

WALTER BENJAMIN Y LA ESCRITURA DISRUPTIVA
*Sobre la condición crítica de la filosofía y el arte en el tardo-
capitalismo*



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Autor: Mario Castillo Ávila

Tutora: Paula Kuffer Dinerstein

Curso académico 2022/2023

Trabajo de final de máster

Pensamiento Contemporáneo y Tradición clásica

A mi hermano y a Alba

Por su valor referencial hemos introducido (como complemento de las citas de las obras traducidas de Benjamin) los fragmentos originales de *Gesammelte Schriften*. Con esto nos proponemos: que los no iniciados en Benjamin tengan la opción de consultar al autor en el idioma original, y que los lectores más versados tengan la opción de seguir correctamente las anotaciones, pudiendo verificar en todo caso que estas pertenecen efectivamente a los contenidos de los correspondientes fragmentos originales. Siempre que no se indique lo contrario, las traducciones al castellano son nuestras.

Con respecto a la notación de las referencias bibliográficas, en algunas ocasiones hemos utilizado abreviaturas para las obras citadas y ofrecemos una lista con estas abreviaturas al final del documento, previa a la recopilación de fuentes bibliográficas.

Índice de contenidos

1. Introducción	7
2. Conjuratio	12
I. Alumbramiento y lenguaje	12
II. Hacia una pregunta justa	17
III. ¿Es posible una proposición disruptiva <i>en</i> el tejido temporal tardo-capitalista?.....	21
3. Romanticismo y orígenes de la modernidad	29
I. Dos poemas de Friedrich Hölderlin	29
II. Empédocles como mito de la moderna subjetividad	33
III. Subjetividad y fragmentación en el temprano romanticismo alemán	37
4. La representación del duelo en el <i>Trauerspiel</i> alemán	50
I. Amor y verdad	51
II. La elaboración del duelo	56
III. Ontologizar los restos	60
5. Literatura y tardo-capitalismo	68
I. Baudelaire: infierno y repetición en la moderna ciudad industrial	68
II. Surrealismo y <i>Passagen-Werk</i> : el montaje como medio de interrupción	75
III. <i>Infancia berlinesa hacia 1900</i> : la raíz histórica en el recuerdo de infancia.....	81
6. Conclusiones	94
7. Discusión y aperturas	97
Índice de abreviaturas	100
Bibliografía	101

1. Introducción

TESIS V

La verdadera imagen del pasado pasa como un *rayo*. Al pasado solo se le puede retener como una imagen que relampaguea en el instante de su reconocibilidad para nunca más ser vista.

(Benjamin, *TCH*, 2021, p. 68)

Walter Benjamin nació en Berlín el 15 de julio de 1892, en el seno de una familia judía asquenazi de la alta sociedad burguesa. Su voluntad de leer, escribir, narrar y construir *el* presente y el pasado de forma simultánea (como oposición a la concepción progresista y lineal de la historia) perfiló el carácter fragmentario de su obra escrita. Incluyendo una sistemática y metódica relación epistolar con su familia, amigos y entorno intelectual, generó un heterogéneo corpus textual en ocasiones muy complejo de catalogar. A lo largo de su juventud, Benjamin ya reparó en muchas de las claves que articularían el curso de sus investigaciones posteriores¹ hasta perfilar en sus escritos de madurez una revolucionaria visión del tiempo y de la historia. Ya en las fragmentarias y múltiples versiones de sus *Currícula (Lebensläufe)*, Benjamin ofrece una imagen objetiva de su propia persona en el mundo de la crítica literaria alemana de principios del siglo XX. Se matriculó en la Universidad de Munich en 1916 y a partir del semestre de invierno de 1917/18 estudió en la de Berna, donde concluyó en 1919 sus estudios universitarios, obteniendo *summa cum laude* en su tesis doctoral. De este período cabe destacar un profundo «interés por el contenido filosófico de las formas poéticas y artísticas» que «ocupó poco a poco el primer plano, y encontró finalmente su expresión en el tema de su tesis doctoral» (cfr. Benjamin, *Obras*, VI, *Escritos autobiográficos, Currícula*, p. 302 -303)² titulado *El*

¹ «En algunas secciones de mi trabajo *El origen del Trauerspiel alemán* quise buscarle una impronta concreta en la historia de la literatura en las argumentaciones sobre *teoría del lenguaje*. En la estrechísima unión allí intentada entre las problemáticas estéticas y algunas de las grandes obras de la literatura de Alemania veo conformado ya mi método para los trabajos sucesivos» (Benjamin, 2017 *Obras*, Libro VI, *Escritos autobiográficos, Currícula* I, p. 302). «Eine konkrete literarhistorische Ausprägung suchte ich sprachtheoretischen Gedankengängen in gewissen Abschnitten meiner Abhandlung »Ursprung des deutschen Trauerspiels« zu geben. In dem dort versuchten knappsten Anschluß aesthetischer Problemstellungen an die großen Werke des deutschen Schrifttums sehe ich die Methode meiner folgenden Arbeiten vorgezeichnet» (Benjamin, 1991, *GS*, VI, *AS*, p. 215 - 216).

² «Meine Dissertation behandelte den »Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«. Die Prüfung erstreckte sich auf Philosophie (im Hauptfach), deutsche Literaturgeschichte und Psychologie (in den Nebenfächern). Im

concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*). En *Currícula II* Benjamin evidencia sus intenciones de abordar la obra de arte acogiéndose «cada vez de modo más concreto (...) ciñéndose a los detalles» y a continuación escribe que «la idea de querer esclarecer por completo una obra a partir de ella» intentó aplicarla a su ensayo *Las «Afinidades electivas» de Goethe*. Asimismo conecta directamente este primer ensayo sobre Goethe con su trabajo sobre el *Trauerspiel*³. Por otro lado, ya desde los inicios de su carrera como crítico literario, Benjamin se «ocupa intensamente de la literatura francesa»⁴ e intentaba con ello aunar dos objetivos: (1) representarse «el contenido filosófico, y el teológico y moral, correspondiente a la alegoría»⁵ desarrollando «el cuento como forma fundamnetal y originaria» y (2) analizar y presentar «la tragedia clásica francesa» en contrapunto con su «tratamiento – realizado ya – de la alemana». Asimismo Benjamin afirma que su «actividad docente se conservaría en la medida de lo posible de la conexión con los trabajos inminentes acabadas ya de mencionar». Además declara su intención de «desarrollar cursos mayores de orientación sobre materia histórico-literaria» que consistirían

besonderen und in immer wiederholter Lektüre habe ich mich in meiner Studienzeit mit Platon und Kant, daran anschließend mit der Philosophie der Marburger Schule beschäftigt. Allmählich trat das Interesse am philosophischen Gehalt des dichterischen Schrifttums und der Kunstfortnen für mich in den Vordergrund und fand zuletzt im Gegenstand meiner Dissertation seinen Ausdruck» (Benjamin, 1991, *GS*, VI, *AS*, p. 216).

³ «Como al contenido filosófico de una concreta forma artística desconocida y desaparecida, es decir, a la alegoría, estuvo dedicado enteramente mi siguiente trabajo en ese campo, a saber, *El origen del Trauerspiel alemán*» (Benjamin, W., *Obras*, Libro VI, *Escritos autobiográficos*, *Currícula II*, p. 303). «Den Gedanken, ein Werk durchaus aus sich selbst heraus zu erleuchten, versuchte ich in meiner Schrift »Goethes Wahlverwandtschaften« durchzuführen. Dem philosophischen Gehalt einer verschollenen und verkannten Kunstfortn, der Allegorie, war meine nächste Arbeit »Ursprung des deutschen Trauerspiels« gewidmet» (Benjamin, W., 1991, *GS*, VI, *AS*, p. 216). Jennings señala con respecto a esto que «en el ensayo sobre Goethe, el contenido material y el contenido de verdad, originalmente unidos en la obra de arte, se separan con el tiempo, y la lectura crítica debe desentrañar la verdad en los detalles de un contenido material que se ha vuelto extraño» (Jennings, 2020, p. 458).

⁴ «Fruto de ello, algunas traducciones - Baudelaire y Proust -, mas, sobre todo, una reiterada ocupación en los problemas de filosofía del lenguaje - planteados por la traducción -, que intenté abordar en el ensayo *Sobre la tarea del traductor* (prólogo a mis traducciones baudelarianas)» (Benjamin, W., 1991, p. 303). «Schon zu Beginn meiner Studienzeit setzte eine intensive Beschäftigung mit der französischen Literatur ein. Ihr Ertrag waren einzelne Übersetzungen - Baudelaire, Proust -, vor allem aber die wiederholte Beschäftigung mit den sprachphilosophischen Problemen der Übersetzung, denen ich mich in einem Essay »Über die Aufgabe des Übersetzers« (Vorwort meiner Baudelaire-Übertragungen) zu nähern suchte (Benjamin, 1991, *GS* VI, *AS*, p. 216 - 217)

⁵ El subrayado es nuestro.

«en el tratamiento de los textos aislados en prácticas». Así pues, Benjamin planteaba una serie de «prácticas que en el curso digamos de dos años se intentarían confrontar, de manera concreta y rigurosa, con los que son los tipos principales del apogeo dramático europeo» (Benjamin, W., 2017, *Obras*, VI, p. 303 – 304)⁶. Consecuentemente, al final de dichas prácticas acabaría por ser evidente

cómo las diversas creaciones – unas por completo diferentes en sus estructuras y tendencias – de un Gryphius o un Shakespeare o de un Racine o un Calderón, responden a otras tantas concepciones de lo real del todo diferentes, en lo moral y en lo filosófico, según las distintas condiciones de la nación y la teología (Benjamin, W., *Obras*, VI, II, p. 304)⁷.

Ya desde sus intereses docentes brota su preocupación por temas de los que se ocupará posteriormente como filósofo y crítico literario. Reafirmando sobre las raíces metodológicas benjaminianas la relación entre *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1918) y *Urgsprung des deutschen Trauerspiels* (1928), hemos propuesto estos dos momentos, y la distancia entre ellos generada, a modo de fogonazo genético para nuestro ensayo, como una tensión a través de la cual operamos una reconstrucción de sentido que culminará con el análisis crítico de uno de los escritos más enigmáticos de Benjamin (*Berliner Kindheit um neunzehnhundert, Infancia berlinesa hacia milnovecientos* redactado en el verano de 1932) que aún en una particularidad poético-crítica la mayoría de los conceptos teóricos que presentamos a lo largo de nuestro ensayo. Nos proponemos pues, después de abordar el primer romanticismo alemán, pasar a tratar la representación dramática del duelo en el *Trauerspiel*, no solo por ser estos sus dos primeros trabajos de seria extensión y contenido, sino porque en ambos se funda su discurso filosófico posterior. Si atendemos a sus declaraciones en *Curricula*, nos encontramos con que su interés por estos periodos muy concretos de la literatura coincide también con una doble voluntad: (1) la de escribir lo nunca escrito, enunciar lo nunca enunciado y (2) la de dilucidar el marco histórico-social de los periodos en los que las obras fueron concebidas.

⁶ (Benjamin, W., 1991, *GS*, VI, *AS*, p. 216 - 217)

⁷ «Am Ende eines solchen Studienganges hätte deutlich herauszutreten, wie die nach Aufbau und Tendenz völlig verschiedenen Schöpfungen eines Gryphius, Shakespeare, Racine, Calderon für ebenso viele philosophisch und moralisch streng unterschiedene, nationell und theologisch bedingte Auffassungen des Wirklichen stehen» (Benjamin, W., 1991, *GS*, VI, *AS*, p. 217).

Considerando esta labor como crítico literario y el alumbramiento metodológico presente en dicha constelación, nos percatamos de que la luz que desprende la metodología y el sistema al que se adscribe el modo de escritura benjaminiana aparece en el mundo como luz heterogénea, tenue, discontinua, artificial y oscura. Nunca como la omniabarcante presencia natural de la potencia diurna sino como un elemento lumínico vivo, que posee en su punto focal una oscura unidad emanadora de sentido. Así, contiene esféricamente sus límites en una dirección vertical-crítica. La particularidad lumínica benjaminiana no se da como el destello del fusil y su linealidad neurótica, que busca acabar con el *otro* sin recibir su interpelación siquiera; al contrario, el ensayo benjaminiano arde en violencia interruptora y se asienta suave y heterogéneo en una tensión estructural multicéntrica, desde la cual siempre reptando agazapado en la oscuridad un acertijo irresoluble. Inmediatamente después, se apaga y nos devuelve de nuevo a la más absoluta oscuridad, desde la cual hemos de reestructurar las ruinas de lo alumbrado, reconstruyendo una imagen fragmentaria y múltiple de lo percibido. Esta analogía lumínica nos ilustra conforme a un horizonte utópico que no se halla en la lejanía infinita del progresivo despliegue histórico ni en un olvidado pasado mítico, sino articulado en base a la interrupción (*Unterbrechung*) destructivo/constructiva del propio texto en su marco de interpretación, desde el destello relampagueante (*Aufblitzen*) en el *tiempo-ahora* (*Jetztzeit*), que configura su existencia efectiva durante una parcial iluminación que es simultáneamente interruptiva del tejido temporal desde el que se produce y regeneradora de sentido en el mismo.

Teniendo en cuenta la composición de este primer término (*Aufblitzen*), nos percatamos de que contiene el prefijo alemán *Auf-* que significa *sobre, en, a, de, por encima de, durante, hasta y para*. Consideramos pues que el brillo fugaz, el destello (*Blitz*) relampagueante de la escritura benjaminiana, se da desde arriba, *sobre* lo que alumbra, pero también *desde dentro* de lo que alumbra, dirigiéndose *a (hacia)* lo que alumbra, *durante* un periodo de tiempo limitado y acotada a las estructuras de su propia constitución parcial. Habríamos de tener en cuenta también que desde la perspectiva de Benjamin el lenguaje se funda en base a una necesidad *designativa*, es decir *señalando* algo a alguien con respecto a otra cosa. En el espectro histórico estaríamos hablando de la responsabilidad de vivir debiendo descifrar en sus propias huellas en qué dirección movernos con respecto al tejido temporal y de qué forma. Sin embargo, nos percatamos de que el terreno alumbrado no está muerto, ha variado desde el último destello, además se ha iluminado otra porción al haberse avanzado en la dirección escogida en base al anterior alumbramiento. Este proceso de avance silencioso, como forma orgánica de vivir en el lenguaje, requiere de cierta aproximación adecuada al recuerdo como presencia de lo no-presente. Si bien la *remembranza* (*Gedenken*) genera un tipo de recuerdo activo, la *esperanza*

(*Erwartung*) es también una *espera* activa que en Benjamin aguarda escondida entre las piedras en la noche oscura, frente a la inminente posibilidad de una *justicia* siempre presente y siempre por venir. A pesar del desasosiego que este estado de alerta permanente implica, es precisamente en dicha brecha separadora donde se produce la posibilidad de una recomposición territorial y una reelaboración temporal revolucionaria⁸. Así pues, la metafísica benjaminiana no es iluminista, sino plenamente consciente de los límites entre lo oscuro que hay dentro de la luz (micro-reflexión *ad infinitum* del *yo* sobre el *yo*) y entre la luz que hay en la oscuridad (macro-reflexión *ad infinitum* del *yo* en el mundo). En este sentido la luz que proyecta la escritura benjaminiana proviene de la oscuridad más absoluta y encierra en ella cierta oscuridad.

Es insoslayable que al alumbrarse el terreno se pone en evidencia explícitamente la presencia de la oscuridad por contraste, ya que si bien la luz deja al descubierto partes de las ruinas a las que se arroja, esta sólo es tal en contraposición a las alargadas figuras abstractas que proyectan terroríficas sombras, dejando siempre en la sombra una amenaza sin forma que se esconde agazapada tras los muros de barro como la oscura fuerza de la propia muerte. Simultáneamente, al desaparecer la luz, se instaura la más absoluta tranquilidad del descanso y la vuelta a la oscura unidad indiscernible del vientre materno, a la espera de un nuevo alumbramiento.

⁸ Ya desde su juventud, Benjamin reparaba en muchas de las claves del curso de sus investigaciones posteriores hasta llegar a perfilar en sus escritos de madurez su peculiar escritura. Es importante señalar que Benjamin no concibe el tiempo exclusivamente como «una extensión infinita [...] un *continuum* homogéneo de eventos a modo de automática relación progresiva causa-efecto; la concibe como reunida y concentrada en el momento presente como un *un punto focal*» (*Brennpunkt*)» (Jennings, 2020, p. 67).

2. *Conjuratio*

I. Alumbramiento y lenguaje

La elaboración crítica benjaminiana - y consecuentemente la ontologización de los restos que nos planteamos en nuestro ensayo - es generada en la dirección intencional de la *conjura*⁹ y el *montaje* de fragmentos que nos devuelven la mirada como entes vivos. Por lo tanto es preciso que en estos breves momentos de alumbramiento dialéctico se redistribuya el espacio justo antes de perderlo para siempre en la más absoluta oscuridad. Considerando este destello en su proyección espacial, observaremos que este alumbramiento desde su zenit un espacio a su alrededor y en todas direcciones, abarcando múltiples ángulos y proyectando simultáneamente una inagotable fuente lumínica multidireccional. Esta es propuesta desde sus límites formales autogenerados en un proceso que es simultáneamente propositivo y discontinuo, en tanto que interruptor de la oscuridad de la que surge en primer lugar. Imaginemos por momentos la iluminación escritural benjaminiana elaborada en el tejido temporal: esta no solo nos permite recobrar partes del pasado, sino también leer el futuro que hay en él. La forma sistemática que subyace a la articulación discursiva de Benjamin genera una tensión irreductible entre múltiples coordenadas temporales, evidenciando la diferencia entre el discurso temporal cerrado de la memoria de infancia proustiana y la múltiple espontaneidad plástica del recuerdo, del cuaderno de notas, del diario y del apunte fragmentario, que Benjamin continuaría elaborando de manera irregular pero constante hasta el oscuro final de sus días.

Ante lo muerto y fosilizado de la memoria acumulativa y progresiva, la particular forma de escritura benjaminiana hace gala de una capacidad de elaboración crítica, capaz de transmutar la vivencia histórica en un recuerdo vivo y alumbrador como acto interruptor del moderno mito de la subjetividad¹⁰. Lejos de abrazar una fe ciega en la efectiva llegada del sujeto

⁹ Una *conjura* que es simultáneamente (1) *conjuración*: (a) *conspiración* en la que algunos se comprometen (a veces secretamente) contra un poder superior por un lado y b) *encantación mágica* por el otro; y (2) *conjuro*, *exorcismo mágico* para expulsar un espíritu maléfico (cfr. Derrida, 2012, p. 61)

¹⁰ Al comienzo de su libro, Jennings (uno de los más famosos especialistas en la vida y obra de Benjamin) apunta que «mientras escribía el libro sobre el *Trauerspiel*, se involucró en un debate interno con el teórico húngaro Georg Lukács, cuya *Historia y conciencia de clase* (Lukács G., 2021) leyó en 1924. La más localizada teoría marxiana del fetichismo de la mercancía se transforma, en la reformulación de Lukács, en una concepción globalizante de la sociedad como *segunda naturaleza*, revelando un aparato social construido por el proceso de intercambio de mercancías, pero a través del cual las personas se mueven *como si* fuese dado y natural». Continuando con esta argumentación Jennings destaca que «las preocupaciones filosóficas que animaban los escritos más tempranos de Benjamin encontraron su realización en este modo de pensar. Ello se debe a que, en el contexto del moderno capitalismo de la mercancía, la idea de la fantasmagoría implica el reconocimiento de una constitutiva ambigüedad

universal o de la obra de arte absoluta, ya desde sus primeros esbozos y apuntes preparatorios, el ensayo benjaminiano es «ensayo» en su sentido más básico. No repetición o mera catalogación, sino prueba, experimento y proceso abierto¹¹, inacabable, tal y como se funda el lenguaje del que proviene en primer lugar.

Si nos remontamos a los orígenes genéticos de la perspectiva aristotélica del *sujeto*, el *lenguaje* y la aporía constitutiva del *ser*, nos percatamos de la enorme importancia que a este respecto tiene *Metafísica* Γ4. Como consideración previa al tratamiento de las formas y contenidos de todo discurso filosófico sobre el lenguaje (en particular el de Walter Benjamin en este caso) habríamos de revisar las aportaciones de Γ4 estableciendo una diferencia fundamental entre dos de los términos que constituyen la raíz a partir de la cual se articula el discurso filosófico aristotélico: (1) *semántica* y (2) *metafísica*. El término (1) *semántica* proviene del griego σημαντικός y se compone del prefijo σῆμα- (signo) y el sufijo -τικός (relación). Deberíamos señalar que su etimología nos remite ya a una relación significativa de por sí. De hecho, el término griego σημαίνει significa «señalar, indicar, significar» y consiste para Aristóteles ante todo en una intención / propósito discursivo apofántico / demostrativo. (2) La metafísica por su parte (en términos aristotélicos) consiste en un *saber contemplativo* que se ocupa de lo *supremo*, de lo *último* (del *ser* en tanto que *ser* o *ousía*). Aristóteles usa la forma verbal τὸ ὄν (τὸ ὄν), participio del presente del verbo neutro ser (εἶναι) (*esse; ens, entis; Das Sein/ Das Wesen/ Das Seinle; en inglés the being*) para referirse al ente, la *entidad*, el *ser* en tanto que *ser siendo* en el tiempo. Sin embargo ya desde el inicio de *Metafísica* observamos que el término *ousía* no solo tiene múltiples significados (ser, ente, alma, sujeto, sustrato) sino que además se confunde con otros términos griegos como *katholou, genos e hypokeimenon* (Preus, 1999, p. 180-181) y esto contribuye a avivar una considerable problemática a la hora de abordar el proyecto ontológico.

Si bien Aristóteles usa *ousía* para referirse a *todo lo que es*, mantiene la creencia en la existencia de un *sujeto primero*, una entidad que no puede ser aprehendida intelectualmente como pura forma, elemento separado, *sustrato, hylé* (ὑποκείμενον) y que sería generada en la unidad transitiva direccional entre *forma* (μορφή) y *materia* (ὕλη). Aristóteles, quien plantea

e indecidibilidad, según la cual lo que queremos decir con *lo humano* se ve progresivamente desnaturalizado» (Jennings, 2020, pp. 24-25).

¹¹ Un carácter procesual que Benjamin acoge de la conciencia crítica de los primeros románticos con respecto al fragmento, la obra de arte y la literatura en particular.

en términos imperativos la necesidad de comunicación como causa primera del lenguaje¹², considera que la relación lingüística es disruptiva en su origen y continúa siéndolo en su inagotable y constante proceso performativo. Lo realmente interesante y aclarador en el enfoque aristotélico de Γ4 no es únicamente que se acepte que se den errores y contradicciones en el seno del lenguaje, sino que habríamos de considerar que el propio error y la contradicción son fundadores mismos de toda proposición de sentido.

De forma análoga, Benjamin desarrolla en sus tempranos escritos una particular conciencia crítica con respecto a la filosofía y al lenguaje. Acepta (al igual que Aristóteles) la aporética multiplicidad lingüística del *ser* y la considera como problemática constitutiva de toda enunciación de raíz lingüística. Asimismo, Benjamin refleja en sus escritos esta heterogeneidad significativa de la palabra a través de una relación hilemórfica, dotando al lenguaje de su particular condición aporética y siendo en base a su propia constitución un elemento simultáneamente *divino* y *profano*. En este sentido Benjamin asevera que «entendida como hipótesis, la idea de que el ser espiritual de una cosa consiste en su lenguaje es el gran abismo en el que toda teoría del lenguaje amenaza caer, y la tarea de la teoría del lenguaje consiste en mantenerse sobre él suspendida» (Benjamin, W. (2007), *Obras*, II, vol. 1 p. 145)¹³. Ante la pregunta «¿Qué comunica el lenguaje?» Benjamin responde: «el ser espiritual que le corresponde». Para Benjamin «lo crucial es saber que este ser espiritual se comunica sin duda en el lenguaje, no mediante el lenguaje» ya que «cada lenguaje se comunica a sí mismo». Sin embargo, y siendo esto una pregunta presente: «¿Comunica el hombre su ser espiritual mediante esos nombres que otorga a las cosas o comunica en ellos?». Ante esta duda Benjamin señala que «en la paradoja de dicha pregunta está su respuesta».

¹² «La experiencia de la distancia, experimentada por vez primera en la polémica contra los sofistas, es por tanto el verdadero punto de partida de la filosofía aristotélica del lenguaje: distancia entre el lenguaje y el pensamiento, del cual no es sino instrumento imperfecto y siempre revocable; distancia entre el lenguaje y el ser, según atestigua, pese a Antístines, la posibilidad de contradicción y error. Con Aristóteles, lo asombroso no es ya que se pueda mentir o errar, sino que pueda significar el ser un lenguaje que descansa en convenciones humanas. La experiencia fundamental de la distancia es corregida entonces por el hecho, no menos incontestable, de la comunicación. A él vuelve siempre, como último recurso, Aristóteles: nada predisponía a las palabras a que fueran significantes; pero «si no significasen nada, se desplomarían con ello todo diálogo entre los hombres, y, en verdad, hasta con uno mismo» (1006 b 8)» (Aubenque, 1984, p. 127)

¹³ «Die Ansicht, daß das geistige Wesen eines Dinges eben in seiner Sprache besteht - diese Ansicht als Hypothesis verstanden, ist der große Abgrund, dem alle Sprachtheorie zu verfallen droht, und über, gerade über ihm sich schwebend zu erhalten ist ihre Aufgabe» (Benjamin, W., 1991, *Gesammelte Schriften*, II, vol. I, *Erster Teil, Metaphysischgeschichtlphilosophische Studien*, p. 141)

Quien crea que el hombre comunica su ser espiritual mediante los nombres no puede en modo alguno suponer que es su ser espiritual lo que él comunica, pues eso no sucede mediante nombres de cosas, mediante palabras mediante las cuales designa a una cosa. Tendrá que suponer que el ser humano comunica una cosa a otras personas, dado que esto sucede a través de la palabra mediante la cual *yo* designo una cosa. Esta es la concepción burguesa del lenguaje, cuya insostenibilidad y vacuidad irá quedando clara a continuación» (Benjamin, W., *Obras, Libro II, vol. 1*, p. 146 – 148)¹⁴

Si quisiéramos abordar nuestro ensayo desde la perspectiva benjaminiana acerca del lenguaje y consecuentemente de la exposición filosófica, el duelo por el nombre de Benjamin que nos propondríamos en este ensayo requeriría de un ineludible trabajo de marcación, de una voluntad de designación de los jirones fragmentarios de sus escritos bajo ciertos parámetros discursivos dados en la elaboración de una estructura argumental concreta. No habríamos de olvidar que el espectro de Benjamin carece de límites unificadores por naturaleza, su espectro es múltiple e irreductible, lo que se refleja en los límites ya generados desde la traducción, y todo acercamiento a su nombre implicaría inevitablemente un grado de concreción lingüística, habiendo de mostrar no obstante una absoluta separación metafísica con respecto a aquello que remana fuera del lenguaje y de la historia. Así pues, reforzando nuestra intuición con respecto a la raíz clásico-aristotélica de uno de los pasajes escritos por Benjamin en su sección *Sobre filosofía del lenguaje y crítica del conocimiento*, habríamos de tener en cuenta que el acto de nombrar para Benjamin constituye la limitación de un espectro infinito a una multiplicidad limitada:

De este modo culminan en el nombre la totalidad intensiva del lenguaje, en calidad de ser espiritual absolutamente comunicable, y la totalidad extensiva del lenguaje, en calidad de ser comunicante universalmente (denominador) (Benjamin, W., *Obras, II, 1*, p. 149)¹⁵.

¹⁴ «Wer da glaubt, der Mensch teile sein geistiges Wesen *durch* die Namen mit, der kann wiederum nicht annehmen, daß es sein geistiges Wesen sei, das er mitteile, - denn das geschieht nicht durch Namen von Dingen, also durch Worte, durch die er ein Ding bezeichnet. Und er kann wiederum nur annehmen, er teile eine Sache anderen Menschen mit, denn das geschieht durch das Wort, durch das ich ein Ding bezeichne. Diese Ansicht ist die bürgerliche Auffassung der Sprache, deren Unhaltbarkeit und Leere sich mit steigender Deutlichkeit im folgenden ergeben soll» (Benjamin, W., 1991, *Gesammelte Schriften, II, vol. 1, Erster Teil, Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien*, p. 143 - 144).

¹⁵ «Der Name ist aber nicht allein der letzte Ausruf, er ist auch der eigentliche Anruf der Sprache. Damit erscheint im Namen das Wesensgesetz der Sprache, nach dem sich selbst aussprechen und alles andere ansprechen dasselbe

La palabra, acotando y comprimiendo la identidad de un espectro infinito a una multiplicidad finita, la conserva parcial y fragmentariamente dentro de unos límites designativos concretos, permitiendo entablar así cualquier forma de diálogo («incluido el diálogo con uno mismo»). Esto constituye una aporía irreductible, dado que la separación crítica que se produce en el acto designativo es a su vez el vínculo fundamental a través del cual son generados simultáneamente sujeto y objeto¹⁶. En todo caso, el espectro de Benjamin no es lo absolutamente otro totalmente iluminado por la palabra sino materialización parcial, aparición de eso otro bajo el particular de una identidad concreta ($a = b$), teniendo en cuenta que la raíz simbólica de la palabra siempre nos remite en parte al aporético juicio $a = a$, lo que constituye una tautología, una reiteración que se acoge a su propio término como única manera de concreción posible. La palabra es vínculo con el otro y por lo tanto posee cierto contenido de *eso otro* del que también el *yo* es parte. Es teniendo en consideración esta preocupación juvenil de Benjamin que entendemos que una correcta interpretación de su obra requiere de una apertura e inmersión profunda en las raíces metodológicas de su discurso teórico.

Entender a Benjamin desde Benjamin implicaría participar de él, pero esto hace en parte (y aun a sabiendas de tirar piedras sobre nuestro propio tejado) que nuestra respuesta a un espectro infinito corra peligro de convertirse de cierto modo en una instrumentalización selectiva de lo nombrado según intereses privados. Esto reduce (en cierto modo, siempre parcial) el nombre de Benjamin a un juego de piezas, en el que todas ellas se transmutan en diferentes configuraciones *ad infinitum*. Consideramos pues, como problemática insuperable aun presente en todo discurso teórico en el capitalismo tardío, esta *double bind* de raíz lingüística. Todo movimiento hermenéutico y todo discurso filosófico, poético o político,

ist. Die Sprache - und in ihr ein geistiges Wesen - spricht sich nur da rein aus, wo sie im Namen spricht, das heißt: in der universellen Benennung» (Benjamin, W., 1991, *GS*, II, 1, p. 145)

¹⁶Novalis había escrito acerca de esta simultaneidad existencial entre *sujeto-objeto*, siendo precisamente el guión que media entre ambos el indicador de la existencia de ambos. De este modo, sin la conexión entre ambos ninguno de ellos existiría, por lo que es imposible aprehender intelectualmente una realidad exclusivamente material o formal. En Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, traducción, edición de Robert Caner-Liesse. se nombra explícitamente esta relación como vínculo genético entre forma y materia (por lo tanto también entre palabra y cosa, objeto y sujeto) (p. 50, fragmento 24). Benjamin asevera por su parte que «la identidad entre ser espiritual y ser lingüístico resulta ser una paradoja tan profunda como inconcebible cuya expresión se ha encontrado en el doble sentido de la palabra $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ » (Benjamin, W., *Obras*, II, vol. 1, p. 146). «(...) daß vielmehr die oft behauptete Identität zwischen dem geistigen und sprachlichen Wesen eine tiefe und unbegreifliche Paradoxie bildet, deren Ausdruck man in dem Doppelsinn des Wortes $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ gefunden hat» (Benjamin, W., 1991, *GS*, II, 1, p. 141)

incluyendo el originador de este ensayo entraña (a) justicia, posibilidad divina de venida mesiánica de lo inabarcable, pero también esconde (b) un oscuro peligro, ya que en cierto sentido, al escoger se actúa ya bajo el signo de una voluntad en cierta oposición (o al menos tensión) con respecto a la ramificación infinita del espectro de lo aun no nombrado. Es por este motivo por lo cual, para encontrarlos ante Benjamin de forma justa, habríamos de dialogar con su espectro eligiendo el límite del objeto a tratar a través de la respuesta a una pregunta que nos interpelase con anterioridad a nosotros mismos. Una pregunta justa, adecuada y certera.

II. Hacia una pregunta justa

Ante nuestra herencia cultural somos absolutamente responsables, conscientes sin embargo de que siempre dejaremos tras toda enunciación un espectro infinito sin nombrar, pero también un eterno infinito aun por nombrar. Dibujando la línea discursiva que nos atañe es precisamente en el intento de dar solución al misterio del nombre de Benjamin donde se produce el propio enigma irresoluble de su propio origen pues «el enigma aparece donde bulle con insistencia una intención de aproximar a la esfera simbólico-significante una forma o un acontecimiento que, en sí, no parece contener nada particular o nada absolutamente en general» (Benjamin, W., 1991, *Obras*, VI, *Fragmentos de contenido misceláneo, Sobre enigma y misterio*, p. 22)¹⁷. Teniendo en cuenta que el misterio se encuentra en el seno del símbolo, Benjamin apunta que «se intenta conferir a dicha forma o acontecimiento un lado misterioso». A pesar de ello (y quizás precisamente por este motivo) el espectro de Benjamin deja inevitablemente algo atrás en su aparición / exposición; abraza y renuncia de forma simultánea a su rigurosidad consciente como metodología científica, quedando fuera de la propia enunciación efectiva de los límites de su nombre en una aparición que es justamente lo que lo dota de sentido. El significado de nuestro ensayo existe allí en tanto que algo siempre está por llegar y es precisamente en la pérdida de sentido convencional (que permite generar a su vez nuevos sentidos de significación) donde reside el vínculo direccional generado en la escritura de toda enunciación con base lingüística, lo que no escapa por supuesto de la problemática constitutiva del «lenguaje burgués» (en término adornianos), que ensalza bajo el emblema del misterio, de lo esotérico y de lo divino una muy concreta condición histórica, siendo su sintomatología específica el

¹⁷ «Das Rätsel entsteht da, wo mit Nachdruck eine Intention darauf sich regt, ein Gebild oder einen Vorfall, der nichts Sonderbares oder schlechterdings überhaupt garnichts zu enthalten scheint, der symbolisch-bedeutenden Sphäre anzunähern» (Benjamin, W., 1991, *Gesammelte Schriften*, VI, *Zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik, Über das Rätsel und das Geheimnis*, p. 17).

comportamiento errático y esquizofrénico de lo imprevisible, lo rompedor, lo cambiante y lo disruptivo como propia seña de identidad de su proceso reproductivo.

