegenwart*. Ed. por Richard Faber. Würzburg 1991, 167-182.

Hans Robert Jauf: *Spur und Aura. Bemerkungen zu Walter Benjamins "Passagen-Werk"*. In: *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. Ed. por H. Pfeiffer et al. München 1987, 19-38.

Chryssoula Kambas: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. Tübinga 1983.

Wolfgang Kemp: *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*. In: *Walter Benjamin im Kontext*. Ed. por Burkhardt Lindner. Königstein/Ts. 1985, 224-257.

Burkhardt Lindner: *Benjamins Aurakonzeption. Anthropologie und Technik, Bild und Text*. In: *Walter Benjamin. 1982-1940. Zum 100. Geburtstag*. Ed. por Uwe Steiner. Berna, etc. 1992, 217-248.

Bettine Menke: *Sprachfiguren. Name - Allegorie - Bild nach Benjamin*. München 1991.

Winfried Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt/M. 1980.

Gérard Raulet: *Le caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*. Paris 1997.

Birgit Recki: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Würzburg 1988.

Rainer Rochlitz: *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*. Paris 1992.

Hermann Schweppenhäuser: *Die Vorschule der profanen Erleuchtung*. In: *Walter Benjamin: Über Haschisch*. Ed. por Tilman Rexroth. Frankfurt/M. 1972, 9-30.

Susan Sontag: *On Photography*. Nueva York 1977.

Kalheinz Stierle: *Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts*. In: *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. Ed. por H. Pfeiffer, etc. München 1987, 39-47.

-: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München/Viena 1993.

Marleen Stoessel: *Aura - Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung Walter Benjamins*. München/Viena 1983.

Rolf Tiedemann: *Aura*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Ed. por Joachim Ritter y Karl Gründer. Tomo I. Basilea 1971, 652s.

-: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Frankfurt/M. 1973.

Gerhard Wagner: *Walter Benjamin. Die Medien der Moderne*. Berlín 1992.

Lienhard Wawrzyn: *Walter Benjamins Kunsttheorie. Kritik einer Rezeption*. Darmstadt/Neuwied 1973.

Heiner Weidmann: *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*. München 1992.

Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt/M. 1997.

Traducción de Tatiana Schaedler y Martín Azar

Manfred Voigt

Cita'

I. Sobredeterminación, contradicción, lo mesiánico

Así como todos los conceptos importantes de Benjamin, también el de *cita* puede ser definido de manera múltiple. En la medida en que no se puede tomar esta palabra en su sentido estrictamente lógico, estas definiciones no se articulan entre sí sin fricciones. Benjamin ha escrito acerca del "muy contradictorio repertorio" de sus convicciones (Br 1, 604), y este carácter contradictorio también ha de reproducirse aquí.

Para señalar de inmediato una contradicción fundamental: por un lado, Benjamin declara, acerca de su "método" para elaborar la *Obra de los pasajes* (a saber, el "montaje literario" a partir de citas): "No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posibles: empleándolos" (V/ I, 574) [LP, 462]. Por otro, a fines de los años treinta escribe, acerca del mal estilo de los eruditos alemanes: "La conciencia de proveer referencias les es ajena. Nunca han sido citados bajo una cúpula. [...] El escritor que cuenta con ser citado cuida su estilo"

(VI, 211). Más aún: la “aspiración suprema” a las “grandes literaturas canónicas” es su “carácter citable”. (II/2, 666). La contradicción es evidente: en un caso se citan los “desechos de la historia”, es decir, aquello que con seguridad no debería ser citado como valioso, mientras que luego se exige formar el estilo con vistas a que surjan “referencias” dignas de ser citadas.

Como un tema fundamental de la “técnica del crítico” Benjamin ha nombrado la “teoría de la cita crítica” (VI/171). Se ha constatado con razón que él no ha desarrollado una teoría tal; hay que poner igualmente en duda el hecho de que, no obstante, “en Benjamin existe *in actu* una filosofía y teología de la cita”, a saber, en el ensayo *Karl Kraus*.¹ En la teoría literaria de Benjamin la práctica de citar representa un verdadero problema.

Para Benjamin, la importancia del concepto de cita consiste, de manera muy semejante a la del concepto de aura, en que él se presta para unir lo (más) dispar. En el concepto de cita, que en toda la obra de Benjamin se usa con relativamente poca frecuencia, confluyen por lo menos seis áreas de manera contradictoria: la recepción de Karl Kraus, asociada con el problema de la autoridad; la experiencia lingüística temprana sobre la base de viejos silabarios, en la que se funda su concepción esotérica del lenguaje; la recepción del Barroco percibido como algo afín, recepción que está asociada a su vez con una posición propia en la polémica de los universales; la ocupación con el fenómeno de la moda en el siglo XIX, que se basa en una exhaustiva crítica de la Modernidad; la crítica al progreso, en cuya base se encuentra una metafísica deconstructiva

¹ Fűrnkäs, 266.

de la historia; y la identificación, al menos parcial, con la figura del narrador, que de una manera específica está en deuda con la representación de la apocatástasis.

En estos diversos contextos –sin duda, estos seis niveles de interpretación pueden ser modificados o ampliados–, el concepto de *cita* no solo desarrolla diferencias graduales, sino que contiene en sí un vasto carácter contradictorio, que sin embargo no puede ser evaluado como una deficiencia lógica. Antes bien, el concepto de cita en Benjamin tiene una suerte de función catalizadora. Actúa como mediador entre los distintos niveles y los asimila entre sí, con lo que forma parte de aquella “poderosa dialéctica” que distingue el pensamiento de Benjamin de otras reflexiones, incluso afines.

Irving Wohlfarth ha asociado el procedimiento del citar con la construcción de las barricadas revolucionarias: “La *Obra de los pasajes* sueña ahora con aportar su parte a la construcción de barricadas. Ataca los archivos, liquida sus volúmenes-ómnibus y desprende los pasajes que podrían servir para detener el así llamado progreso”.²

Esta puesta en paralelo es particularmente elocuente por el hecho de que no pone en paralelo textos con textos, sino textos con procesos históricos reales. No es posible calcular la importancia de la cita en Benjamin si uno se mueve dentro de los límites de la técnica de cita habitual y no incluye la teoría del lenguaje de Benjamin, que Winfried Menninghaus caracteriza de la siguiente manera:

El lenguaje no designa retrospectivamente representaciones no verbales, sino que en el acto de la ar-

² Wohlfarth, 78.

ticulación, en cuanto delimitación de significante y significado, se forman en primer lugar ambos. No hay significado que no esté ya *ab ovo* estructurado lingüísticamente, en la posición del significante; no hay significante cuya estructura material no se refleje ya espontáneamente en la marcación de diferencias semánticas.³

Puesto que no existe una nítida línea divisoria entre el signo (lenguaje) y lo designado (realidad), detrás de la cita de textos está la historia real misma.

Este es el trasfondo ante el cual las seis áreas de la cita nombradas más arriba convergen, cada una a su manera, en lo mesiánico. Concepción esotérica del lenguaje, polémica sobre los universales, crítica de la Modernidad, metafísica histórica deconstructiva y apocatástasis apuntan en la misma medida a aquel concepto de lo mesiánico⁴ que se ha vuelto difuso desde la secularización; dicho con más exactitud: este carácter difuso en la representación de lo mesiánico puede explicarse precisamente por medio del concepto benjaminiano de cita. Esto no se deduce solo a partir del análisis de las declaraciones teóricas de Benjamin sobre la cita, sino ya de su propia práctica de la cita.

2. Práctica de la cita

El tratamiento de las citas en sus propios textos por parte de Benjamin es problemático en diversos aspectos,

³Menninghaus, 58.