El problemático sentido de este ensayo consiste pues en leer a Benjamin dejándonos alumbrar por sus escritos, siendo conscientes de que toda elaboración de un discurso en su nombre habría de situarnos en una posición de absoluta responsabilidad frente a su legado. Habríamos pues de abstenernos de cualquier apropiación de Benjamin como instrumento iluminista para el mantenimiento meramente reformulador de la memoria histórica en nombre de una causa ideológica concreta, al igual que habríamos de mostrarnos suspicaces ante una proposición irracional y vacía de sentido injustificada en su nombre. Para evitar caer en cualquiera de estos dos peligros, deberíamos adentrarnos profundamente en los entresijos que configuran su original forma de concebir el tiempo y el lenguaje. Pero más aún: habríamos de comprender que para Benjamin siempre hay algo que excede el lenguaje mismo y concibe, contenida en esta interrupción, la posibilidad de una lectura de lo alumbrado que siempre se llevase a cabo a sabiendas de la existencia de un determinado espacio de impenetrabilidad que jamás puede ni ha de ser superada desde una aproximación exclusivamente lingüística. «Nos estamos refiriendo con ello al concepto de revelación. Dentro de toda configuración lingüística impera el antagonismo de dicho y decible con indecible y no dicho» (Benjamin, W., 2007, *Obras*, II, 2, p. 150)¹⁸. Pocas líneas más abajo, Benjamin aclara que «a esto se refiere el concepto de revelación cuando establece la intangibilidad de la palabra como condición y característica única y suficiente de la divinidad del ser espiritual que está hablando en ella» (Benjamin, W., 2007, *Obras*, II, vol. 2, p. 151)¹⁹.

La obra de Walter Benjamin juega un papel indispensable en la historia de la filosofía contemporánea porque ejemplifica la interrupción en la oscuridad infinita que supone una potencia iluminadora que se eleva y alumbró cenitalmente sin buscar totalización omniabarcante. Deberíamos tener en cuenta que en el interior del relampagueante destello de la aparición lumínica benjaminiana, se agita inquieta la semilla de la oscuridad más absoluta. Allí donde el brillo de su *organon* escritural no alcanza ni a intuir la forma recortada de lo *absolutamente otro*, se encuentra al acecho la silueta deformada de una amenaza y un aliado

¹⁸ «Das ist der Begriff der Offenbarung. - Innerhalb aller sprachlichen Gestaltung waltet der Widerstreit des Ausgesprochenen und Aussprechlichen mit dem Unausgesprochenen und Unausgesprochenen» (Benjamin, W., 1991, *Gesammelte Schriften*, II, vol. 1, *Erster Teil, Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien*, p. 146).

¹⁹ «Genau das meint aber der Begriff der Offenbarung, wenn er die Unantastbarkeit des Wortes für die einzige und hinreichende Bedingung und Kennzeichnung der Göttlichkeit des geistigen Wesens, das sich in ihm ausspricht, nimmt» (Benjamin, W., 1991, *GS*, VI, pp. 146 – 147).

indistinguibles. Si tomamos la metodología benjaminiana como nuestra, la aparición del otro habría de ser considerada ante todo una interpelación a la que respondemos en el lenguaje ante aquello que procede desde fuera del lenguaje. En el proceso de elaboración benjaminiana, y también en la interpretación de su obra, estas posiciones quedan fijadas y cristalizadas en la marca de su propio proceso lecto-escritural. Es precisamente en esta separación donde reside la tensión irónica²⁰ de la escritura benjaminiana, presente ya desde la enunciación lingüística misma, impregnando por lo tanto también el núcleo de todo tipo de escritura (poética en primera instancia, y consecuentemente ensayística, literaria, científica, etc.)²¹.

Si bien en el *fragmento*, en el *ensayo*, en el *poema* o en el *tratado filosófico* hay vida, también se da su simultánea cristalización formal en cierta constitución fragmentaria rígida y carente de ella. La estructura cristalizada de los fragmentos lumínicos que conforman las imágenes dialécticas que Benjamin elabora evidencian un proceso de duelo melancólico, en el que el alumbramiento de los fragmentos vivos que nos ofrece el autor coincide simultáneamente con su cristalización y su muerte parcial. Por ello la nostalgia (*Heimweh*) (de *nostos*, *regreso*) nunca remite precisamente a un regreso a algo realmente anhelado ni a aquello perdido en las inmemoriales arenas del tiempo, por el contrario, se refiere a lo que nunca ha estado allí y nunca ha faltado realmente porque siempre falta y siempre estará por llegar. La herencia de Benjamin no es tanto una realidad positiva y efectiva sino más bien un espectro de posibilidad; no es algo que se tuvo y se perdió, sino aquello que no está porque nunca ha sido y por lo tanto está y estará siempre aun por-venir.

La de Benjamin es una escritura ensayístico-poética no convencional y crítica que, a pesar de ello y precisamente por ese motivo, se enuncia e interpreta conforme a / y en contra de / el marco epistemológico desde la cual es simultáneamente propuesta. Benjamin es consciente (y por lo tanto también nosotros deberíamos serlo) de que es precisamente en la oscura grieta *Ur-lingüística* donde reside la maña auto conservadora de la filosofía, ya que solo interpretando y reformulando en constante propuesta transmutadora, conforme a un marco de sentido y significación y en contra de este, existe la posibilidad justa de todo discurso lingüístico y por lo tanto artístico y filosófico.

Vease el concepto de ironía romántica (*Witz*) en Benjamin, W. (2017). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada. También puede recurrirse si se quiere al original concepto de *Witz* que desarrollan Nancy y Labarthe en *El absoluto literario*.

²¹ «Todo arte (incluida la poesía) no reposa sin duda en un núcleo último del espíritu lingüístico ya cosificado aunque bellissimo» (ibid., p. 151).

Así pues, el ensayo filosófico y la obra de arte (la literatura en sentido estricto si nos atenemos a consideraciones benjaminianas en *La crítica de arte en el primer romanticismo alemán*) son actos autorreflexivos a través de los cuales nos encontramos también ante cierto grado de separación crítica. Cabe señalar que incluso tratando de incurrir en una disrupción lingüística, en una enunciación que se oponga parcialmente a todo marco de significación convencional (como es el caso de los primeros surrealistas, a los que Benjamin dedicó uno de sus más bellos fragmentos como crítico literario), esta sigue significando algo como lo opuesto a un determinado marco de representación o adscribiéndose a lo que queda fuera de él, por lo que la obra de arte está ligada (en cierto sentido) a una intención designativa, precisamente por pretenderse fuera de esos límites y a pesar de que el significado de la proposición y de su propia exposición-aparición discursiva sea incomprendible desde el marco formal en el que es formulado. La consiguiente pregunta consistiría en plantearnos entonces: ¿cómo es posible una escritura disruptiva que mantenga a su vez la rigurosidad y el método discursivo que la dota precisamente de su fuerza como elemento de resistencia desligándose a su vez del marco de representación desde el cual es enunciada? Si la condición de necesidad de la existencia efectiva de la obra de arte es ser simultáneamente parte de algo y separada de eso mismo de lo que forma parte, ¿cómo han sido posibles estas apariciones y a través de qué procesos se han llegado a formular desde inicios de la modernidad dichas proposiciones críticas?; ¿bajo qué formas y de qué manera se nos manifiestan en la actualidad? Como reflexión introductoria, y refiriéndonos a la propia complejidad de la enunciación ensayística benjaminiana, pareciese necesario admitir que las palabras de un ensayo que se propongan velar su nombre habrían de darse determinadas y referidas conforme a su correcto uso convencional en un campo de investigación *x*. Dependerían también de la revisión de ciertas lecturas anteriores, por ejemplo, habría de recurrirse a diccionarios y traducciones para completar el sentido de la propia obra en su interpretación²². Ante Benjamin, nos encontramos frente una serie de valiosísimos ítems, y hemos de elegir, o bien dejándonos llevar por intuiciones o recurriendo a fuentes doxográficas que completen y guíen el proceso de investigación, enfrentándonos a una lectura sistemática de su obra, tanto en el idioma original como en sus múltiples traducciones. Como vemos, este

²² Benjamin invita a indagar en «la historia de textos cuyo autor nos es desconocido, recurriendo en concreto a enciclopedias, diccionarios, calendarios y otras obras de divulgación para estudiar las distintas épocas de la historia de la literatura». (Benjamin, W., *Obras, Libro VI, Escritos autobiográficos, Currícula II*, p. 304). «(...) indem ich die Geschichte der Enzyklopädien und Lexika, der Kalender und Anthologien, der Zeitschriften, Flugblätter und der Kolportage zur Charakteristik der einzelnen literarhistorischen Epochen heranziehen würde» (Benjamin, W., 1991, *GS, VI, AS*, p. 217).

ensayo no puede ni podría ser nunca *ex nihilo*; esto es, no puede escribirse desde la nada y sin embargo lo hace; ha de reescribirse constantemente en respuesta a la oscuridad contenida en el misterio de lo que nombra, ante lo cual nos encontramos siendo en el lenguaje y respondiendo a algo que queda fuera de él. Por otro lado, existe toda una bibliografía a la que se ha de recurrir y es necesario revisar, no únicamente parte de lo que Benjamin escribió, sino también parte de lo que se ha escrito sobre él, sobre el romanticismo temprano o la autobiografía fragmentaria. No obstante, el discurso filosófico y su exposición a través del ensayo habría de surgir (bajo esta perspectiva) una y otra vez desde la alteridad más absoluta, como potencial crítico frente a lo efectivamente existente ante un infinito espectro posible. El ensayo se articula como juego desde las propias reglas lingüísticas circunscritas a la posibilidad de su enunciación, así como respondiendo ante la más oscura y absoluta infinitud de su origen, continuamente proyectado en un insatisfecho por-venir. Acabamos pues este apartado con las palabras de Adorno al comienzo de su totémica *Teoría de la literatura*, cuando escribe que «el ensayo no permite que se le prescriba su jurisdicción. En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aun refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros» (Adorno T. W., 2003, p. 12).

III. ¿Es posible una proposición disruptiva *en* el tejido temporal tardo-capitalista?

Ante la urgencia de la situación desde la cual somos en la historia y en el lenguaje, nos planteamos una pregunta - una entre infinitas otras - justa, y proponemos esta acerca de la condición crítica de la literatura y la filosofía en el tardo-capitalismo. La problemática cultural tardo-capitalista, en el interior de la cual seguimos encontrándonos hoy en día de manera quizás más evidente que en ningún otro momento de su desarrollo, condena al sujeto a una falta de centro y a una pérdida de marcador histórico que aniquila toda posibilidad de articulación *poética* (en el sentido contemporáneo de *poesía* pero también en el sentido clásico de *poiesis* /*producción*) apocándola a la vacua e infinita homogeneidad constitutiva de su espectral condición igualadora y abstractiva de base. Como proceso análogo observamos que esta problemática forma de subjetividad, tras verse subsumida bajo el funcionamiento genético del aparato de producción mercantil, acaba por renunciar al misterio de saberse incompleta y coloca en su centro motor el impulso ciego y autodestructivo de la esfera del *valor abstracto* en constante expansión acelerada y *ad infinitum*²³. Las manifestaciones culturales en el capitalismo

²³ El término *infinito* será a partir de ahora de uso común en nuestro ensayo. Este término designa todo lo no limitable, lo que queda fuera de la comprensión lingüística, fuera del horizonte concreto del tiempo y del espacio.

tardío se encuentran en condición de multiplicidad y a veces a modo de *ideologema*, tanto como en otras ocasiones de manera disruptiva y sin continuidad aparente con la tradición cultural que la precede. En todo caso, y siguiendo las indicaciones de Nancy y Labarthe en su esclarecedor ensayo *El absoluto literario*, consideramos que el ensayo no es ni pura literatura ni exclusivamente ciencia teórica. Siguiendo también la estela de Nancy y Labarthe, consideramos que la literatura no es un mero producto cultural, sino parte de una problemática constitutiva del propio sistema productivo del cual forma parte, sin poder establecer con claridad donde acaba uno y empieza el otro. Asimismo, si toda literatura es ante todo *discurso*, habríamos de deducir que todo discurso teórico (y toda obra literaria) son en última instancia formulación de un determinado tipo de *escritura especializada*, al igual que lo es la literatura.

Nacemos y vivimos en la literatura. Las largas noches de lectura infantil moldean y codifican la manera de entender el mundo al que venimos, por lo que las manifestaciones culturales *no son un reflejo de la forma-sujeto moderna* sino la (parcial) forma-sujeto moderna en sí²⁴. A lo largo de este ensayo no solo trataremos de demostrar la veracidad de estas declaraciones sino que buscaremos esclarecer el tipo de problemática concreta a la que este hecho nos enfrenta. La literatura y el arte han sido particularidades críticas y lo siguen siendo como condición necesaria de su propia existencia. Sin embargo, no pocas veces observamos manifestaciones simbólicas cristalizadas que son subsumidas o enunciadas ya de entrada en isomorfismo con las estructuras de organización colectivas, que desde finales del s. XVI sufrían un proceso de deshumanización a la vez que eran sustituidas por la espectral forma de organización social dominante hasta nuestros días, condenándonos a un horizonte apocalíptico en el que ya nos encontramos actualmente, aunque seamos incapaces de darnos cuenta. La literatura moderna, y en consecuencia la forma-sujeto en la literatura, es en isomorfismo (que no un reflejo) con las formas de organización capitalista²⁵, gestadas en un caldo de cultivo cuyo

²⁴ Desde ahora consideraremos la forma-sujeto postmoderna como parte integral de la forma-sujeto moderna debido a que esta se debe a aquella. No consideramos que con la postmodernidad se ha inaugurado una nueva etapa de la historia absolutamente diferenciada de la modernidad sino que se trata más de una fase de desarrollo ligada a las bases estructurales fundamentadas desde la propia modernidad, quizás mucho más de lo que algunos críticos políticos quisieran creer en la actualidad.

²⁵ Benjamin se enfrascó en el proyecto de la revista *Krisis und Kritik* en 1930 y decidió dar un carácter político a sus escritos (huyendo de las posiciones partidistas con respecto de la izquierda más convencional y progresista). La revista habría de ser una proposición más cercana a la del *Athenäum* de los primeros románticos. Así pues «el concepto de lucha de clases era indispensable para la producción intelectual en este momento, pero ni el intelecto ni las artes debía subordinarse a metas políticas estrechas». Sin embargo «a los ojos de Walter Benjamin y otros

espíritu (entre revoluciones, exaltación de la libertad individual y defensa del libre comercio como forma viable de equilibrio social) resultó en un desencanto que se evidenció y se evidencia hasta nuestros días, como una forma economicista que reduce al ser humano a un espectro enajenado de sí mismo, al borde constante de la auto aniquilación.

No nos hará falta avanzar mucho más para comprobar que, ya desde un inicio, se nos torna imposible la defensa de nuestra tesis sin pasar necesariamente a través de la lectura de Karl Marx²⁶. Teniendo en cuenta su legado (y a través de la óptica de las más recientes investigaciones del grupo de investigación *Wertkritik*²⁷) consideramos que si bien actualmente el «economicismo» moderno reduce toda acción humana al utilitarismo, al materialismo y al cálculo económico²⁸ (generando los límites incluso de los discursos marxistas más heterodoxos), el *valor* [abstracto] (y en consecuencia el trabajo, el dinero y la mercancía) no es un mero factor deducido del funcionamiento del sistema de producción, sino «el principio de síntesis social de la modernidad capitalista». Más que el posterior despliegue categorial derivado del principio del *valor abstracto*, consideramos que una de las más importantes aportaciones de Marx, reside precisamente en que analiza «las diferentes expresiones de una misma *forma vacía*» (cfr. Jappe, 2019, p. 23) que subsume y anula las características particulares del mundo material bajo su contradicción abstractiva de base. Resaltamos desde ahora que este trabajo no analiza el *valor* como un componente circunstancial ni como

intelectuales de izquierda, la crisis y en la crítica y en las *belles lettres* – Benjamin habla incluso de la crisis entre la ciencia y el arte – formaba parte de una crisis general de la vida social» por lo que «la actividad crítica de la revista debía anclarse en una clara conciencia de la situación crítica que está en la base de la sociedad actual» (Jennings, 2020, p. 462)

²⁶ Walter Benjamin fue un crítico literario de raíz *marxiana*, y no hemos de olvidar que la lectura tanto de *El Capital* como de los *Grundrisse* de Karl Marx influyó profundamente en su trabajo como crítico literario.

²⁷ Los primeros pasos de la formación de la *crítica del valor* (*Wertkritik*) pueden datarse de *Marxistische Kritik* [Crítica marxista] (1986 – 1989), que tras su disolución dio inicio a la revista *Krisis* (1989) y el grupo *Krisis*, fundado por Robert Kurz (1942 – 2012) (Alemania), Moishe Postone (1942 – 2018) (Estados Unidos) y Luis Andrés Bredlow (1958 – 2017) (España) (Universidad de Barcelona). El legado de esta primera generación fue continuado por Anselm Jappe, Roswitha Scholz, Herbert Böttcher, C.P. Ortlieb y Gerd Bedeszent entre muchos otros, que publican periódicamente en la revista *EXIT-Crítica y crisis de la sociedad de la mercancía* ("*EXIT-Kritik und Krise der Warengesellschaft*") [<https://www.exit-online.org/text.php?tabelle=aktuelles>].

²⁸ Nos referimos aquí a la corriente que encabezaron los economistas clásicos David Ricardo, Adam Smith y Thomas Malthus que, si bien establecieron los primeros pasos hacia la génesis de una ciencia puramente «económica», sentaron al mismo tiempo las bases de las categorías que más tarde recogió y criticó Karl Marx en *El Capital* y los *Grundrisse*.

consecuencia del esquema básico de la dinámica mercantil capitalista, sino como su principal factor filogenético, y por lo tanto inevitable en todo acercamiento a este que se pretenda, e imprescindible para un análisis crítico de la forma-sujeto en la posmodernidad.

En base a la posición de lo abstracto en el eje centrífugo de nuestro sistema cultural, se nos torna imposible imaginar formas discursivas fuera de su vacuidad interna. No obstante, solo hemos de girar la vista atrás hacia los modelos pre-capitalistas para convencernos de que efectivamente ha existido vida fuera del capitalismo. Si se atiende a estos periodos, constatamos que «la cadena de dones, la dominación política directa y la religión» eran tomadas en las sociedades premodernas como principios de síntesis. Sin embargo, en la sociedad capitalista es el trabajo abstracto el que ha ocupado el lugar de estos múltiples principios de síntesis y ha reducido toda voluntad social a la persecución de fines mercantiles expansivos apocados desde su formulación a la autodestrucción. El sujeto queda despojado así de toda sustancia y reducido a «pura sombra», escindiendo de sí mismo y secularizando lo abstracto puro, poniéndolo en funcionamiento en una esfera independiente a sus voluntades y deseos.

Una de las aportaciones más significativas de Marx para entender el capitalismo moderno, es por lo tanto la inversión conceptual del esquema básico de producción de mercancías, que convierte el modelo de intercambio en un modelo expansivo que coloca el dinero como origen de la transacción, basada en la capitalización del excedente (lo que en la jerga coloquial contemporánea se entiende por beneficio, de ahí el nombre *capitalismo*). Esta involución de base pasa comúnmente desapercibida, y estimamos que es fundamental para toda consideración filosófico-crítica que aborde las manifestaciones culturales en el capitalismo moderno y contemporáneo, ser al menos conscientes de la existencia de este hecho como *Ursprung* de la síntesis del objeto/sujeto artístico en el tardo capitalismo.

Marx observa que en los sistemas mercantiles premodernos, el intercambio mercantil partía de la base de estar en posesión de un tipo específico de mercancía que el productor había generado por sus propios medios o bien había obtenido mediante el intercambio. En todo caso, en la prehistoria del capitalismo, el dinero actuaba como medio entre dos bienes de uso que los productores intercambiaban para obtener otro bien de uso diferente con la intención satisfacer una necesidad concreta. Si bien un productor se especializaba en la producción de un determinado producto, aún quedaban por satisfacer el resto de sus necesidades de subsistencia, por lo que se necesitaba intercambiar el excedente de producción por otros bienes y servicios de los que no era posible disponer de forma directa en base a un único modelo productivo especializado. Así pues, la *especialización* en la producción de un tipo concreto de mercancía por parte de cada uno de los productores era necesaria para satisfacer las necesidades básicas

de otros; el intercambio de mercancías consistía en épocas anteriores al capitalismo, en un medio para la satisfacción de las necesidades básicas de subsistencia: el productor poseía una *mercancía* (M) que intercambiaba por una cantidad determinada de *dinero* (D) y a cambio obtenía una cantidad determinada de una *mercancía* (M) diferente, que el productor utilizaba para la satisfacción de sus propias necesidades y las de su familia. Se partía por lo tanto de una mercancía; el dinero era un mero medio de cambio y se acababa en posesión de otro tipo de mercancía que satisfacía una necesidad concreta. El esquema básico de intercambio mercantil era pues: mercancía (M) – dinero (D) – mercancía (M) (M-D-M). La importante aportación de Marx a la que nos referíamos en el párrafo anterior, es que la principal diferencia entre el sistema capitalista y los sistemas precapitalistas es que en seno del sistema mercantil capitalista se produce una inversión ontológica de este esquema básico de producción²⁹. Ya no se parte de la posesión de una mercancía y su valor de uso, sino que lo necesario para participar del sistema mercantil, es estar en posesión de una cantidad de dinero (representamen de un *valor abstracto* x) para intercambiarlo por una mercancía que no es más que un medio de cambio a la vez que el representante último del valor dinerario (de ahí su carácter de *fetiché*) con el único objetivo y desembucadura es la obtención de una cantidad aumentada de dinero (*plusvalor*) al final del proceso. El esquema pasa pues a ser D-M-D, y por lo tanto el objetivo final inscrito en su lógica básica no es la satisfacción de ninguna necesidad humana, sino la obtención de una cantidad extra de *valor abstracto* (plusvalor) proyectado aceleradamente *ad infinitum*. La paradoja de esta situación es terrorífica. El sistema de producción que el ser humano puso en funcionamiento para saciar sus necesidades de subsistencia y establecerse en el mundo como especie, ya no trabaja para satisfacer ningún tipo de necesidad humana sino para aumentar la abstracta proyección del infinito beneficio virtual de manera cada vez más acelerada. Desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, se comenzaba a desplegar un sistema economicista en el que las auténticas necesidades de las personas no eran (ni son más que el «cociente de

²⁹ «El valor, producido por el trabajo abstracto, pasa de un objeto a otro. De dinero se transmuta en mercancía y luego de nuevo en dinero; de capital se convierte en salario y después de nuevo en capital, y así sucesivamente. Una «esencia», una «sustancia» invisible pasa de un objeto a otro sin identificarse jamás con ninguno de ellos. Cuando Marx describe el fetichismo como un fenómeno real, y no como una simple mistificación de la conciencia, está apuntando a este hecho: lo concreto pierde su papel central en la vida y se ve reducido a no ser más que una etapa, un soporte en el automovimiento de una abstracción. [...] Se trata de una verdadera inversión ontológica. [...] El mundo real y material, los hombres y sus necesidades y deseos, no aparecen aquí más que como coeficientes de rozamiento, y a menudo como obstáculos que hay que vencer o arrojar lejos» (Jappe, *La sociedad autófaga*, 2019 p. 160 – 161)

rozamiento»³⁰ del abstracto intercambio mercantil. Mientras la mercancía cobraba vida el ser humano quedaba relegado a un segundo término³¹. Desde el punto de vista del valor, el mundo y sus cualidades sencillamente no existen³² y es aquí donde reside la problemática básica del capitalismo.

Analizando la evolución de la *forma-valor* desde la filogénesis capitalista, cabe destacar que el abismo tragicómico de la infantilización de la sociedad de mercado actual (y del consumo cultural en particular) se encuentra mezclada con - y también contrapuesta a - la exacerbada seriedad y racionalidad «adultas» de las primeras fases del capitalismo mercantil. Por lo tanto no cabe considerar este cambio como una ruptura con respecto a la sociedad capitalista industrial y pre-industrial, sino un relato de continuidad de las estructuras internas fijadas desde su origen a comienzos de la modernidad, tal y como se señala en el célebre y ya clásico manifiesto de Fredric Jameson *Teoría de la postmodernidad*.

Así pues, refiriéndonos a los análogos procesos acaecidos a través de la génesis y evolución de la forma-sujeto moderna, podemos diferenciar «dos fases en la *historia psíquica* del capitalismo en los últimos doscientos cincuenta años: una primera fase *edípica* y una segunda fase *narcisista*». La fase edípica (patriarcal, de estructuras sólidas y férreas) corresponde al periodo de acumulación capitalista³³ pudiendo considerarse «una continuación directa de ciertas estructuras premodernas». Por otro lado, la fase narcisista se manifestó por vez primera en los años veinte del siglo pasado y ya encontraba antecedentes en la bohemia francesa de la segunda mitad del siglo XIX e incluso anteriormente en el romanticismo temprano. Esta fase fue reprimida en un primer momento por los poderes totalitarios en ascenso y volvió a resurgir tras la Segunda Guerra Mundial, encontrando su afianzamiento definitivo tras las revueltas de

³⁰ Véase Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2002, trad. Jose Luis Pardo.

³¹ «Esta resumida descripción de la lógica del valor permite captar la semejanza con la lógica narcisista. El narcisista (secundario) reproduce esta lógica en su relación con el mundo. La única realidad es *su yo*, un yo que (casi) no tiene cualidades propias, porque no se ha enriquecido a través de las relaciones objetuales, de las relaciones con el otro. Al mismo tiempo, ese yo trata de extenderse al mundo entero, de englobarlo y reducirlo a una simple representación de sí mismo, una representación cuyas figuras son inesenciales, pasajeras e intercambiables» (Jappe, *LSa*, pp. 162 -163).

³² Tanto el esquema de la circulación mercantil tradicional correspondiente a modelos precapitalistas como las bases teóricas para el posterior despliegue de la inversión ontológica de su dinámica básica quedan descritos en el Tomo I del Vol. I de *El Capital* de Karl Marx, en la sección 2 del capítulo III (Marx, 1867) (p. 63 – 85 en el original / pp. 127 – 178 en la edición traducida al español). Este punto es recogido por Jappe a menudo en diversos artículos y ensayos.

³³ Para un mayor análisis de la estructura patriarcal en el desarrollo capitalista véase (Scholz, 2022)

mayo de 1968³⁴. Con la fase narcisista se visibilizaba el verdadero núcleo auto aniquilador de la sociedad capitalista como algo dormido pero presente durante todo su desarrollo desde Descartes (Jappe, 2019, p. 183), pero esto no implica que las estructuras correspondientes a la fase «edípica» hayan desaparecido del todo. Al contrario, las estructuras de la etapa «edípica» del capitalismo se encuentran de forma residual en la sociedad neoliberal, y es necesario únicamente retirar un poco la máscara para que aparezcan en todo su esplendor las espectrales reminiscencias de su pasado. Siendo este el caso, condenamos la ingenuidad de ciertos críticos de la izquierda más ortodoxa que proponen una vuelta a los modelos anteriores al neoliberalismo como forma de “salvación” ante la decadencia del sujeto neoliberal. En oposición a esta línea de pensamiento, opinamos que si ha sido posible el desarrollo pleno del modelo neoliberal es debido precisamente a las bases planteadas en la fase anterior y pese a ellas, por lo que es necesario un análisis que se remonte a estas originarias formas constitutivas ya que la fase «edípica» del capitalismo y sus mecanismos básicos planteados desde el inicio de la modernidad fueron el caldo de cultivo necesario para su posterior evolución lógica y siguen presentes en su última fase rizomática. Consideramos pues, que una vuelta a los modelos de producción del capitalismo clásico no es válida como horizonte emancipador con respecto a este, pues su funcionamiento básico estaría igualmente basado en el esquema D-M-D desarrollado en el párrafo anterior. No obstante, tampoco sería aceptable acogerlo en el olvido diacrónico de la historia ni en el abandono a los brazos de una ciega fuerza centrífuga expansiva y acelerada sin centro del tejido líquido y homogeneizado presente en la estructura social del capitalismo tardío.

Con el cierre de broche posmoderno de Fukuyama, el misterio de la escritura quedaba finalmente superado por la constante aparición de lo mismo bajo el nombre de lo siempre nuevo, anulando toda posibilidad de pensar un infinito fuera del propio sistema, condenando al

³⁴ Slavoj Žižek expone que: «A partir de la década de los setenta, surgió una nueva figura: el capitalismo empezó a abandonar la estructura jerárquica fordista en el proceso de producción y en su lugar desarrolló una forma de organización basada en una red y fundamentada en la iniciativa y autonomía del empleado en el lugar de trabajo. En vez de una cadena de mando centralizada y jerárquica, ahora observamos redes con una multitud de participantes que trabajan organizados en forma de equipos o proyectos, y con una movilización general de los trabajadores con intención de satisfacer a los clientes gracias a la visión de sus dirigentes. De estas maneras, el capitalismo se ve transformado y legitimado como un proyecto igualitario: acentuando la interacción autopoietica y la espontánea autoorganización, incluso ha usurpado la retórica de la extrema izquierda sobre autogestión de los trabajadores, transformándola de un eslogan anticapitalista en uno capitalista» en el primer párrafo de la sección *El nuevo «espíritu» del capitalismo* de su libro *Primero como tragedia, después como farsa* (cfr. Žižek, 2011).

sujeto y a un panóptico (sacando a colación el ejemplo ilustrativo de Michael Foucault) en el que en última instancia el propio sujeto o sistema son sus propios vigilantes omnipotentes y omnipresentes. Ya desde Max Stirner, es posible observar la instauración espectral de una espectral sombra sin objeto que, de modo semejante a un demonio invasivo, asedia y vacía de significado más allá de lo que puede ser enunciado en sus propios términos como prueba irrefutable de que el *valor abstracto* lo asemeja todo a su traslúcida dinámica interna antes si quiera de toda proposición de sentido. Desde esta peculiar óptica, habríamos de admitir que lo que se enuncia (si es que lo hace) lo hace desde la propia *forma-valor abstracta*, que es en isomorfismo con las estructuras psíquicas de la *forma-sujeto* en el tardo-capitalismo. Teniendo en cuenta lo anterior ¿podríamos considerar que en este marco sistémico toda irrupción está condenada a su absorción significativa *a priori*, antes incluso de su propia enunciación efectiva? Por otro lado, ¿cuáles serían las condiciones necesarias para comunicarnos con el espectro de nuestros antepasados recientes y a través de qué tipo de señales podrían generarse en su reinterpretación posibilidades de imaginar / generar nuevos sentidos de significación en su nombre? Pero ante todo: ¿por qué se nos torna imposible pensar en un discurso poético o filosófico auténticamente interruptor y crítico *en* el tardo-capitalismo aunque podamos encontrarlo en otros momentos de su desarrollo³⁵? ¿Qué diferencias subyacentes constituyen el eje de la problemática sistémica contemporánea y como podría trazarse una línea diacrónica que justificase la sucesión de acontecimientos que ha posibilitado que nos encontremos en la situación actual? Y por último ¿Cómo podríamos aprender de los resultados de esta investigación formas externas al propio sistema, capaces de recuperar el momento presente una vez el capitalismo nos lleve a un colapso que nos haga despertar de manera brusca y definitiva del sueño en el que aún estamos imbuidos?

³⁵ El *Frühromantik* es ejemplo de ello.

3. Romanticismo y origen de la modernidad

I. Dos poemas de Friedrich Hölderlin

Si consideramos (sobre las bases planteadas en el apartado anterior) que no queda nada nuevo ya por venir, las posibilidades críticas de todo discurso poético y filosófico quedan anuladas *ipso facto*. No obstante, contra todo pronóstico, y desmintiendo en parte nuestras observaciones iniciales, cabe observar que efectivamente, se han dado particularidades poético-filosóficas críticas a lo largo de las diferentes etapas de la modernidad y dado que esto sucede así, es nuestra responsabilidad permanecer atentos para responder ante su muda interpelación. Consideramos de vital importancia no dar por hecho que la literatura o la crítica de arte contemporáneas son o han sido en ningún momento naturalmente esenciales o bien que a través de ellas podría haberse dado (o podría darse en un futuro) la posibilidad de una forma de análisis preceptivo capaz de concluir o cerrar una propuesta de emancipación social válida como utopía final. El mero hecho de conceptualizar esta propuesta es imposible debido a que es en base a los propios valores de este artificio que tornamos en llamar literatura desde los cuales somos condicionados en los albores de nuestra propia subjetividad, siendo estos isomórficos a nuestra diacrónica consecución histórica ya desde comienzos de la modernidad y conformando simultáneamente la inversión conceptual (D-M-D) que daba apertura efectiva al capitalismo temprano. En este sentido, es especialmente importante remontarnos al primer romanticismo que, además de ser uno de los primeros intereses de Benjamin (el cual se mantuvo vivo a lo largo de toda su actividad como crítico literario) configura el núcleo de la principal proposición de sentido de nuestro ensayo.

Tal y como apuntamos al inicio, *Sobre el concepto de crítica de arte en el primer romanticismo alemán (Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik)* fue presentado como tesis doctoral de Benjamin en 1918. Previamente Benjamin había escrito dos artículos entre los años 1914 y 1915 en los que ya sembraba la semilla de su interés sobre los primeros románticos. Podemos considerar este periodo de la literatura alemana como uno de los puntos focales y originarios que conformaría la base metodológica para los escritos tardíos de Benjamin. Atendiendo al orden cronológico en el que se suceden, nos es imposible ignorar que el primer romanticismo alemán (como movimiento literario en su contexto histórico) tiene lugar tras el barroco literario en Alemania, sin embargo el orden de concepción, redacción y publicación de los textos de Benjamin sobre dichos periodos es inverso al de la diacronía histórica. Un posible orden de presentación para los textos podría haber sido sin duda introducir (en el montaje) el *Trauerspiel* de forma previa al primer romanticismo, sin embargo hemos preferido respetar el desarrollo discursivo y la evolución del proceso de trabajo del autor por

encima del orden cronológico-sucesivo de los periodos históricos que este trata, ofreciendo ambos fragmentos según el orden en el que Benjamin los concibió, redactó y publicó. Tal y como señalamos en el párrafo anterior, para encontrar un origen conceptual a *Der Begriff der Kunstkritik in der deutsche Romantik*, hemos de remontarnos hacia finales de 1914 y principios de 1915, a la redacción por parte de Benjamin de un artículo titulado *Dos poemas de Friedrich Hölderlin* que nunca llegó a publicar en vida. Los poemas que Benjamin trabaja en su artículo son *Dichtermunt* y *Blödigkeit* y en ellos busca rastrear «la *forma interior*, a saber, lo que Goethe llama *Gehalt*» (Benjamin, 2007, *Dos poemas de Friedrich Hölderlin*, p. 108)³⁶. Benjamin encuentra en la *forma interior* (*Gehalt*) un interés especial que lo preocupa por diferentes razones. En primer lugar, con respecto a lo *producido* en esta *forma interior*, Benjamin escribe que «el concepto de lo poetizado es un concepto límite» y consiste en «un aflojamiento de la conexión funcional estricta y firme que impera en el poema», por lo tanto «no puede surgir de otra manera que dejando de lado ciertas determinaciones» (ibid., p. 109)³⁷. Por otro lado, Benjamin señala que «mediante la existencia actual de todas las diversas determinaciones el poema se determina de tal modo que ya solo lo podemos entender en tanto que unitario». Sin embargo (y a pesar de todo) «el conocimiento de la función presupone la pluralidad de las posibilidades conectivas» (ibid., p. 109)³⁸ por lo que «el conocimiento de la estructura del poema consiste en un captar su cada vez más severa determinación de tal manera que para conducir a esta suprema determinabilidad en el poema, lo poetizado debe dejar de lado ciertas determinaciones». Únicamente así, lo poetizado resulta ser «la transición desde la unidad funcional de la vida a la unidad funcional del poema» (Benjamin, 2007, *Obras*, II, 1, *Dos*

³⁶ «La forma interior, a saber, lo que Goethe llamaba *Gehalt*, es lo que rastreadremos en estos poemas. Indagaremos pues la tarea poética en tanto presupuesto para una auténtica valoración del poema» (Benjamin, W., 2007, *Obras*, II, 1, *Estudios metafísicos y de la filosofía de la historia, Dos poemas de Friedrich Hölderlin*, p. 108) «Die innere Form, dasjenige, was Goethe als Gehalt bezeichnete, soll an diesen Gedichten aufgewiesen werden. Die dichterische Aufgabe, als Voraussetzung einer Bewertung des Gedichts, ist zu ermitteln» (Benjamin, W., 1991, *GS*, II, 1, *Metaphysischgeschichtsphilosophische Studien, Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, p. 105).