⁴Cf. Voigts, *Jüdisches Messianismus und Geschichte*, 92ss.

y es esta una cuestión sobre la cual aún no existe ningún trabajo exhaustivo. No puede asombrar que él no se haya sometido a la práctica científica de la cita, pero al mismo tiempo se muestra que tal cosa difícilmente puede ser sustituida.

Ya en su tesis sobre *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Benjamin trata de una manera muy libre las fuentes textuales para sus citas (cf. I/3, 805-807). Más objetable es el hecho de que Benjamin no haya adoptado el espaciado de las citas de Fichte,⁵ mientras que más tarde, para él, los resaltados justamente a través de espaciados en las citas introducidos por Karl Kraus se vuelven un elemento importante de la crítica "salvadora y juzgadora".

No obstante, más importante que el tratamiento formal de las citas resulta ser el de su contenido. Winfried Menninghaus señala el "tratamiento extremadamente 'libre' de lo citado": "Pero a la oración citada de hecho solo con alguna violencia puede arrancársele la identificación deseada".⁶ Él constata una "violencia de la penetración de un material textual directamente reacio" que incluso asume "la contradicción respecto de la literalidad de expresiones aisladas".⁷ De manera muy similar, Pierre Missac estableció que Benjamin ha recurrido a procedimientos "que difícilmente pueden conciliarse con una moral estrictamente filológica. Más que valerse de la cita, la mani-

⁵El espaciado fue hasta el siglo XIX la forma de poner en relieve, de resaltar un fragmento textual, ya que hasta entonces no existían las cursivas (n. de la trad.).

⁶Menninghaus, 30s.

⁷Ibid., 42; 45.

pulaba, la convertía en herramienta de un juego de ideas estimulante pero también engañoso".⁸

En *Origen del 'Trauerspiel' alemán*, los editores han verificado meticulosamente las citas y llegado a la conclusión de que una gran parte de los pasajes aducidos no es comprobable (I/3, 978-981). Por otra parte, en "Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento" hay numerosas citas indirectas y reformuladas de Platón, Leibniz y Hegel, no señaladas como tales, de modo que Bernd Witte puede resumir: "En consecuencia 'Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento' no sería otra cosa que el intento de Benjamin de leer estas citas ilegibles, en tanto y en cuanto las vuelve a escribir".⁹

Si en los textos recién aducidos se trata de escritos cuyo carácter científico reproduce solo de manera limitada las intenciones del propio Benjamin, la cosa es muy diferente en los dos textos sobre Kafka de 1931 y 1934, especialmente porque escribió el ensayo *Karl Kraus* con sus exposiciones sobre la cita antes que estos dos textos. El ensayo no reconoce una necesidad científica de identificar las citas;¹⁰ con tanta mayor exactitud ha de ser considerada su utilización. A este respecto, Sven Kramer ha señalado varios puntos. Una cita de Lao Tse, de la que Benjamin ya se había valido una vez (II/1, 96), es reproducida de manera tergiversada. También los editores comprueban que "las modificaciones de la cita no deberían ser irrelevantes para la coherencia textual" (II/3, 1273). Pero las dos

⁸ Pierre Missac: *Walter Benjamins Passage*. Frankfurt/M., 1991, p. 89.

⁹ Witte, 130.

¹⁰ Cf. Kramer, 83.

citas de *La estrella de la redención* de Franz Rosenzweig revisten un interés especial, ya que se cuentan entre los escasísimos testimonios de la ocupación con este significativo contemporáneo. Stéphane Mosès ya lo había comprobado: "Lo extraño en estas citas es que se refieren a una cuestión absolutamente inesencial dentro de la temática general de la *Estrella*".¹¹ Kramer avanza un paso más allá: "El contenido de las dos citas de Rosenzweig es curiosamente contradictorio".¹² Únicamente a través del *Tao* pueden asociarse entre sí como una "cita encubierta". "Además, Benjamin infringe las reglas de juego del discurso filosófico, en la medida en que adopta –por cierto sin identificarla– la definición, pero no la valoración que hace Rosenzweig del *Tao*".¹³ Pero, ¿no es esta precisamente una prueba del citar benjaminiano, que tiene "un aspecto arbitrario" y "el poder de disposición del que cita sobre lo citado"?¹⁴ La "valoración" es justamente aquel "sentido" de cuyo contexto global la cita debe ser extraída.

Globalmente llama la atención una cierta arbitrariedad en las citas de la obra de Kafka, que Kramer trata de aclarar por el "afán de completitud". Y constata: "La gran cantidad de citas constituye, no en último término, el carácter impenetrable del texto, que se da por cierto no por el hecho del citar mismo, sino ante todo por la selección y la disposición de las citas".¹⁵ Así, en el ensayo sobre Kafka

¹¹ Stéphane Mosès: *Walter Benjamin und Franz Rosenzweig*. In: –: *Spuren der Schrift. Von Goethe bis Celan*. Frankfurt/M. 1987, p. 84. Cit. en Kramer, 82.

¹² Kramer, 83.

¹³ *Ibid.*, 84.

¹⁴ *Ibid.*, 80.

¹⁵ *Ibid.*, 79.

se reproduce el antagonismo fundamental entre el citar como “majestuoso acaparamiento de lo encontrado”¹⁶ y la autoridad de la cita. En esta tensión, como se expondrá con más detalle, está contenida la tensión del mesianismo moderno.

3. Crítica del burgués ilustrado¹⁷ y experiencia lingüística temprana

Las reflexiones de Benjamin en torno a la cita tienen dos raíces ligadas entre sí de manera subterránea: la experiencia evidentemente muy temprana de una conexión íntima, en última instancia mística, entre la cosa y la palabra; y la crítica del mundo mercantil moderno y del burgués ilustrado. Como expresión válida de este falso mundo de la formación puede considerarse *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des Deutschen Volkes* [Frases hechas. El tesoro de citas del pueblo alemán], de Georg Büchmann.

¹⁶ *Ibid.*, 80.

¹⁷ El burgués ilustrado (*Bildungsbürger*) es un fenómeno típicamente alemán. A lo largo del siglo XVIII se conforma, al ritmo de una incipiente industrialización, una nueva clase burguesa, formada por miembros de las distintas profesiones liberales, académicos y funcionarios públicos, cuya creciente influencia socio-económica se consolida en la primera mitad del siglo XIX. Con todo, durante el período de la Restauración la importancia de dicha clase aún no se traduce en una injerencia política dentro del estado. Por eso, a fin de compensar esta falta de representación política, la burguesía apela a formas compensatorias de autoafirmación y legitimación, una de las cuales es justamente un ideal de formación (*Bildung*), basado en una cultura y una filosofía de extensa tradición, que consiste en el despliegue armónico de la propia personalidad (n. de la trad.).

En su introducción, Büchmann cita a Heinrich Heine con la frase: “de igual modo que un par de citas eruditas son el mejor adorno de un hombre completo”.¹⁸ Ya esta cita sobre la cita conduce toda la empresa *ad absurdum*, ya que la ironía de Heine queda incomprendida.¹⁹ En una edición posterior, Büchmann califica las citas de “perlas” y “pepitas de oro”²⁰ y adhiere con ello de nuevo a Heine, que habla de “los banqueros del espíritu” y de un “Rothschild de las citas” del cual puede tomarse “un préstamo de citas”. Büchmann arranca, como exige Benjamin, la cita de Heine “del contexto idílico de sentido” y la extrae “violentamente del contexto” (II/1, 363) [KK, 185]. Sin embargo, no da cuenta de ello y genera una falsa continuidad, contra la cual se dirige el procedimiento benjaminiano de citar. De manera acertada, Irving Wohlfarth ha puesto en relación el procedimiento del citar en Benjamin con la actividad del “carácter destructivo”: “El carácter destructivo milita en el frente de los tradicionalistas” (IV/1, 398) [CD, 160]. Pero como ahora, conforme a la concepción de Benjamin formada en la crítica del historicismo, la historia no puede ser reconstruida “como una vez fue”, la tradición debe ser construida: “La historia es objeto de una construcción [...]” (I/2, 701) [TH, 188]. Los sillares de esta construcción son las citas.