³⁷ «Das Gedichtete ist eine Auflockerung der festen funktionellen Verbundenheit, die im Gedichte selbst waltet, und sie kann nicht anders entstehen als durch ein Absehen von' gewissen Bestimmungen; indem hierdurch das Ineinandergreifen, die Funktionseinheit der übrigen Elemente sichtbar gemacht wird» (ibid., p. 106).

³⁸ «Denn es ist durch das aktuelle Dasein aller Bestimmungen das Gedicht derart determiniert, daß es nur noch als solches einheitlich auffaßbar ist. Die Einsicht in die Funktion setzt aber die Mannigfaltigkeit der Verbindungsmöglichkeiten voraus» (ibid, p. 106).

poemas de Friedrich Hölderlin, p. 109 – 110)³⁹. En base a ello Benjamin concluye que «la vida está en la base de lo poetizado como unidad última», siendo lo poetizado «una esfera de relación entre la obra y la vida, cuyas unidades nunca son captadas en sí mismas». Siendo esto así, «la averiguación de lo poetizado puro, la tarea absoluta, constituye una meta puramente metódica, ideal» debido a que «lo poetizado puro dejaría de ser un concepto puro: sería ya la vida, ya el poema» (ibid., p. 111)⁴⁰. Del mismo modo que el lenguaje privado, la semilla en potencia de lo íntimo está inscrita en toda manifestación literaria; la *poiesis* actúa como juego mimético-infantil primordial ya desde su metafórica enunciación lingüística y es por ello por lo que «la esencia de la tragedia moderna está ya contenida en la vieja sabiduría que nos dice que toda naturaleza empieza a quejarse en cuanto le es concedido el lenguaje»⁴¹:

La palabra, en tanto que puro portador de su significado, es la palabra pura. Pero, junto a ella, hay otra que se transforma, que vira a partir del lugar de su origen en dirección a otro: su desembocadura. La palabra así en transformación es principio lingüístico que informa el *Trauerspiel* [...] Para esta palabra, el lenguaje es solo un estadio de paso en el ciclo de su transformación (Benjamin, 2007, *Obras*, II, 1, *Estudios metafísicos y de filosofía de la historia, El significado del lenguaje en el Trauerspiel*, p. 142)⁴².

La palabra es constitutiva del drama igual que el drama lo es de la historia. No obstante, nos encontramos con que tragedia y *Trauerspiel* difieren en su relación con el tiempo histórico. Así pues «en la tragedia antigua, el héroe muere porque en el tiempo consumado no hay nadie que sea capaz de vivir», «muere de inmortalidad (...) la muerte es una inmortalidad irónica» y ese es precisamente el origen de la «ironía trágica» (Benjamin, 2007, *GS*, II, 1, *Trauerspiel y*

³⁹ «Das Gedichtete erweist sich also als Übergang von der Funktionseinheit des Lebens zu der des Gedichts» (Benjamin, 1991, *GS*, II, 1, p. 107).

⁴⁰ «Das Leben liegt als letzte Einheit dem Gedichteten zum Grunde»; «das Gedichtete selbst eine Sphäre der Beziehung von Kunstwerk und Leben ist, deren Einheiten selbst durchaus nicht erfassbar sind»; «Die Ermittlung des reinen Gedichteten, der absoluten Aufgabe, muß nach allem Gesagten das rein methodische, ideelle Ziel bleiben. Das reine Gedichtete würde aufhören Grenzbegriff zu sein: es wäre Leben oder Gedicht» (ibid., p. 108).

⁴¹ Las referencias de Benjamin al lenguaje como “caída milagrosa”, o “caída humana primordial” son abundantes, especialmente en los escritos pertenecientes a su etapa de juventud.

⁴² Das Wort als reiner Träger seiner Bedeutung ist das reine Wort. Neben ihm aber besteht ein anderes, das sich verwandelt, von dem Orte seines Ursprungs nach einem andern, seiner Mündung gewandt. Das Wort in der Verwandlung ist das sprachliche Prinzip des Trauerspiels (ibid., p. 138).

tragedia, pp. 138 – 139)⁴³. Del mismo modo «casi resulta paradójica la claridad de esta función en el instante de la completa pasividad del héroe, cuando (por así decirlo) el tiempo trágico se abre como una flor de cuyo cáliz asciende el agrio aroma que emana la ironía» (Benjamin, 2007, *Obras*, II, 1, *Trauerspiel y Tragedia*, p. 139)⁴⁴.

No pocas veces es durante las pausas de descanso total (en el sueño del héroe) cuando se cumple la desdicha de su tiempo, así como, igualmente, el significado del tiempo consumado en el destino trágico sale a la luz en los momentos destacados de pasividad: a saber, en el acto de la decisión trágica, en el momento retardador, en la catástrofe (ibid., p. 139)⁴⁵.

El *Trauerspiel* es el idioma de la modernidad. Toda ella se encuentra bajo el signo mítico del inevitable destino del *sujeto* rodeado de la unidad silenciosa, cruenta, infinitamente impredecible, caótica y violenta de la naturaleza de la que forma parte. Esta unidad (presente únicamente en la naturaleza en la Antigüedad clásica) fue progresivamente expropiada de su infinitud desde principios de la modernidad y fue sometida a cálculo humano, generando posteriormente la (de)conceptualización cuasi imposible de una *forma-valor abstracta*, convertida por nosotros, sus únicos creadores, en potencial natural, misterioso e “inevitable” que actúa como designio divino autorregulado, subsumiendo todo discurso cultural y apocándonos a un destino del que “no nos es posible escapar”, al menos aparentemente. Con la intención de proponer una analogía con respecto al proceso germinal de la semilla del capitalismo, y por tanto plantear el tejido genético de nuestra tesis, ofrecemos la oda trágica *Empédocles* de Hölderlin y su ensayo sobre esta, *Fundamento para Empédocles*, que se

⁴³ «An ihrer unterschiedlichen Stellung zur historischen Zeit schei- den sich Trauerspiel und Tragödie. In der Tragödie stirbt der Held, da in der erfüllten Zeit keiner zu leben vermag. Er stirbt an Unsterblichkeit» (Benjamin, W., 1991, *Gesammelte Schriften*, II, 1, *Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien, Trauerspiel und Tragödie*, p. 135).

⁴⁴ «Fast paradox erscheint die Deutlichkeit dieser Funktion im Augenblick der völligen Passivität des Helden, da gleichsam die tragische Zeit wie eine Blume aufbricht, aus deren Kelch der herbe Duft der Ironie steigt» (ibid., p. 135)

⁴⁵ «Denn nicht selten sind es die völligen Ruhepausen, gleichsam der Schlaf des Helden, in dem sich das Verhängnis seiner Zeit erfüllt, und gleichermaßen tritt die Bedeutung der erfüllten Zeit im tragischen Schicksal in den großen Momenten der Passivität hervor: im tragischen Entschluß, im retardierenden Moment, in der Katastrophe» (ibid., p. 135).

encuentra entre los fragmentos reunidos en las ediciones contemporáneas de los *Ensayos* de Hölderlin, conformando un conjunto de textos de corte diverso y heterogéneo.

II. Empédocles como mito de la moderna subjetividad

En su oda trágica *La muerte de Empédocles*, Hölderlin narra la historia de un hombre instruido y cultivado que vuelve a su pueblo tras un largo período de destierro en las montañas. Al volver, su gente conviene en declararlo rey. Sin embargo Empédocles, en lugar de aceptar su destino como monarca, se arroja a las fauces del Etna y muere calcinado. La decisión que Empédocles toma, lo conduce a un desenlace que es a partes iguales trágico e irónico. Que el protagonista haga exactamente lo opuesto a lo que cabría esperar, que huya de su posición de rey para unificarse con la naturaleza y abandonarse a ella, encarna un gesto de violencia que es a partes iguales ilógico, hiperbólico y exagerado, precisamente lo que convierte a Empédocles en unidad-símbolo de su devenir. La oda trágica *Empédocles* se convierte así en representación simbólica que tantea en la oscuridad los indicios de una subjetividad por-venir. Busca en los altares de un *yo* en infinita reflexión omniabarcante que se autodestruye abandonándose a la naturaleza como *víctima sacrificial*.

Es precisamente en el momento álgido del fuego donde se manifiesta el espíritu puro, mientras que al comienzo de la oda «la pura intimidad ha traspasado su límite [...] no ha mantenido lo bastante mesuradamente la conciencia, la meditación, la sensibilidad física; y así ha surgido, por la desmesura de la intimidad, la disputa que la oda trágica finge» (Hölderlin, 2001, *Ensayos*, p. 112). La oda trágica - nos dice Hölderlin - comienza en la *desmesura de lo íntimo* (la forma interior, *Gehalt*) que lleva a la forma subjetiva a exceder sus límites. Cabe destacar que la rotura de los límites del sujeto en última instancia llevaría a la formación del *valor abstracto* que «sigue luego mediante un acto natural, desde el extremo del distinguir y de la necesidad al extremo de la no-distinción de lo puro, de lo suprasensible, que parece no reconocer necesidad alguna» (ibid., p. 112). La necesidad humana sería así ignorada desde lo *aórgico-orgánico* desde inicios de la modernidad, y lo *aórgico* (en principio presente exclusivamente en la naturaleza) empezaría a hacerse presente también en el interior del sujeto en cuanto el *yo* se viese reflejado sobre sí mismo *ad infinitum*, deshumanizándose en su descomposición sin fin. Del mismo modo que la vastedad abstracta de lo infinito natural, el sujeto percibe lo abstracto e infinito en su propia subjetividad como un recorte reflejado sobre sí mismo (como el reflejo de un espejo sobre otro espejo). En este estado, Empédocles «no puede tampoco caer ya en aquel grado de desmesurada intimidad con el cual salió en su tono inicial, pues ha experimentado en cierta manera a dónde conducía ello» (ibid., p. 112). El miedo

y el vértigo presentidos en el despliegue infinito de la *forma-sujeto* en reflexión introvertida conduce al héroe de la oda trágica a contemplar horrorizado el infinito vacío de su condición subjetiva en autorreflexión, lo cual lo llevaría a buscar una disolución inmediata e instantánea con la unidad natural a través de un gesto que adolece de doble intención: (1) fundirse con lo infinito natural en un acto pacificador en abandono de su voluntad consciente (dando así paso a la representación simbólica del mito) y (2) reinstaurar un orden desencajado, invirtiendo el lugar que ocupaban lo orgánico y lo aórgico a través de la interrupción violenta y exacerbada de la progresión lógica de los acontecimientos mediante la disolución de su propia subjetividad.

De este modo el sacrificio de Empédocles no es únicamente búsqueda íntima en *pos* de lo aórgico natural; más allá de ello conforma un acto interruptivo de la consecución lógica del diacrónico discurrir de los acontecimientos. Solo en la disolución de su unidad fragmentaria como subjetividad consciente le es posible a Empédocles equilibrar la relación *aórgico-orgánica*: a través de un acto desproporcionado. Solo abandonando su subjetividad puede llevar a cabo un sacrificio tan grande como para equilibrar el exaltado punto en el que empieza la oda trágica misma. El grado de dominio más alto que puede alcanzar Empédocles no es el dominio de su pueblo sino el de la propia naturaleza, de la que solo puede hacerse parte absoluta entregándose a su inmensidad inabarcable, diluyéndose en ella como un inocuo veneno y sirviendo así como acto ejemplificador y por lo tanto fundacional del mito de la moderna subjetividad y del lenguaje burgués, en la génesis monstruosa de un principio de valor aórgico-orgánico, que escapa a todas luces de toda voluntad humana e ignora sus necesidades de subsistencia. En él se encarna el paso siguiente al que su pueblo ha de ir encaminado y a la vez marca el límite simbólico que reinstaura el “equilibrio” entre el *arte* y las *fuerzas naturales*.

Empédocles es un ermitaño, un poeta que ha escrito en su juventud, ha estudiado y vivido profusamente. Podríamos considerarlo como una continuación del personaje protagonista de la novela epistolar *Hiperión*, pues retoma la historia que abandona al final de esta en el pequeño brote de esperanza del héroe tras un profundo desencanto. Si *Hiperión* termina la novela en su madurez, la oda trágica *Empédocles* empieza con la vuelta de un Empédocles ya mayor, envejecido y sabio, en el culmen de la intimidad trágica, habiendo sido poeta y estudioso toda su vida y dedicado a la reflexión en el aislamiento más absoluto. Es en esta intimidad donde se acuña la relación lingüística, en el reñido margen liminal entre lo interior subjetivo y lo absoluto

como ajeno a uno mismo⁴⁶, de lo que sin embargo se forma parte⁴⁷ como segmento fragmentario-escindido. Hölderlin vuelve su mirada a la raíz clásica a través de un artificio. La oda trágica es ante todo una exageración, una representación hiperbólica e irónica de la autorreflexión del yo *ad infinitum* y sin embargo consiste en una manifestación dialógica con el mundo sensible y el ámbito de la historia de la que forma parte.

Hölderlin señala que la verdad justa de todo poema, y por lo tanto también del poema trágico, ha de surgir de la vida (Hölderlin, 2001, *Ensayos*, p. 113). ¿A qué se podría referir Hölderlin con «la verdad justa»? La verdad justa se encuentra ya no solo en la unidad natural sino también en lo subjetivo. La *verdad justa* es en la modernidad la *medida justa del hombre*, que es en este caso caótica y acéntrica en su multiplicidad. Lo múltiple, lo fragmentario, lo crítico, lo es en tanto que integrado en la unidad particular subjetiva, que es por lo tanto simultáneamente heterogénea y encuentra su estructura disgregada en constelación infinita, rizomática y multicéntrica. Así, el ardiente deseo de asir la subjetividad, la patria, la obra de arte, de mantenerla y mantenernos como parte de ella, nos enfrenta simultáneamente a la incapacidad de sostenerla en cualquier tipo de solidez, escapándonos entre los dedos de las manos como agua o fina arena. La *forma-sujeto* moderna es un artificio simbólico, una articulación discursiva fantasmagórica sin centro y sin sombra, producto del desarrollo lógico de la reflexión consciente, puesta al servicio de la moderna ideología del progreso que, a pesar de esta raíz que esconde una intención privada, siempre es buscada en lo ajeno, en lo otro, en lo espectral y en lo no conocido⁴⁸, al fin y al cabo en lo que lo excede en infinita medida la parcialidad escindida

⁴⁶ «Es la intimidad más profunda lo que se expresa en el poema dramático trágico. La oda trágica presenta lo íntimo también en las distinciones más positivas, en contrastes efectivamente reales [...] presentes más en la mera forma y como lenguaje inmediato de la sensación. El poema trágico oculta aún más la intimidad en la representación (*Darstellung*). La expresa en distinciones más fuertes, porque expresa una intimidad más profunda, un divino más infinito» (Hölderlin, F., 2001, *Ensayos, Fundamento para Empédocles*, p. 113)

⁴⁷ «En su más independiente relación se resuelve el destino de su tiempo en el primer y último problema. De modo que, a partir de aquí, esta aparente solución empieza de nuevo a suprimirse y con ello termina. En esta relación independiente vive, en aquella suprema intimidad – que hace el tono fundamental de su carácter – con los elementos, mientras el mundo a su alrededor vive precisamente en supremo contraste, por una parte en aquel no-pensar propio del espíritu libre, en aquel no-reconocer lo viviente, por la otra en la completa servilidad ante los influjos de la naturaleza» (ibid., p. 124).

⁴⁸ «La forma tiene que portar más el carácter de la *contraposición* y la *separación*. *Otro mundo, extraños sucesos*, extraños caracteres, pero, como toda semejanza más audaz, tanto más íntimamente adecuada al material fundamental, heterogénea solo en la figura externa, pues, si este íntimo parentesco de la semejanza con el material, la intimidad característica que yace en el fondo de la imagen, si no fuese visible, entonces su apartamiento, su

del propio lenguaje desde el cual se enuncia. De forma análoga, lo artístico es un material extraño en el cual el poeta se niega y se aparece simultáneamente como voz ajena a *sí mismo*, siendo la enajenación del tiempo de trabajo para la obra de arte, la paradójica negación del sujeto en ella misma a la vez que representa la intimidad subjetiva en su más alto grado. A este respecto, Hölderlin señala que «tanto menos le es lícito al espíritu, a lo divino tal como el poeta lo ha sentido en su mundo, negarse en el material artístico extraño» (ibid., p. 114). La representación dramática es en isomorfismo con el contexto histórico-social conforme al cual la representación dramática se articula, por lo que no existe una formulación mitológica de Empédocles sin Hölderlin y su tiempo ni viceversa. A pesar de ello, a Hölderlin se le presenta imposible encontrar lo íntimo en este material artístico extraño una vez enajenado de su autor. En una fugaz mirada transversal descubre una escena escalofriante: el material artístico se genera en lo íntimo pero marca una distancia con respecto a lo que ello genera, como hablando en tercera persona. El autor lo enajena en un objeto externo a sí mismo en busca de una representación abstracta de su *yo* en el mundo, apareciendo como algo natural y ajeno en gran medida a la íntima subjetividad de la que provenía. En este sentido, el acto autodestructivo de Empédocles constituye un intento de restitución mitológica, una manera de reestablecer el símbolo unificador y abarcador del desarrollo humano que en un último acto de abandono se funde con aquello que se le opone con cierta intención de supervivencia colectiva. Esta manera (aparentemente salvadora) de desprenderse del lenguaje para abrazar la pérdida de sentido individual es precisamente lo que convierte la figura de Empédocles en mito. El rey es conocedor de su insoslayable aporía constitutiva y ante el abstracto peso desacralizado de la responsabilidad civil sobre sus hombros, no le queda más remedio que negarse a sí mismo desapareciendo en la naturaleza, como acto mimético (y autodestructivo) en pos de la tramposa supervivencia de los de su especie. Es por eso por lo que Hölderlin escribe que «incluso en este material artístico extraño, no le es lícito ni posible a lo íntimo, a lo divino, expresarse de otra manera que mediante un grado de la distinción tanto mayor cuanto más íntima es la sensación que yace en el fondo» (Hölderlin, 2001, *Ensayos*, p. 114) encontrándonos de frente ante una escalofriante realidad en la que Empédocles:

figura extraña, no sería explicable. Las formas extrañas tienen que ser tanto más vivientes cuanto más extrañas son» (ibid., p. 114).

así, como reformador religioso, como hombre político, y en todas las acciones que contra ellos realizó en beneficio de ellos, se comportó con esta devoción orgullosa, de visionario, y, en apariencia, por la sola expresión de este trueque del objeto y el sujeto, se resolvía todo destino (ibid., p. 125).

III. Subjetividad y fragmentación en el temprano romanticismo alemán

La primera paradoja literaria consciente de la condición aporética de la *forma-sujeto moderna* surgió como *oposición crítica*, con la reacción del romanticismo temprano frente al idealismo alemán, especialmente a través de la perspectiva metodológica de Friederich Schlegel. Al menos así lo consideró Benjamin, que dedicó su tesis doctoral al análisis de la crítica de arte en el primer romanticismo alemán en general y a la gnoseológica de Friedrich Schlegel en particular. Para empezar, habríamos de destacar que la ironía romántica es trazada en base al modelo de la reflexión fichteana del *yo*, que encuentra dificultades insalvables para constituirse como unidad absoluta, completa y acabada ya desde su constitución progresiva entre el final de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna, coincidiendo isomórficamente con el proceso de progresiva capitalización monetaria y la privatización de los sectores agrícolas anteriormente pertenecientes a la monarquía.

Por otro lado, antes de continuar profundizando en las raíces románticas, que impregnan hasta el tuétano tanto la escritura benjaminiana como el tejido sociocultural del capitalismo tardío, hemos de volver a mentar el esclarecedor ensayo *El absoluto literario* de Nancy y Labarthe, en el que se expone con agudeza incisiva el abanico de paradojas y problemáticas que integran la contemporánea conceptualización del término «romántico». Refiriéndose al «primer romanticismo», Nancy y Labarthe indican que «la denominación *romanticismo* resulta poco adecuada para este objeto» debido a que la utilización de este término suele reducir la definición a «la evocación, la sentimentalidad rutilante o la nostalgia brumosa de las lejanías» (Nancy, 2012, p. 20). Además de esto, los críticos románticos del «primer romanticismo» (o romanticismo temprano) nunca utilizaron el término «romántico» (con las connotaciones brumosas que se le atribuyeron posteriormente) para denominarse a sí mismos, y si hemos de usarlo en nuestro escrito lo haremos precisamente porque Benjamin utiliza específicamente el término para designar al círculo de integrantes de críticos literarios alemanes del primer romanticismo, oponiéndose a su uso extendido desde finales del s. XIX y apropiándose en un nuevo sentido, más allá y fuera de las connotaciones brumosas y sentimentales que le son aún atribuidas en la contemporaneidad. Nancy y Labarthe apuntan que el término romántico con estas connotaciones que fue acuñado más tarde, refiriéndose igualmente a los movimientos románticos tardíos y también a toda una serie heterogénea de tradiciones que proponen en cierto

modo una interrupción o cierto grado de rebeldía y desajuste con respecto al sistema en el que se enmarcan. Si atendemos al origen semántico de la palabra *romántico*, habríamos de remontarnos a las lenguas *romances*, que fueron «lenguas vulgares, concebidas como derivados del vulgar *romano* opuesto al latín de los letrados» y habríamos de considerar que «las literaturas *romances* fueron las literaturas de esas lenguas» (Nancy, 2012, p. 20)⁴⁹. Por otro lado, como desambiguación, cabe destacar que el romanticismo teórico de los primeros románticos alemanes (y en concreto desde la perspectiva teórica de los hermanos August y Friedrich Schlegel) fue un movimiento de carácter disruptivo y su proyecto «no es un proyecto literario, y no abre una crisis en la literatura»; más allá de esto constituye «una crisis y una crítica generales (social, moral, religiosa, política) de las cuales la literatura o la teoría literaria serán el lugar privilegiado de expresión» (Nancy, 2012, p. 23).

La subjetiva fragmentariedad moderna nos enfrenta a la literatura en su condición de incompleta totalidad, siendo siempre una parte integrante de algo mayor, una pieza desencajada de bordes afilados que encajaría a la perfección con su espectral integrante si este existiera. Ante ello el sujeto solo puede vivir en el dolor de la no-percepción del otro. Si bien Novalis escribe sus *Himnos a la noche* como proceso de duelo literario por la superación de la muerte de su amada (la parte de «su subjetividad» que «falta») el prólogo a *Lucinde* de Friedrich Schlegel es una de las construcciones más enigmáticas e incómodas de la literatura romántica, y evidencia la artificialidad de la construcción subjetivo-literaria de forma explícita. La presentación de imágenes ideales que nunca satisfacen sino que desencantan y decepcionan al héroe en el *Hiperión* de Hölderlin⁵⁰ o la paradoja indecible de lo sublime a través de la pintura

⁴⁹ En este sentido, Nancy y Labarthe aclaran que: «Cuando el término *romántico* aparece, en el siglo XVII por lo esencial, y en Alemania y en Inglaterra primero (*romantisch, romantici*), conlleva en la mayor parte de los casos una desvalorización, e incluso una condena moral, con respecto a lo que se cree necesario echar, junto con este tipo de literatura, a las tinieblas de la prehistoria de los Tiempos modernos: los prodigios maravillosos, la caballería inverosímil, los sentimientos exaltados» (Nancy, 2012, p. 20).

⁵⁰ *Hiperión o el heremita en Grecia* (cfr. Hölderlin, 2016) presenta un tipo de construcción *novelada* que configura en cierta medida el elemento anhelante del *sí-mismo* como *late motiv* central de la figura protagonista. El alter ego de Hölderlin (Hiperión) no encuentra una satisfacción plena ni en Diotima, ni en la amistad de Belarmino, ni en su nostálgica patria, ni en la unión con la naturaleza, pero a la vez encuentra en todos y cada uno de ellos una fuerza reveladora que se le oculta y le devuelve la mirada de forma simultánea. En sus *Ensayos* (cfr. Hölderlin, F., 1997. *Ensayos*. Traducción al castellano de Felipe Martínez Marzoa. Madrid: Hiperión. Hölderlin considera de manera explícita la posibilidad/imposibilidad de reunificación entorno a los elementos que durante la Antigüedad Griega habían resultado los motivos sintéticos centrales del filósofo o el poeta lírico, épico y trágico. Si bien Hölderlin recupera elementos de la antigüedad clásica como evocación de un contacto experiencial irrealizable,

de Friedrich o de Böcklin⁵¹ son algunos de los incontables ejemplos del tipo de «carencia» de la que nos habla el romanticismo, una forma de vacío (*micro y macro*) constitutiva en el cual el sujeto incompleto fija su fin último mediante la búsqueda constante de una unidad inexistente que ha de proyectar en el ser amado, en la patria, en la religión, o en el arte. Esta condena se produce en un anhelo insaciable, una vacuidad que, según Benjamin tiene su origen en la fragmentación *ad infinitum* del principio del *yo* fichteano. Esta carencia constitutiva, este vacío al que se enfrenta la propuesta gnoseológica de Fichte, no es en realidad una auténtica falta por algo que nos pertenece o nos ha pertenecido en algún momento, y ya desde Kant y su *Crítica de la razón pura* podemos rastrear esta especial autoconsciencia acerca de lo que el método filosófico que plantea no dilucida en términos de la razón misma. El concepto de crítica kantiana alcanza, a través del contacto con los primeros románticos, un significado «casi mágico», en cierta medida problemático por la algo anticuada lectura de Benjamin en el ámbito de la crítica literaria y la filosofía en el romanticismo, siendo algo más actualizadas las de Manfred Frank. Como pionero, Benjamin escribe *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* como tesis doctoral en 1918, y con ello acrisola sobre una llama incipiente los fragmentos de un período histórico *aún no nombrado*, al menos en el sentido específico en el que el propio Benjamin se empeñaba en señalar. Si bien los germanistas de la época se centraban en figuras mayores de la ilustración y el romanticismo, Benjamin acude al círculo marginal de críticos de arte, de los cuales rescata una iluminación crítica. Hemos de resaltar que para los primeros románticos la palabra *crítica y fragmento* (*Kritisch und Fragmente*) son sinónimos, y Benjamin así lo apunta en su texto original, al final del tercer apartado del ensayo, en un fragmento titulado *System und Begriff*. En las últimas páginas de este apartado Benjamin señala:

Así pues, ya no resultará incomprensible el hecho de que, para disgusto de su hermano, que lo llama «verdadero misticismo», formule la tesis «todo fragmento es crítico», y que postular crítico y fragmentario sería una tautología; ya que un fragmento – también este es un término místico – es

Schlegel en sus Fragmentos de *Athenaeum* escribe con respecto a la totalidad de la obra de arte que no puede ser *obra total* más que en su carácter fragmentario. Hölderlin recurre a patrias, anhelos de regreso a una unidad, a una completud, sin embargo es consciente de la paradoja que esto implica desde una perspectiva gnoseo-subjetiva.

⁵¹ Böcklin pinta repetidas veces un mismo motivo: *La isla de los muertos*. Además de las múltiples versiones originales que el propio artista pintó, esta pintura es una de las obras más reproducidas de la historia del arte. La obra *La isla de los muertos* no es una obra completa si no es considerada en su fragmentariedad. La obra no es una *unidad total* sino en su fragmentariedad y multiplicidad.

para él, como todo lo espiritual, un médium de la reflexión (Benjamin, 2006, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, p. 82)⁵².

De este modo Benjamin marca una diferencia entre los hermanos Schlegel en tanto que habían encontrado en Fichte determinados puntos sobre la reflexión y el pensamiento que habían incitado a Friedrich a interesarse por el aspecto incompleto y fragmentario de la obra de arte como elemento indispensable para la crítica literaria, desplazándose progresivamente hacia lo que su hermano tildaría de una fuerte raíz mística. Benjamin piensa que «esta positiva acentuación del concepto de crítica no se encuentra tan lejos de la acepción kantiana como se pudiera creer»⁵³.

Kant, cuya terminología encierra no poco espíritu místico, les había preparado ya el camino, en la medida en que los dos puntos de vista rechazados, el dogmatismo y el escepticismo, contraponía no tanto la verdadera metafísica, en la que debía culminar su sistema, cuanto la «crítica», en cuyo nombre quedó este abierto (Benjamin, 2006, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, p. 82)⁵⁴.

En este sentido, Benjamin apunta a cierto “misticismo” (sujeto a debate y ciertamente problemático) presente en Kant, y a la potencia crítica de su legado, considerando también la problemática adyacente a sus tres respectivas *Críticas*, aunque no hay que olvidar que *Crítica de la razón pura* es estrictamente una crítica a la razón y no un intento de superación de esta. A pesar de las desactualizaciones de la propuesta benjaminiana hemos de admitir que Kant plantea el marco crítico y prepara el camino («*hatte sie vorbereitet*») para sus sucesores, y los románticos toman el testigo, pero de forma crítica con respecto al legado que Kant les dejaba. Kant afirmaba que «todas nuestras intuiciones no son más que una representación fenoménica».

⁵² «So ist es endlich nicht einmal mehr unverständlich, wenn er zum Ärger seines Bruders, der das «wahre(n) Mystizismus» nennt, die Behauptung aufstellt, «*jedes Fragment sei kritisch*», «kritisch und Fragmente wäre tautologisch». Denn ein Fragment – auch diez ein mystischer Terminus – ist für ihn, wie alles Geistige, ein Reflexionsmedium» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 51 - 52).

⁵³ De la traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* 1995, Barcelona, Península, segunda edición, p. 82).

⁵⁴ «Kant, in dessen Terminologie gar nicht wenig mystischer Geist enthalten ist, hatte sie vorbereitet, indem er den beiden verworfenen Standpunkten des Dogmatismus und Skeptizismus nicht sowohl die wahre Metaphysik, in der sein System gipfeln sollte, als «Kritik», in deren Namen es inauguriert wurde, entgegenhielt» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 52).

Debido a ello «las cosas que intuimos no son en sí mismas tal como las intuimos» - y amplía que - «si supiéramos nuestro sujeto o simplemente el carácter subjetivo de los sentidos en general, todo el carácter de los objetos, todas sus relaciones espaciales y temporales incluso el espacio y el tiempo mismos, desaparecerían» (Kant, 2013, *Crítica de la razón pura*, p. 82/ A43). Kant señala que «la lógica trascendental tiene ante sí, por el contrario, lo diverso de la sensibilidad *a priori* que la estética trascendental le suministra» y todo «a fin de dar a los conceptos puros del entendimiento una materia sin la cual quedarían estos desprovistos de todo contenido, y por tanto, enteramente vacíos» (ibid., p. 116/ A44). Por lo tanto podríamos considerar que «la *universalidad* (totalidad) no es más que la pluralidad considerada como unidad» (ibid., p. 116/ B111). Kant sostiene que «en todo conocimiento de un objeto hay *unidad* de concepto», algo parecido a «la unidad del tema de una obra de teatro, de un discurso o de una fábula». Este hecho implica una «*pluralidad cuantitativa* de las características pertenecientes a un concepto en cuanto base común» (ibid., pp. 118 -119/ B124). Si bien existe un fuerte paralelismo entre esta base común plural y múltiple presente tanto en Kant como en Aristóteles, «todas las representaciones guardan una necesaria relación con una posible conciencia empírica» y sin embargo «toda conciencia empírica está en necesaria relación con una *posible* conciencia trascendental (que precede a toda experiencia particular), es decir, con la experiencia de mi yo como apercepción originaria». Ante esta dificultad, Kant considera «absolutamente imprescindible que en mi conocimiento (el de uno mismo) toda conciencia pertenezca a una sola conciencia (la de mí mismo)». Kant presupone que «la proposición sintética “cada conciencia empírica diferente ha de ser ligada a una única autoconciencia” es el principio primero y sintético de nuestro pensar en general». No obstante, no hay que olvidar que «la simple representación *yo* es, en relación con todas las demás (cuya unidad colectiva hace esta posible), la conciencia trascendental» (ibid., p. 143/ Nota k, A118). Así pues «sólo la síntesis productiva de la imaginación puede tener lugar *a priori*» y esto es debido a que «la reproductiva se basa en condiciones empíricas» lo que hace que «en consecuencia, el principio de imprescindible unidad de la síntesis (productiva) pura de la imaginación» constituya «antes de la apercepción, el fundamento de posibilidad de todo conocimiento y, especialmente, de la experiencia» (ibid., p. 144/ A123).

A pesar de que «lo primero que nos es dado es el fenómeno», este solo «recibe el nombre de percepción cuando va ligado a la conciencia» por lo que «sin la relación con una conciencia que sea, al menos posible, jamás se convertiría el fenómeno en objeto de conocimiento, ni sería nada para nosotros» (ibid., p. 145/ A120). Kant observa que «la imaginación tiene que reducir a una sola imagen la diversidad de la intuición» y «previamente debe, pues, ejercer su actividad

sobre las impresiones, es decir, aprehenderlas» (ibid., p. 145/ A120). Es precisamente en el momento de encontrar el lugar definido de esta conciencia trascendental cuando Kant acepta las limitaciones de su método categorial, pues «toda conciencia pertenece igualmente a una incomprendible aperccepción pura, de la misma forma que toda intuición sensible en cuanto representación pertenece a una intuición pura interna, es decir, al tiempo» (ibid., p. 147/ A123). La unidad sintética de la naturaleza «tiene que ser una unidad necesaria, es decir, cierta *a priori*, que ligue los fenómenos» (ibid., p. 148/ A125) ofreciéndonos por su lado la sensibilidad una «forma (de la intuición)» y «el entendimiento las reglas» (ibid., p. 149/ A126).

El *entendimiento* no es, pues, una mera facultad destinada a establecer leyes confrontando fenómenos, sino que *él mismo es la legislación de la naturaleza*. Es decir sin él no habría naturaleza alguna, esto es, unidad sintética y regulada de lo diverso de los fenómenos. En efecto, éstos no pueden, en cuanto tales fenómenos, existir fuera de nosotros. Existen solo en nuestra sensibilidad (ibid., p. 149/ A126-127).

Si bien las categorías kantianas son amparadas bajo la presencia de la precisión del cirujano a través de las cuales milimétricamente es diseccionado un ente vivo, este siempre es consciente de que el aparato de aperccepción *a priori* (*nous*), que coloca al ser humano en posición de conocedor de su propia existencia (y en consecuencia de la existencia de todo lo demás), no es de posible alcance a través de la instrumentación científica mediante la cual se despliega la precisa disección de su riguroso contenido filosófico.

Posteriormente el proyecto filosófico de Fichte pretendía completar el de Kant, encontrando en el primero dos periodos heterogéneamente diferenciados: (1) el periodo de Jena (más cercano al pensamiento de Kant) en el que escribe *Fundamento del derecho natural* (1796) y *El estado comercial cerrado* (1801) y (2) el periodo de Berlín, en el que escribe *Discursos a la nación alemana* (1808), *El sistema de derecho* (1812) y *La doctrina del Estado* (1813). Entre 1836 y 1837, Karl Joseph Hieronymus Windischmann recogió en lo que fue su última obra en vida sus *Lecciones de Windischmann* (*Windischmannschen Vorlesungen*), editando algunos de los fragmentarios escritos schelegelianos en los cuales se refiere a Fichte de forma directa. Este documento ocupa gran parte de la reflexión Benjaminiana acerca de los orígenes del romanticismo. Benjamin rescata una cita de este manuscrito que plantea los términos Fichteanos

de «pensamiento» (*Denken*) y «reflexión» (*Reflexion*) como equivalentes⁵⁵. En estas líneas, Schlegel observa que Fichte plantea que la facultad de «la actividad que retorna a sí misma» (es decir el *pensamiento*) es sinónimo de *reflexión* (*pensamiento* = *reflexión*). Por otro lado, los primeros románticos encontraron en la naturaleza reflexiva del pensamiento una garantía de su carácter intuitivo⁵⁶. A este respecto, cabe destacar que Benjamin opina que desde Kant es puesta sobre la mesa la imposibilidad racional de una intuición intelectual en el ámbito de la experiencia.

Tan pronto como la historia de la filosofía sostuvo con Kant, (...) junto a la posibilidad racional de una intuición intelectual, su imposibilidad en el ámbito de la experiencia (*Erfahrung*), se hizo patente un esfuerzo múltiple y casi febril por volver a recuperar este concepto para la filosofía como garantía de sus más elevadas pretensiones. Ese esfuerzo partió sobre todo de Fichte, Schlegel, Novalis y Schelling⁵⁷ (Benjamin, (Benjamin, CRa, 2006, p.)

A través de un análisis pormenorizado de *Concepto de la doctrina de la ciencia* (1811), puede observarse que, a diferencia de Kant y su *método analítico*, Fichte utiliza el método deductivo a partir del cual toda filosofía se puede derivar de un principio universal. A través de su *método trascendental*, Kant planteaba una división de las partes (en dimensión práctica, teórica, estética, etc.) accediendo al principio universal (que siempre acota pero nunca define mediante los límites descriptivos de sus categorías, pues considera que este es trascendental, inabarcable) desde el conocimiento teórico. No obstante, Fichte procede a la inversa, buscando una unificación en base a los principios de subjetividad *a priori* para las partes en las que Kant dividió el pensamiento. Fichte plantea así sus fundamentos básicos de la conciencia: (1) reconocimiento en un conjunto de sensaciones o sentimientos por las que identifican sus afecciones como propias, (2) tendencia a un absoluto, (3) reciprocidad entre lo *real* y lo *ideal*, (4) *intersubjetividad*, (5) derecho originario, (6) obligación de derecho, (7) reconocimiento de

⁵⁵ Das Vermögen der in sich zurückgehenden Tätigkeit, die Fähigkeit, das Ich des Ichs zu sein, ist das Denken. Dies Denken hat keinen anderen Gegenstand als uns selbst» (Benjamin, *GS*, I, 1, p. 19).

⁵⁶ «Vielmehr haben die Romantiker in der reflektierenden Natur des Denkens eine Bürgschaft für dessen intuitiven Charakter gesehen» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, 1991, p. 19).

⁵⁷ «Sobald die Geschichte der Philosophie in Kant, wenn auch nicht zum ersten Male, so doch explizit und nachdrücklich, zugleich mit der Denkmöglichkeit einer intellektuellen Anschauung ihre Unmöglichkeit im Bereich der Erfahrung behauptet hatte, tritt ein vielfältiges und beinahe fieberhaftes Bestreben hervor, diesen Begriff für die Philosophie als Garantie ihrer höchsten Ansprüche wieder zurückzugewinnen. Es ging von Fichte, Schlegel, Novalis und Schelling in erster Reihe aus» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, 1991, p. 19).

un *orden moral* del mundo. Por otro lado, en la *Carta de Fichte a Reinhold* (1795), Fichte plantea la problemática del universal en Kant, ya que este último propone que solo es *moral* lo que es universalizable pero no justifica su afirmación. Fichte plantea que solo se pueden probar que las máximas universalizables son válidas desde la propia estructura del *yo*, admitiendo la universalidad como principio constitutivo del mismo. Asimismo Fichte argumenta que el *yo* no puede pensarse a sí mismo sin los seres racionales externos a él y que la preposición *se*, es posible solo con respecto a otros seres racionales. Sólo así puede darse la universalidad del *yo*; el *yo* existe en tanto que es parte de un *nosotros*. Fichte defiende que sin los dos primeros fundamentos de los siete que establece para la conciencia, no podría existir un *yo*. Para la existencia del *yo*, habrían de desplegarse (1) la dimensión del entendimiento y (2) la dimensión de la voluntad. Para que un *yo* apareciese como tal, habría de existir *otro yo* que ofreciese resistencia a sus deseos y voluntades. Un *yo* solo podría existir pues si se despliega un *otro* como obstáculo que lo obligue a auto determinarse. El concepto de *libertad*⁵⁸ requiere por lo tanto la existencia de *otro yo* y únicamente así se posibilita la disputa de voluntades y deseos opuestos en un sistema con objetivo de organizar dichas voluntades en contraposición. Para acabar este pequeño excursus fichteano habríamos de destacar que Fichte diferencia entre la supervivencia (la superación de meros obstáculos objetuales mediante la razón instrumental) y el establecimiento de fines comunes, que solo es posible en base al principio de *intersubjetividad*. Según Fichte no puede darse conciencia sin la existencia de otras conciencias, es un hecho estructural, *a priori*.

Benjamin se percata de que, si bien la estructura de la reflexión subjetiva fichteana planteada en el párrafo anterior actúa como punto de partida para el concepto de crítica romántica, esta difiere de aquella en que Fichte coloca el *yo* en el centro del sistema, mientras que los románticos consideran una distancia crítica con respecto al propio sistema a través del arte. Así pues, para Fichte «la reflexión es la posición en la tesis absoluta, donde (esta) aparece referida no al aspecto material, sino al puramente formal del conocer» (constituyendo un problema considerado desde la particular óptica de los primeros románticos). Podemos considerar pues

⁵⁸ «El sujeto absoluto, el único al que se refiere el acto de la libertad, es el centro de esta reflexión y, por ello mismo, ha de conocerse de manera inmediata. No se trata del conocimiento de un objeto a través de la intuición, sino del autoconocimiento de un método, de una esencia formal» (Benjamin, 2006, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, 2006, p. 44). «Das absolute Subjekt, auf welches allein die Handlung der Freiheit sich bezieht, ist Zentrum dieser Reflexion und daher unmittelbar zu erkennen. Nicht um die Erkenntnis eines Gegenstandes durch Anschauung, sondern um die Selbsterkenntnis einer Methode, eines Formalen» (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, 1, 1991, p. 21).

el primer romanticismo alemán como uno de sus primeros intereses juveniles, vinculado de manera ciertamente problemática al despliegue de la intersubjetividad del primer Fichte. Benjamin sostiene que:

El romanticismo fundamentó su teoría del conocimiento sobre el concepto de *reflexión* porque este garantizaba no sólo la inmediatez del conocimiento sino en la misma medida una peculiar infinitud de su proceso. El pensamiento reflexivo adquirió para ellos (los primeros románticos), merced a su inacababilidad, la cual hace de cada reflexión precedente objeto de la siguiente, una especial significación sistemática (Benjamin, 2006, *CRA*, p. 45)⁵⁹.

«En las *Lecciones Windischmann*, Schlegel habla una vez, en sentido plenamente fichteano, de una duplicación interna en el yo» (Benjamin, *CRA*, 2006, p. 47)⁶⁰ y Benjamin toma este texto como principal fuente de oposición entre la estructura de la reflexión subjetiva fichteana y la metodología crítica⁶¹ protorromántica iniciada por el mismo Schlegel⁶². De igual modo,

⁵⁹ «Die Romantik gründete ihre Erkenntnistheorie auf den Reflexionsbegriff nicht allein, weil er die Unmittelbarkeit der Erkenntnis, sondern ebensowohl, weil er eine eigentümliche Unendlichkeit ihres Prozesses garantierte» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 21). «Das reflektierende Denken gewann für sie vermöge seiner Unabschließbarkeit, in der es jede frühere Reflexion zum Gegenstand einer folgenden macht, eine besondere systematische Bedeutung» (Benjamin, *Gesammelte Schriften* I. Vol. 1, 1991, p. 21). La importancia sistemática derivada del proceso de reflexión. Por otro lado Fichte escribe que «en el campo práctico la imaginación procede hasta el infinito, hasta la idea absolutamente indeterminable de la unidad suprema, que sólo sería posible según una infinitud consumada, la cual es ella misma imposible» (Fichte, 2009, *Concepto de la doctrina de la ciencia*, p. 217).

⁶⁰ «Ganz in Fichtes Sinn spricht Schlegel in den Windischmannschen Vorlesungen einmal von einer »innere(n) Verdoppelung« im Ich» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 24)

⁶¹ «Una imagen de lo que es la crítica: trasplantar plantas del jardín del arte a la tierra extraña del saber para captar los pequeños cambios de color y de forma que aparecen en ellas. Ahí lo más importante es la delicadeza en el coger, y el cuidado con el que la obra se levanta de unas raíces que después aumentan la riqueza del terreno del saber (Benjamin, W., 1991, *Obras, Libro VI, Fragmentos de contenido misceláneo, Sobre la crítica literaria*, p. 234).

⁶² Benjamin escribe que: «La oposición de Schlegel a Fichte le indujo en las *Lecciones Windischmann* a una reiterada y enérgica polémica contra su concepto de intuición intelectual. Para Fichte la posibilidad de la intuición del yo estriba en la posibilidad de captar y fijar la reflexión en la tesis absoluta. Justamente por eso rechazó Schlegel la intuición». También acentúa que «la reflexión no es un intuir, sino un pensar absolutamente sistemático, un concebir. No obstante, para Schlegel «se ha de salvar evidentemente la inmediatez del conocimiento». Con esta frase Benjamin evidencia que a pesar de la sistematicidad obligada del proceso reflexivo, es insalvable pasar por el momento de la intuición directa, de la sensibilidad en bruto, que es en cierto modo el aspecto humano más

Benjamin aclara que «en sentido protorromántico, el centro de la reflexión es el arte, no el *yo*» y «la intuición romántica del arte estriba en el hecho de que por pensar del pensar no se entiende ninguna consciencia del *yo*» (ibid., p. 41). Así pues, teniendo en cuenta «la escritura aforística disruptiva de Schlegel en *Athenäum*, consideramos que la voluntad de este último nunca rechazó el sistema ni se declaró asistemática» (ibid., p. 44) sino que «en cualquier caso, en el período del *Athenäum*, para Friedrich Schlegel lo absoluto era el sistema bajo la figura del arte» (ibid., p. 46)⁶³. Lo poético era para los críticos literarios del primer romanticismo alemán (y en especial para Friedrich Schlegel) una suerte de juego primordial y originario. Asimismo, los primeros románticos consideraban que la *forma-sujeto* moderna no es unidad originaria cerrada y hermética, sino que carece de centro y es disgregación, fragmentariedad y multiplicidad caótica en su genética básica. A pesar de la posible influencia de todas las consideraciones morales y prácticas del despliegue de la intersubjetividad fichteana, y teniendo en cuenta que la voluntad por romper con el sistema lógico del pensamiento constituye una de las máximas preocupaciones de Schlegel en su primera etapa, consideramos que la aparente afinidad por el sistema por parte de Schlegel se produce solo en tanto que es medio de interrupción del propio sistema lógico-racional del modo en el que se produce tanto el esquema de la reflexión fichteana como la forma de concebir el pensamiento hasta entonces. Para Schlegel, la *poesía* y el *juego* se convierten en promesa mesiánica de lo siempre por venir a través del *fragmento*, que desafía una y otra vez la concepción de la sistemática desde la que es propuesta. El juego se origina desde la infancia como aprendizaje, como espera intelectual por lo que se da en y fuera del sistema mismo a través de lo que Nancy y Labarthe denominan «obstinación fragmentaria»:

lo que podría llamarse la obstinación fragmentaria representa un paso dado en dirección de esa juntura enigmática en la que, en el lugar mismo de la interminable (si no imposible) autoconcepción del Sujeto, lo literario y lo filosófico no cesan a pesar de todo de formar «sistema» (Nancy, 2012, p. 232).

cercano al absoluto y es esto lo que dota a los románticos de un carácter teórico cualitativamente diferenciado del de Fichte: «con este pensar inmediato de la reflexión penetran los románticos en lo absoluto. Ahí buscan y encuentran algo totalmente distinto que Fichte» (Benjamin, 2006, *CRA*, p. 34-35)

⁶³ «Das Absolute war für Friedrich Schlegel in der Athenäumszeit allerdings das System in der Gestalt der Kunst. Aber er suchte dies Absolute nicht systematisch, sondern vielmehr umgekehrt das System absolut zu erfassen» (Benjamin, 1991, *Gesammelte Schriften*, I, 1, p. 45).

Así, los románticos interrumpen el progresivo discurrir lógico del pensamiento y el sistema se vuelve fragmentario, con el *arte* (y no el *yo*) como su principal origen (simultáneamente perceptivo y proyectivo) en un proceso que constituye toda proposición poética como simultánea unidad y fragmentación, múltiple e inacabada⁶⁴. Benjamin dota de un lugar importante al sistema en su obra pero, al igual que Schlegel, no separa del todo el sistema del absoluto⁶⁵, irrumpiendo en él desde una particular intención crítica que no prescinde de la intuición sensible, sino colocando la experiencia subjetiva a modo de centro rizomático⁶⁶ de toda enunciación lingüística. Evidentemente proviene de esta época también la obsesión por el carácter procesual de la obra, pues esta no puede ser jamás unidad acabada sino fragmento vivo en constante e infinito proceso de conformación.

Lejos de ensalzar cualquiera de los géneros literarios o suscribirse ciegamente a la duplicación y consecuente universalización del *yo*, que promulgaban los grandes filósofos de la ilustración como Kant y Fichte, los críticos de arte del primer romanticismo alemán se mostraban escépticos con respecto a la literatura en general y más allá de ella, con respecto al sistema de la razón ilustrada. A pesar de la enorme importancia que lo poético, el arte, lo producido, lo humano (*künstlich*), juegan en las bases de la «nueva religión» de los primeros románticos - que no habría de dejar de ser nunca un proyecto inacabado en continua venida mesiánica - el principio genético productivo del primer romanticismo alemán, acoge con

⁶⁴ Véase Schlegel, F. (2009). *Fragmentos sobre la incompatibilidad*. Traducción al castellano de Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot: (4) «¡Hay tanta poesía y, sin embargo, nada es más excepcional que un poema! De ahí la multitud de esbozos, estudios, fragmentos, tendencias, ruinas y materiales» (p. 27); (9) «El genio es espíritu incondicionalmente sociable, o genialidad fragmentaria» (p. 28); (14) «También en poesía todo lo que está acabado puede estar incompleto, y todo lo incompleto formar, en realidad, algo acabado» (p. 29).

⁶⁵ (103) «Muchas obras alabadas por su buena factura poseen menos unidad que un caos de ocurrencias que, animadas solamente por el espíritu de un espíritu, apunten hacia un solo fin [...] En cambio, muchos productos cuya coherencia interna nadie pone en duda, no son en realidad, como bien sabe el artista, una obra, sino sólo fragmento (uno o varios de ellos), masa, esbozo. sin embargo, el instinto de unidad es tan poderoso en el ser humano que a menudo, durante el proceso mismo de creación, el propio autor completa cuando menos aquello a que no puede dar una forma acabada y unitaria (y a veces, por cierto, de manera muy astuta, aunque también completamente antinatural). Lo peor es que, la mayoría de las veces, lo que se añade a los fragmentos genuinos que la obra contiene realmente, con el propósito de producir una apariencia de totalidad, consiste solo en harapos coloreados» (Schlegel, F. (2009). *Fragmentos sobre la incompatibilidad*. Traducción al castellano de Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot, p. 47-48).

⁶⁶ Esa hipérbola histórica que se extiende *ad infinitum* tal y como nos advertía Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

Schlegel la irónica y terrorífica “crueldad” de lo natural infinito (*natürlich*) como elemento esencial de lo *poético*⁶⁷. En los setos cortados al modo inglés, como muestra del dominio humano sobre la naturaleza salta desde detrás de una fuente un engendro diabólico, a modo de encarnación de lo absolutamente otro como fugaz aparición de la vida incontrolable, que igual de rápido se muestra y transmuta como se apaga y cristaliza. La naturaleza del engendro no es únicamente pacífica sino violenta, hostil e incomprensible, aunque finalmente se revela como rana común. El contraste absoluto entre el paisaje medido y artificial y la más absoluta alteridad del engendro natural hace aún más evidente la distancia irónica de la representación simultánea de dos realidades en mutua y opuesta convivencia. Sin embargo, una sobrepasa a la otra. La tranquilidad y el control del jardín inglés es subsumida por el engendro natural incontrolable y en constante transformación orgánica, pues la marca que la visión que este engendro deja en la memoria, y la forma en que esta imagen afecta a la sensibilidad está cuantitativamente más presente en el fragmento que la vacuidad artificial de los setos recortados y las fuentes de agua.

El protagonista de la novela nos describe con detalle la transformación de este ser que es continua: de un engendro agusanado, a una carcasa crustácea, pasando por una masa membranosa transparente que deja traslucir sus órganos internos. La impresión al leer esta descripción del engendro natural es peculiar, pues la exposición del engendro no acaba de inducir a una imagen clara como concreción justa de su apariencia. A pesar de los esfuerzos sobrehumanos de Schlegel por describir al engendro, este solo llega a concretarse en su aspecto cotidiano, como animal común y bajo su condición de categoría convencional. A pesar de la extensa formulación del proceso de transmutación del engendro, excelsa y de una incisiva descripción física, detallando los mínimos aspectos de su aparición, la apariencia de este no es aprehensible sino en su encarnación cotidiana, en su correspondencia con la forma convencional de conceptualizar lo aun-no-conceptualizado. En ese momento de ajuste y correspondencia entre forma y contenido.

Benjamin reformuló el concepto *romanticismo*. Recuperó la figura de Schlegel y reivindicó el sentido romántico que el círculo de Jena promulgó y que impregnaba el núcleo de su escritura, oponiéndola a la versión tardo-romántica en su uso generalizado como lo melancólico, lo brumoso y lo emocionalmente exacerbado. Cabe destacar (como comprobaremos al final de nuestro trabajo) que la escritura autobiográfica de infancia,

⁶⁷ Nos referimos, tanto en esta frase como a continuación al pasaje introductorio del capítulo *Alegoría de la insolencia* de la novela *Lucinde*, de Friedrich Schlegel (Schlegel, 1987, *Lucinde*, Trad. Por Berta Raposo, pp. 19 – 31).

evidencia en Benjamin (siguiendo el modelo de *producción-poiesis* de los primeros románticos) una particular *interrupción temporal*, integrando lo particular y lo abstracto, lo poético y lo metódico, lo fragmentario y el horizonte unitario y absoluto de proyección en una fusión que no consiste en absoluto en un entendimiento homogéneo y pacífico de los términos dialécticos de una proposición cerrada, sino más bien un tramado de imágenes que deben convivir en tensión irreductible, generándose mutuamente en el preciso momento de su «ocurrencia» (*Witz*). Esta presencia habría de darse como algo entre varios y no mediante la cerrazón de una esfera perfecta y acabada, sino evidenciando la heterogeneidad de una mixtura que habría de interrumpir siempre en el presente continuo. Así pues la palabra *fragmento* es un término que hace referencia al acto crítico ante la potencia unificadora como «ocurrencia» y «reunión de los heterogéneos» (Nancy, 2012, *El absoluto literario*, p. 103). El término *Witz* es un duplicado de *Wissen*, que significa saber, según Novalis el *saber-ver* inmediato y absoluto. *Witz* es un *saber otro* a la discursividad analítica y predicativa (ibid., p. 104) y «lo que debe entenderse en primer lugar como la genialidad del fragmento, genialidad *poietica* de la producción en el instante, en la luz del relámpago, de la forma acabada del sistema o en el interior del inacabamiento del Caos» (ibid., p. 105).

4. La representación del duelo en el *Trauerspiel* alemán

Puesto que ni en el saber ni en la reflexión puede alcanzarse un todo, ya que a aquel le falta lo interno y a ésta lo externo, necesariamente tenemos que pensar la ciencia como arte si es que esperamos de ella alguna clase de totalidad. Y ciertamente ésta no hemos de buscarla en lo general, en lo excesivo, sino que, así como el arte se expone siempre entero en cada obra de arte, así la ciencia debería mostrarse siempre entera en cada uno de sus objetos tratados.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Walter Benjamin concibió en 1916⁶⁸ un manuscrito que no redactó hasta 1921 y no publicó hasta 1928: *El origen del Trauerspiel alemán*. Para empezar a hablar sobre el objeto de estudio de *El origen del Trauerspiel alemán*, sería necesario introducir tres figuras fundamentales, los tres pertenecientes a la escuela de Silesia: (1) Andreas Gryphius, (2) Daniel Casper von Lohenstein, (3) Martin Opitz. Andreas Gryphius (1616 -1664) fue un poeta y dramaturgo perteneciente a la Primera escuela de Silesia. Su padre, que era arcediano, falleció pronto y lo dejó huérfano durante la guerra de los Treinta Años. Es conocido por su temperamento melancólico que contrasta con la ironía de sus comedias. Daniel C. von Lohenstein (1635 - 1683) fue un jurista, diplomático y autor literario perteneciente a la Segunda escuela de Silesia. Su producción, además de tener más influencia de los franceses, fue más prolifera en el terreno de la tragedia (*Ibrahim* [1653], *Cleopatra* [1661], *Agrippina* [1665], *Epicharis* [1665], *Ibrahim Sultan* [1673] y *Sophonisbe* [1680]). Martin Opitz (1597–1639) fue el fundador de la Primera escuela de Silesia, nacido en una familia burguesa y labrándose una fructífera carrera como hombre de letras y diplomático que prestó sus servicios a la realeza. Aunque sus poemas fueron pocos, cultivó abundantemente el tratado, llegando a ser considerado como uno de los primeros grandes teóricos del uso de la lengua alemana en la literatura⁶⁹. Trazando un hilo conductor entre la obra de estos tres autores Benjamin busca evidenciar que el *Trauerspiel* consiste en una

⁶⁸ Sus dos artículos *Trauerspiel y tragedia* y *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia* fueron ambos escritos en el año 1916 y no llegaron a publicarse nunca en vida de Benjamin.

⁶⁹ En 1617, Opitz publicó *Aristarchus, sive De contemptu linguae Teutonicae* (*Aristarco o Del desprecio de la lengua alemana*), uno de los primeros textos en aplicar la lengua alemana como componente esencial para el análisis literario de la representación artística.

obra teatral fúnebre o luctuosa (*Trauer*) y a la vez un *juego* (*Spiel*). En la representación dramática trágica perteneciente al período del primer barroco alemán, localiza Benjamin un objeto al cual se dirige con un tipo de intencionalidad designativa concreta. Benjamin escoge uno de los períodos más oscuros y olvidados de la tradición cultural alemana (como hizo también en *Der Begriff der Kunstkritik*) y encuentra en él una base sobre la cual despliega y fundamenta múltiples argumentos filosóficos, además de proponer uno de los planteamientos metodológicos más enigmáticos y complejos de la filosofía contemporánea⁷⁰, desafiando la progresiva concepción moderna de la temporalidad. Cabe destacar que la intención de Benjamin es restaurar y conservar el sentido específico del *Trauerspiel* frente a las falsificaciones y degeneraciones de la crítica contemporánea, empeñada en considerarlo como mera caricatura de la tragedia antigua. Benjamin contempla el sentido específico del *Trauerspiel* en su contexto histórico y llega a la conclusión de que contiene en sí mismo la dualidad entre lo trascendental, lo divino y el ser humano como animal, como criatura mortal⁷¹.

I. Amor y verdad

Para plantear las bases según las cuales Benjamin entiende la filosofía en general, y por ende también la filosofía del arte y su propio acercamiento como crítico literario al *Trauerspiel* alemán, cabe destacar que estas deberían siempre trabajar con tres *formas de existencia* fundamentales. La primera de estas formas de existencia, (1) los *fenómenos*, corresponderían a los hechos que acontecen en el mundo y a su presencia efectiva y tienen una existencia independiente del *intelecto*. El segundo modo de existencia, (2) los *conceptos*, son derivados

⁷⁰ Nos referimos aquí al enigmático contenido del *Prólogo epistemo-crítico*, que da comienzo a *El origen del Trauerspiel alemán*.

⁷¹ Como ejemplo de esta voluntad podemos señalar la afirmación benjaminiana al principio de la p. 81: «(...) sólo el dolor físico del martirio responde a la llamada de la historia. Y lo mismo que la vida interior del personaje reducido a estado de criatura, incluso sometido a tormentos mortales, tiene que satisfacerse místicamente, así estos autores intentaban también canalizar el acontecer histórico» (Benjamin, 2012, *OT*, p. 81). «(...) der physische Schmerz des Martyriums dem Anruf der Geschichte erwidert. Und wie das Innenleben der Person im Kreaturzustand, sei es auch unter Todesqualen, sich mystisch genugzutun hat, so trauten die Autoren auch historisches Geschehen einzufrieden. (Benjamin, 1991, *GS*, *Ursprung der deutschen Trauerspiels*, *Schauplatz*, p. 270). Más adelante comprobaremos que el sufrimiento ante la patria anhelada y la nostalgia ante el peligro o el sufrimiento son para Benjamin una «dosis mínima necesaria» para hacer saltar la particularidad subjetiva de la obra de arte, ya que sin la carga central de la emocionalidad contenida en el aparato sensible del sujeto, todo discurso filosófico y todo poema es reducido a un mero aparato sistémico. Es precisamente en interrupción de lo sistémico donde se genera el peculiar sistema discursivo fragmentario de Benjamin.

del mundo fenomenológico, es decir que si bien los fenómenos pueden y deben ser validados filosóficamente, su modo de existir es completamente independiente de aquellos. El mundo de las *ideas* constituye el tercer modo de existencia. Según Benjamin, una metafísica justa debería poder trabajar con *ideas*, pero no como un fin al cual llegar a través de los *conceptos*, sino precisamente como *promesa inexpresable*, como *infinito horizonte* sin satisfacción posible más allá del propio vínculo lingüístico. Por lo tanto, considerar las *ideas* como elementos fundamentales de un argumento filosófico, no significa, como veremos, prescindir del mundo de los fenómenos ni mucho menos de los conceptos generados mediante el intelecto. Es necesario, por el contrario, comprender la íntima relación que entrelaza estas tres formas de existencia, ya que precisamente en ella es donde reside la clave fundamental para entender lo que para Benjamin habría de encontrarse en el corazón de todo discurso poético y de toda enunciación lingüística. Desde la perspectiva de Benjamin, «la doctrina filosófica estriba justamente en la codificación histórica» (Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 2012, p. 7-8)⁷² y sobre el tratado puntúa que «tenazmente comienza el pensamiento siempre una vez más, minuciosamente regresa a la cosa misma» y que «esta incansable toma de aliento es la forma más propia de existencia de la contemplación» (Benjamin, 2012, *OT*, pp. 8-9)⁷³. El ensayo es simultáneamente símbolo autorreferencial y parcialidad fragmentaria, condición solo compartida por el lenguaje desde el cual se enuncia. Desde esta proposición, Benjamin dibuja

⁷² «Philosophische Lehre beruht auf historischer Kodifikation» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 207). Como complemento a esta apertura, en la página 69 de *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin escribe que: «Por su parte, el efecto de la filosofía de la historia de la restauración tenía que influir aún más en el *drama profano* (el subrayado es nuestro), que se enfrentaría a los temas históricos: la iniciativa de escritores como Gryphius, que tomaron como pretexto el acontecer actual, o, como lo hicieron Lohenstein y Hallmann, acciones principales y de estado, fue muy poderosa» (Benjamin, W., 2012, *OT*, p. 69). «Offenkundiger mußte das profane Drama von der Geschichtsphilosophie der Restauration betroffen werden. Es stand historischen Stoffen gegenüber - die Initiative von Dichtern, die wie Gryphius das aktuelle Geschehen, wie Lohenstein und Hallmann Haupt- und Staatsaktionen des Ostens zum Vorwurf nahmen, war gewaltig» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 259). De este modo comprobamos como la historia, la religión, y las intrigas políticas entran en escena directamente, no como reflejo sino como representación hiperbólica de dichos fenómenos. Si bien la manera de hacer historia del historicista reduce la experiencia a acontecimientos históricos a meras vivencias situadas en una línea temporal, Benjamin propone un alumbramiento histórico que es propuesto, no solo desde la íntima subjetividad sino a través de la obra de arte como medium, tal y como presentamos en apartados anteriores y tal como se esclarecerá en sucesivas reflexiones a lo largo de este mismo ensayo.

⁷³ «Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 208).

una analogía entre el «tratado filosófico como aproximación al pensamiento» y la «composición del mosaico como fragmentación y totalidad simultánea»⁷⁴, insistiendo en el hecho de que en la *exposición* el tratado se aloja en sí mismo y fijando en la escritura ensayística un carácter eminentemente *simbólico* pero a la vez contemplativo y por lo tanto *crítico*⁷⁵. No está de más recalcar que la metafísica benjaminiana habría de ser autorreflexión pero también separación y vuelta del texto sobre sí mismo y sobre la propia tradición filosófica desde la cual se alza y cuya metodología cuestiona y matiza. En el *Prólogo epistemo-crítico* del *Trauerspiel*, Benjamin vuelve la mirada a los conceptos de *belleza* y *verdad* platónicas usando como referencia *El Banquete* para percatarse de que en esta obra se celebra la «*verdad*» como contenido esencial de la *belleza*. No obstante – nos advierte - no habríamos de asumir aquella como característica fundamental de la filosofía sino, como más adelante aclara, más bien como principal modo de

⁷⁴ La disposición a lo fragmentario en Benjamin se refleja especialmente en su metodología para su *Obra de los Pasajes* genera una fascinante representación paradigmática de la constitución mosaica del contenido formal de una obra de investigación filosófica que hubiese de darse según estas consideraciones. Benjamin nos diría que «así como la majestad de los mosaicos perdura pese a su trocamiento en caprichosas partículas, tampoco la misma consideración filosófica teme perder empuje. (...) El valor de los fragmentos de pensamiento es tanto más decisivo cuanto menos se puedan medir inmediatamente por la concepción fundamental, y de él depende el brillo de la exposición en la misma medida en que depende el del mosaico de la calidad que tenga el esmalte. La relación del trabajo microscópico con la magnitud del todo plástico y del intelectual expresa cómo el contenido de verdad solo se puede aprehender con la inmersión más precisa en los detalles de un contenido objetivo» (Benjamin, 2012, *OT*, pp. 8-9). «Wie bei der Stückelung in kapriziöse Teilchen die Majestät den Mosaiken bleibt, so bangt auch philosophische Betrachtung nicht um Schwung. (...) Der Wert von Denkbruchstücken ist um so entscheidender, je minder sie unmittelbar an der Grundkonzeption sich zu messen vermögen und von ihm hängt der Glanz der Darstellung im gleichen Maße ab, wie der des Mosaiks von der Qualität des Glasflusses. Die Relation der mikrologischen Verarbeitung zum Maß des bildnerischen und des intellektuellen Ganzen spricht es aus, wie der Wahrheitsgehalt nur bei genauester Versenkung in die Einzelheiten eines Sachgehalts sich fassen läßt» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 208).

⁷⁵ Tal y como muestra Benjamin al inicio del *Prólogo epistemo-crítico*, la forma de ser del discurso filosófico entraña en su escritura una contradicción, una dialéctica negativa en la que «(...) es propio del escrito detenerse y empezar de nuevo a cada frase. La exposición contemplativa ha de atenerse a ello más que ninguna otra. Para ella la meta no es arrebatar ni entusiasmar. Solo cuando obliga al lector a detenerse en los momentos de la consideración, se encuentra de hecho más segura de sí. Cuanto más grande su objeto, tanto más distanciada esta consideración. Su prosaica sobriedad es para la indagación filosófica, más acá de la imperativa palabra didáctica, el único modo de escribir adecuado» (Benjamin, 2012, *OT*, p. 9) a la vez que, acompañando esta afilada y precisa manera de acotar el objeto tratado, propone una oscuridad, una indecibilidad desde la cual esta precisión es proyectada.

ser de la *exposición* filosófica. La *belleza* para Benjamin es el rostro de la verdad, que es a su vez infinita e inabarcable promesa sin satisfacción posible. Justificar la búsqueda de una *verdad*, sea cual sea esta, y en la medida en que las soluciones y respuestas obtenidas en base a la búsqueda de la misma se encuentren dadas en base a un vínculo direccional, ocurre en una tendencia a una distancia vertical crítica que permite una iluminación alrededor, en todas direcciones y hacia arriba, acompañada de los puntos resplandecientes del manto de la noche estrellada en el infinito firmamento.

El brillo de la escritura benjaminiana reside en una voluntad designativa consciente de dejar fuera de sí aquello que le es y siempre le será absolutamente externo (el infinito firmamento, la oscuridad, etc.), lo que no le es de suyo, nombrando una parte y ligando parcialmente el espectro inabarcable de lo infinito a unos lazos semánticos determinados. De este modo el lenguaje (en el mundo de los conceptos) queda directamente ligado al mundo de las ideas mediante una voluntad de búsqueda que no escapa a las condiciones materiales de la sensibilidad y la intuición, e incluso en última instancia, podrían ejercer cierta condición de correspondencia. Es en respuesta a lo inabarcable infinito (desde lo cual se genera en primer lugar la condición inalcanzable de la «*verdad*» filosófica) como se articula esta búsqueda, que nunca encuentra satisfacción posible más allá del propio vínculo entre el *objeto de estudio* y el *sujeto*, existentes ambos en mutua conformación. Al igual que en el *amor*, que actúa como vínculo generador tanto del *amante* como del ser *amado*⁷⁶, podemos entender en base a las indicaciones benjaminianas que la «*verdad*» (filosófica) es el mundo de las *ideas* en su apariencia, en su exposición (*Darstellung*), por lo que la *belleza* de las ideas no es en Platón un mero adjetivo ni un embellecedor, sino precisamente la condición indispensable de existencia del propio discurso filosófico. Benjamin (2012) indica que «en la verdad, el momento expositivo es el refugio de la belleza en general» y en este sentido, considerando que la belleza es el rostro de

⁷⁶ Benjamin afirma que «en el amor humano [...] también rige la misma relación: el ser humano es bello para el enamorado, aunque no lo es en sí; y ciertamente es así porque su cuerpo se expone en un orden superior al de lo bello». Del mismo modo ocurre con la verdad, que «es no tanto bella en sí como para el que la busca». Por lo tanto, «la esencia de la verdad, en cuanto reino de las ideas que se expone, garantiza que el discurso de la belleza de lo verdadero no pueda ser nunca derogado» (Benjamin, 2012, *OT*, p. 11). «Waltet doch das gleiche Verhältnis im menschlichen Lieben: der Mensch ist schön für den Liebenden, an sich ist er es nicht; und zwar deswegen, weil sein Leib in einer höheren Ordnung als der des Schönen sich darstellt. So auch die Wahrheit: schön ist sie nicht sowohl an sich als für den der sie sucht»; «Das Wesen der Wahrheit als des sich darstellenden Ideenreiches verbürgt vielmehr, daß niemals die Rede von der Schönheit des Wahren beeinträchtigt werden kann» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 211)

la verdad y «su aparentar, que seduce en tanto no quiere más que aparentar, provoca la persecución del entendimiento y deja que se reconozca su inocencia cuando se refugia en el altar de la verdad». Entendemos que la apariencia de la belleza no es más que eso, puro aparentar seductor, que provoca y retrocede ante el enamorado metafísico, el cual es incapaz de ver cumplida la dulce promesa inalcanzable de la «verdad» que «Eros persigue en esta fuga, no como perseguidor sino como enamorado. [...] la verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia». Benjamin se plantea si es posible que la verdad haga justicia a lo bello, a lo que responde acudiendo a la cuestión central de *El banquete*. Platón la contesta asignando a la *verdad* la tarea de garantizar el ser a lo *bello*, pero esta nunca sale a la luz en un desvelamiento, más bien se prueba en un proceso que, a modo de símil, podría describirse como «el llamear del velo al entrar en el círculo de las ideas, como aquella combustión de la obra en la que su forma alcanza ya su punto culminante de fuerza lumínica» (Benjamin, 2012, *OT*, p. 11)⁷⁷.