¹⁸ Georg Büchmann: *Geflügelte Worte – Der Citatenschatz des Deutschen Volkes*. Berlín 1864, p. 3.

¹⁹ Cf.: Heinrich Heine: *Reisebilder*. In: –: *Sämtliche Schriften*. Ed.: Klaus Briegleb. Múnich: 1969, vol. 5, p. 285. [En español: Heine, H., “Ideas. El libro Le Grand”. En: –, *Cuadros de viaje*. Trad.: Isabel García Adánez. Madrid: Gredos, 2003, pp. 199- 273, aquí p. 245. En los casos necesarios la traducción ha sido levemente corregida].

²⁰ Georg Büchmann: *Geflügelte Worte*. Berlín 1872, p. 1.

La satírica cita de Heine señala otra conexión más. Ya Jean Paul y E.T.A. Hoffmann utilizan de manera irónica la cita literaria para sugerir “que la literatura se nutre de literatura”.²¹ El empleo que ambos hacen de las citas puede ser considerado “indicio del final del período artístico”.²² Precisamente esta forma autocrítica de la cita no es aquella con la que Benjamin entra en relaciones. Para él la que da la pauta sigue siendo la “cita de autoridad” (I/ 1, 208) [DB, 62] de la poética barroca.

Esto lo separa asimismo de la literatura documental que surge precisamente a fines de los años veinte y que trabaja con citas en diversas formulaciones (basta con citar aquí las novelas *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, *Heeresbericht* [*Informe castrense*] de Edlef Köppen y *Denn sie wissen, was sie tun* [*Porque saben lo que hacen*] de Ernst Ottwalt). En esta literatura la cita funciona como remisión a la realidad o como extracto de esta y no tiene más autoridad que la realidad: “Los versículos de la Biblia, las estadísticas, las letras de canciones son aquello en virtud de lo cual Döblin le confiere autoridad al proceso épico” (III, 233). No obstante, para Benjamin la novela de Döblin sigue siendo “la fase última y más avanzada de la vieja novela de formación burguesa” (III, 236).

El hecho de que la literatura se nutra de literatura era para Benjamin tan impensable como la idea de que las citas –insertadas a partir de la realidad cotidiana en una novela– pudieran poseer una dignidad propia. Para él, en

²¹ Cf. Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Stuttgart 1967, p. 22.

²² Hans Ulrich Simon: [Artikel] *Zitat*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlín/Nueva York 1984, vol. 4, pp. 1049-1081; aquí, p. 1072.

cambio, las cosas se hallaban ligadas de un modo demasiado íntimo a las palabras. Su experiencia lingüística temprana no está orientada a oraciones, sino a palabras y a letras aisladas (cf. IV/1, 267); los objetos que ilustraban los “*ABC-Büchern vor hundert Jahren*” [“Silabarios de hace cien años”] se emancipan con la Ilustración y desencadenan “de improviso soluciones revolucionarias”. En un giro osado, Benjamin pone en relación, en la descripción de las pizarras de letras, la Revolución Francesa con su experiencia lingüística: “Si Rousseau dice que toda soberanía proviene del pueblo, estas pizarras lo declaran a voz en cuello y de manera decidida: ‘El espíritu de las letras proviene de las cosas. En estas letras nos hemos impreso a nosotros mismos, a nuestro ser-así-y-no-de-otra-manera. No somos nosotros sus vasallos, sino que ellas son nuestra voluntad general expresada’” (IV/2, 620).

No es la comunicación lo que está en el centro de la teoría benjaminiana del lenguaje –el *carácter destructivo* “no está interesado en absoluto en que se lo entienda” (IV/1, 397) [CD, 160]–, sino el nexo entre objetos y palabras. Esta experiencia lingüística temprana está inmediatamente conectada con el interés de Benjamin por la teoría del lenguaje del Barroco:

En los anagramas, en los giros onomatopéyicos y en muchos otros artilugios literarios, la palabra –la sílaba y el sonido– se pavonea, emancipada de cualquier asociación semántica tradicional, como una cosa que puede ser explotada alegóricamente. [...]. De esta manera, el lenguaje es despedazado a fin de cobrar, en sus fragmentos, una expresión transformada e intensificada (I/ 1, 381s.) [DB, 250].

La idea de lo citable ya está preformada en la representación general del lenguaje en Benjamin, lo que hace que el citar no sea nunca en Benjamin una elaboración secundaria del lenguaje, sino que siempre se mantenga ligada a la relación primaria entre lenguaje y cosa: por eso para Benjamin la cita nunca abandona el terreno de la autoridad.

A pesar de que, según Hannah Arendt, Benjamin sabía “que la ruptura de la tradición y la pérdida de autoridad [...] eran irreparables”, ella creía poder constatar acerca de la cita: “Respecto a su importancia en los escritos de Benjamin, las citas solo son comparables a las muy semejantes citas bíblicas que tan a menudo reemplazan la consistencia inmanente de la argumentación en los tratados medievales”.²³ Esta afirmación es altamente problemática, ya que precisamente en los tratados medievales, a través de la autoridad de los padres de la Iglesia citados, debía fundarse la tradición, con vistas a la reinterpretación de la Antigüedad.²⁴ Además, Benjamin rechazó precisamente la cita científica, fundada en una “coincidencia inmanente de la demostración”.

En *Origen del 'Trauerspiel' alemán*, Benjamin escribe: “En su forma canónica, se hallará la cita de autoridad como único componente de una orientación casi más educativa que instructiva” (I/ 1, 208; cf. la formulación previa, ligeramente distinta I/3, 926) [DB, 62]. Con todo, a partir de esta formulación no puede concluirse

²³ Arendt, 56. [Arendt, H. “Walter Benjamin”. In: -: *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburg*. Trad.: Luis Izquierdo y José Cano Tembleque. Barcelona: Anagrama, 1971, pp. 7-71; aquí, p. 55s.].

²⁴ Simon (nota 22), p. 1060.

que Benjamin ya poseyera sus representaciones posteriores de la importancia de la cita. Esto es más bien una explicación y una fundamentación de su práctica de la cita en su libro sobre el *Trauerspiel*. El 22 de diciembre de 1924 le escribe a Scholem:

Pero debería de equivocarme si la violencia orgánica del ámbito alegórico no tuviera que aparecer viva como fundamento originario del Barroco. Entretanto, ahora me sorprende sobre todo el hecho de que, si se quiere, lo escrito consta casi por entero de citas. La técnica del mosaico más estafalaria que pueda pensarse, de modo que para trabajos de este tipo pueda parecer tan extraña que en la copia en limpio yo tendría que retocarla aquí y allá (I/3, 881; Br. I, 365s.).

Este pasaje epistolar habla más bien a favor de que la conexión entre *alegoría*, *mosaico* o *collage* y *cita*, solo se le hizo patente a Benjamin más tarde. A causa de la escasez de materiales no puede trazarse una historia de la evolución del concepto de cita. No obstante, aquella conexión es comprobable para las tres áreas mencionadas, que Benjamin también ha producido posteriormente, sin volver, sin embargo, de manera explícita al libro sobre el *Trauerspiel*.