Así pues, lo divino (la justicia) *escapa al lenguaje*, ya que la revelación plantea lo infinito como independencia absoluta, que no se acoge bajo ningún concepto a los límites del lenguaje o del tiempo, absolutamente separada con respecto a la totalidad siempre parcial e incompleta. Podemos comprobar, acudiendo a una observación parecida por parte de Levinas, que *el otro* (lo *infinito*, lo *absoluto* en términos románticos) *se revela sin desvelarse* (Levinas, 2020, p. 66) y escapa por completo a toda comprensión lingüística. Por otro lado, tanto Levinas como Benjamin contemplan una aceptación de la posición en el *habla*, siendo aquel que se encuentra posicionado en el *lenguaje*, alguien a quien lo infinito se le aproxima desde fuera de sí mismo, absolutamente exterior a él. A través de esta relación pretendemos señalar que para Benjamin la *verdad* filosófica y la *belleza* no constituyen un fin alcanzable, sino el motor del vínculo mismo entre *totalidad* (parcial, histórica, concreta) e *infinito* (inabarcable proyección de sentido). El sujeto no encuentra satisfacción posible en ningún fin concreto, más allá del diálogo con la inexistente *verdad* o el cortejo del *ser amado* (a pesar de que esta

⁷⁷ «In der Wahrheit ist jenes darstellende Moment das Refugium der Schönheit überhaupt»; «Sein Scheinen, das verführt, solange es nichts will als scheinen, zieht die Verfolgung des Verstandes nach und läßt seine Unschuld einzig da erkennen, wo es an den Altar der Wahrheit flüchtet»; «Dieser Flucht folgt Eros, nicht Verfolger, sondern als Liebender»; «daß Wahrheit nicht Enthüllung ist, die das Geheimnis vernichtet, sondern Offenbarung, die ihm gerecht wird»; «Nicht aber tritt er zutage in der Enthüllung, vielmehr erweist er sich in einem Vorgang, den man gleichnisweise bezeichnen dürfte als das Aufflammen der in den Kreis der Ideen eintretenden Hülle, als eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 211).

afirmación podría ser abundantemente matizada). En este sentido, la *verdad metafísica* para Benjamin se encuentra más allá de toda posibilidad efectiva, y el movimiento de una *metafísica justa* es insaciable y eterna promesa de venida mesiánica, de algo que siempre estará por venir y nunca verá cumplida su venida.

Así como la espera por esta venida es insaciable, para Benjamin (2012) «las ideas no están dadas en el mundo de los fenómenos» y «el ser de las ideas no puede ser pensado en absoluto como objeto de una intuición» dado que «la verdad no entra nunca en ninguna relación, y nunca especialmente en una relación intencional. (...) La verdad es la muerte de la intención» (p. 15)⁷⁸, por lo que podríamos sostener que lo infinito no pertenece al tiempo ni al lenguaje, existe fuera de él y no es reductible de ninguna manera a totalización terminológica ni a articulación discursiva. Es en precisamente en este resquicio donde el *arte* juega su papel fundamental como marcador, pues escapa (y ha de escapar necesariamente) al discurso cultural que lo precede. Para Benjamin lo *subjetivo* es aquello separado de lo trascendente, que se encuentra tocado en todos sus costados por lo absolutamente otro, por una nada sin origen cognoscible que se le aproxima. En este determinado sentido, la palabra *ateísmo* (usando el término desde la perspectiva levinasiana) habría de ser entendida como *voluntad consciente de la mirada* y posibilidad de *palabra independiente*, como *separación*, pero ante todo, habría de tomarse en el sentido de una responsabilidad ineludible frente la interpelación de lo absolutamente otro, de lo que queda fuera del lenguaje y de la historia. La *subjetividad* es inquietud, vigilia y posibilidad de justicia, pero también mala conciencia al ser atravesado por lo infinito, ante la expectativa incierta de nuestra absoluta responsabilidad ante *aquello* ante lo cual tarde o temprano tendremos que rendirnos como pertenencia.

II. La elaboración del duelo

La palabra para Benjamin no ha de ser violenta apropiación sino espera, siempre vigilante, atenta, celadora. El *trabajo de duelo* en el *Trauerspiel* consiste fundamentalmente en la

⁷⁸ «Die Ideen sind in der Welt der Phänomene nicht gegeben»; «Das Sein der Ideen kann als Gegenstand einer Anschauung überhaupt nicht gedacht werden, auch nicht der intellektuellen»; «Wahrheit tritt nie in eine Relation und insbesondere in keine intentionale»; «Die Wahrheit ist der Tod der intention» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, pp. 215 -216)

ontologización de los restos de una manifestación artística concreta⁷⁹, y habría de requerir de un trabajo de marcación y fijación de un *nombre* bajo unos determinados parámetros lingüísticos⁸⁰. Por otro lado, en las antípodas de todo lenguaje, la *verdad*, el *infinito*, el *otro* carece de límites *semánticos*, por lo que para designar una determinada *esencia* (ουσία), habríamos de saber que nombrar «*la cosa*» siempre deja a «*la cosa*» misma fuera de su propio nombre pues el nombre es, ya desde su enunciación, una reducción del espectro infinito e inabarcable a una multiplicidad limitada. La palabra acota y comprime la identidad de un fragmento de *infinita oscuridad* y lo conserva en el interior de unos *límites concretos*, solo así siendo posible su definición. El mero hecho de nombrar constituye una paradoja formal, pues la violencia que mediante la palabra se ejerce es a su vez vínculo fundamental entre sujeto y objeto en isomórfica y simultánea constitución. La respuesta al espectro del *Trauerspiel* para Benjamin y de la obra de Benjamin para nosotros es problemática, pues desde un comienzo constituye cierta apropiación de este, un tipo de voluntad que no lo deja ir, que lo sujeta, lo retiene y no le permite ser en toda su inabarcable multiplicidad. Como veíamos anteriormente, un espectro no es *lo absolutamente otro* totalmente iluminado por la palabra, sino materialización parcial, aparición del otro bajo el particular de una identidad espectral que se acoge a la palabra como única forma de concreción posible. El acercamiento benjaminiano al *Trauerspiel* consiste ante todo en un movimiento designativo que lleva a cabo a través de un proceso de escritura de carácter eminentemente temporal que, con la declaración de sus límites se nombra a sí mismo por primera vez y muere simultáneamente en el marco formal de su propia enunciación. El lenguaje representa para Benjamin, en una *double bind*, la manifestación de la vida del *espectro* y la simultánea fijación y cristalización de su *espíritu*. La palabra ha de dejar fuera de sí aspectos accidentalmente descartados por la necesidad semántico-enunciativa de declararse entidad definida. Solo así se manifiesta positivamente: en el momento justo de su desaparición como posibilidad infinita.

El *Trauerspiel* es un género luctuoso por constituirse como un duelo por lo que siempre ha de faltar, encontrando un brillo esperanzador en la promesa mesiánica de un por-venir justo. Ayudándonos de la lucidez clarificadora de Levinas en *Totalidad e infinito*, caemos en la cuenta de que la única forma en la que el *yo* reconoce un rostro en primer lugar es mediante el lenguaje.

⁷⁹ «El duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en *identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos (toda ontologización, toda semantización – filosófica, hermenéutica o psicoanalítica – se encuentra presa en este trabajo del duelo [...])» (Derrida, 2012, p. 23)

⁸⁰ Derrida cita a Shakespeare: «*Mark me [...] I am thy Father's Spirit*» (Derrida, 2012, p. 25)

Fundirse con lo absoluto en lo infinito y unitario implicaría la completa pérdida de unidad individual de subjetivación⁸¹, que es a su vez aquello que nos permite conocernos separados de lo absolutamente fuera del tiempo y el lenguaje. Es en el límite justo entre *interioridad* y *exterioridad* («ni en la vida ni en la muerte solas, sino entre la vida y la muerte») donde aparece el rostro. Entre el *yo* y el *otro* existe una ausencia de patria común que hace del *otro* un *extranjero* el cual *no puede ser asimilado* ni comprendido bajo una mirada sináptica. En consecuencia, el rostro inquieta y perturba porque ante él «*no puedo*» hacer nada más que responder de alguna manera. En este sentido *no soy yo* quien tiene la capacidad de hacer aparecer al otro sino al contrario: es el otro quien *se me aparece* ya desde mi nacimiento en una distancia insalvable, a modo de misterio interpelante y de enigma irresoluble⁸². Tenemos pues, que entre mismo y otro, lo que cuenta es el *y*, no como conjunción unificadora sino como *inyunción* (en términos derridianos) (cfr. Derrida, 2012) de lo radicalmente inintegrable. El lenguaje (y por ende también la escritura del ensayo filosófico) consiste precisamente en esta relación determinada entre lo *otro* y aquello absolutamente separado de *aquel (mismo)*, en este determinado orden si se quiere responder de forma justa. Completando nuestra reflexión con una cita de Levinas, consideramos que «la palabra es siempre un retomar lo que fue simple signo arrojado por ella; promesa siempre renovada de iluminar lo que fue oscuro en la palabra» (Levinas, 2020, p. 103). De forma sorprendentemente similar, Benjamin (2012) había escrito en 1925 lo que Levinas reformulara en 1961, al afirmar que «lo mismo que las ideas se dan desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse. Y a través de tal renovación se restaura la percepción originaria propia de las palabras» (p. 17). La reflexión benjaminiana sobre el lenguaje en *El origen del Trauerspiel alemán* nos conduce a aceptar que en el núcleo de su pensamiento conviven entrelazadas unidad y multiplicidad. La «revelación» de la escritura de sus textos filosóficos y poéticos, cuyas ruinas son iluminadas con un destello «desde arriba», se apaga lentamente en un descenso calmo, que acaba por dejarlo todo sumido en la más profunda infinitud de la penumbra de la que provenía desde un primer momento, fijando en la memoria una imagen de la ruina que incluye luz y oscuridad simultáneas. Iluminar la ruina implicaría pues, un tipo de proyección lumínica que proviniese de una determinada fuente (la obra de arte y el ensayo filosófico) y no deberíamos admirarnos de su belleza en el

⁸¹ «El ser que piensa parece al principio que se ofrece a una mirada que lo concibe como integrado en un todo. En realidad, no se integra en él más que una vez muerto» (Levinas, 2020, p. 53)

⁸² «Lo que se presenta como independiente de todo movimiento subjetivo es el interlocutor, cuya manera consiste en partir de sí, en ser extranjero y, sin embargo, presentárseme» (Levinas, 2020, p. 68)

cielo, sino escrutar abajo las ruinas concretas de un tiempo descoyuntado, dislocado, en la brecha entre el pasado y el por-venir, aprovechando los fugaces segundos de luz que la separación crítica entre la luz y la oscuridad nos brinda.

La representación dramática no es para Benjamin una inmediata traslación de lo divino a lo material, ni la idea de lo infinito generada por el intelecto. Tampoco una constante universal, sino fragmentariedad y parcialidad opuesta a lo divino, sin ser potencia iluminadora, sino la más absoluta oscuridad de lo siempre por venir. Como multiplicidad irreductible y esquivada, como aquello no nombrado e innombrable que se encuentra operando detrás del escenario, sin ser jamás desvelado, el *Trauerspiel* es una idea «en el sentido en el que es tratado en la filosofía del arte» sin embargo «lo más llamativo que lo distingue del propio de la historia de la literatura es que tal enfoque presupone una unidad, mientras que el otro, está obligado a demostrar una multiplicidad» (Benjamin, 2012, p. 18)⁸³. Ajustando nuestras observaciones iniciales a la tarea crítica de Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán*, comprobamos que el *Trauerspiel* alemán (objeto de estudio) no termina de adaptarse del todo a la constitución formal de la tradición cultural en la que se encuadra, especialmente si lo comparamos con los grandes exponentes del género trágico barroco como Calderón o Shakespeare. Si a menudo se elogia la perfección técnica de Calderón, nunca se cita a Lohenstein o a Gryphius como casos paradigmáticos del canon estético del drama barroco ya que ambos autores escribían piezas marginales y carentes de estilo definido, fruto de un período de guerra y violenta transformación social. Lejos de restarle interés, esta fragmentación múltiple representa a ojos de Benjamin aspectos muy importantes y valiosos, como aquello fuera de la historia del arte convencional, lejos de la belleza formal de un producto acabado, pero precisamente por ello impregnado de posibilidad y en constante demanda de interpretación.

La obra literaria de los tres principales literatos del drama Barroco alemán (en paralelo a la exposición poético-filosófica del propio Benjamin) ejemplifica diferentes aspectos de los que a continuación resaltaremos dos: para empezar, el papel de la astucia y el engaño (aquel puesto en práctica por los maquinadores ocultos en la sombra) aunque también el de la ilusión y del desencanto (el despertar de una ilusión que se había mantenido durante diez siglos, acompañada del desencanto generalizado, la melancolía y la angustia ante lo desconocido). Como segundo punto fundamental, consideramos la condición decadente y crepuscular del período histórico

⁸³ «Das Trauerspiel im Sinn der kunstphilosophischen Abhandlung ist eine Idee. Von der literarhistorischen unterscheidet eine solche sich am auffallendsten darin, daß sie Einheit da voraussetzt, wo jener Mannigfaltigkeit zu erweisen obliegt» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 218)

desde el cual los tres elaboran su discurso literario, y cuya muestra está profundamente afectada por la falta de estructura formal embellecedora dentro del canon literario al que se circunscribe. El *Trauerspiel* de Gryphius o Lohenstein es una sucesión sin transiciones, de acciones sobrecargadas y giros violentos, desencajados y superpuestos, en una hiperbólica entrada de la historia en escena. La particular falta de estilo del drama barroco alemán hace incluso más perceptible el contenido desajustado de este, pues no consta en él una estructura formal embellecedora (como en el caso de Calderón) que distraiga la atención de la violencia hiperbólica. Es por esto por lo que podemos considerar la representación dramática del primer barroco alemán como la representación alegórica por excelencia, debido a la presentación directa de los acontecimientos sin potencia unificadora, sin centro y sin héroe.

III. Ontologizar los restos

Benjamin señala que Burdach, con quien en cierto modo simpatiza y difiere a partes iguales, critica la posición generalmente humanista que tiende a unificar la heterogeneidad histórica en una «real esencialidad» en última instancia inexistente, un artificio creado para poner «etiquetas» arbitrarias y erróneas. La posición de Benjamin es similar a la de Burdach con respecto a la ‘esencialidad’ del arte, pues ambos se muestran críticos con respecto a ello⁸⁴. No obstante Benjamin refuta el nominalismo de Burdach, al que acusa de engarzamiento semántico para tejer un sistema lógico con el objetivo de explicar el funcionamiento de cada una de las partes de un *organismo vivo* a través de la nomenclatura de los componentes del mismo, que según Burdach, esclarecería y dilucidaría su sentido último. En sentido contrario a las afirmaciones de Burdach, Benjamin defenderá que las palabras no pueden en ningún caso determinar de manera precisa el *contenido ideal*, y no son los signos los que nos remiten de forma directa e inmediata al mundo de las ideas. Benjamin descarta que todo nominalismo filosófico sea conocimiento “verdadero” inmediato, aduciendo que el lenguaje actúa como medio de organización conceptual, pero al mismo tiempo oculta lo que pretende definir, que siempre se le aleja como infinito horizonte de sentido. A pesar de ello, en el proceso de nombrar, todo frágil contenido ideal que pudiese achacarse a una esencialidad

⁸⁴ «Etiquetas como Humanismo o Renacimiento son por tanto arbitrarias, e incluso erróneas, porque dan a esta vida de múltiples fuentes, figuras y espíritus la falsa apariencia de una real esencialidad» (Benjamin, 2012, *OT*, p. 21). «Diese Marken Humanismus oder Renaissance sind willkürlich, ja irrig, weil sie diesem vielquelligen, vielgestaltigen, vielgeistigen Leben den falschen Smein einer realen Wesenseinheit geben» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 220).

inmediatamente divina desaparece fruto la separación insalvable entre el sujeto que nombra y aquello que queda fuera de sí. De esta forma se tornaría imposible la aprehensión intelectual de un contenido ideal capaz de remitir de manera inmediata a un sentido auténticamente universal y unívoco de aquello nombrado. El lenguaje es siempre equívoco y esquivo, desde su origen, una aporía constitutiva.

Benjamin (2012) nos previene de un *falso verismo*, *sincretismo* e *inducción* como condición necesaria de toda *intuición* filosófica: «aquel verismo a cuyo servicio se dispone el método inductivo de la teoría del arte no es ennoblecido por el hecho de que al final los planteamientos respectivamente discursivo e inductivo coincidan en una intuición» (p. 23)⁸⁵. Si consideramos que la escritura de esta intuición es ya ruina y fragmento de por sí, observaremos que esta constituye también un engaño, un ardid a través del cual la obra de arte y el ensayo filosófico se presentan como vuelta crítica de *la cosa* hacia sí misma. El luto aparece así en primer lugar, en la representación dramática barroca como juego, como ensayo, como engaño, como ardid, pero también como justa posición en el lenguaje⁸⁶. De hecho la palabra es ya desde su origen, un engaño demoníaco-genial comúnmente aceptado.

El *Trauerspiel* solía adaptar tramas hiperbolizadas de la vida de la monarquía y la nobleza en violenta tensión dialéctica. Las obras pertenecientes a este período de la literatura alemana eran representadas ante público mayoritariamente burgués, como forma alegórica de la realidad decadente de una época⁸⁷ re-presentada para satisfacción privada. En este sentido, el

⁸⁵ «Der Verismus, in dessen Dienst die induktive Methode der Kunsttheorie sich stellt, wird dadurch nicht geädelt, daß am Ende die diskursiven und induktorischen Fragestellungen zu einer »Anschauung« zusammentreten» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 222).

⁸⁶ «La palabra 'luto' siempre está disponible para estas combinaciones en las que la clave para entender su significado se absorbe de las palabras que la acompañan. De modo característico para el significado más drástico, en absoluto dominado por lo estético, del término barroco, en Hallmann se lee: *Tal es pues el Trauerspiel que causan tus vanidades! / ¡Tal la danza macabra que en mundo se incuba!*» (Benjamin, 2012, *OT*, p. 114). «Das Wort »Trauer« liegt stets für diese Zusammensetzungen bereit, in welchen es sozusagen das Mark der Bedeutung aus seinen Begleitworten saugt. Sehr kennzeichnend für die drastische, durchaus nicht vom Ästhetischen beherrschte Bedeutung des barocken Terminus heißt es bei Hallmann: »Solch Trauerspiel kommt aus deinen Eitelkeiten! Solch Todten-Tantz wird in der Welt gehegt!« (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 299).

⁸⁷ «Los grandes dramaturgos alemanes del Barroco eran luteranos. [...] El luteranismo adoptó desde el principio una actitud antinómica frente a lo cotidiano [...]». Más adelante explicita que «el período sucesivo seguiría endeuda con la teoría barroca que suponía al objeto histórico particularmente apropiado para el *Trauerspiel*» (Benjamin, 2012, *OT*, p. 135). Por otro lado el protestantismo acució en esta misma época el comercio y estableció junto a la burguesía las bases del moderno capitalismo.

drama barroco alemán se aleja de la justa medida igualadora para representar de forma absolutamente desigual, contrastada y heterogénea una exageración de la vida profana, que evidenciaba el particular carácter cruento y dislocado de la segregación religiosa y la intriga política, así como de los desajustes virtuales de la inversión ontológica del nuevo modelo de producción capitalista impulsado por los protestantes. En el drama barroco alemán, la alegoría y el símbolo juegan un importante papel, pues la exposición de la pérdida y la ruina en el establecimiento simbólico-mítico de la representación dramática, nos conduce a la imagen melancólica de la decadencia y el caos social de un *Brennpunkt* histórico «out of joint» (Shakespeare, W., 2022, *Hamlet, Acto I, Escena V*, p. 256) absolutamente fuera del tiempo, desajustado de la tradición literaria en la que se enmarca, igual que el «erizo schlegeliano» del ilustre Fragmento 206, que encarna la individualización del *fragmento* como ente auto conclusivo y simultáneamente eternamente inacabado y en proceso de construcción. Encontramos la decadencia como constante sistemática de la construcción de la estructura narrativa dramática del barroco en general, y especialmente en uno de los más canónicos ejemplos del género dramático, el del español Calderón de la Barca en *La vida es sueño*. En esta obra se nos presenta la infinita *soledad* más absoluta del rey (que genera en su interior el más alto estado de alerta y paranoia, incluso con respecto a su propio hijo, al que encierra en una mazmorra por miedo a las predicciones oraculares según las cuales este último lo mataría y tomaría su puesto) y la *picardía* del *intrigante*, que descubre el velo de los poderes míticos y los disuelve, derrotándolos a través de la *astucia*, el *ingenio* y la *conjura*. De forma análoga, es importante señalar la raíz clásica de este tópico literario que se hace evidente en la obra de Adorno y Horkheimer *Dialéctica de la ilustración*, especialmente en el *Excursus I: Odiseo, mito e Ilustración* (Adorno, Th.- Horkheimer, 2018, pp. 95 - 125). En este apartado se usa como analogía de la forma-sujeto en la Ilustración, el pasaje de la Odisea en el que Ulises vence a Polifemo a través de la distracción mediante una confusión lingüística, denominándose a sí mismo como *nadie (udeis)* y disolviendo su identidad en la *nada*, en la naturaleza en bruto de la fuerza mítica a la que trata de vencer, escapando a la percepción de Polifemo que, impotente ante la pérdida del nombre de Ulises, no puede hacer otra cosa que lamentarse por su falta de posición en el lenguaje, dejando escapar a sus prisioneros con amargo e impotente último grito desesperado.

Como adaptación profana de las estructuras dramáticas clásicas, en el barroco «con el intrigante se incorpora la comicidad al *Trauerspiel*, que no será en este, sin embargo, episódica. La comicidad – o mejor dicho: la pura broma – es la cara oculta obligada del luto»

(Benjamin, 2012, *OT*, p. 121)⁸⁸. Esta es una de las muchas relaciones que Benjamin establece entre la ironía barroca y la ironía romántica, en el instante en que, citando a Filidor en *Trauer – Lust – und Misch – Spiele (Trauerspiele, comedias y obras mixtas)* afirma que «*Cuando el escenario se vacía, // ya no hay rey ni loco*». Ante ello Benjamin puntúa que «rara vez, quizás incluso nunca, se ha dado cuenta la estética especulativa de lo muy cerca que la estricta broma se encuentra a su vez de lo cruel» (Benjamin, 2012, *OT*, p. 121)⁸⁹. La figura del pícaro encarna un papel crucial en la representación dramática del barroco, así como la del conspirador, el príncipe ilustrado y el rey solitario ante la *amenaza irónica* de su propio *destino*⁹⁰: tener que ser eliminado para llevar a cabo la superación efectiva del proceso de transformación social. Esta transformación fue progresivamente subsumida bajo el avance silencioso de la lógica productiva del valor abstracto, con el enorme empuje de los protestantes que, aliados de la burguesía, veían sus llamas revolucionarias encendidas por la esperanza de un horizonte de libertad y raciocinio. A este respecto, y continuando con la línea de sucesión del *Trauerspiel*, encontramos, cien años después de que Lohenstein, Gryphius y Opitz escribieran sus respectivas obras, la presencia de un Schiller, enmarcado en la corriente literaria del *Strum und Drang*, que escribió su *Don Carlos (Dom Karlos, Infant von Spanien* en su versión original) entre 1783 y 1787. El título de la obra hace referencia a Carlos, Príncipe de Asturias, hijo de Felipe II, y representa los amores truncados del infante con Isabel de Valois, mientras los Países Bajos luchan por su libertad. Es precisamente en la eliminación del poder monárquico donde reside el desarrollo dramático de *Don Carlos* de Schiller, en un príncipe melancólico condenado a traicionar a su padre, rey solitario, tirano, ausente y paranoico.

⁸⁸ «Mit dem Intriganten zieht die Komik ins Trauerspiel ein. Sie ist darin jedoch nicht Episode. Die Komik - richtiger: der reine Spaß - ist die obligate Innenseite der Trauer» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 304).

⁸⁹ «»Wann die Bühne nu wird leer/ I Gilt kein Narr und König mehr« Selten, vielleicht auch nie gab sich die spekulative Ästhetik Rechenschaft davon, wie nah der strenge Spaß dem Grauenhaften liegt. Wer sah nicht Kinder lachen, wo Erwachsene sich entsetzen? Wie im Sadisten solche Kindlichkeit die lacht und solch Erwachsensein das sich entsetzt changieren, das gilt es an dem Intriganten abzulesen» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 305).

⁹⁰ Como ejemplo de esta disolución de la figura del rey o del noble como héroe de la tragedia, observamos que en el drama barroco alemán la presencia del héroe se disuelve. No hay héroe en el sentido clásico de la representación dramática, sino múltiples personajes que cargan en diferentes momentos el peso de la trama de forma desigual y variante. La carga de la representación se diluye en la heterogeneidad de los personajes que la integran, como el héroe Odiseo se disolvía en su nombre para desaparecer de la trama y despistar a las fuerzas naturales y librarse de los míticos poderes naturales. Si bien la Odisea aún mantiene la unidad del héroe como unidad central de la subjetividad orgánica de la sociedad de su tiempo, la exposición (*Darstellung*) dramática del tejido histórico en el *Trauerspiel* evidencia una forma-sujeto fragmentaria, múltiple y parcial.

Acogiendo desnudo la inabarcable carga de la contemporaneidad sobre sus hombros, un Don Carlos manipulado por un ilustrado “revolucionario” que, en su unión con el clero engaña y manipula al príncipe para derrocar al rey engañando a un príncipe que no puede hacer más que lamentarse por su situación, melancólico, enajenado, loco, enamorado y desmesurado. Es precisamente esta desmesura ciega (presente también en el personaje de Segismundo en la obra de Calderón), sin un carácter ideológico concreto, la clave fundamental para el cumplimiento efectivo de la ideología y los intereses privados de los conspiradores. En este sentido, la presencia de la figura del pícaro y el conspirador en el *Trauerspiel* refleja tanto lo inocuo de la comicidad (parcial, profana) como lo demoníaco de la conjura (esotérica, velada, oculta). Así pues - apunta Benjamin - Hanswurt, el pequeño pillo de la tradición alemana «tiene sin duda algo de inocuo», sin embargo, inmediatamente a continuación matiza que «este viejo pícaro alimenta un escarnio mordaz, provocativo, que lo impulsa de modo claramente inmediato a cometer un atroz infanticidio» y hay en ello «algo de diabólico», pues este pícaro es por así decirlo, «un pedazo de diablo» (Benjamin, 2012, *OT*, p. 121)⁹¹.

A través de la representación dramática del primer Barroco alemán cabe observar una secularización de las pasiones con su reflejo en la figura del intrigante. Del mismo modo que la más absoluta infinitud abstracta de la naturaleza, el intrigante nunca llega a desvelarse del todo pero se *revela*. En su miedo a ser descubierto reside el *poder mimético* que lo hace pasar desapercibido como un miembro más de la corte. No obstante, en su miedo a disolverse definitivamente con lo salvaje y lo primitivo, el sujeto no puede evitar corregir su engaño en la distancia; sin mirar atrás, mientras huye del peligro de la divinidad natural, no puede dejar de reafirmar neuróticamente su identidad particular, recordándose a sí mismo su absoluta diferencia con respecto a aquello que queda fuera del *sí mismo*. Desde principios de la modernidad, esta forma secularizada de las pasiones y las emociones humanas en la literatura se encontraba guiada por una ideología desencajada, hastiada de soledad y aislamiento, necesitada de reafirmación como un *yo* en el mundo. Atormentado por su falta efectiva de presencia fuera del lenguaje (como el espíritu vengador del rey en Hamlet), el intrigante es siempre una criatura débil que, cuando hace gala de su poder, lo hace a modo de engaño o a través de una astuta treta, pues se sabe siempre más débil que la potencia mítica que el rey encarna y a la cual ha de vencer. Este es incapaz de derrotarlo de frente porque no se atreve a

⁹¹ «Der Hanswurst hat etwas harmloses, dieser alte Schalk aber einen beißenden, aufreizenden Hohn, der mittelbar zu dem gräßlichen Kindermorde treibt. Darin liegt etwas teufelhaftiges und nur deshalb, weil dieser Schalk gleichsam ein Stück vom Teufel ist» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 305).

mirarlo a la cara. No es capaz de matar a un dios, por lo que ha de tramar su muerte a través de una serie de intrigas, desde debajo o desde detrás del escenario, planeando, conjurando ejecuciones sistemáticas que lleven a cabo el crimen del regicidio desde la más fría burocratización del *slaughter*. No solo ha de matar al rey y a su familia, o expulsarlos al exilio, sino que ha de asegurarse de que la figura del rey no vuelva jamás borrando su nombre. Ha de hacerse efectiva una ley por la cual el rey no puede seguir existiendo, y esto se da como consecución lógica de una reflexión que no permite en absoluto seguir manteniendo el estado de cosas congelado de un sistema feudal. En este sentido, el *Trauerspiel* es la exacerbación de la violencia en el seno de la corte real como una violencia auténtica, dando bienvenida a lo profano, dejando entrar en escena a raudales los ríos de sangre, la cruda ruina y la desolación de lo espectral que clama venganza y restitución violenta por el nombre de los *aun no nombrados*.

La comicidad del *Trauerspiel* reside precisamente en la ironía del intrigante escondido, que a veces es secundado por el bufón, el *clown* cortesano, el ingenuo de mirada irónica que apunta y afila sus dardos en los momentos álgidos de la obra para lanzarlos en la ocasión menos esperada, en la cumbre del clímax trágico, generando un contraste que es lo que caracteriza precisamente al *Trauerspiel*; el *factum* de que de la ontologización de sus restos pueda rescatarse un contraste violento producido entre el elemento absolutamente trágico y la apariencia punzante de la ironía cómica ante la representación de la ruina, que suele venir acompañada del gesto burlón de un bufón que se encuentra habitualmente sin tomar partido, entre la corte conspiradora y el poder divino de la línea de sucesión real⁹². La repetición del entuerto trágico en las obras del drama barroco, evidencian el designio de una sintomatología epocal concreta, como repetición y eterno retorno a una abstracta raíz homicida. «Los

⁹² «El *Trauerspiel* alcanzará su ápice no en sus ejemplares ortodoxos, sino cuando, con lúdicas transiciones, hace que en sí resuene el *Lustspiel*. De ahí el hecho de que Calderón y Shakespeare crearan más significativos *Trauerspiele* que los alemanes del siglo XVII, que nunca se apartaron de su tipo estricto. Pues «*Lustspiel* y *Trauerspiel* ganan mucho, y sólo llegan a ser poéticos propiamente hablando, gracias a una delicada conexión simbólica»; así dice Novalis, y con ello, al menos por lo que respecta al *Trauerspiel*, da sin duda de lleno en la verdad» (Benjamin, 2012, *OT*, p. 123). Das Trauerspiel erreicht ja seine Höhe nicht in den regelrechten Exemplaren sondern dort, wo mit spielhaften Übergängen es das Lustspiel in sich anklingen macht. Daher denn Calderon und Shakespeare bedeutendere Trauerspiele geschaffen haben, als die Deutschen des XVII. Jahrhunderts, welche niemals über den starren Typus hinausgelangt sind. Denn »Lustspiel und Trauerspiel gewinnen sehr und werden eigentlich erst poetisch durch eine zarte, symbolische Verbindung«, sagt Novalis und trifft damit, zumindest für das Trauerspiel, durchaus die Wahrheit (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 306)

Trauerspiele del siglo XVII tratan una y otra vez los mismos objetos, y lo hacen de modo que pueden e incluso deben repetirse. La habitual perplejidad teórica hace que esto no se reconozca y que se haya querido demostrar en Lohenstein “errores peculiares” en relación con lo trágico» (Benjamin, 2012, *OT* p. 134)⁹³. No obstante, hemos de recordar que la repetición abundante deja de ser casualidad y se convierte en voluntad consciente, ya consideremos el problema desde una perspectiva psicologista o bien comprobemos que la misma situación se repite una y otra vez en determinado modelo de representación dramática. Consideramos pues, que si se repite el mismo motivo abundantemente en el *Trauerspiel*, es porque constituye una sintomatología de un contexto histórico que no ha de pasarse por alto. Benjamin tiene muy en cuenta que la aparición de la historia en escena se dio en el *Trauerspiel* siempre como escritura dramática, y más aún, como escritura alegórica, ya que «la fisionomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina» (ibid., p. 180)⁹⁴. Benjamin considera problemática esta relación, debido a que de esta manera, no solo la historia entra en escena, sino que por primera vez, también la escena entra en la historia, «y así configurada la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible». De este hecho proviene parte de la enorme importancia de la alegoría en el *Trauerspiel* que «se reconoce en ello mucho más allá de la belleza» y es «en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas» (ibid., p. 180)⁹⁵. Quizás el principal motivo por el que este periodo marginal de la historia del arte suscitó tanto interés en el joven Benjamin, fue precisamente su exigencia y aspiración a una interpretación que nunca se había dado anteriormente. Esta interpelación plantea una urgencia: la de «escribir lo que nunca fue escrito», la de conjurar en secreto contra una raíz mítica a través de la invocación de un poder oculto que proviene de la infinita oscuridad, de lo que queda fuera de la historia y del lenguaje mismo, lo que se encuentra en el espectro infinito de *lo no nombrado*⁹⁶. Benjamin

⁹³ Immer wieder behandeln die Trauerspiele des XVII. Jahrhunderts die gleichen Gegenstände und behandeln sie so, wie sie sich wiederholen können, ja müssen. Aus der stets gleichen theoretischen Befangenheit hat man das verkannt und Lohenstein »eigentümliche Irrtümer« (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 316)

⁹⁴ «Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine» (ibid., p. 353)

⁹⁵ «Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus. Damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit. Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge» (ibid., p. 354).