4. Cita creadora

Preescindiendo de una referencia temprana y breve a la cita barroca en *Origen del 'Trauerspiel' alemán*,²⁵ las declaraciones de Benjamin sobre la cita corresponden a los años en torno a 1930 y anteriores a 1940. Hannah Arendt recuerda: "En cualquier caso, su rasgo más característico en los años treinta eran los pequeños libros de notas con cubiertas negras que siempre llevaba consigo y en los que apuntaba incansablemente en forma de citas lo que [...] la vida y lectura diarias [le proporcionaban]".²⁶ Las declaraciones más importantes sobre la cita se encuentran en su ensayo sobre Kraus, en sus tesis *Sobre el concepto de historia* y en la *Obra de los pasajes*, con lo cual las declaraciones en su obra principal, que ha quedado inacabada, tienen importancia sobre todo por el hecho de que incluso aquí mismo "todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas".²⁷

Casi como una introducción a esto puede ser leída la breve entrada de *Dirección única*: "En mi trabajo, las citas son como saltadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante" (IV/1, 138) [DU, 85s.]. [Saber] qué cita, qué convicción resulta indi-

²⁵ "En su forma canónica se encontrará la cita autoritaria como el único elemento que responde a una intención que es casi más educativa que didáctica" (I/1, 208; cf. también I/3, 926). De esta formulación, sin embargo, no puede concluirse que aquí Benjamin ya esté argumentando a partir de su concepto posterior de cita; para él se trata más bien de una justificación de su práctica de la cita en el libro sobre el *Trauerspiel*.

²⁶ Arendt, 56. [p. 64].

²⁷ "Introducción del editor", V/1, 13. [LP, 11].

ferente; aquí se contraponen críticamente la cita como tal a la convicción como tal. Esto se comprende al volver atrás hasta las primeras hojas del libro: "Convencer es estéril"²⁸ dice allí, bajo el título de PARA HOMBRES (IV/1, 87) [DU, 18]. La convicción, la opinión formada antes de la verificación a partir de la realidad, es estéril y esta esterilidad ha de eliminarse por medio de la cita. Aquí se reescribe el lugar de la cita: la forma "cita" del lenguaje debe criticar la esterilidad de las convicciones discursivamente fundadas y señalar el camino para un engendramiento fecundo del lenguaje.

En *Karl Kraus*, esta idea es retomada cuando se dice sobre la cita: "En ella se refleja el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, separadas de su relación idílica con el sentido, se convierten en lemas del Libro de la creación" (II/1, 363) [KK, 184].²⁹ Ya en su artículo sobre el lenguaje, Benjamin partía de la superioridad de la creación sobre el conocimiento (cf. II/1, 149), pero allí se habla en general del lenguaje, aquí la palabra (creadora) hablada se ha retirado detrás del *Libro de la creación*. Esta vinculación retrospectiva de la creación con el *Génesis* (divino) indica que de ninguna manera fecundidad y creación aluden a la creación lingüística forzada en aquel entonces por los expresionistas. Theodor W. Adorno escribe incluso: "la comparación con el creador erraba básicamente en su

²⁸ *Überzeugen ist unfruchtbar*: en el original hay un juego de palabras, ya que en *Überzeugen* ("convencer") está contenido el verbo *zeugen*, que significa "engendrar" (n. de la trad.).

²⁹ En los casos necesarios la traducción al español según la cual se cita ha sido corregida (n. de la trad.).

caso”.³⁰ Esta tajante recusación se basa también en el escepticismo frente al método benjaminiano de fragmentar.³¹ Sin duda, en la cita y precisamente allí, Benjamin quería obrar de manera creadora, ya que para él aquella “poderosa dialéctica” que reconocía en el lenguaje solo podía alcanzarse con y en la cita.

En *La enseñanza de lo semejante*, que está ligada del modo más íntimo a la problemática de la cita, Benjamin cita del libro *Das Wort [La palabra]* de Rudolf Leonhard, cuyas reflexiones están muy próximas a las suyas. Pese a que Leonhard emplea los conceptos de *sentido* y *significado* de manera inversa a la de Benjamin, aquí puede comprenderse lo específicamente creador:

El ‘sentido’ es pues el contenido que solo tiene el sonido de la palabra asociado a imágenes cuando esta, elemento de segundo orden del lenguaje, se encuentra sola; el ‘significado’ es la determinación semántica o incluso la modificación semántica que se produce con esta cuando, empleada de distintas maneras, en distintos tonos y con distintos valores, se encuentra en la oración y ya no ejerce influencia sobre sí misma, sino también sobre otras palabras, ‘significa’ y es significada por ellas.³²

El hecho de *arrancarla* del *contexto idílico del sentido* (en Leonhard, el significado) libera a la palabra y, de esta

³⁰ Theodor W. Adorno: *Charakteristik Walter Benjamins*. In: —: *Über Walter Benjamin*. Frankfurt/M 1970, p. 12. Cf. también las afirmaciones de Adorno acerca de la cita; *ibíd.*, 11. [Th. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*. Trad.: Carlos Fortea. Madrid: Cátedra: 1995, p. 12.].

³¹ Cf. *ibíd.*, 26.

³² Rudolf Leonhard: *Das Wort*. Berlin-Charlottenburg 1932, p. 9.

manera, su contenido “auténtico”, que ya no está determinado por su contexto discursivo, sino, de allí en más, por la dignidad metafísica del lenguaje, de la cual se deriva la verdadera creación lingüística. Ahora bien, tanto en Benjamin como en Leonhard, a cuyo *modo de explicación onomatopéyica*³³ se remite Benjamin (cf. II/1, 207), este contenido ya no está definido solo por la escritura, sino también por el sonido —así como la palabra creadora de Dios no obra por la escritura, sino por el sonido—. El *Libro de la creación* solo puede ser un libro de citas creadoras.

5. Madre de la justicia³⁴

Por cierto, en su artículo *Karl Kraus*, Benjamin piensa la cita a partir del contexto global que resulta de la temática,³⁵ pero sin duda aquí se mantienen las convicciones centrales de Benjamin. Estas están ligadas de la manera más íntima con el ámbito jurídico del tribunal, la ley y el juicio. Benjamin adopta el significado original de la palabra *citare*: *convocar a comparecer ante el tribunal*. En el siglo XVI aparece el significado de *aducir un texto*, que, sin embargo, recién se impone en el siglo XVIII.³⁶

En Benjamin la fórmula central dice: “En la cita redentora y sancionatoria, el lenguaje se manifiesta como la madre de la justicia” (II/1, 363) [KK, 184]. En ninguna otra

³³ Cf. *ibíd.*, 6.

³⁴ Las ideas fundamentales de este y del siguiente apartado se encuentran ya en: Voigts, “*Die Mater der Gerechtigkeit*”, p. 97s.

³⁵ Más detalles a este respecto: Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis*, pp. 242-266 (versión ampliada de: —: *Zitat und Zerstörung*).

³⁶ Cf. Simon (nota 22), p. 1049.

parte se hace referencia a la cita *sancionatoria*. Solo hay un paralelo en las tesis *Sobre el concepto de historia* que habla de una "*citation à l'ordre du jour*" (I/2, 694) [TH, 179]; en la traducción francesa se dice aquí, con una claridad aún mayor: "*jour du jugement dernier*" (I/3, 1261). Con todo, desde el punto de visto del contenido, en el concepto de *destrucción del continuum* también se hace referencia al de cita sancionatoria y hay que partir de la base de que las explicaciones contenidas en *Karl Kraus* también forman ulteriormente el horizonte de las reflexiones de Benjamin sobre la cita. Se dice allí: "Ante el lenguaje, ambos dominios se separan –el del origen como el de la destrucción–. Y a la inversa: solo donde se compenetran –en la cita– logra su perfección" (II/1, 363) [KK, 184]. Para Benjamin, la cita es el lenguaje en su perfección, pues en ella se potencian las orientaciones mesiánicas que corresponden al lenguaje en general.