⁹⁶ «El Trauerspiel es en esto comparable matemáticamente a una de las ramas de la hipérbola, cuya otra rama se encuentra en lo infinito»; «Con ello el *Trauerspiel* no es la imagen de una vida superior, sino solo uno de entre

rescata un movimiento literario marginal y dilucida en su poso una *idea* la cual persigue como enamorado metafísico, que se conforma como tal en la propia persecución enamorada hacia una verdad quedando algo de sí siempre fuera de toda posibilidad designativa. «En el espíritu de la alegoría, se halla desde un principio concebido en tanto que ruina, que fragmento» la imagen de una sociedad desgajada (ibid., p. 243)⁹⁷, y si bien las imágenes congeladas de un primer día son aparentemente bellas en su tentativa unificadora, la imagen de lo bello en el *Trauerspiel* ha quedado fijada desde que Benjamin la escribió, en la ruina, lo descoyuntado y crepuscular, en la hiperbólica representación de la historia sin la apariencia formal embellecedora del canon literario, como oscura luz desencajada en la disyunta juntura del tiempo.

dos reflejos, y por lo mismo su continuación no es menos espectral de lo que él es. Los muertos se convierten en fantasmas» (Benjamin, W., 2007, *Obras libro II*, vol. 1, de *Trauerspiel y tragedia*, p. 140). «Das Trauerspiel ist mathematisch vergleichbar dem einen Zweig der Hyperbel, deren anderer im Unendlichen liegt»; «So ist das Trauerspiel freilich nicht Bild eines höheren Lebens, sondern nichts als das eine von zwei Spiegelbildern, und seine Fortsetzung ist nicht minder schemenhaft als es selbst. Die Toten werden Gespenster» (Benjamin, 1991, *GS*, II, 1, p. 136).

⁹⁷ «Im Geiste der Allegorie ist es als Trümmer, als Bruchstück konzipiert von Anfang an» (Benjamin, 1991, *GS*, I, 1, p. 409).

5. Literatura y tardo-capitalismo

I. Baudelaire: infierno y repetición en la moderna ciudad industrial

Considerando los avances tecnológico-científicos acaecidos durante el proceso de la moderna industrialización desde principios del s. XIX, caemos en la cuenta de que la historia se produce desde entonces como repetición cada vez más acelerada y comprobaremos que la particular *forma-sujeto* (que fundó sus orígenes a inicios de la modernidad) se mueve de forma análogamente acelerada en su proceso disolutivo desde mediados del siglo XIX. Si bien desde los inicios de la modernidad la irónica vacuidad de la forma-sujeto se hacía evidente en el discurso filosófico y en la exposición artística tanto en los integrantes del barroco alemán como en los pertenecientes al primer romanticismo alemán, el término *experiencia* (*Erfahrung*) de *-fahre* (*conducir*, transportar de un lugar a otro) aplicado en su sentido clásico a la *forma-sujeto* moderna describe en términos de Benjamin algo de imposible existencia de manera inmediata en términos de la era de la moderna industrialización.

De la *Erfahrung* nace lo que es honestamente narrado, como un tipo de *experiencia transmisible*, más íntimamente relacionada con el *recuerdo* (*Gedenke*), de capacidad interruptora de lo acumulativo y cualitativamente diferenciado de la *memoria involuntaria*. Por otro lado, como polo opuesto a esta experiencia llena de tiempo y de sentido, la *vivencia* (*die Erlebnis*) (*de leben*) es un proceso acumulativo de datos con frecuencia *no conscientes* que «van a confluir en la memoria» (Benjamin, 1991, *GS*, *Bd.* IV, p. 156) ligada a una sedimentación estratificada, falta de vida y de carácter cualitativamente indiferenciado (relacionado con la igualación del valor abstracto en la inversión ontológica del capitalismo). Un tiempo tal no es realmente *experienciado*, sino *vivenciado*, acumulado inconscientemente como estrato geológico de la memoria. Benjamin accede al duelo a través de cierto tipo de escritura remembrante y solo así aposenta lo sensible-irracional y lo lógico-formal en constelación isomórfica. Si bien la invocación del recuerdo requiere a ojos de Benjamin una interrupción, esta implica a la vez una lectura en un horizonte simultáneamente múltiple y unitario, infinito ante la particularidad artística (como vimos anteriormente que ocurría en la obra de Lohenstein, Schlegel, Novalis, Hölderlin o Böcklin).

Cuando Benjamin asienta la metodología para sus escritos autobiográficos, lo hace como narrador, como elaborador de imágenes, y siendo plenamente consciente de la problemática que entraña la formulación lingüística y la posterior cristalización del lenguaje burgués en la

escritura de corte autobiográfico⁹⁸. Benjamin problematiza que ya desde sus orígenes, la novela moderna a menudo acudía al protagonista como *alter ego* (*otro yo*) del autor con la intención de elaborar una experiencia en cierto grado ajena a sí mismo, que no obstante hubiera de beber de las fuentes subjetivas tanto del narrador como del lector. El lector se convierte así en el constructor del relato que lee y el poeta, a quien pertenecen íntimamente esas líneas, ha de enajenarlas de sí mismo para que puedan producirse en el exterior. Este proceso se lleva a cabo a través de una separación⁹⁹, pero sobre todo, descansa sobre la imposibilidad de elaborar todo tipo de experiencia.

En el sistema literario industrial de mediados del s. XIX, la articulación narrativa del relato y de la novela se tornaba no más que en una reducción a un proceso acumulativo, en el que se depositaban progresivamente acciones, nombres y descripciones de eventos sucesivos e indistinguibles, fantasmales a costa siempre de pequeños y destellantes momentos de emocionalidad subjetiva, guiados por una estructura narrativa que conduce al lector a través de una historia condenada a saberse siempre la misma¹⁰⁰. De forma divergente y disruptiva a lo anteriormente planteado, Benjamin considera que la figura del narrador ideal habría de «sumergirse en la vida del relator para participársela a los oyentes en tanto que experiencia. Por eso lleva adherida sobre sí la huella que corresponde al narrador» del mismo modo que «a la

⁹⁸ En *Los orígenes de la novela* (Cfr., Lukács, 1966) evidencia que la forma literaria moderna por excelencia fue la novela, que vio su desarrollo desde la Ilustración y el primer romanticismo alemán (al que Benjamin denominaría únicamente *romanticismo*), alcanzando su culminación en el tardo romanticismo inglés y francés de mediados del s. XIX. Las formas literarias enmarcadas en la tradición del sujeto europeo moderno coinciden con el atemperamiento y la cristalización de un tipo de subjetividad sin precedentes hasta los periodos comprendidos entre los siglos XVI y XVIII. Schlegel, Schelling y Novalis alcanzaron plena conciencia de la ironía del lenguaje filosófico moderno y extendieron dicha ironía a su propio lenguaje crítico-literario, explicitando y evidenciando la paradoja constitutiva de la moderna subjetividad que era en isomorfismo con la autodestructiva epistemología capitalista (cfr. Benjamin, *CRa*, 2006, pp. 22-23).

⁹⁹ Anteriormente vimos que para Schlegel y los críticos de arte pertenecientes al periodo literario denominado como primer romanticismo, la palabra crítica y fragmento son sinónimos. Nos atrevemos a introducir un tercer término de identidad *separación* (*crítica = fragmento = separación*).

¹⁰⁰ Véase por ejemplo Balzac, H. (2022). *Ilusiones perdidas*. Traducción al castellano de José Ramón. Monreal. Madrid: Alianza., o las novelas seriadas de Alexandre Dumas que evidencian el proceso de serialización y reproducción de la industria literaria. Por otro lado, Victor Hugo hacía gala de un tipo de espíritu ilustrado que promulgaba los valores políticos de «segunda revolución», ensalzando los valores de la fraternidad y la revuelta armada en un tipo de narrativa institucional conformista, al servicio del orden político, de apariencia revolucionaria pero vaciada de todo contenido político-ideológico real.

vasija de arcilla la huella de la mano del alfarero» (Benjamin, 2021, *SmB*, p. 158)¹⁰¹. La moderna forma de subjetividad literario-romántica planteaba una insoslayable problemática que como veremos a continuación no desaparece, sino que por el contrario, se transforma y muta a lo largo del siglo XIX, en paralelo a la culminación de la industrialización y el perfeccionamiento técnico de los medios productivos. Lanzando algo de luz a nuestras consideraciones, la especialista en Benjamin Susan Buck-Morss nos ilustra muy inteligentemente acerca de este asunto en su libro *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes (The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the arcades Project)*¹⁰². En su libro, Buck-Morss (2021) distingue, en la moderna industrialización a lo largo del siglo XIX, una semilla anticipatoria presente en la arquitectura, las artes visuales y la literatura que «ni el artista ni el técnico» eran capaces de distinguir en la «maraña de trabas» que estas mismas constituían. Por un lado «la tecnología era inherentemente progresista, y prometía formas socialistas de vida y de cultura», sin embargo «en tanto su despliegue era apropiado por el capitalismo y el estado, producía solo imágenes oníricas reificadas de esa promesa» en definitiva «una fantasmagoría de la *nueva naturaleza*» (p. 164). Además de esto, Buck-Morss critica el conformismo de una sociedad tan imbuida en su cristalización onírica y viviendo tan inmersa en el tejido del tardo capitalismo industrial, que se olvida de la posibilidad de reajustar el sistema del infierno congelado, en la repetición onírica de su tejido *ad infinitum*:

En el folletín, los escritores encuentran su lugar apropiado como comunicadores a una audiencia masiva y como comentaristas de la vida cotidiana, pero los géneros comerciales de su literatura – fisionomías de la multitud, panoramas del bulevar, las ensoñaciones del flâneur – transforman la realidad en un objeto que puede ser pasivamente consumido con placer, directamente en su forma de ensueño, en lugar de «refuncionalizar» el aparato de comunicación en una herramienta que haga posible despertar del sueño (Buck-Morss, 2021, p. 165).

¹⁰¹ «So haftet an ihr die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschaie» (Benjamin, W., 1991, *Gesammelte Schriften*, I, 1, *Erste Band, Zweiter Teil, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Über einige Motive bei Baudelaire*, p. 611).

¹⁰² Buck-Morss, S., 2021, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Machado Libros, Madrid.

En *Sobre algunos motivos en Baudelaire*¹⁰³ Benjamin observa que a mediados del s. XIX «las condiciones para la recepción de poemas líricos se volvieron más desfavorables» pues «el lírico dejó de ser el poeta como tal» (Benjamin, 2021, *SmB*, p. 153)¹⁰⁴. La *experiencia* no solo se le alejaba irrealizable al lector sino del mismo modo también al propio poeta, capaz de asir únicamente dispersos *destellos vivenciales* que debía transformar posteriormente en *experiencia* para el lector, como un alquimista a través de la voluntaria actividad poético-inmersiva, habiendo perdido cualquier tipo de posibilidad de subjetividad consciente o auto reconocimiento por vías «naturales» (ibid., 2021, pp. 362-363)¹⁰⁵. Si bien este hecho evidencia la dinámica deshumanizadora de la sociedad industrial de mediados del s. XIX, también plantea la pérdida de la *esperanza* (*Erwartung*) de un poeta que ya no *espera* (en alemán *erwarten*) nada, o bien considera que *lo que le espera* es algo aún peor que *nada*: la experiencia del *Spleen* elevada *ad infinitum*¹⁰⁶. Ha sido engullido por el onirismo de lo siempre igual, subsumido bajo el infierno de la repetición del tiempo reflejado sobre sí mismo¹⁰⁷ del que solo puede escapar

¹⁰³ Benjamin, 2014, *Baudelaire. Sobre algunos motivos en Baudelaire* Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz, Jorge Navarro Pérez y Juan Barja. Madrid: Abada.

¹⁰⁴ Daß dem so ist, daß, mit andern Worten, die Bedingungen für die Aufnahme lyrischer Dichtungen ungünstiger geworden sind, dafür spricht, unter anderm, dreierlei. Erstens hat der Lyriker aufgehört, für den Poeten an sich zu gelten (Benjamin, 1991, p. 607)

¹⁰⁵ Véase Baudelaire, C. (2021) *Las flores del mal*. XCIII: *A une passante* (pp. 362-363). En este poema Baudelaire describe un destello vivencial fugaz, único momento de lucidez en un paseo por París en el que todos los estímulos imbuyen al autor en un espeso tejido onírico, en una *vivencia* deshumanizada de la propia ciudad. El poeta rescata esa fracción de segundo durante el cual se produce la vivencia como una exhalación y el autor la convierte en poesía. Se sumerge en la vivencia vacía y elabora en base a esta una “subjetiva” experiencia literaria. Esta aproximación podría constituirse crítica, pero no lo pensamos así. Más bien la consideramos como una práctica inmersiva, que acaba saliendo del infinito mar del *Spleen* con un pedacito de él en el corazón que ha de traducir y poner en manos del mundo como un *artefacto natural*.

¹⁰⁶ «Cuando como una losa pesa el cielo plomizo / sobre el alma gimiente de un largo hastío presa, / y que abrazando el círculo de todo el horizonte/ vierte un día más negro y triste que la noche [...] – Y pasan coches fúnebres, sin tambores ni música, / por mi alma lentamente; la Esperanza, vencida,/ llora, y la Angustia atroz y despótica planta/ su negro pabellón en mi cráneo abatido» (LXXVII, *Spleen*, p. 305). «De este paisaje terrible, / como jamás mortal ha visto,/ la imagen aun esta mañana,/ vaga y lejana, me embelesa.// ¡El sueño está lleno de milagros!/ Por un capricho singular/ he desterrado de esos espectáculos/ el vegetal irregular, // y, pintor por mi genio altivo, / en mi cuadro saboreaba/ la embriagante monotonía/ del metal, el mármol y el agua» (p. 392-393).

¹⁰⁷ Una de las más terroríficas, explícitas y gráficas imágenes del infierno en la literatura tiene lugar en la *Comedia* de Dante (Alighieri, D., *Comedia*, Traducción al castellano de José María Micó, 2018. Barcelona: Acontilado). En ella se nos muestra el infierno como proyección repetitiva del sufrimiento paradójico. Por ejemplo, en el canto decimotercero (versos del 1 al 151) se presenta el bosque de los suicidas, un bosque encarnado por los espíritus de

momentáneamente mediante la acción explosiva y la interrupción violenta del normal discurrir de los acontecimientos¹⁰⁸. El poeta habría de transfigurar la vacía vivencia (*Erlebnis*) en una experiencia (*Erfahrung*).

Benjamin (2021) apunta que «Baudelaire quería ser entendido» (*Baudelaire, SmB*, p. 153), compone *Les fleurs du mal* para un tipo específico de lector (*Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*), un lector condenado igual que él a la imposibilidad de *vivirse*. Paralelamente a esta despersonalización del *yo*, se daba una especial dirección proyectiva de lo animado y lo vivo en la materia muerta (*still life*) en una auténtica inversión ontológica (Baudelaire, 2021)¹⁰⁹. La inversión terminológica entre lo vivo y lo muerto es abundante en los poemas de Baudelaire, que ya sembraba una semilla en los primeros simbolistas como Rimbaud y Verlaine. En el contexto cultural de la ciudad industrial de mediados del s. XIX se producían «una serie de intentos por apoderarse de la experiencia *verdadera*, en contraposición a ese otro reducto que se posa en la existencia, normalizada y desnaturalizada, de las masas ya

estos, que quedan atrapados en cuerpos de árboles, condenados a permanecer contemplando su propia soledad *ad aeternum*, conteniendo sangre en vez de savia, de modo que cualquier corte o rotura de sus ramas lo obligase, sin morir, a ver vertida su sangre de forma constante sin poder hacer nada al respecto. Completando esta relación con una cita, caemos en la cuenta de que en *Diléctica de la mirada*, a través del análisis de *Passgen-Werk*, Buck-Morss observa que «la temporalidad mítica de la modernidad revive como tipos sociales contemporáneas las figuras arcaicas del Hades, cuyos castigos encuentran eco en el carácter repetitivo de la existencia moderna» (Buck-Morss, 2021, p. 120).

¹⁰⁸ En *Crímen y castigo*, Raskolnikov mata sin un motivo claro y con todos los motivos a la vez. La novela ahonda en los aspectos éticos de la subjetividad, presentando al criminal como un «joven estudiante» que en un momento dado comete un horrible asesinato injustificado. Procede de una homogénea clase media y posee aspiraciones de convertirse en un intelectual remunerado. Sin embargo la irritación que despierta en él la monótona realidad del trato social deshumanizado lo impulsa a cometer su crimen, de forma planificada y metódica, del que instantáneamente se arrepiente, y cuyo enfrentamiento interior con su propia culpa lo lleva a la confesión de su crimen.

¹⁰⁹ La transmigración terminológica entre *lo vivo y lo muerto* en *Les fleurs du mal* de Baudelaire es muy abundante: «ses yeux polis sont faits de minéraux charmants, Et dans cette nature étrange et symbolique Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique, Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants, Resplendit à jamais, comme un astre inutile, La froide majesté de la femme stérile» (p. 156), «Tes yeux, où rien ne se révèle / De doux ni d'amer / Sont deux bijoux froids où se mêle / L'or avec le fer» (p. 158). A modo de ejemplo de esta transmigración en dirección inversa, se puede ofrecer también el fragmento V de su obra *Pequeños poemas en prosa: los paraísos artificiales* en el que escribe: «Tienen los muebles formas alargadas, postradas, languidecentes. Tienen los muebles aire de soñar; creeríaselos dotados de vida sonambulesca, como vegetales y minerales. Hablan las telas una lengua muda, como las flores, como los cielos, como las puestas de Sol» (Baudelaire, C., 2005. *Pequeños poemas en prosa*. Traducción al castellano de Jose Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra).

civilizadas» (Benjamin, 2014 *SmB*, p. 154)¹¹⁰ y esto situaba al poeta como un espectro acechante, reflejado en la abstracta masa informe de la ciudad sin llegar a mezclarse con ella. Atendiendo a la gran importancia del tejido onírico en la forma en la que el sujeto se relacionaba con la aparición del diseño industrial en la arquitectura de las grandes ciudades, es insoslayable que especialmente París, que ofrecía ciertos «panoramas anunciadores» de una transformación inminente. Del mismo modo, todas estas construcciones arquitectónicas evidenciaban el carácter eminentemente destructivo del moderno proceso de industrialización. Los panoramas industriales decimonónicos, así como la afluencia de las nuevas Exposiciones Universales que exacerbaban con muestras en transparentes estructuras de cristal y acero el poder tecnológico-científico de los nuevos medios de producción, brillaban con una especial fuerza que, si bien en danza continua con una población cada vez más cosificada y objetualizada, demostraba con su transparencia cupular y sus geométricos despliegues a lo Le Corbusier, la presencia de un paisaje deformado y virtual, extraterrestre, más fruto de una ilusoria proyección utópica que atendiendo a las necesidades reales del ciudadano o los aspectos efectivos de la realidad social. Esto incitaba al habitante de la ciudad a deambular sin rumbo fijo, sin destino claro, sin una intención concreta, a través de una serie de *no-lugares*, de *espacios igualados* y estructurados al vacío, en la congelación ilusoria del desvanecimiento de toda proposición de sentido¹¹¹. La ciudad para el poeta ha sido desde entonces lugar de determinación subjetiva y despersonalización simultáneas. El *paseante* (des)encarna la imagen transparente e inasible de un espectro enajenado de la ciudad, incapaz de toda experiencia en el interior de sus pasajes y cúpulas, caminando a través de las cuadrículas y puertas del triunfo, desvistiéndose de su

¹¹⁰ «Seit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts stellte sie eine Reihe von Versuchen an, der »wahren« Erfahrung im Gegensatz zu einer Erfahrung sich zu bemächtigen, welche sich im genormten, denaturierten Dasein der zivilisierten Massen niederschlägt» (Benjamin, 1991, p. 608)

¹¹¹ «Esos panoramas, que anunciaban una radical transformación en la relación del arte con la técnica, son al mismo tiempo la expresión de un inédito y nuevo sentimiento, pues a su través el hombre urbano – cuya superioridad en lo político sobre el habitante de los campos halla expresión en múltiples facetas en el curso completo de aquel siglo -realiza el intento de trasladar el campo a la ciudad. Esta se ensancha en los panoramas para transformarse en un paisaje, como luego, de forma más sutil lo hará para el paseo sin destino» (Benjamin, 2013, *Obras*, V, 1, *OP*, p. 58). «Die Panoramen, die eine Umwälzung im Verhältnis der Kunst zur Technik ankündigen, sind zugleich Ausdruck eines neuen Lebensgefühls. Der Städter, dessen politische Überlegenheit über das Land im Laufe des Jahrhunderts vielfach zum Ausdruck kommt, macht den Versuch, das Land in die Stadt einzubringen. Die Stadt weitet sich in den Panoramen zur Landschaft aus wie sie es auf subtilere Art später für den Flanierenden tut» (Benjamin, 1991, *GS*, V, 1, *PW*, p. 48)

presencia en los umbrales cada vez más borrosos entre riqueza/pobreza, interior/exterior. Su actividad no responde a lógica alguna, alejándose de la satisfacción directa de sus necesidades de subsistencia, despojándose de su condición consciente a través de su inmersión en un tejido transparente y vacío se mueve el sujeto post-industrial. Entre el sueño y la vigilia, remando a favor del progresivo despliegue capitalista al servicio del valor abstracto, cuyo único objetivo consiste en autoexpandirse, y dentro de cuyos márgenes sin márgenes las personas no son más que el cociente de rozamiento necesario para el despliegue de su abstracta dinámica reproductiva, se gesta la despersonalización de un sujeto que habría de funcionar como espectro en la gran ciudad, consumido por la realidad onírica del propio entorno en el que consume y consume sus impulsos libidinales, los cuales ya no les pertenecen de suyo.

En este sentido, subraya Benjamin, París llega a ser con Baudelaire «el objeto específico correspondiente a una poesía cuyo arte no ofrece patria alguna sino, antes bien y en mayor medida, la mirada que arroja el alegórico al encontrarse frente a la ciudad: la mirada de su extrañamiento» (Benjamin, 1991, *OP*, 1, p. 66). La figura del *flâneur*, observador burgués en el umbral entre lo público y lo privado, paseante sin destino en la gran ciudad se enfrentaba a la abstracta virtualidad de la alteridad en la masa informe y fantasmagórica de la ciudad, que le devolvía un guiño espectral. El espectro abstracto de la masa se erguía entonces frente al observador como fuerza natural. Lo que comenzó con Empédocles con una disolución de la subjetividad en lo cósmico como ofrenda y sacrificio fundador del mito, se levanta en el siglo XIX enarbolando núcleos nodulares tardíos de irrupción melancólica ante la disolución de lo público y lo privado, de lo artificial y lo natural, del *yo* y la inabarcable multiplicidad de lo *otro*. Sin embargo estos puntos nodales no poseen ya la fuerza de los primeros románticos. Poseyeron capacidad crítica en su primera enunciación representativa, pero perdieron su particular fuerza originaria al intentar adaptarlas casi literalmente pero de forma técnicamente elaborada a las tramas revolucionarias del s. XIX, eso sí, sin la joven presencia revolucionaria y de lo genuinamente interruptor de la lógica mesiánica de lo *Frühromantik*.

II. Surrealismo y *Passagen-Werk*: El montaje como forma de interrupción del tejido onírico del mito burgués

Como veíamos, en la moderna ciudad industrial, el paseante sin destino se estremece de angustia y ahogo, sumergido en el *Spleen / Ideal*¹¹² de la ciudad como horizonte de transparente infinitud igualadora, condenada a ser siempre la misma, eliminando todo misterio metafísico de su tramado constitutivo. Cabe observar que es precisamente el deambular sin rumbo del *flâneur* lo que da lugar al relato de Edgar Allan Poe *El hombre en la multitud*, que Benjamin analiza en *Sobre algunos temas en Baudelaire*. En el relato de Poe se escenifica a la perfección la singular condición del inconsciente colectivo y el cómo las dinámicas de producción industrial convertían las grandes ciudades europeas en una creciente exponencial de población que se desplazaba cada vez en mayor número a las grandes capitales industriales. Los *tics* histriónicos se desarrollaban en el núcleo de profesiones cada vez más abstractas e igualadas y los hombres de negocios se agolpaban vestidos por el mismo patrón y repitiendo los mismos gestos de forma inconsciente. Esto afectaba a una serie de zonas habitualmente concurridas con una afluencia prominente de población que adaptaba conjuntamente las manías psicológicas, haciéndolas indistinguibles las unas de las otras. En contraposición a esto encontramos un Baudelaire que, tal como nos muestra Benjamin en sus escritos dedicados al mismo, adolecía de personalidad impredecible, en ocasiones siendo muy evidente que llevaba la rostridad fisionómica deleuziana al límite para forzar la interrupción del normal acontecer del desarrollo social. No obstante, estos pequeños gestos de desaprobación y aparente ruptura esconden en su interior una inocua pretensión de heterogeneidad diabólica que no hará sino sembrar la semilla del comportamiento individualista que en la esquizofrénica y rizomática sociedad postindustrial favorecerá la expansión del capitalismo mismo. Más allá de toda aparente conjura demoníaca, Baudelaire fue y es al fin y al cabo un fenómeno de masas de la poesía lírica e incluso gozó de esta condición en vida y, debido a que solo el mero hecho de *producir en masa* refleja perfectamente el espíritu abstracto de la moderna ciudad industrial, consideramos que la figura de Baudelaire no goza de especial presencia revolucionaria a pesar de su excéntrica fisionomía y su gesto aparentemente disruptivo. Sin embargo, como *flanêur*, Baudelaire se encontraba en

¹¹² «Pero con Baudelaire, lo decisivo en su idilio mortal con la ciudad es su base social, que se revela de carácter moderno enteramente. Dado que lo moderno es el acento fundamental de su poesía. Al poetizarlo como *spleen* (*Spleen et Ideal*) hace saltar, de hecho, el ideal» (Benjamin, 2013, *Obras*, V, 1, *OP*, p. 67) Entscheidend jedoch ist bei Baudelaire in der »totenhaften Idyllik« der Stadt ein gesellschaftliches Substrat, ein modernes. Das Moderne ist ein Hauptakzent seiner Dichtung. Als spleen zerspellt er das Ideal (»Spleen et Ideal«) (Benjamin, 1991, *GS*, *PW*, V. 1, p. 55).

el umbral, adoptando la actitud contemplativa de observador del paisaje urbano y esto evidencia en su obra las características de un período social infernal y congelado en su propia decadencia:

Es la mirada propia del *flâneur*; la de aquel paseante sin destino cuya forma de vida aún entrevera con cierto brillo de reconciliación la inconsolable y venidera de las gentes que habitan en la metrópoli. El *flâneur* aún se alza en el umbral, tanto el de la urbe gigantesca como el de la burguesía como clase. Ninguno lo ha vencido todavía y en ninguno se siente como en casa, por lo cual busca asilo al interior de la multitud, las contribuciones más tempranas a cuya especial fisionomía aparecen en Engels y Alan Poe. La multitud es el velo tras el cual la fantasmagoría ciudadana viene a guiñar el ojo al paseante, dado que de este modo la ciudad es tanto paisaje como habitación (Benjamin, 2013, *Obras I, OP, vol. 1*, p. 66)¹¹³.

Como rima de la figura de Baudelaire en la obra de Benjamin encontramos la figura de Kraus. De forma análoga al trabajo de investigación para su *Obra de los pasajes*, Benjamin escribía su extenso trabajo sobre Karl Kraus, que para Benjamin representaba el brillo diabólico de la industria literaria mediante el lenguaje industrial a través del cual el propio Kraus se pronunciaba como crítico de la industria periodística. Benjamin cita el ensayo *En esta gran época* de Kraus, en el que este último afirma que se encontraban en una época en la cual «sucede lo que uno no podía imaginar y en la que tendrá que suceder lo que uno ya no puede imaginar» (Benjamin, 2007, *Obras, Libro II, vol. 1, Ensayos estéticos y literarios, Karl Kraus*, p. 345)¹¹⁴. Aun coincidiendo con la afirmación de Kraus, Benjamin consideraba que «el fondo oscuro del que se destaca la imagen de Kraus no es jamás la contemporaneidad, sino otro mundo más remoto, el de lo demoníaco» y que «la luz del día de la Creación cae sobre él, y es así como sale de esta noche. Mas no en todas sus partes, y hay algunas que se hallan arraigadas en la noche más de lo que se presume» (ibid., p. 352)¹¹⁵. Kraus, al igual que Baudelaire es una figura

¹¹³ «Es ist der Blick des Flaneurs, dessen Lebensform die kommende trostlose des Großstadtmenchen noch mit einem versöhnenden Schimmer umspielt. Der Flaneur steht noch auf der Schwelle, der Großstadt sowohl wie der Bürgerklasse. Keine von beiden hat ihn noch überwältigt. In keiner von beiden ist er zu Hause. Er sucht sich sein Asyl in der Menge. Frühe Beiträge zur Physiognomik der Menge finden sich bei Engels und Poe. Die Menge ist der Schleier, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winkt» (Benjamin, 1991, *GB, V, 1, PW*, p. 54)

¹¹⁴ «in dieser Zeit, in der eben das geschieht, was man sich nicht vorstellen konnte, und in der *geschehen* muß, was man sich nicht mehr *vorstellen* kann, und könnte man es, es geschähe nicht» (p. 338).

¹¹⁵ «Das Licht vom Schöpfungstage fällt auf ihn, und so taucht er aus dieser Nacht. Doch nicht an allen Teilen, und es bleiben andere, die sind ihr tiefer als man ahnt verhaftet» (p. 345).

realmente inquietante y perturbadora, no solo en su aparición sino en lo que no se puede ver de ellos, en lo que queda oculto tras la aparente interrupción de sus respectivas manifestaciones culturales, que es aún más oscuro que lo terrorífico de su cara iluminada parcialmente desde el suelo, dotando sus rostros de un cariz fantasmagórico. Ambos son ejemplos de cómo el mundo era progresivamente sometido al encantamiento de las formas “mágicas” y “progresistas” del capitalismo industrial, ya que «bajo la superficie de una racionalización sistémica creciente, en un nivel «onírico» inconsciente, el nuevo mundo urbano-industrial fue plenamente re-encantado» (Buck-Morss, 2021, p. 280). Este tipo de figuras espectrales y problemáticas, de formas cualitativamente diferentes proponían particularidades aparentemente críticas pero en el fondo inocuas por formar parte del tenebroso tejido espectral del lenguaje burgués desde el cual se enunciaban.

No obstante, a principios del siglo XX, inaugurando las nuevas vanguardias artísticas, nació un movimiento literario que interesó especialmente a Benjamin por diversos motivos: nos referimos aquí al surrealismo. En su artículo *El surrealismo*, (publicado en febrero de 1929 en *Die literarische Welt*) al que subtitula *La última instantánea de la inteligencia europea*, Benjamin alude a que «las corrientes espirituales pueden alcanzar un desnivel suficientemente agudo como para que el crítico pueda erigir en ellas su central de energía. Un desnivel que crea, en el caso del surrealismo, la diferencia entre Francia y Alemania». Así pues, había surgido en Francia en 1919 en el círculo de algunos literatos (los más importantes son Adré Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos y Paul Éluard) un movimiento de acción revolucionaria no carente de problemáticas y contradicciones internas que acabarían por disolver el grupo algunos años más tarde (cfr. Benjamin, 1991, *Obras*, II, 1, p. 301). En el proceso de escritura de Benjamin, juega una gran importancia el montaje y su poder de interrupción del orden de la historiografía, siendo sus *Tesis sobre el concepto de historia* un caminar hacia aquello que queda fuera de la temporalidad histórica. En este sentido, en tanto que búsqueda de una temporalidad interruptora e interrumpida, Benjamin señala la importancia de la brecha, el montaje, el collage y la escritura automática surrealista, que buscaba de cierto modo desligarse del pensamiento consciente y desbordarlo en un acto revolucionario más allá de todo orden sistémico-racional. Si bien Benjamin condenaba «[...]el brillo de lo nuevo» que «se refleja, al igual que un espejo en otro espejo», «el brillo de lo nuevo siempre igual, el producto de cuya reflexión es la fantasmagoría en la que acontece la llamada *historia cultural*, donde la burguesía saborea su falsa conciencia» (p. 68), considera que los surrealistas insuflan una bocanada de aire que extrae de los paseos, de los mínimos detalles cotidianos de la relación amorosa, e incluso de las cosas que rodean a la amada más que de la propia persona amada una imagen

política revolucionaria. Así pues, tal como apunta muy lucidamente Buck-Morss: «Lejos de escapar hacia las antiguas formas, la percepción surrealista aprehende directamente la esencia *metafísica*, de las nuevas formas, esencia que no está más allá de la historia sino dentro de ella» (Buck-Morss, 2021, p. 285). Por lo tanto, si quisiéramos entender el particular modo de escritura benjaminiana, habríamos de hablar del enorme poder destructivo de la ciega progresión tecnológico-científica que, viéndose reflejada en toda posibilidad elaboradora de su escritura crítica, se enfoca en sus últimos acercamientos en generar un tipo de montaje interruptor del sueño mítico de la subjetividad burguesa.

En su *Obra de los Pasajes*, Benjamin apunta que «la tecnología humana que erigió las ciudades puede reducirlas a polvo»¹¹⁶. Nos encontramos análogamente ante un creciente proceso industrial que integraba a la perfección los diversos y mecanizados medios industriales de producción literarios. Estas se encontraban en disposición de reducir las manifestaciones culturales a cenizas inabarcables, a insignificantes significantes y significados en constante transmutación, en constante cambio sin un designador rígido ni marcador histórico que atase y asegurase la experiencia humana a una estructura temporal consciente. Con la periodificación de la información a través del *Zeitung* y la constante producción acelerada de fascículos literarios (impulsando el ajetreado y apabullante ritmo de trabajo al que los artistas eran forzados a producir para sobrevivir), el consumo diario de grandes cantidades de información entremezclaba e igualaba en el marco de su soporte formal la más inocua receta culinaria con una noticia de múltiples bajas humanas en una trágica y violenta masacre masiva. Esto eliminaba toda linde entre ambas informaciones, igualándolas y tornando ambas en cualitativamente indiferenciables. Como particularidad crítica, los tres *poemas collage* de Breton¹¹⁷, datados de 1920, constituyen un ejemplo de montaje interruptor de los elementos de

¹¹⁶ «La fantasía de ruina final de París sintetiza la no recepción de la técnica. Desde ella nos habla una vaga conciencia de que, con las grandes capitales, surgieron los medios para reducirlas a polvo» (Benjamin, W., 2013, *Obra de los pasajes*, p. 190). «Die Phantasien vom Untergang von Paris sind ein Symptom davon, daß die Technik nicht rezipiert wurde. Aus ihnen spricht das dumpfe Bewußtsein, daß mit den großen Städten die Mittel heranwachsen, sie dem Erdboden gleichzumachen» (Benjamin, 1991, *PW*, p. 152) [*Konvolut*, C 7, a, 4]

¹¹⁷ «Heureux présage / on dit que / les fumeurs ne veulent plus /aider au progrès / la grande douleur / parure merveilleuse / des châtaignes à l'automne / pénètre / égratigne et fait rire / le prince charmant / celui qui vivait /pour me disculper / le froid est revenu / le désordre / boucle / quelques poèmes / la carte du temps / a manqué jusqu'à présent». El formato físico original del poema que presentamos mantiene la amalgama heterogénea de tipografías, cursivas, enunciados enteros en mayúscula, rugosidades y tonalidades de cada uno de los papeles y diferentes tamaños de letra. Esta multiplicidad caótica es acompañada de un claro sentido evocador y misterioso, completamente distinto al que hubieran tenido las palabras articuladas en su medio original.

la prensa masiva a modo de respuesta defensiva al bombardeo de fascículos, revistas, periódicos y cartelería. Breton recortó palabras y frases de diferentes medios de reproducción literaria y publicitaria y rescató de ellas la semilla de lo nunca-dicho, dicho efectivamente a través del montaje de estos fragmentos aparentemente inconexos en conformaciones completamente nuevas, generando significados vivos desde la palabra descontextualizada y re-contextualizada, accediendo así a sentidos significativos interruptores de la palidez muerta del medio literario industrial. En lugar del sentido convencional al que se adscribiría el recorte si se encontrase en su medio original, el montaje de estos fragmentos descontextualizados insufla en una dirección absolutamente nueva una llama disruptiva agazapada en el interior de la fría maquinaria rotativa de los medios de comunicación masiva. De la gris constitución de lo seriado, de lo convencionalmente reglado y distribuido como constante bombardeo de información para las grandes masas, los surrealistas rescatan una interruptora y lúdica luz infantil. En el juego del recortable y en la construcción de sentidos inéditos y sorprendentes localiza el potencial poético de la palabra al margen de su contexto original, recontextualizándola de forma consciente para formar un poema que baila en vibrante y constante configuración, cuyas palabras aparecen animadas por un cálido aliento.

Por otro lado, con la escritura automática se evidencia un proceso de inmersión en el subconsciente dejando fluir aquello oculto bajo la normalización social del despliegue onírico de un presente congelado. Para Breton el presente, vinculado a través del canal del sueño a su propia identidad histórica, convierte lo onírico (aquello no fijado en ningún estrato específico de la memoria) en íntima armonía con las particularidades subjetivas de la vida privada, denotando un acontecimiento revolucionario que reside en la charla de café y en el ardiente fuego que mueve a Breton y a Nadja a deambular por las calles como almas en pena.

Breton y Nadja son la pareja de amantes que convierte en experiencia revolucionaria, si no en acción revolucionaria, cuanto hemos vivido y experimentado en tristes viajes en tren (los trenes empiezan ya a envejecer), en esas tardes vacías de domingo en las barricadas proletarias de las grandes ciudades, en la primera mirada que se arroja por las ventanas, mojadas por la lluvia, de una vivienda nueva. Breton y Nadja hacen explotar las formidables fuerzas de la atmósfera que se esconde dentro de estas cosas (Benjamin, 2007, *Obras*, II, 1, p. 306)¹¹⁸.

¹¹⁸ «Breton und Nadja sind das Liebespaar, das alles, was wir auf traurigen Eisenbahnfahrten (die Eisenbahnen beginnen zu altern), an gottverlassenen Sonntagnachmittagen in den Proletariervierteln der großen Städte, im ersten Blick durchs regennasse Fenster einer neuen Wohnung erführen, in revolutionärer Erfahrung, wenn nicht

Sin embargo, a pesar de sus simpatías con los surrealistas, Benjamin es ciertamente crítico con el halo de misterio de esta aura enigmática heredada de los románticos, apuntando que esta no es de ningún modo revolucionaria ni significativa de por sí. Más allá del mero esteticismo formalista, los surrealistas se adscribieron a raíces ideológicas profundas. Más que en la brumosa maraña del sinsentido, de lo dislocado e interruptor o del ensalzamiento del núcleo misterioso de todo poema, la verdadera potencia revolucionaria de los surrealistas no debería perderse del todo en ello. Para Benjamin sería absurdo que una proposición así llevase realmente a ningún lugar, ya que el verdadero potencial revolucionario de los surrealistas lo encuentra en este alumbramiento de lo profano y lo cotidiano a través de la presencia aurática de lo siempre por venir, que busca en la esperanza crítica de un verdadero cambio sistémico una auténtica posibilidad de interrupción de la temporalidad capitalista. Así pues:

Subrayando, patética o fanáticamente, el aspecto enigmático de lo enigmático no hay avance posible; el misterio lo penetramos solamente en la medida en que lo reencontramos precisamente en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que presenta lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano (Benjamin, 2007, *Obras*, II, 1, pp. 313 - 314)¹¹⁹.

Para Benjamin es necesario que el misterio se encuentre ligado a lo cotidiano, que encuentre en la particular imagen profana su potencial revolucionario. Es por esto por lo que, más allá de la embriaguez de los opiáceos, el despertar del sueño que proponían los surrealistas tiene más que ver con el montaje como voluntad política consciente. Aun así, y a pesar de las diferencias que Benjamin encuentra con respecto al movimiento surrealista, este no deja de representar para Benjamin el mejor de los acercamientos efectivos a un arte auténticamente revolucionario, que no obstante, habría de ser consciente de que la única posibilidad de despertar del sueño de

Handlung, einlösen. Sie bringen die gewaltigen Kräfte der »Stimmung« zur Explosion, die in diesen Dingen verborgen sind» (Benjamin, 1991, *GS*, II, 1, p. 300).

¹¹⁹ «Die Ästhetik des peintre, des poète »en état de surprise«, der Kunst als Reaktion des Überraschten ist in einigen sehr verhängnisvollen romantischen Vorurteilen befangen. Jede ernsthafte Ergründung der okkulten, sürrealistischen, phantasmagorischen Gaben und Phänomene hat eine dialektische Verschränkung zur Voraussetzung, die ein romantischer Kopf sich niemals aneignen wird. Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt» (ibid., p. 307).

la historia y del capitalismo desde el arte sería la destrucción de todo modelo capitalista burgués de producción literaria. Así pues, un arte auténticamente revolucionario habría de destruirse a sí mismo.

Por el momento los surrealistas son sin duda los únicos en haber comprendido la tarea de hoy. Y van intercambiando, de uno en uno, la colección de gestos de su mímica en la esfera de un despertador cuyo timbre, a cada minuto, atruena por espacio de sesenta segundos (Benjamin, 2007, *Obras*, II, 1, p. 316)¹²⁰.

III. *Infancia berlinesa hacia 1900: la raíz histórica en el recuerdo de infancia*

La capacidad interruptora de los textos de Benjamin descansa en la iluminadora cotidianeidad de sus escritos de infancia. Nos acercamos al final de la vida de Benjamin, al igual que nos aproximamos al final de nuestro ensayo, y es quizás arriesgado (pero en nuestra opinión bastante acertado) acabar con uno de sus textos más enigmáticos, a través del cual elabora precisamente el recuerdo de infancia a través de una rememoración consciente de *imágenes-recuerdo*. Acabaremos pues, con uno de los experimentos más bellos de la obra de Benjamin que, tomado de forma aislada y sin tener en cuenta el resto del transcurso discursivo de su obra precedente podría parecer, a través de una primera aproximación difícil de entender; es por ello por lo que hemos depositado las pistas necesarias a lo largo de nuestro ensayo, con el objetivo de comprender algo mejor el sentido específico del corto ensayo poético que ahora nos ocupa. Antes de abordar el análisis textual de algunos fragmentos especialmente seleccionados de *Infancia berlinesa* (y con intención de no postergar más este momento) accederemos a nuestra lectura desde la particular visión de Peter Szondi con respecto a las similitudes y diferencias entre los escritos de infancia de Benjamin y los de Marcel Proust. A este respecto, Benjamin opina que Proust «convierte la memoria pura – la *mémoire pure* – de la teoría bergsoniana en *mémoire involontaire*» ya que «confronta sin tardanza esta memoria con aquella que, siendo voluntaria, se halla bajo el dominio de la inteligencia» (Benjamin, 2014, *SmB*, p. 156 – 157)¹²¹. Proust puntualiza (al principio de *A la recherche du temps perdu*) que

¹²⁰ «Für den Augenblick sind die Sürrealisten die einzigen, die seine heutige Order begriffen haben. Sie geben, Mann für Mann, ihr Mienenspiel in Tausch gegen das Zifferblatt eines Weckers, der jede Minute sechzig Sekunden lang anschlägt» (Benjamin, *GS*, II, 1, p. 310).

¹²¹ «Das reine Gedächtnis - die *mémoire pure* - der Bergsonschen Theorie wird bei ihm zur *mémoire involontaire* - einem Gedächtnis, das unwillkürlich ist. Unverzüglich konfrontiert Proust dieses unwillkürliche Gedächtnis mit dem willkürlichen, das sich in der Botmäßigkeit der Intelligenz befindet» (ibid., p. 609)

todo esfuerzo por recuperar el recuerdo del pasado voluntariamente es en vano ya que lo expirado se encuentra «fuera del ámbito de la inteligencia» y afirma que «es cosa del azar que nos topemos con él antes de que muramos o que nunca lleguemos a encontrarlo» (Proust, 2021, p. 60). Para Proust «al azar le corresponde que cada cual cobre una imagen de sí mismo, que se pueda adueñar de su experiencia» (Benjamin, 2014, *SmB*, pp. 156-157)¹²². Como veremos, en la escritura de infancia benjaminiana el proceso habría de ser relativamente diferente, pues si bien es evidente la fascinación de Benjamin por su contemporáneo, es también cierto que el mismo Benjamin se vio tentado a abandonar su labor de traducción de *A la recherche du temps perdu* en un esfuerzo consciente por evitar caer bajo una excesiva influencia de la visión proustiana de la memoria. A pesar de sus múltiples afinidades, es evidente que las diferencias entre sus respectivas obras de infancia presentan insalvables puntos diferenciadores, quizás aquellos debido a los cuales Benjamin quiso poner ciertos límites con respecto a la obra del novelista francés. Si bien para Proust el objetivo es la «búsqueda del tiempo pasado para la desaparición de dicho tiempo», veremos que para Benjamin el objetivo pasaría a ser diferente en sentido opuesto¹²³, en consecución lógica con su metodología en la *Obra de los pasajes* y anteriormente incluso en *El Origen del Trauerspiel alemán*. Szondi (1978) presenta una serie de fragmentos de *Infancia berlinesa*, y observa que «el zoológico, la despensa, los palcos de lectura: en ellos Benjamin detectó momentos y primeras huellas de su vida posterior» sin embargo: «su mirada rememorativa encontró también otras cosas, en las que no fue su propio perfil sino su entorno histórico y social lo primero que se hizo reconocible. Este entorno, a su vez, actuó sobre el propio Benjamin y se convirtió en objeto de su reflexión consciente» (p. 498).

Proust trata de escapar de la temporalidad histórica y acude al encuentro entre presente y pasado como una casualidad, sin embargo Benjamin aborda el pasado de forma *consciente* para enfrentarse a lo que hay de futuro en él (Szondi, 1978, p. 499), para *leer escribiendo* lo que se encuentra fuera de los límites de la conciencia. De este modo alumbró las particularidades que el *recuerdo* conjura, siendo reflejado y reflejando en el *tiempo-ahora* (Abad, 2004, p. 24)¹²⁴ una

¹²² Citado por Benjamin del original de Proust.

¹²³ Szondi, P. (1978) *Hope in the past: On Walter Benjamin* en *Critical Inquiry* Vol. 4, No. 3, pp. 491-506. Chicago: The University of Chicago Press. p. 497).

¹²⁴ «No es que el pasado arroje luz sobre el presente o el presente sobre el pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une fulgurantemente con el ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica estática (*Dialektik im Stillstand*). Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente

imagen dialéctica fruto de la necesidad y la nostalgia. A pesar de la raíz romántica de su enunciación poética, el contenido político de la obra de Benjamin reside en su característico método de escritura temporal, a través del cual trata de rastrear la raíz histórica a través de la elaboración del recuerdo de infancia. Szondi escribe que «Proust escucha atentamente al eco del pasado» mientras que Benjamin «escucha las primeras notas de un futuro que mientras tanto se ha convertido en pasado» (Szondi, 1978, p. 499) por lo que «la tensión en Benjamin no se produce en el pasado, sino en el futuro perfecto, en lo lleno de su paradoja: ser futuro y pasado al mismo tiempo» (Szondi, 1978, p. 499). Sólo en la *imagen dialéctica* del *tiempo-ahora* puede producirse una interrupción, como una brecha en el transcurso progresivo del tiempo, en la misma disparidad desajustada del tiempo vivo de la *fiesta* y el *juego*. Es precisamente ahí donde radica la diferencia entre la memoria recolectiva e involuntaria de Proust y el *recuerdo disruptivo* (y por lo tanto fragmentario y crítico) de Benjamin, claramente evidenciado en la relación formal entre sus respectivos escritos de infancia. Considerando las líneas inmediatamente precedentes (y teniendo en cuenta esta significativa diferencia) comprobamos que Proust vuelve a la memoria de infancia a través de una serie novelada de tres mil páginas, mientras que la escritura de infancia de Benjamin¹²⁵ está estructurada en forma de *diario de recuerdos*, a modo de pequeños fragmentos que describen imágenes disgregadas de su infancia sin orden cronológico concreto. Prueba de esto es que el orden del montaje de los fragmentos así como la inclusión de alguno de ellos varía considerablemente dependiendo de la edición que se lea: por ejemplo entre la versión original del texto en *Gesammelte Schriften* (la versión que aquí citamos) y la nueva edición de *Periférica* hay significativos cambios de orden en el

temporal, la relación entre lo que ha sido y el ahora es dialéctica: no temporal, sino de naturaleza imaginal. Sólo las imágenes dialécticas son propiamente históricas, es decir, no arcaicas» (Abad, 2004, p. 24).

¹²⁵ Benjamin, W. (2021). *Infancia berlinesa hacia 1900*. Traducción al castellano de Richard Gross. Cáceres: Periférica.

montaje.¹²⁶ Benjamin tampoco ofrece detalles específicos acerca de los nombres o aspecto físico de los familiares que en ellos aparecen. Szondi señala muy acertadamente que «el poeta del *déjà vu* (Proust) va tras la pista de esos momentos en los que resplandece de nuevo la experiencia de la infancia» y por ello «debe, en consecuencia, contar toda una vida» sin embargo Benjamin «puede prescindir de hechos posteriores y dedicarse a la invocación de aquellos momentos de la infancia en los que una muestra del futuro yace escondida» (Szondi, 1978, p. 500). Mientras que en Proust la memoria aparece de forma involuntaria en base a estímulos sensibles que despiertan la lectura del *logos* concatenado con la imagen del pasado (asentándose involuntariamente en la memoria), en Benjamin hay una voluntad *remembrante* (cfr. Abad, 2004, p. 29)¹²⁷, una necesidad de *recordar* para *salvar* algo en el *tiempo-ahora* (*Jetztzeit*), como una auténtica medida defensiva ante un verdadero momento de peligro¹²⁸ que

¹²⁶ Para un análisis detallado del complejo proceso de edición de los textos de infancia de Benjamin véase Andrade, M. (2021) *Hacia un nuevo modelo de experiencia en Infancia en Berlín hacia 1900*. Aisthesis no.69 Santiago de Chile. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.7764/69.17> : «Benjamin comienza a trabajar en el proyecto que hoy conocemos como *Infancia en Berlín* entre 1932 y 1938 [...]. El antecedente del proyecto es *Crónica de Berlín*, «una serie de glosas» que Benjamin escribió para la revista *Die literarische Welt*, si bien nunca publicó, y que difiere del proyecto posterior por ser mucho más personal y bastante más autobiográfico. Se sabe que Benjamin intentó publicar distintas versiones de *Infancia en Berlín* en al menos tres ocasiones con editoriales alemanas: le había enviado una versión acabada, compuesta por treinta fragmentos, a Gustav Kiepenheuer Verlag en Berlín, en 1933. El mismo año añadió cuatro fragmentos y le ofreció esta segunda versión a Erich Reiss Verlag de Berlín, en 1934. Un tercer manuscrito, escrito entre 1935 y 1937, fue enviado al historiador de arte Franz Glück para publicarlo en una editorial austríaca, si bien no se sabe si difería o no de la versión de 1934. Adicionalmente se sabe que Benjamin revisó el texto nuevamente en 1938, pero, al igual que las versiones anteriores, tampoco logró publicar esta (Tiedemann, «*Editorisches Postscriptum*» 114-115). Dice Benjamin en una carta para Gershom Scholem que ante la imposibilidad de publicar el texto completo se había visto obligado a «desbaratarlo» y «publicarlo por pedazos, como fragmentos en revistas (Benjamin, *Gesammelte Briefe* V, 189)». A continuación Andrade expone que la versión más conocida de *Infancia berlinesa* fue, durante algún tiempo la que popularizó Adorno. Si bien las particularidades de su versión ofrecen algunos enriquecedores aspectos del texto original, Andrade destaca que quizás la más fiel a las indicaciones de Benjamin fue la versión posterior a los importantes descubrimientos por parte de Agamben de los textos del propio Benjamin en la Biblioteca Nacional. De cualquier modo queremos destacar que este hecho evidencia la plasticidad fragmentaria de los textos de Benjamin y la importancia del proceso de montaje como elemento decisivo, tanto en la escritura de estos por parte de Benjamin, como conforme al acercamiento crítico por parte del intérprete.

¹²⁷ «El pasado regresa en las imágenes de la remembranza como el *no-haber-sido* de una felicidad recordada, anhelada o prometida en cada presente» (Abad, 2004, p. 29).

¹²⁸ «El último esfuerzo de Benjamin, emprendido ante la victoria del nacionalsocialismo y el fracaso de la socialdemocracia alemana y francesa, se dedicó a formular una nueva concepción de la historia que rompiera con

requiere de un esfuerzo de elaboración para rescatar la semilla de futuro *aun-no-consciente* que habita en el recuerdo. No olvidemos que de forma paralela a la redacción de los fragmentos de *Infancia berlinesa*, Benjamin trabajaba sin descanso en la recolección de citas para su proyecto más extenso, complejo y ambicioso: *La obra de los pasajes (Passagen-werk)*, en la que se evidenciaría su metodología quizás como en ninguna otra de sus obras¹²⁹. Las tensiones internas de su trabajo conviven y se comprenden entre todos los *otros* que se precien. No cesa de haber en Benjamin una aciaga voluntad destructiva (y alumbradora) que mira su reflejo de vuelta como una *imagen que piensa*, pudiéndose entender su sentido también como una *imagen del pensamiento (Denkbilder)*. La raíz de este término en alemán es *denke-en (pensamiento, pensar)*, igual que encontramos esta raíz en la palabra *recuerdo (Gedenken)*. El *recuerdo* es una vuelta del pensamiento sobre sí mismo, que acuna en las infinitas arenas del tiempo la crisálida dormida de su imagen hasta hacerla florecer «de manera semejante a esa madre que coloca al recién nacido en su pecho sin despertarlo, trata la vida durante un largo tiempo el recuerdo aún tierno de la infancia» (Benjamin, *IB*, 2021, p. 11)¹³⁰. La comparación entre la *vida* y la *madre* y entre el *recuerdo* y el *recién nacido* es clave. El abrir los ojos al mundo del recuerdo, conlleva el sufrimiento tanático de la pérdida de unidad originaria y de forma simultánea la viva concreción de la pulsión erótica y el despertar del sueño de la infancia es precisamente la concreción/cristalización del mismo en su fragmentaria constitución como objeto despojado de

la creencia en el progreso, con la noción del progreso de la humanidad en un tiempo homogéneo y vacío» (Szondi, 1978, pág. 503).

¹²⁹ En el *Konvolut N* de *Passagen Werk* encontramos algunas de las claves más importantes para entender la importancia del montaje en el proceso de trabajo de Benjamin. Benjamin escribe que «en los terrenos de que nos ocupamos, conocemos al modo del relámpago. El texto es ese trueno que después retumba largamente» (N I, I) (p. 733) En este sentido podemos encontrar múltiples afinidades con la tesis V de *Tesis sobre el concepto de historia*. Si bien hemos visto que Benjamin trata de leer lo que no ha ocurrido en una fugaz correspondencia entre un fragmento del pasado en constelación con un tiempo ahora, Benjamin escribe que «eso que son derivas para otros, para mí son los datos que me marcan el rumbo. Sobre las diferencias temporales que a otros estorban diluyendo las *grandes líneas* de investigación, yo edifico mi cálculo» (N I, 2) (p. 733) Benjamin busca «disolver precisamente la *mitología* dentro del espacio de la Historia. Algo que sólo puede producirse despertando un saber que, hasta el momento, aun no se hizo consciente de lo sido» (N I, 9) (p. 735). «El presente trabajo ha de elevar al máximo nivel el arte de la cita sin comillas. Su teoría depende estrechamente de la teoría del montaje» (N I, 10) (p. 735) (Benjamin, 2013, Obras, V, 1, *Obra de los pasajes [vol. 1]*. Traducción al castellano de Juan Barja. Madrid: Abada).

¹³⁰ «Wie eine Mutter, die das Neugeborene an ihre Brust legt ohne es zu wecken, verfärt das Leben lange Zeit mit der noch zarten Erinnerung an die Kindheit» (Benjamin, 2020, *BK*, p. 11).

vida. Impulsado por esta idea, a lo largo del verano del año 1932, Walter Benjamin se propuso la redacción de una serie de recuerdos de su infancia en Berlín que nunca llegó a publicar¹³¹. Si bien se ha señalado al comienzo de este apartado la diferencia entre la escritura de infancia de Proust y Benjamin, el ejemplo paradigmático en la obra del último puede considerarse sin duda *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Como hemos visto, Proust aboga por un tipo de *mémoire involontaire* y deja al azar la aparición de las imágenes que despierta la *sensatio*; lo *sensual* se convierte así en un detonante que circunstancialmente despierta la memoria. No obstante, en Benjamin la escritura de infancia obtiene su fuerza crítica de un acto distanciador, de una separación crítica que le permite elaborar el recuerdo, si bien lo deja aflorar a través del estímulo sensible al igual que Proust.

Es de cariz significativo que Benjamin escribiese *Infancia Berlinesa hacia 1900* en el exilio, pues el ascenso del nazismo le impedía volver a Berlín¹³². Benjamin comienza aseverando ya en el *Prólogo*¹³³ de *Infancia berlinesa*, haber buscado construir las imágenes de su infancia en una conjura crítica y disruptiva. Podemos apuntar que esta declaración de intenciones se ha dado *a posteriori*, tras la escritura de las mismas, pero estas han sido impulsadas de forma primaria por una *necesidad* ante la amenaza de un *peligro inminente*. Debido a su condición de exiliado en el año 1932, justo durante la crisis previa a la ascensión de Hitler al poder, Benjamin residió en Ibiza, en Niza, en París, en Svendborg y en San Remo hasta su muerte en Portbou en

¹³¹ Fueron publicados y editados por primera vez una década más tarde bajo el nombre de *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (*Infancia berlinesa hacia 1900*) por Theodor W. Adorno con quien mantuvo en vida una extensa relación epistolar y un estrecho intercambio intelectual. Los trabajos de Adorno (la mayoría de las veces dispuestos de forma fragmentaria, en aforismos (Adorno, Th. *Minima Moralia*, 2006), opúsculos e incluso en ocasiones organizados a través de indicaciones temáticas en títulos al principio de la página que indican de forma sintética el contenido de la página en cuestión, separando las secciones de un mismo capítulo en fragmentos por página y manteniendo así una solución de continuidad y a la vez una disposición fragmentaria (ej.: Adorno, Th., *Dialéctica negativa*, 2005; Adorno, Th., *Teoría estética*, 2004).

¹³² «En 1932, estando en el extranjero, comencé a vislumbrar claramente que pronto tendría que despedirme durante un tiempo, tal vez duradero, de la ciudad donde nací. En mi interior había experimentado varias veces lo curativo que es el procedimiento de la vacuna y volvía a acogerme a él en aquella circunstancia, evocando de forma deliberada las imágenes que, en el exilio, suelen despertar con más fuerza la nostalgia del hogar: las de la infancia» (Benjamin, 2021, *IB*, p. 9). «Im Jahr 1932, als ich im Ausland war, began mir klar zu werden, daß ich in Bälde einen längeren, vielleicht einen dauernden Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen. Ich hatte das Verfahren der Impfung mehrmals in meinem inneren Leben als heilsam erfahren; ich hielt mich auch in dieser Lage daran und rief die Bilder, die im Exil das Heimweh am stärksten zu wecken pflegen – die der Kindheit – mit Absicht in mir hervor» (Benjamin, 2020, *BK*, p. 9)

¹³³ Un prólogo añadido en ediciones posteriores, acorde a la versión aprobada por el propio Benjamin.

1940, donde se suicidó ante la posibilidad de ser capturado por las fuerzas militares fascistas. Murió antes de tener la posibilidad de volver a visitar de nuevo su ciudad natal. Si bien en esta situación la *nostalgia*¹³⁴ era construida entorno a los recuerdos de esa patria que se le alejaba en el horizonte de su remota memoria, Benjamin propone hacer saltar el *continuum* de esta a partir de la dosis mínima necesaria de una inyección *nostálgica*. En cierto modo, la patria que Benjamin deja atrás es el medio a través del que se genera la nostalgia que *detona* su recuerdo haciendo saltar la continuidad de la memoria histórica, que no ha de ser bajo ningún concepto entendida bajo la brumosa melancolía y dulzona formalidad de lo falsamente romantizado. En el caso de *Infancia berlinesa* la añoranza es para Benjamin una dosis mínima necesaria capaz de interrumpir y *hacer saltar* el *continuum* del tiempo en una *imagen (Bild)* que es a la vez una *construcción (Bildung)* fragmentaria en el interior de la cual arde una voluntad revolucionaria consciente. Benjamin no se aproxima al recuerdo de manera estrictamente estética sino que, tal y como señala ya desde el prólogo, las imágenes de su niñez en la gran ciudad «tal vez consigan prefigurar en su interior una posterior experiencia histórica¹³⁵. En tales imágenes al menos se observará, confío, lo mucho que aquel de quien aquí se habla renunció más tarde a la protección de la que había disfrutado en su infancia» (Benjamin, 2021 *IB*, p. 10)¹³⁶.

A riesgo de caer en el peligro de adjudicar un carácter falsamente “romántico” a la obra de Benjamin, y a pesar de su distanciamiento final con respecto al espíritu romántico, en Benjamin siempre hay un acercamiento intimista a lo sensible, una tendencia tensional disruptiva del continuo *espacio-tiempo* a través de la percepción sensorial, origen de la representación consciente de su discurso narrativo, y esto es obvio a pesar de sus múltiples diferencias con Proust. Benjamin (2021) recalca estas intenciones cuando escribe que ha «tratado de captar las *imágenes* en las que la experiencia de la gran ciudad se deposita en un niño de clase burguesa»

¹³⁴ Benjamin (*IB*, 2021) escribe que «el sentimiento de añoranza no debía, en ese proceso, apoderarse del espíritu, del mismo modo en que la vacuna no debe apoderarse de un cuerpo sano» de este modo procuró «ponerle barrera asumiendo el carácter irrecuperable, no biográfico y fortuito, sino social y forzoso, de lo pretérito» (p. 9).

¹³⁵ Al respecto, cabe señalar el paralelismo para nada causal entre esta voluntad en *Infancia berlinesa* y el fragmento 225 de *Athenaeum* de Friedrich Schlegel que afirma que «Si una biografía tiende a generalizar, entonces es un fragmento histórico. Si se concentra absolutamente en caracterizar la individualidad, entonces es un documento o una obra de la teoría del arte de la vida».

¹³⁶ «In diesen wenigstens, hoffe ich, ist es wohl zu merken, wie sehr der, von dem hier die Rede ist, später der Geborgenheit entriet, die seiner Kindheit beschieden gewesen war» (Benjamin, 2020, *BK*, p. 10).

(Benjamin, W., *IB*, p. 10)¹³⁷. La infancia en el libro de Benjamin es elaborada a través de la articulación escritural de una serie de imágenes, en las que un desconocido se presenta constante y amenazador en el recibidor de sus padres; pero también reside en la caza de mariposas, cuando el niño alcanza a través su capacidad mimética la fusión con la mariposa para abalanzarse sobre ella y capturarla sin piedad. También forman parte de estas imágenes el patinaje o sus visitas al zoológico, pero más allá del estruendoso esplendor urbano, tras *La Columna de la Victoria* y el *Arco del Triunfo*, se esconde una incursión secreta entre los rincones prohibidos de una librería, un frío paseo en navidad que muestra los contrastes sociales entre el sector burgués y el proletario en el Berlín de principios de siglo, o un periodo de onírica y larga enfermedad febril, que agudizaba los sentidos del niño Benjamin, a la vez que le hacía perder horas de clase que finalmente se veían reflejadas burocráticamente en el parte final de sus notas en la escuela. En un segundo nivel más profundo bulle la presencia de un diabólico jorobado que, oculto en los sótanos de subconsciente, amenaza con acabar con la *vida* en cada momento. La estructura narrativa impregnada de raíz histórica nos lleva al interior de los *Gymnasieen*, pero también a los escondites privados de Benjamin en imágenes fragmentarias de una infancia en la gran ciudad, desde la amplitud de las grandes avenidas berlinesas al alargado rayo de luz de luna que se aposenta en el suelo de su habitación.

Impregnando las escasas páginas que conforman el libro, Benjamin muestra la presencia de *vida* en las imágenes que relata, así como proyecta una particular mirada en los objetos cotidianos a su alrededor, en base a los que compone y elabora descripciones sencillas, dotando a estos items de una particular presencia aurática¹³⁸. El texto de Benjamin también gira entorno a - y problematiza con - la aporía de toda designación lingüística, igual que Baudelaire apuntaba en *Las flores del mal* hacia la condición del ser humano que «vaga sin rumbo entre un sinfín de símbolos que trata de interpretar». El fragmento titulado *Los libros de la infancia* gira en torno a un *item aurático*: el *libro*. Benjamin conjura la presencia no-presente del libro en diferentes fragmentos, describiéndolo como objeto inasible de deseo, el cual espera hasta llegar este a sus manos en clase, asignado por el profesor. Benjamin describe el libro de la siguiente forma: «de sus hojas a veces pendían, como las telarañas de un verano tardío en el ramaje de los árboles,

¹³⁷ «Dagegen habe ich mich bemüht, der Bilder habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt» (Benjamin, 2020, *BK*, p. 9).

¹³⁸ Obsérvese que Benjamin ya apuntaba en *Sobre la crítica del arte en el romanticismo alemán* su particular comprensión del aura: «En todos los predicados en los que vemos al fósil, este nos ve a nosotros, esa atención hacia el observador solo puede ser sensatamente entendida como síntoma de la capacidad de la cosa para verse a sí misma» (Benjamin, 2006, *CRA*, p. 56).

los tenues hilos de una red en donde antaño, al aprender las primeras letras, me había enmarañado»¹³⁹ (Benjamin, 2021, *IB*, p. 39)¹⁴⁰. El *aura* del libro reside precisamente en eso que es para el niño Benjamin lo *Unheimlich*: un objeto familiar y *cercano* simultáneamente *inalcanzable*, inasible, no fijado en ningún estrato memorial. El mismo elemento vertebrador alrededor del cual se articula el *aura* es a su vez un ítem esperado, anhelado, que sin embargo nunca acaba de concretarse como unidad objetiva, solo como fragmento de algo más que ha de ser completado.

Obsérvese la similitud entre la analogía lumínica que presentábamos en la introducción a nuestro ensayo y la incontestable relación semántica que comunica el *aura* con la presencia de la luz divina, emulando también la exposición de la luz interior y rescatando lo divino que hay en lo profano. El libro en este sentido es, para Benjamin, un objeto profano de *aura* divina. Benjamin describe el *objeto-libro* descansando «encima de la mesa, demasiado alta». Además se tapa los oídos mientras lee y elabora una silenciosa narración referida a su padre, al mundo del lenguaje incomprensible de los adultos cuando aún se está aprendiendo a hablar. La distancia entre el objeto de conocimiento y el sujeto cognoscente se produce precisamente en esta separación, en esta distancia insalvable en el interior del proceso de comprensión lingüística¹⁴¹. Benjamin escribe sobre del libro desde una descripción perceptivo-sensorial subjetiva. Este, sin embargo nos remite a un narrador que «narra en silencio»¹⁴²; el silencio de

¹³⁹ Jennings (2020) escribe acerca de la experiencia temporal en Benjamin y señala que «es crucial para la experiencia de su propia presencia tiene la juventud – la juventud como «revolución espiritual incesante» - una ampliación de la mismísima noción de presente, de aquella presencia (*Gegenwart*) que solo se puede esperar (*erwarten*)» y algunas líneas abajo apunta que el acercamiento benjaminiano a la historia es principalmente metafísico porque «trasciende la concepción cronológica del tiempo al mantener a la vista, en cada punto, la totalidad del tiempo» para acabar diciendo que la historia es «lucha entre el futuro y el pasado, y el lugar dinámico de esta lucha es el presente» (*Una vida crítica*, p. 66) En el marco textual analizado, el libro no es solo un objeto sino una multiplicidad de intuiciones sensibles conjuradas en constelación.

¹⁴⁰ «An seinen Blättern aber hingen, wie Altweibersommer am Geäst der Bäume, bisweilen schwache Fäden eines Netzes, in das ich einst beim Lesenlernen mich vertrickt hatte» (Benjamin, 2020, *BK*, p. 27)

¹⁴¹ «El libro descansaba encima de la mesa, demasiado alta. Mientras leía me tapaba los oídos. ¿No había escuchado ya alguna vez narrar con igual silencio? [...] en invierno, a veces, cuando me encontraba junto a la ventana del cálido salón, el torbellino de nieve me hablaba desde el exterior con ese mismo silencio. Bien es cierto que nunca alcancé a comprender del todo lo que me contaba, pues lo nuevo se colaba entre lo viejo conocido con incesantes y herméticas acometidas» (Benjamin, 2021, *IB*, p. 39).

¹⁴² El silencio con el que se narra es el silencio subjetivo de lo inalcanzable entre el *yo* y el *otro*. Si bien la imposibilidad de abarcar de forma consciente la naturaleza se hacía patente ya desde los primeros románticos, también la artificialidad del *yo* generado en su autorreflexión consciente se torna cada vez más evidente. Benjamin

aquello que escapa de la palabra escrita, que queda fuera del entendimiento, que siempre quedará fuera, y que actúa de reclamo para una persecución enamorada de la verdad (que no es más que horizonte de sentido que ha de ser parcialmente completado por una proposición discursiva determinada). De este modo es generada una noción de comprensibilidad-incomprensibilidad entorno al objeto percibido que «se cuele entre lo viejo y conocido con incesantes y herméticas acometidas» (Benjamin, 2021, *IB*, p. 39)¹⁴³, apresuradas como las del viento en la ventana, arremolinándose sobre sí mismas como las ráfagas de copos que vuelan concéntricos y aspaentados, irrumpiendo con su cadencia contra la ventana cerrada, separando el rostro salvaguardado del niño frente al desamparo de la tormenta invernal. Solo un cristal separa la comodidad del hogar y el frío aliento de la noche infinita.

El libro es en este fragmento el representante de la intermediación convertida en *item aurático*, en *logos* concatenado en lenguaje a modo de símbolos incomprensibles que se van descifrando a medida que se leen y forjan en Benjamin la estructura de su propia memoria. En este sentido Jennings compara el universo animista del niño con el «modo protoalegórico» de «ver o leer el mundo»¹⁴⁴ y Jameson destaca acerca del *aura* en Benjamin que forma un «misterioso todo de objetos se vuelve visible»¹⁴⁵. El proceso de *remembranza* en Benjamin se configura entorno a lo cotidiano, a través de lo cual accede a un horizonte en el que el recuerdo se encuadra y a la vez interrumpe su propio marco representativo. En otras palabras: el niño

espera el libro de su infancia, lo anhela, pues ha formulado el deseo de poseerlo y ha esperado el tiempo necesario para que su deseo se concrete, sin embargo el libro como objeto físico ha desaparecido de su memoria, no existe ya. Lo que continúa existiendo es la imagen aurática del libro y la experiencia de su lectura, que detona toda una imagen basada en la percepción sensible, pero que únicamente es realizada a través de la escritura, del discurso, de la presentación narrativa de la experiencia sensible en la que encuentra su origen.