Para no armonizar la enorme tensión interior, incluso el carácter contradictorio del pensamiento de Benjamin, hay que recurrir una vez más a las tesis *Sobre el concepto de historia*: "Por cierto, que solo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Lo cual quiere decir: solo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos. Cada uno de los instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour*, pero precisamente del día final" (I/2, 694) [TH, 179]. Al historiador materialista³⁷ lo guía la pregunta, mucho más restringida, por la constelación "en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con

³⁷ Hemos corregido aquí un error del original, en el que se hablaba del "historiador dialéctico" (n. de la trad.).

el presente" (II/2, 467s.) [EF, 91]. La meta mesiánica es la cita abarcadora, que Benjamin asocia con la especulación de Orígenes sobre la *apocatástasis*, el "acceso de todas las almas al paraíso" (II/2, 458) [EN, 129]. Pues: "El auténtico concepto de historia universal es mesiánico" (V/1, 608) [LP, 488].

Aquí también la contradicción es evidente. Por un lado están la cita sancionatoria y la destrucción de la extracción: "El dubitativo encuentra fuerza justamente recorriendo a la cita: no para conservar un texto, sino para purificarlo, para arrancarlo de su contexto y destruirlo; la única fuerza en la que reside la esperanza de que alguna cosa de esta época sobreviva; porque se la extrae de él" (II/1, 365) [KK, 186]. Por el otro está la idea de la historia universal y la salvación de cada *instante vivido*. Esta contradicción constituye la estructura fundamental de las reflexiones de Benjamin sobre la cita.

La oración "solo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos" ya esconde en sí una contradicción que vuelve a agudizarse si esta cita debe tener lugar ante el tribunal del Juicio Final. Una humanidad redimida ya no necesita ninguna cita; pero ante el Juicio Final no cita la humanidad, sino el Mesías. En el Talmud y el Midrasch³⁸ y en el mesianismo judío en general, esta cuestión tiene un papel secundario, por lo cual Benjamin recurre a representaciones cristianas: "El Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo" (I/2, 695) [TH, 180].

³⁸ Cf. Hermann L. Strack / Paul Billerbeck: *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch: Exkurse zu einzelnen Stellen des Neuen Testaments*. München 1986, vol. IV.2, p. 882.

Si hasta aquí solo habíamos hablado de la autoridad de la cita, en *Karl Kraus* entra en consideración –de manera consecuente dentro del carácter contradictorio– la autoridad del que cita. Karl Kraus encarna el “misterio de la autoridad” y esta no es “combatida [...] por lo que otros deben evitar: la propia arbitrariedad, la injusticia, la inconsecuencia” (II/1, 343) [KK, 166]. Pues: “Típica de una autoridad sin límites es desde hace mucho la unión entre los poderes legislativo y ejecutivo. Pero en ninguna parte se da con mayor intimidación que en la ‘teoría del lenguaje’” (II/1, 344) [KK, 167].

Benjamin opinaba que en Karl Kraus se ha producido “la ruptura más magnífica del corpus del halajá”, que hay que reconocer que “necesariamente todo, todo sin excepción, lenguaje y cosa, se lleva a cabo para él en la esfera del derecho” (II/1, 624). Karl Kraus concibe “la palabra ajena en su boca únicamente como *corpus delicti*” (II/1, 625). En dos aspectos resulta engañosa la referencia a la halajá. La halajá, el *corpus* legal de los judíos, de ningún modo contiene *todo sin excepción*, ya que esto debería aniquilar la hagadá, la literatura narrativa. En la propia interpretación de Chaim Nachman Bialik, que Benjamin conocía por la traducción de Scholem, la hagadá conduce a la halajá pero sin embargo esta última de ningún modo la vuelve superflua o la aniquila;³⁹ según Bialik, ambas constituyen una unidad indisoluble. E incluso si así fuera, como insinúa Benjamin, la halajá tiene tan poco que ver con la *arbitrariedad*, la *injusticia*, la *inconsecuencia* como con la *unión de los poderes legislativo y ejecutivo*. En el judaísmo, el poder legislativo le compete siempre únicamente a Dios; ni si-

³⁹ Cf. Chaim Nachman Bialik: *Essays*. Berlín 1925, 104.

quiera al Mesías, a quien sin embargo le está reservada la explicación verdadera de todas las leyes.⁴⁰

El carácter contradictorio en la adscripción de autoridad al que cita o a la cita procede del deseo de Benjamin de salvar, en la historia o más precisamente en el hombre, una aunque más no sea “*flaca* fuerza mesiánica” (I/2, 694) [TH, 178], a pesar de que Benjamin no comparte la esperanza en el Mesías. Queda sin resolverse si el mayor poder mesiánico radica en el lenguaje y su origen divino, que es el que hace posible citar, o en el que cita, que solo podría hacerlo de manera imperfecta.

6. Nombre y rima

Las contradicciones surgidas de esta indecisión pueden ser rastreadas hasta en formulaciones aisladas. Así, escribe Benjamin en *Karl Kraus* sobre la cita, en una ocasión: “El lenguaje llama a la palabra por su nombre” (II/1, 363) [KK, 184]; un poco antes se dice: “Citar una palabra quiere decir convocarla con su nombre” (II/1, 362) [KK, 183]. ¿Quién es la parte activa: la cita en su clausura intralingüística o el que cita, que siempre persigue también fines extralingüísticos? ¿En qué radica el fundamento de la autoridad de la cita? Esta pregunta, podría pensarse, tiene una importancia de segundo orden y nunca ha sido planteada en la bibliografía secundaria. Aquí se sostiene la tesis de que no es precisamente la resolución de las contradicciones en una u otra dirección lo que haría

⁴⁰ Cf. Peter Schäfer: *Die Torah der messianischen Zeit*. In: *Zeitschrift für Neutestamentliche Wissenschaft* 65 (1974), pp. 27-42.

justicia al pensamiento de Benjamin, sino tan solo reproducir y mantener su tensión, que él mismo ve en acción en aquella “poderosa dialéctica” que caracteriza la posición de Karl Kraus respecto de la justicia: “El hecho de que este hombre [...] no pueda servirle a la justicia sino como supremo acusador representa de la manera más pura su poderosa dialéctica. Una existencia que, precisamente en esto, es la más ferviente plegaria por la redención que sale hoy de una boca judía” (II/2, 625).

Esta dialéctica entre acusación y redención ha entrado directamente en la descripción de la cita. Lo decisivo es que la cita ya no es de ninguna manera solo la “plegaria por la redención”, sino su concreción, al menos parcial, y que precisamente en este cambio radica la eficacia decisiva de la cita. “En la cita redentora y sancionatoria, el lenguaje se manifiesta como la madre de la justicia. El lenguaje llama a la palabra por su nombre; la extrae violentamente del contexto; y al hacerlo la lleva nuevamente a su origen. No aparece así, fuera de rima, sonora y resonante, en el contexto de un nuevo texto” (II/1, 363) [KK, 185]. Lo violento de extraer la cita del contexto del sentido retrocede aquí a un segundo plano, en la medida en que la cita es traducida de la imagen escrita al lenguaje sonoro (del proceso de creación). Así como la rima de las palabras debe estar asociada a la rima de las cosas,⁴¹ así también la voz [*Stimme*] debe estarlo con la “coincidencia [*Stimmen*]”. En el estar de acuerdo [*Stimmig-Sein*], la acusación ya se ha convertido en redención.

⁴¹ Cf. Franz Vonessen: *Reim und Zahl bei Leibniz*. In: *Antaios* VIII, vol. 2, 100 (1966).

El afán de Benjamin es mantener en equilibrio acusación y redención por medio de la cita. Esto se puede deducir de la puesta en tensión contradictoria entre rima y nombre. “Como rima reúne en su aureola todo lo semejante; como nombre, en cambio, permanece solitaria e inexpressiva” (id.) Esto podría entenderse como si con el nombre estuviera haciéndose referencia a lo fragmentario y con la rima a lo coincidente [*Zusammen-Stimmige*] del nuevo texto. No obstante, un poco antes leemos: “En cuanto rima, el lenguaje brota del mundo de las criaturas; en cuanto nombre, absorbe a todas las criaturas en sí” (II/1, 362) [KK, 183]. Aquí el movimiento es exactamente el inverso: el nombre reúne a toda criatura y la rima se aparta solitaria de ella.

A la contradicción que aquí se manifiesta no subyace un error de razonamiento; antes bien, esa contradicción es la solución al enigma. Por un lado, está la oración: “[Las citas de *Die Fackel*] son algo más que referencias: ritos de desenmascaramiento mímicos” (II/1, 347) [KK, 170] a través del que cita. Por otro: “Y similarmente, el contexto de sentido contenido en la fonética de la frase, constituye el fondo desde donde, en un abrir y cerrar de ojos, se manifiesta la semejanza extrasensorial como un relámpago, a partir de un sonido” (II/1, 209) [ES, 88]. Solo en la puesta en tensión de ambas oraciones, que no elimina, sino que mantiene su carácter contradictorio, es posible captar la importancia de la cita como perfección del lenguaje: la cita media entre la lectura carente de lenguaje en tanto “la más elevada aplicación de la facultad mimética” (id.) [ES, 89] –a la que corresponden en Kraus los “desenmascaramientos mímicos” desprovistos de comentarios– y el len-

guaje del lenguaje, el “lenguaje de los ángeles” –en el que lo semejante encuentra el camino de manera coincidente [stimmig] hacia el *nuevo texto* en el *Libro de la creación*.

7. Observación acerca del mesianismo

La complejidad del pensamiento de Benjamin hace no solo posible, sino necesario ir más allá del estrecho círculo del concepto estudiado en cada caso. Es que el “lenguaje de los ángeles” está relacionado con aquella leyenda talmúdica a la cual Benjamin se refiere al final de su ensayo *Karl Kraus* (II/1, 367) y al final de su “Presentación de la revista: *Angelus Novus*”. Allí enfatiza el hecho de que “ni la voluntad más pura, ni tampoco el esfuerzo más paciente” fueron suficientes para crear “una unidad (y mucho menos una comunidad)”; “la mutua y recíproca extrañeza de sus contribuciones” [AN, 249] da testimonio de que esto es así. No es difícil reconocer aquí el principio del montaje, tal como lo aborda más tarde en la *Obra de los pasajes*: “Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje” (V/1, 572) [LP, 460]. Aquí la “extrañeza” de las contribuciones debe ser superada por su “carácter común”, “cuya identificación se encuentra al final en el editor”, es decir, en el propio Benjamin.

En lo que respecta a la “verdadera actualidad”, Benjamin establece el paralelo ya mencionado: “Quizás uno de esos ángeles que, según el Talmud, son creados a cada instante en innumerables cantidades, para, luego de

haber elevado también su himno ante Dios, cesar de ser y desaparecer en la nada”. En efecto, tal leyenda existe, aunque en el Midrasch y no en el Talmud, y hay dos versiones de ella. Una versión reproduce una conversación entre el emperador Adrián y el rabino Josué B. Chananja, en la que el emperador pregunta por el paradero de los ángeles, una vez que cantaron su canción. La respuesta es que regresan al río ígneo del que han venido, aquel río ígneo formado del sudor de esos cuatro ángeles que portan el trono de Dios.⁴² La otra versión avanza un paso más al relatar que Dios vuelve a crear nuevamente a los ángeles a partir de ese río.⁴³ Justamente, no se habla aquí de una “nada”, sino de los que portan el trono divino. Difícilmente pueda ya comprobarse de dónde conoce Benjamin esta leyenda pero es llamativo el hecho de que Scholem no la corrija en ninguna parte, a pesar de que conocía, por supuesto, el *Midrasch Genesis Rabba*. Para nuestro contexto es importante el hecho de que en el anuncio de su revista Benjamin solo puede usar esta leyenda porque omite a Dios junto con su trono y los ángeles que sudan. La fuerza mesiánico-divina ha de buscarse en los hombres; la comunidad del mundo disgregado en partes ajenas entre sí debe ser con-

⁴² El *Midrasch Bereschit Rabba* es la exégesis agádica del *Génesis*, vol. I, de la *Bibliotheca Rabbinica. Eine Sammlung alter Midraschim*. Traducido por primera vez al alemán por August Wünsche. Reimpresión: Hildesheim 1967, 378s. Cf. también: Hermann L. Strack / Paul Billerbeck: *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch: Das Evangelium nach Matthäus*. Múnich 1982, vol. I, p. 977.

⁴³ Hermann L. Strack / Paul Billerbeck: *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch: Die Briefe des Neuen Testaments und die Offenbarung Johannis*. Múnich 1985, vol. III, p. 601.

jeturada por el editor de las citas a través de su flaca fuerza mesiánica.

Tan pronto como, en la Modernidad, el trono de Dios quedó vacío, lo *mesiánico* pudo independizarse y ser empleado casi a discreción. Esto puede verse en Benjamin, sin bien no de manera exclusiva, con especial intensidad. Como el propio hombre tiene fuerzas mesiánicas flacas, el concepto de historia universal se vuelve mesiánico, así como el concepto de sociedad sin clases (cf. I/3, 1232). El “tiempo-ahora” funciona como “modelo de lo mesiánico” (I/2, 703). El Mesías tiene, en la concepción judía tanto como en la cristiana, la tarea de procurar la redención de los seres humanos, de la cual ellos mismos no son capaces de hacerse cargo. Ahora, el concepto de lo *mesiánico* solo retiene aún la necesidad de redención de los seres humanos, sin señalar el salvador en la persona del Mesías. Es esta constelación la que impuso a Benjamin aquella *poderosa dialéctica* cuya expresión es también la cita.

8. La historia como cita

El concepto de cita no solo se refiere en Benjamin al lenguaje, sino también a cosas concretas, a la historia real. Dice de Brecht que “uno de los aportes esenciales del teatro épico” consiste para él en “hacer que los gestos puedan ser citados” (II/2, 536) [TE, 37].⁴⁴ Esto vale también, como en los dadaístas, a la inversa. “Se compusieron naturalezas muertas en billetes, en carretes, en colillas, junto con elementos pictóricos. Se ponía todo ello en un marco.

⁴⁴ La traducción ha sido levemente modificada (n. de la trad.).

Y así se mostraba al público: mirad, vuestro marco hace saltar el tiempo; el más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura” (II/2, 692) [AP, 126]. La cita es lo que hace estallar el marco de un concepto estrecho de arte.

En la *Obra de los pasajes* Benjamin franquea, con el concepto de cita, la frontera entre historia e historias:

El acontecer que rodea al historiador, y del que este participa, quedará en el fondo de su exposición como un texto escrito con tinta mágica. La historia que presenta al lector constituye, por decirlo así, el conjunto de citas en este texto, y únicamente son estas citas lo que se presenta de una manera legible a todo el mundo. Escribir historia significa por tanto citar la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto (V/1, 595) [LP, 478].

La convicción decisiva en la lucha contra el historicismo es que la “historia es objeto de una construcción” (I/2, 701) [TH, 188]. En las tesis *Sobre el concepto de historia* esta afirmación se extiende a los actores de la historia: “La Revolución Francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna. Citaba a la Roma antigua igual que la moda cita un ropaje del pasado. La moda husmea lo actual dondequiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora. Es un salto de tigre al pasado” (I/2, 701) [TH, 188]. Si esto todavía puede asociarse y aclararse con lo expuesto hasta aquí, en las oraciones siguientes Benjamin introduce una idea absolutamente nueva: “Solo [que el salto de tigre] tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante”. Benjamin tiene en vista aquí menos

la Revolución Francesa que su propio presente. Prosigue: "El mismo salto bajo el cielo despejado de la historia es el salto dialéctico, que así es como Marx entendió la revolución". Si dejamos de lado la pregunta de si la Revolución Francesa no habría producido este "cielo despejado de la historia" y de si con esta idea Benjamin realmente está próximo a Marx, quien al principio de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* mencionó la "pesadilla de las generaciones muertas" y tomó posición en contra del préstamo de "ropajes" pasados: la revolución social necesita una "rememoración de la historia universal". Empero, lo decisivo para nosotros es que la cita depende de las circunstancias sociales.

En los apuntes y trabajos previos para las tesis *Sobre el concepto de historia* Benjamin se ha referido con mayor claridad a esta conexión:

Existe la más íntima conexión entre la acción histórica de una clase y el concepto que dicha clase tiene no solo de la historia venidera, sino también de la pasada. Esto solo en apariencia es una contradicción con la constatación de que la conciencia de discontinuidad histórica es lo peculiar de las clases revolucionarias en el instante de su acción. Pues aquí no faltan las correspondencias históricas: Roma para la Revolución Francesa. En el proletariado la conexión mencionada está trastocada: a la conciencia de la nueva intervención no se le avino ninguna correspondencia histórica, no tuvo lugar ningún recuerdo [...]. Mientras la representación del *continuum* echa por tierra todo, la representación del *discontinuum* es el fundamento de la auténtica tradición (I/3, 1241s.).

El "cielo despejado de la historia" es entonces un cielo sin tradiciones dominadoras, sin tradición de los dominadores. En concordancia con este "método marxista" ha de tomarse el siguiente camino: "La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje" (V/1, 575) [LP, 463]. Aquí la palabra historia significa tanto historia fáctica como historia narrada, escrita.

No obstante, estas ideas orientadas de acuerdo con Marx tienen una intención mesiánica:

En la representación de la sociedad sin clases, Marx secularizó la representación del tiempo mesiánico. Y estaba bien así [...]. Para el pensador revolucionario, la peculiar oportunidad revolucionaria de cada instante histórico se verifica a partir de la situación política. Pero para él esta oportunidad no se verifica menos mediante el poder que tiene este instante como llave para un aposento absolutamente determinado, hasta entonces cerrado, del pasado. La entrada a este aposento coincide de manera rigurosa con la acción política; y es a través de esta entrada que la acción, por aniquiladora que sea, se da a conocer como una acción mesiánica (I/3, 1231).

Es evidente que este "poder de llave" debe pensarse en estrecha conexión con la autoridad de la cita. En las tesis se dice: "La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, 'tiempo-ahora'. Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de 'tiempo-ahora' que él hacía saltar del continuum de la historia. La Revolución Francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna" (I/2, 701) [TH, 188].

Para los judíos, el futuro no ha estado determinado por un “tiempo homogéneo y vacío”, ya que en el futuro “cada segundo era [...] la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías”. En el “tiempo-ahora [...] se han metido esparciéndose astillas del mesiánico” (I/2, 704) [TH, 191]. Y, en sus recuerdos de Benjamin, Ernst Bloch pone de manifiesto precisamente en este punto la conexión con la cita: “Se hizo saltar el *continuum*, de modo que la cita despuntó en forma repentinamente brusca ante nuestros ojos”.⁴⁵

En las tesis *Sobre el concepto de historia*, Benjamin describe este proceso como “*shock*” en el que “cristaliza en mónada” una constelación histórica. La causa de este *shock* es el pensamiento del historiador materialista, que “se para de pronto en una constelación saturada de tensiones” (I/2, 702s.) [TH, 190]. Ahora bien, cuando Benjamin escribe, sobre esta mónada cristalizada⁴⁶ evocada por el historiador materialista: “En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer”, aquí queda en claro nuevamente la ambigüedad de lo mesiánico en Benjamin: no solo no existe una representación judía de una “detención mesiánica” del acaecer o de la historia, sino que más allá de eso, el elemento mesiánico depende de una actividad del hombre.

Sin embargo, en los trabajos preliminares a las tesis Benjamin siguió otro camino: “El mundo mesiánico es el mundo de una actualidad multilateral e integral. Solo en este hay una historia universal. Pero no como [historia]

⁴⁵ Ernst Bloch: *Erinnerungen*. In: *Über Walter Benjamin*. Frankfurt/M. 1968, 20

⁴⁶ En el original, *kristalline Monade* (“mónada cristalina”). Suponemos que habrá querido decirse *kristallisierte Monade* (n. de los eds.).

escrita, sino como [historia] que se festeja. [...] Su lenguaje es prosa integral que ha hecho estallar las cadenas de la escritura y es comprendida por todos los hombres [...]. La idea de la prosa coincide con la idea mesiánica de la historia universal” (I/3, 1238).

A continuación, Benjamin remite a su artículo *El narrador* y a la representación de la apocatástasis allí planteada. Aquí, en el mundo mesiánico de actualidad multilateral e integral, está presente el “acaecer total”, mientras que con la “detención mesiánica del acaecer” (I/2, 703) [TH, 190] se describe la marcha hacia las profundidades de la historia. También aquí, entonces, encontramos los dos vértices de la “poderosa dialéctica”, la extracción destructiva y la detención, por un lado, y el nuevo texto coincidente, la prosa festiva e integral, por el otro.

9. Bertolt Brecht

A través de su encuentro con Bertolt Brecht y en la interpretación sobre todo del teatro épico, Benjamin pudo conectar el gran conjunto de sus reflexiones sobre la cita con las tendencias más recientes del desarrollo artístico. Así, los conceptos de *valor material*, *montaje*, *disposición del ensayo*, *construcción* constituyen puentes. Sin embargo, estos puentes conceptuales no son para Benjamin calles de dirección única; así como encuentra la conexión con la radio y el cine, así para él en el teatro épico de Brecht ha llegado a nosotros, “a través del sublime pero infecundo macizo del clasicismo, la herencia del drama medieval y barroco” (II/2, 523) [TE, 21].

En efecto, Benjamin ha colocado el teatro épico en la más estrecha relación con la cita. La “verdadera interrupción” es un procedimiento fundamental de “toda concepción de forma” y “[a]lcanza mucho más lejos del término del arte”. Así como citar un texto implica “interrumpir su contexto”, así el teatro épico, “armado sobre la interrupción, [...] [es] citable en un sentido específico” (II/2, 536) [TE, 37]. En el pasaje citado –“El aporte más importante del actor es ‘hacer que los gestos puedan ser citados’;⁴⁷ debe poder espaciar sus gesticulaciones igual que el linotipista las palabras” (II/2, 529 y 536) [TE, 27 y 37]– puede establecerse incluso un nexo con el ensayo sobre Kraus: era justamente Karl Kraus quien, en *Die Fackel*, transformaba las citas a través del espaciado.

Brecht se vio sin duda influido por estas reflexiones de Benjamin; sus afirmaciones acerca del estilo de Keuner –“Debería ser citable”⁴⁸– son difícilmente pensables sin Benjamin. Y el aforismo de Benjamin sobre las citas que, como saltadores de caminos, despojan de su convicción al ocioso paseante encuentra su contrapartida en la recomendación de Me-ti: “Las frases de un sistema dependen unas de otras como los miembros de una banda de delinquentes. Es más fácil dominarlos uno por uno. [Por lo tanto hay que separarlos unos de otros]. Hay que confrontarlos por separado con la realidad para identificarlos”.⁴⁹ Tal

⁴⁷ La traducción ha sido levemente modificada (n. de la trad.).

⁴⁸ Bertolt Brecht: *Geschichten von Herrn Keuner*. In: –: *Werke*. Ed.: Werner Hecht et al.: *Prosa III*. Berlín, Weimar, Frankfurt/M.: 1995, vol. 18, p. 1829. [En español: Brecht, B. *Historias del señor Keuner. Me-Ti / Libro de los cambios*. Trad.: Juan J. del Solar. Madrid: Alianza, 1991, p. 41].

⁴⁹ Bertolt Brecht: *Behandlung von Systemen*. In: ibíd., 95 [ibíd., 102].

vez una de las *Historias del señor Keuner* remita incluso de manera directa a Benjamin:

El filósofo chino Chuang-Tsi escribió en su edad madura un libro de cien mil palabras, integrado en sus nueve décimas partes por citas. Tales libros no pueden ya escribirse en nuestros tiempos, pues falta el espíritu necesario. Por eso solo se fabrican ideas en el propio taller, y quien no las produce en cantidad suficiente se considera a sí mismo un gandul. Cierto es que así no hay ninguna idea que pueda adoptarse ni formulaciones de ningún pensamiento que puedan ser citadas.⁵⁰

Pero, a pesar de esta afinidad, hay también diferencias decisivas entre Benjamin y Brecht. Para Brecht, el montaje no es un procedimiento universal, sino actual.

La situación se complica por el hecho de que una simple “reproducción de la realidad” afirma menos que nunca entonces algo sobre la realidad. Una fotografía de la fábrica Krupp o de la A.E.G. casi nada prueba de estas instituciones. La realidad auténtica resbala y cae en lo funcional. La cosificación de las relaciones humanas, digamos pues la fábrica, no reproduce ya éstas últimas. Es, pues, en realidad “algo a construir”, algo “artificial”, algo “puesto”. Y también en realidad es, por tanto, necesario el arte. Pero el viejo concepto de arte, sacado de la experiencia, se ha acabado [...]. Pero, al decir eso, hablamos de un arte con una función muy distinta en la vida social, a saber, la de dar realidad.⁵¹

⁵⁰ Bertolt Brecht: *Originalität*. In: ibíd., 44. [ibíd., 12s.].

⁵¹ Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozeß*. In: –: *Werke. Schriften I*. Berlín, Weimar, Frankfurt/M.: 1992, vol. 21, p. 469. [En espa-

El arte-vivencia engaña acerca del hecho de que – como escribe Bloch– “la realidad misma [está] llena de interrupciones”.⁵² Sin embargo, aquí la necesidad del montaje artístico está ligada al capitalismo industrial y difícilmente pueda asociarse a las representaciones benjaminianas del fragmento y de la cita en el Barroco. Es poco probable que Brecht haya compartido el trasfondo mesiánico y relativo a una teoría de historia que poseen las reflexiones de Benjamin.

La gran importancia de la cita y del carácter citable se presenta, de manera tan encubierta como evidente frente a la imagen del individuo creador. No se aspira al carácter cerrado sobre sí mismo de la obra, sino a la utilización abierta. Para Brecht, el desplazamiento desde la vivencia a lo funcional estaba asociado a una transformación del hombre de profundo alcance: “El yo continuo es un mito. El hombre es un átomo que incesantemente se descompone y se vuelve a formar. Se trata de configurar lo que es”.⁵³ A este hombre que, en cierta medida, está compuesto por citas, Brecht lo presentó en *Un hombre es un hombre*. El cargador Galy Gay no es, según Benjamin, “sino un escenario de las contradicciones de nuestro orden social”. Y en tanto tal, es “un sabio” (II/2, 526) [TE, 24]. Benjamin comenta: “Un hombre es un hombre, lo cual no significa

ñol: Brecht, B., “El proceso de los Tres Centavos: un experimento sociológico”. In: –: *El compromiso en literatura y arte*. Trad.: J. Fontcuberta. Barcelona: Península, 1984, pp. 89- 152; aquí, p. 112s.]

⁵² Ernst Bloch: *Ein Leninist der Schaubühne*. In: –: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt/M.: 1973, p. 253.

⁵³ Bernard Guillemin: *Was arbeiten Sie / Gespräch mit Bert Brecht*. In: *Erinnerungen an Brecht*. Ed.: Hubert Witt. Leipzig: 1964, p. 47.

fidelidad a la propia naturaleza, sino disposición a acoger en sí tina nueva”. Y cita a Brecht: “*No nombres tan exactamente tu nombre, ¿para qué, si con ello nombras siempre otro nombre?*” (II/2, 526) [TE, 25]. “Citar una palabra quiere decir convocarla con su nombre”: esta declaración constituye el centro de las reflexiones de Benjamin acerca de la cita, precisamente porque se encuentra en una contraposición indisoluble con aquel hombre compuesto por fragmentos en el que Brecht representó al hombre moderno. En esto, en esta tensión contradictoria, radica el núcleo del concepto benjaminiano de cita.

Apariciones del concepto

Cita, citar, citación, entre otros:

- I/ 1, 208;
- I/ 2, 694, 701;
- I/3, 881 (= Br 1, 366), 1238;
- II/1, 347, 362s.;
- II/2, 365, 507, 529, 535s., 662, 666;
- IV/1, 138;
- IV/2, 1000;
- V/1, 572, 584, 587, 595;
- VI, 162, 171, 211;
- Cfr. I/3, 926, 1239s.;
- II/2, 420.

Bibliografía

Hannah Arendt: *Walter Benjamin*. In: -: *Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays*. München 1971, 7-62. (Cf.: III. *Der Perlentaucher*, 49-62).

Ian Balfour: *Reversal, Quotation (Benjamin's History)*. In: *Modern Language Notes* 106 (1991), 622-647.

Richard Faber: *Der Collage-Essay. Eine wissenschaftliche Darstellungsform. Hommage à Walter Benjamin*. Hildesheim 1979, 30-33.

David Ferris: *Truth is the death of intention*. In: *Studies in Romanicism* 31 (1992), 455-480.

Aris Fioretos: *Det kritiska ögonblicket. Hölderlin, Benjamin, Celan*. Stockholm 1991, 71-133.

Josef Fürnkäs: *Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin*. In: *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*. Ed. por Jacques Le Rider y Gérard Raulet. Tübingen 1987, 209-225.

-: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart 1988, 252-287.

Neil Herzt: *A Reading of Longinus*. In: -: *The End of the Line*. New York 1985, 1-20.

Gerd R. Kaiser: *Proust. Musil. Joyce. Zum Verständnis von Literatur und Gesellschaft am Paradigma des Zitats*. Frankfurt/M. 1972.

Sven Kramer: *Rätselfragen und wolkige Stellen. Zu Benjamins Kafka-Essay*. Lüneburg 1991, 79-89.

Ulansey Leah: *Shards of time*. In: *Annals of scholarship* 5 (1987/88), 169-196.

Arne Melberg: *Benjamins reflection*. In: *Modern Language Notes* 107 (1992), 478-498.

Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt/M. 1987, 30-71.

Peter Horst Neumann: *Das Eigene und das Fremde. Über die Wünschbarkeit einer Theorie des Zitierens*. In *Akzente* 27 (1980), 292-305.

Dolf Oehler: *Science et poésie de la citation*. In: *Walter Benjamin et Paris. Colloque international*. Ed. por Heinz Wismann. Paris 1986, 839-847.

James L. Rolleston: *The politics of quotation. Walter Benjamin's arcades project*. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 104 (1987), 13-25.

Manfred Voigts: *"Die Mater der Gerechtigkeit". Zur Kritik des Zitat-Begriffes bei Walter Benjamin*. In: *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins "Passagen"*. Ed. por Norbert Bolz y Richard Faber. Würzburg 1986, 97-115.

-: *Das Zitat vors Gericht!* In: *Akzente* 28 (1981), 357-366.

Bernd Witte: *Allegorien des Schreibens*. In: *Merkur* 46 (1992), 125-136.

Irving Wohlfarth: *Et cetera? Der Historiker als Lumpensammler*. In: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. Ed. por Norbert Bolz y Bernd Witte. München 1984, 70-95.

Raimar Stefan Zons: *Annäherungen an die "Passagen"*. In: *ibid.*, 49-69.

Traducción de Carola Pivetta