¹⁴³ «Manchmal jedoch, im Winter, wenn ich in der warmen Stube am Fenster stand, erzählte das Schneegestöber draußen mir so lautlos. Was es erzählte, hatte ich zwar nie genau erfassen können, den zu dicht und unablässig drängte zwischen dem Altbekanntem Neues sich heran» (Benjamin, 2020, *BK*, p. 27)

¹⁴⁴ Jennings escribe acertadamente que «un calcetín enrollado, el ruido del golpeteo de las alfombras en la mañana, la lluvia y la nieve y las nubes, el hueco de la escalera de la sala de lectura municipal, o el mercado atávico, servían todos de manera diversa para comunicarle secretas noticias al joven observador, engendrando un conocimiento aún no consciente de su futuro» (Jennings, 2020, p. 35).

¹⁴⁵ «Aura is thus in a sense the opposite of allegorical perception, in that in it a mysterious wholeness of objects becomes visible. And where the broken fragments of allegory represented a thing-world of destructive forces in which human autonomy was drowned, the objects of aura represent perhaps the setting of a kind of utopia, a Utopian present, not shorn of the past but having absorbed it, a kind of plenitude of existence in the world of things, if only for the briefest instant» (Jameson, 1969-1970). Véase la relación con la alegoría barroca y romántica.

percibe y construye simultáneamente un aura sensible en los objetos que le rodean, y únicamente de este modo se hacen visibles las marcas históricas que el adulto graba en la fría piedra del recuerdo una vez transcurrido el tiempo necesario. La elaboración del recuerdo se da por lo tanto *a posteriori*, pues es necesaria la distancia temporal para que se pueda generar cualquier tipo de discurso consciente acerca de lo acaecido.

Benjamin bucea en el subconsciente y acude al recuerdo de hogar constantemente, pero siempre hay oculto un desencanto, un peligro externo, un pequeño demonio jorobado que vive en los sótanos de la conciencia (Benjamin, 2020, *BK*, pp. 78-79), al igual que hay una masa espectralmente infinita que todo lo abarca y lo subsume bajo su dinámica abstractiva de base. Esta es reproducida a nivel molecular en el *noúmeno* que Kant había respetado como centralidad inabarcable e inexpresable, que es sustituida a lo largo del periodo de desarrollo tardo-capitalista por la omniabarcante potencia de la autodestructiva (y autoexpansiva) de la *forma-valor*. En el alumbramiento del recuerdo infantil se da a partes iguales una identificación placentera (que coincide con la comodidad de su existencia burguesa) y un desencanto, una desilusión, un terror o un enfado, un sentimiento de impotencia ante una realidad artificial que se desenvuelve como natural, a modo de momento eternamente congelado del relato de una burguesía en decadencia. A resguardo de todo peligro, el joven y sobreprotegido Benjamin vive repetidamente una rutina matinal en la que los objetos inanimados cobran vida y le devuelven la mirada, le interpelan. Únicamente con el tiempo, en su madurez es capaz de extraer el futuro que en estas imágenes había. Por su parte, Benjamin trataría de atender a las imágenes alumbradas desde el marco de lo sensible pretendiendo adentrarse sistemáticamente en las áreas aun no conscientes de la memoria, y generando una *imagen dialéctica* que pudiese llegar al esclarecimiento de las particularidades del tejido histórico correspondiente. La imagen dialéctica solo se llegaría así a construir a través de la *distancia* temporal; es necesaria la *durée*¹⁴⁶ para que se produzca el *recuerdo*.

Una de las imágenes más representativas de esta paradójica elaboración del recuerdo se encuentra en *Mañana de invierno*. En él, Benjamin (2021) comienza escribiendo que «todos tenemos un hada que nos concede un deseo (*ein Wunsch*). Sin embargo - continúa - «pocos saben recordar el deseo que formularon, y por eso pocos son los que más adelante en su vida

¹⁴⁶ Como desambiguación hemos de señalar que la *durée* no es duración sino distancia temporal crítica, la distancia necesaria que ha de darse para que se produzca el recuerdo, desde la experiencia que lo detona hasta la formulación y la elaboración y la escritura del mismo.

perciben que se ha cumplido» (Benjamin, *GS Bd. IV*, 1991, p. 247)¹⁴⁷. Benjamin se refiere aquí al olvido progresivo del *deseo* infantil que brilla bajo el peso del estrato geológico de la memoria; afirma tener conciencia del cumplimiento de uno de sus deseos infantiles recurrentes, e incluso es capaz de rastrear con detalle la imagen sensible desde la que se fraguó¹⁴⁸. Estas interacciones no solo configuran la imagen preceptiva de la experiencia del hogar; el fuego no es un *objeto inanimado*, sino un *ente vivo* en continuo movimiento que devuelve la mirada al narrador. La manzana es el objeto sensible del deseo y configura una imagen con olor (*Duft, Arome*) y sabor que el niño conserva en su interior en un acto reflexivo-voluntario. De este modo, la calidez del hogar, del fuego, la intimidad del recuerdo infantil se mezcla con el revolucionario carácter disruptivo de la imagen y se sumerge en la cálida seguridad de la rutina matinal de forma simultánea. En este sentido, el fuego, la llama que arde en el interior, agazapada en la estufa, calienta el objeto sensible de su memoria y la representación sensible de la manzana se convierte en el marcador del recuerdo siendo presencia parcial de lo recordado.

La manzana forma con Benjamin una totalidad, sin embargo el fuego es otro ser vivo que le devuelve la mirada. El fuego, más animado que la manzana, está más vivo en tanto que el narrador se siente más ligado a la etérea y fantasmagórica llama que a la concreción sensible de la imagen proyectada de su deseo. La manzana al horno es la naturaleza sometida a la técnica que produce un tipo de interés diferente a la fascinación que el niño experimenta por el fuego. Ante la manzana siente deseo; el fuego, por otra parte es simultáneamente amenazante y cálido, configurando el centro y el interior, dando forma al frío exterior ajeno al hogar. En contraposición al mundo que alumbraba en la habitación infantil, el mundo exterior a su radio de acción es gélido, amenazante y diluye la noción subjetiva del narrador. Benjamin acuna su recuerdo con la delicadeza de una madre que acuna a su bebé, pero en él yace también el frío y gélido aliento del transcurso temporal capitalista, que empapa y permea la vivencia infantil como un veneno en un tejido poroso. El niño puede percibir la imagen envenenada de la

¹⁴⁷ «Die Fee, bei der er einen Wunsch frei hat, gibt es für jeden. Allein nur wenige wissen sich des Wunsches zu entsinnen, den sie taten; nur wenige erkennen darum später im eigenen Leben die Erfüllung wieder» (Benjamin, 2020, *BK*, p. 29)

¹⁴⁸ «Se prendía la estufa. Su llama, como oprimida en un cajón demasiado pequeño donde el cúmulo de carbón apenas la dejaba moverse, no tardaba en mirarme. [...] Una vez listo el fuego, metía en ella una manzana en el horno para asarla. La puertecilla enrejada de la estufa no tardaba en reflejarse en el rojo llamear del suelo. Y a mi cansancio le bastaba con aquella imagen para el resto del día» (Benjamin, 2021, *IB*, pp. 42 - 43)

manzana en la piel y saborearla en su boca aun cuando no está presente. Esta imagen sin imagen lo acompaña a través de las frías calles berlinesas de las primeras horas de la mañana hasta la superficie de su frío pupitre en la escuela. Finalmente, abrumado por el cansancio que lo invade de nuevo al verse imbuido por la fría vivencia escolar, formula un primer deseo recurrente: «poder dormir a pierna suelta. Mil veces lo formularía, y, efectivamente tuvo cumplimiento. Eso sí, tardé mucho en comprender que tal cumplimiento consistía en que toda esperanza de encontrar un empleo y ganarme la vida que había arraigado había sido vana» (Benjamin, 2021, *IB*, p. 44)¹⁴⁹.

Al final del pasaje, el duelo se une en íntimo abrazo con el alumbramiento remembrante en la elaboración del recuerdo de infancia, que podría ser trasladado al ámbito de la imaginación utópica de Bloch. Como imposibilidad de plenitud, en el momento en el que se recuerda el *deseo*, se descubre con desilusión que este se cumplió hace mucho tiempo. Instantáneamente, el cumplimiento del deseo implica la decepción de saber que dicho cumplimiento requiere una *renuncia*. La renuncia del que se despide de su templo de manteles debajo de la mesa y se pone a buscar huevos de Pascua por toda la casa. El *duelo* se da por lo que *falta*, por el dolor de la pérdida de un horizonte ideal en su cumplimiento efectivo, para percatarnos momentáneamente después, de que este ha retrocedido ya. La escritura de infancia benjaminiana consiste en un constante proceso de duelo por lo alumbrado; es simultáneamente *lo-vivo-mismo* puesto en movimiento y su muerte en cristlización a través de cuyo *proceso* interruptor se genera el fugaz destello que alumbra los escombros que yacen donde nunca se miró. La tensión irónica se produce cuando la interrupción de este ente vivo en el *tiempo-ahora* coincide íntimamente con el acto de su propio fin¹⁵⁰. Si bien en el fragmento de memoria infantil de Benjamin hay vida, también hay duelo por la vida simultáneamente perdida en su cristlización. La parte se sacrifica por el todo en una tragedia (*Trauerspiel*) como juego, como representación de un tiempo desencajado y carente de sí, a las puertas de un cambio irreversible que nos coloca en el camino en el que hoy en día nos encontramos.

¹⁴⁹ «Ich habe ihn wohl tausendmal getan und später ginng er wirklich in Erfüllung. Doch lange dauerte es, bis ich auf Stellung und ein sicheres Brot gehegt hatte, umsonst gewesen war» (Benjamin, 2020, *BK*, p. 30)

¹⁵⁰ Abad escribe: «Lo que fue una vez debe su persistencia en la memoria a una carencia constitutiva que reaparece en cada presente como un no-haber-sido en ningún presente» (Abad, 2004, p. 35).

6. Conclusiones

Conjurar a Benjamin significa aceptar su múltiple presencia espectral sin apropiarnos de él; dejarle hablar en un primer momento y no interpelarlo pidiendo respuestas, más bien esperar atentos a su palabra en completa apertura y dejar que se marche sin violencia ni celos. A lo largo de nuestro ensayo, hemos recorrido diferentes momentos de la historia de la literatura de la mano de Walter Benjamin, uno de los críticos culturales más importantes de la historia de la literatura alemana, representados y explicitados mediante una voluntad que no ha de resultar de carácter descriptiva sino argumentativa ante una pregunta que se nos planteaba de antemano. En este sentido, tal y como comprobábamos al inicio de nuestro ensayo, la «palabra escrita» a través de la que enunciamos nuestra proposición ensayística se produce a través de «la relación de su imagen con su significado» que «ilumina la esencia de la semejanza no sensorial» (Benjamin, 2007, *Obras*, II, 1, p. 215), por lo que la hemos considerado de inestimable valor para la delimitación o concreción de cierto contenido parcial en busca constante de las ideas, que sin embargo siempre han de quedar en infinita medida fuera de lo nombrado. Asimismo, la palabra es construida sobre la «facultad mimética», y dicha facultad «tiene una historia, tanto en el sentido filogenético como en el sentido ontogenético» (ibid., p. 213). Como fogonazo inicial del *corpus* de nuestro ensayo, contemplamos que en *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* había asentado previamente los factores genéticos de sus tesis posteriores, lo que nos permite sentar las bases para responder a la pregunta inicial que nuestro ensayo plantea.

Benjamin desarrolla este escrito como su original tesis doctoral a la vez que establecía de forma sistemática e intuitiva un hilo narrativo continuador de este primer episodio protocapitalista haciendolo coincidir con sus reminiscencias culturales. Basándonos en la oda trágica *Empédocles*, nos percatábamos que el moderno mito de la subjetividad quedaba progresivamente fijado en la inversión ontológica entre la parcialidad subjetiva, en la que el sujeto percibía la infinitud que anteriormente solo estaba presente en la naturaleza, y lo aórgico natural, en lo que se buscaba disolver como forma de dominio sobre la naturaleza, lo que instaría progresivamente la formación de una abstracta forma de valor como núcleo genético del nuevo sistema productivo. Asimismo, la fragmentariedad y la escritura literaria quedaban fijadas desde entonces como características constitutivas de lo que más tarde pasaría a ser la imagen congelada del confort de la burguesía en el siglo XIX, apartada de toda posición política y relegada a la formación y a la posesión en el ámbito privado.

Por otro lado, en *El origen de Trauerspiel alemán* Benjamin lanzaba una mirada hacia los orígenes culturales del capitalismo, designando mediante una voluntad alumbradora aquello

nunca nombrado con anterioridad y destapando aquello aparentemente místico, esotérico y oculto que en su raíz sistémica se agazapaba, para rescatar el origen histórico de una etapa olvidada de la literatura alemana que reflejaba en su poso los mecanismos de una representación teatral en la que entraba a raudales el violento fluir histórico. Comprobamos pues, que en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* Benjamin asienta las bases de su metafísica ya desde el *Prólogo epistemo-crítico* a la vez que ontologiza, a través de la elaboración del duelo, los restos de un periodo histórico nunca enunciado, el cual Benjamin rescata como oscura luz en la disyunta juntura del tiempo, con la voluntad de señalar su particular condición histórica. Del mismo modo, revela en este periodo proto-capitalista las características inocuas de lo demoníaco en la conjura y los principales rasgos de la escritura burguesa que se verían afianzados más tarde en la reminiscencia repetida del romanticismo tardío en Francia.

Si atendemos al orden cronológico de los periodos de la historia de la literatura de los que Benjamin se ocupa, y los cuales hemos acotado de forma parcial en nuestro ensayo, observamos que desde *Der Begriff der Kunstkritik* se dibuja una continuidad entre el barroco y el primer romanticismo, corriente literaria esta última que, si bien mantiene algunas de las principales características del proto-capitalismo de finales del s. XVI, evoluciona considerablemente hasta mediados del s. XVIII (de forma paralela al desarrollo del modelo de producción), deslizándose progresivamente hacia las formas tardo-románticas del metarrelato literario y la inocua proposición diabólico-interruptiva como forma de elaboración de la experiencia. De este modo, señalamos en base al acercamiento de Benjamin a Baudelaire, que en el s. XIX se comenzaba a generar, a partir del mecanismo de la constante repetición de lo siempre nuevo, la ilusión aparente de que el sujeto colectivo constituía un agente partícipe de la narrativa histórica, cuando realmente este cambio solo enmascaraba que la auténtica naturaleza de su condición consistía, y aun hoy en día consiste, en relegar toda necesidad humana a un segundo plano, reduciéndola a un mero agente intercambiable al servicio de la cada vez más acelerada expansión ad infinitum de la *forma-valor* abstracta.

En contrapunto disruptivo a las industriales formas de reproducción de la información y del fascículo literario, así como de la sistematización de la novela como forma literaria por excelencia, los surrealistas, contemporáneos del propio Benjamin y con los que estableció contacto en algunas ocasiones, le abrieron paso al terreno del subconsciente, pero más aun, lo introdujeron en sus monumentales contactos con el montaje literario como herramienta política, que se vio reflejada en su inacabada obra de *Obra de los Pasajes*. Si bien en *Passagen-Werk* y en *Berliner Kindheit* es ya evidente esta tendencia a la cita y el fragmento, observamos que Benjamin arrastraba ya esa llama revolucionaria desde su interés juvenil en los primeros

románticos, encontrando en ellos gran parte de su inspiración poético-política y apoyado en gran medida en su particular perspectiva crítica. Finalmente, y como ejemplo de proposición interruptiva del discurso literario-filosófico y del tipo de escritura promulgada en base al lenguaje narrativo burgués, ofrecemos como culminación de nuestro análisis discursivo el montaje de algunos fragmentos de *Berliner Kindheit um 1900*, que ilustran adecuadamente los conceptos de remembranza y montaje, así como las características del duelo presentes tanto en el barroco como en el primer romanticismo alemán. En base a ello observamos que, si bien la idea de montaje estaba ya presente en su *Obra de los Pasajes*, en *Infancia Berlinesa* se concretan todos los aspectos evidenciados con anterioridad en nuestro ensayo; consideramos por tanto este texto de Benjamin como un ejemplo de que es posible utilizar de manera revolucionaria las herramientas que yacen durmientes en cada uno de los periodos de la literatura de los cuales este se ocupa, a pesar de las múltiples problemáticas que dichas manifestaciones culturales conllevan.

Sostenemos pues, que la escritura benjaminiana es crítica, fragmentaria y disruptiva (siguiendo la estela de los autores catalogados a posteriori como *Frühromantik*) con respecto al tejido temporal del tardo-capitalismo porque nunca se deja atrapar del todo, generando así nuevos sentidos direccionales que interrumpen el progresivo transcurso del discurso temporal enunciándose, a pesar de todo, simultáneamente desde la dinámica discursiva en base a la cual se opone. Es por ello por lo que, paradójicamente, la obra de Benjamin goza de carácter interruptor al mismo tiempo que constituye una brecha regeneradora de sentido, y lo hace incluso en los tormentosos y escalofriantes tiempos que corren, atravesando la estructura aparentemente natural de la expansión infinita del *valor-abstracto*¹⁵¹ y dinamitando, detonando y trastocando todo marco de sentido convencional. Hemos de tener en cuenta sin embargo que esta noción crítica se encuentra también altamente problematizada, pues la consecuencia de proponer un discurso interruptor del progresivo avance cronológico de la vacía temporalidad capitalista se mantiene suspendida precisamente sobre su problemática condición lingüística, teniendo que acudir al alumbramiento de los fragmentos de la ruina y de aquello que no pertenece aún a la historia ni al lenguaje a la vez que lucha en oposición y ruptura crítica con el propio sistema desde el cual se enuncia.

¹⁵¹ Benjamin ausculto en profundidad y toma el pulso al tema del valor abstracto y el fetichismo de la mercancía en el *Konvolut X de Passagen-Werk* (Benjamin, 1991, *Obras V*, vol. II, pp. 1025-1054).

7. Discusión y aperturas

Para animar la condición de posibilidad de imaginación de nuevos horizontes emancipatorios con respecto a nuestro actual sistema productivo, sería necesario echar la vista atrás a los modelos pre-capitalistas para cerciorarnos así de que efectivamente, fue posible durante la mayor parte de la historia de la humanidad vivir sin las categorías que nos resultan a día de hoy tan cercanas a lo natural y lo divino que nos abandonamos a su suerte, como Ulises se abandonaba al embravecido temporal mediterráneo. Por otro lado, este modo de escritura que subyace o excede lo subjetivo requiere de una voluntad designativa por parte del lector, convirtiéndose simultáneamente en constructor de lo escrito, sin indicar ni mucho menos que esto sea un valor a favor de nuestros argumentos, sino al contrario, constatando que dichas manifestaciones forman parte de la problemática histórica de una *forma-sujeto* que es efectiva solo desde el discurso lingüístico y poético que asentaba sus bases a principios de la modernidad. Este proceso consiste en una disección, mediante la cual el arte se propone como su propio objeto de estudio. De esta forma hemos de escoger, desmontar y deconstruir para luego reconstruir en un sentido necesariamente diferente al original los fragmentos alumbrados. Únicamente de esta forma nos es posible generar un nuevo marco significativo más allá del convencional que (por muy disruptivo que sea) queda fijado en el mismo momento en el que es escrito e incluso antes de su propia enunciación.

La forma-sujeto en la actualidad busca volver constantemente a un tipo de unidad originaria que ya veía planteadas sus bases desde la Ilustración y para ello acude a formas más o menos estables de concreción de dicho estado que no llegan a realizarse nunca. Asimismo, las formas artísticas contemporáneas son cada vez más abundantes e impregnan cada vez en mayor grado y más íntimamente el subconsciente a la vez que generan imágenes virtuales hiperbolizadas e infinitamente inacabables e inacabadas a través de las cuales, a pesar de todo, tenemos la sensación de haber pasado ya miles de veces con anterioridad. Este tipo de narrativa de la disolución y de la fragmentación no carece ella misma de problemas, siendo en su constitución enfocada a reproducir el propio modelo de funcionamiento de la dinámica básica del valor abstracto, que es en isomorfismo con el tejido cultural en que se desenvuelve. Se proponen enunciaciones de sentido múltiples, meta referenciales y fragmentarias *ad infinitum*, pero estas no dejan de reproducir lo siempre igual del sistema capitalista, por lo que cada vez hay menos capacidad de sorpresa íntegra ante los manidos argumentos, los predecibles meta-giros y descomposiciones multiversales del cine y la literatura contemporáneas. Si bien vemos reflejadas en el espejo de la cultura contemporánea los valores y estructuras básicas que fueron planteados a principios de la modernidad consideramos que las artes plásticas, el cine y la

literatura son en la actualidad medios de expansión del valor abstracto, y habríamos de superar el propio proceso artístico tal y como es propuesto en el sistema de producción capitalista - no solo en su última etapa neoliberal - para superar también el modelo productivo del que estas manifestaciones culturales provienen. La *forma-valor* se acerca progresivamente a una crisis final y comprobamos que la *forma-sujeto* atraviesa un proceso similar, viéndose este hecho reflejado en la cada vez más creciente sobre-exposición cultural que, prescindiendo de todo contenido concreto, es establecido como puro medio de expansión del *valor abstracto* aprovechando la narrativa intertextual de la subjetividad esquizofrénica del capitalismo tardío para abanderar de causa revolucionaria formas de discurso al fin y al cabo inocuas e inofensivas. Si bien Erisicón se devoraba a sí mismo por el impulso abstracto fruto de la *hybris*, la *forma-sujeto* narcisista tiende de forma análoga a procesos destructivos y autodestructivos. Este horizonte puede parecer por momentos desalentador y desasosegante, sin embargo conservamos una mirada esperanzadora hacia el futuro¹⁵², salvándonos de la desesperación neurótico-narcisista de caminar ciegamente hacia adelante, y proponiendo una mirada crítica, que se detenga y separe para observar con perspectiva. No sin motivo, y ya desde la modernidad industrial, escribió Karl Marx en *El Capital* que:

Todo el misticismo del mundo de las mercancías, toda la magia y la fantasmagoría que nimban los productos del trabajo fundados en la producción de mercancías, se esfuma de inmediato cuando emprendemos camino hacia otras formas de producción. (Marx, 1975, *El Capital. Crítica de la economía política*, p. 93)

Ateniendonos a las consideraciones planteadas a lo largo de nuestro ensayo, podríamos señalar que no contemplamos la posibilidad de un horizonte cultural emancipatorio con respecto al sistema de producción *desde* el marco del tardo-capitalismo desarrollado. No obstante, esto no significa necesariamente que no sea posible *fuera de él*. Lejos de proponer una mirada derrotista o catastrofista, consideramos que un horizonte político o social sostenible en el marco del capitalismo moderno, no es válido como proposición disruptiva de su tejido temporal basado en la inversión ontológica (D-M-D). Sin embargo, no negamos la posibilidad

¹⁵² «No hay ningún modelo del pasado que reproducir tal cual, ninguna sabiduría ancestral que nos guíe, ninguna espontaneidad del pueblo que nos salvará con certeza. Pero el hecho mismo de que toda la humanidad, durante largos períodos, e incluso una buena parte de la humanidad hasta las fechas recientes, haya vivido sin las categorías capitalistas demuestra al menos que estas no tienen nada de natural y que es posible vivir sin ellas» (Jappe, *La sociedad autófaga*, 2019, p. 314)

de nuevas formas de organización social siempre que estas se den superando el modelo mercantil basado en la *forma-valor* abstracta. Lejos de toda perspectiva pesimista, habríamos de ser conscientes y aceptar que toda *poiesis* realmente crítica e interruptora del discurso temporal del tardo-capitalismo no es compatible de ninguna manera conforme a su dinámica constitutiva de base.

Índice de abreviaturas

GS - BENJAMIN, W. (1991). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp.

AS – BENJAMIN, W. (1991) *Gesammelte Schriften VI, Autobiographische Schriften*

OT - BENJAMIN, W. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid : Abada.

SmB – BENJAMIN, W. (2014). *Baudelaire. Sobre algunos motivos en Baudelaire*. Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz, Jorge Navarro Pérez y Juan Barja. Madrid: Abada.

CRA - BENJAMIN, W. (2017). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.

LSa – JAPPE, A. (2019) *La sociedad autófaga* . Trad. Diego luis Sanromán. Madrid: Pepitas de calabaza

BK – BENJAMIN, W. (2020). *Berliner Kindheit um 1900*. Frankfurt: Suhrkamp.

TCh - BENJAMIN, W. (2021). *Tesis sobre el concepto de historia*. Traducción al castellano de Jordi Maiso Blasco y Jose A. Zamora. Madrid: Alianza.

IB - BENJAMIN, W. (2021). *Infancia berlinesa hacia 1900*. Traducción al castellano de Richard Gross. Cáceres: Periférica.

PW – *Pasaggen-Werk*

OP – *Obra de los pasajes*

Bibliografía

Obras del autor:

- BENJAMIN, W. (1991). *Berliner Kindheit um 1900*. Frankfurt : Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1991). *Gesammelte Schriften*, Bd. I, I. Frankfurt : Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1991). *Gesammelte Schriften* Bd. II, I. Frankfurt : Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1991). *Gesammelte Schriften* Bd. IV. Frankfurt : Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1991). *Gesammelte Schriften* V. Frankfurt : Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1996). *Escritos autobiográficos*. Traducción al español de Teresa Rocha Marco. Madrid : Alianza.
- BENJAMIN, W. (2010). *Obras. Libro IV / vol. II. Artículos ilustrados, modelos de audición, historias, relatos y miscelánea*. Traducción al castellano de Jorge Navarro Pérez. Madrid : Abada.
- BENJAMIN, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Traducción al castellano de Wolfgang Erger. Madrid : Casimiro.
- BENJAMIN, W. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid : Abada.
- BENJAMIN, W. (2014). *Baudelaire*. Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz, Jorge Navarro Pérez y Juan Barja. Madrid : Abada.
- BENJAMIN, W. (2015). *Crónica de Berlín*. Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid : Abada.
- BENJAMIN, W. (2013). *Obra de los pasajes [vol. 1]*. Traducción al castellano de Juan Barja. Madrid : Abada.
- BENJAMIN, W. (2015). *Obra de los pasajes [vol. 2]*. Traducción al castellano de Juan Barja. Madrid : Abada.
- BENJAMIN, W. (2017). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid : Abada.
- BENJAMIN, W. (2021). *Tesis sobre el concepto de historia*. Traducción al castellano de Jordi Maiso Blasco y Jose A. Zamora. Madrid : Alianza.
- BENJAMIN, W. (2021). *Infancia berlinesa hacia 1900*. Traducción al castellano de Richard Gross. Cáceres : Periférica.
- BENJAMIN, W. (2021). *Calle de sentido único*. Traducción al castellano de Richard Gross. Cáceres : Periférica.

Bibliografía complementaria:

- ABAD, J. M. (2004). *Juegos de duelo*. Madrid: Abada.
- ADORNO, T. W. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Traducción al castellano de Carlos Fortea. Madrid : Cátedra.
- ADORNO, T. W. (2003). *Notas sobre literatura*. Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid : Akal
- ADORNO, T. W. (2004). *Teoría estética*. Traducción al castellano de Jorge Navarro Pérez. Madrid : Akal.
- ADORNO, T. W. (2005). *Dialéctica negativa / La jerga de la autenticidad*. Traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid : Akal.
- ADORNO, T. W. (2006). *Minima Moralia*. Traducción al castellano de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid : Akal.
- AGAMBEN, G. (2001). *Infancia e Historia*. Traducción al castellano de Silvio Mattoni Buenos Aires : Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G. (2008). «*Lengua e historia. Categorías lingüísticas y categorías históricas en el pensamiento de Walter Benjamin*» en *La potencia del pensamiento*. Traducción al castellano de Flavia Costa. Anagrama : Barcelona.
- ALIGHIERI, D. (2018) *Comedia*, Traducción al castellano de José María Micó. Barcelona: Acantilado.
- ANDRADE, M. (2021) *Hacia un nuevo modelo de experiencia en Infancia en Berlín hacia 1900*. Aisthesis no.69 Santiago de Chile. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.7764/69.17>
- ARGULLOL, R. (2008). *El héroe y el único*. Barcelona : El Acantilado.
- ARISTOTELES. (1994). *Metafísica*. Edición y traducción de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES. (1998). *Metafísica*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos
- AUBENQUE, P. (1984). *El problema del ser en Aristóteles*. Traducción al castellano de Vidal Peña. Madrid : Taurus.
- AUBENQUE, P. (2021). *Problemas aristotélicos*. Traducción de Diego Ruiz de Assín y Jos Yodar Jiménez. Madrid : Encuentro.
- BALZAC, H. (2022). *Ilusiones perdidas*. Traducción al castellano de José Ramón Monreal. Madrid : Alianza.

- BAUDELAIRE, C. (2021). *Las flores del mal*. Traducción al castellano de Luis Martínez de Merlo Madrid : Catedra.
- BAUDELAIRE, C. (2005). *Pequeños poemas en prosa*. Traducción al castellano de Jose Antonio Millán Alba. Madrid : Cátedra.
- BUCK-MORSS, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe*. Traducción al castellano de Ramón Ibáñez Ibáñez. Madrid : Machado
- BUCK-MORSS, S. (2021). *Dialéctica de la mirada*. Traducción al castellano de Nora Rabotnikov. Madrid : La balsa de la Medusa.
- DANCY, R. M. (1975). *Sense and contradiction: a study in Aristotle*. Boston : D. Dreidel.
- DEBORD, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Traducción al castellano de Jose Luis Pardo Toro. Valencia : Pre-textos.
- DERRIDA, J. (2012). *Espectros de Marx*. Traducción al castellano de Jose Miguel Alarcón. Madrid : Trotta.
- EAGLETON, T. (1998). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Traducción al castellano de Julia García Lenberg. Madrid : Cátedra.
- FICHTE, J. G. (1999). *Doctrina de la ciencia*. Traducción al castellano de Alberto Ciria. Madrid : Akal.
- GIRARD, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Traducción al castellano de Joaquín Jordá. Zamora : Anagrama.
- HÖLDERLIN, F. (1997). *Ensayos*. Traducción al castellano de Felipe Martínez Marzoa. Madrid : Hiperión.
- HÖLDERLIN, F. (2001). *La muerte de Empédocles*. Traducción al castellano de Feliu Formosa Barcelona : Acantilado.
- HÖLDERLIN, F. (2016). *Hiperión o el heremita en Grecia*. Traducción al castellano de Jesús Munárriz. Madrid : Hiperión.
- HÖLDERLIN, F. (2016). *Poemas*. Edición bilingüe. Traducción al castellano de Eduardo Gil Bera. Barcelona : Penguin.
- HORKHEIMER, M., Adorno, Th. (2018). *Dialéctica de la ilustración*. Traducción al castellano de Juan José Sánchez. Madrid : Trotta
- HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Traducción al castellano de Mariana Miracle Barcelona : Paidós.
- HUBERMAN, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires : Adriana Hidalgo.

- JAMESON, F. (1969-1970). *Walter Benjamin, or Nostalgia*. Saratoga Springs, N.Y: Skidmore College Salmagundi a Quarterly of the Humanities and Social Sciences, 10-11, p. 52-68.
- JAMESON, F. (2016). *Teoría de la posmodernidad*. Traducción de Celia Montolo Nicholson. Madrid : Trotta.
- JAPPE, A. (2016). *Las aventuras de la mercancía* . Trad. Diego Luis Sanromán. Madrid : Pepitas de calabaza.
- JAPPE, A. (2019) *La sociedad autófaga* . Trad. Diego Luis Sanromán. Madrid : Pepitas de calabaza.
- JENNINGS, M. (1987). *Dialectical images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism* . Ithaca and London : Cornell University Press.
- JENNINGS, M. (2020). *Walter Benjamin. Una vida crítica*. Traducción al castellano de Elisabeth Collingwood. Madrid : Tres puntos.
- JÚNIOR, I. C. (2021). *Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin: História da Arte e o Tempo das Imagens*. v. 24, n. 2, p. 75–89, DOI: 10.5216/rth.v24i2.71170. Disponible en: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/71170>
- KANT, I. (2013). *Crítica de la razón pura*. Traducción al castellano por Pedro Ribas Ribas. Madrid : Taurus.
- LEVINAS, E. (2020). *Totalidad e infinito*. Traducción al castellano por Miguel García-Baró López. Salamanca: Sígueme
- LOWY, M. (2020). *Avís d'incendi*. Traducción al castellano de Arnau Pons y David Cuscó. Barcelona: Flâneur.
- LUKÁCS, G. (1966). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- LUKÁCS, G. (2021). *Historia y conciencia de clase* . Madrid : Siglo veintiuno.
- MARX, K. (1867). *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*. Hamburg: Meissner.
- MARX, K. (1975, Edición revisada de 2020). *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo I / Vol. 1*. Traducción al castellano de Pedro Scaron. Madrid : Siglo veintiuno.
- MARX, K. (1975, Edición revisada de 2020). *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo I / Vol. 2*. Madrid : Siglo veintiuno.
- MASSIE, P. (2022). Contradiction, Being and Meaning in Aristotle's Metaphysics Gamma. *Journal of Ancient Philosophy*, 16, 27 - 50.
- MATE, R. (2009). *Medianoche en la historia*. Madrid: Trotta.

- MIÉ, F. (2013). Implicaciones semánticas y metafísicas de la atingencia del Principio de no contradicción en *Metafísica* Γ4. Anuario filosófico 46/1, 143 – 165
- MOLINA, E. (2002). Principio de no-contradicción y usos del verbo ser en Aristóteles. *Onomazein* 7, 259 – 276.
- NANCY, J. L. (2001). *La comunidad deshonrada*. Madrid : Arena.
- NANCY, P. L.-L.-L. (2012). *El absoluto literario* . Buenos Aires : Eterna Cadencia.
- NOVALIS (1995). *Himnos a la noche / Cánticos espirituales*. Traducción al castellano de Américo Ferrari. Valencia : Pre-textos Poesía.
- PREUS, A. (1999). *Notes on Greek Philosophy*. Binghamton : Studies on Ancient Greek and Islamic Philosophy.
- PREUS, A. (2007). *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press
- PROUST, M. (1946). *À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard
- ROCHLITZ, R. (2005). *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*. Presses Universitaires de France - PUF
- SAGNOL, M. (2003). *Tragique et tristesse: Walter Benjamin archéologue de la modernité*. París : Cerf.
- SANTNER, E. L. (2006). *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SCHLEGEL, F. (1983). *Obras selectas*. Traducción al castellano de Miguel Angel Vega Cernuda. Madrid: Fundación Universitaria española.
- SCHLEGEL, F. (2003). *Lucinde*. Traducción al castellano de Miguel Oliva Riobó. Ciudad de México : Escolar y Mayo
- SCHLEGEL, F. (2009). *Fragments sobre la incompatibilidad*. Traducción al castellano de Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot.
- SCHOLEM, G. (2020). *Los nombres secretos de Walter Benjamin*. Traducción al castellano por Ricardo Ibarlucía y Miguel García-Baró. Madrid: Trotta.
- SCHOLZ, R. (2022). Marxismus - Feminismus - Kritische Theorie heute...und Wert-Abspaltungs- Kritik. *EXIT!*, 1-42.
- SZONDI, P. (1965). *Hoffnung im Vergangen. Über Walter Benjamin*. Frakfurt am Main: Satz und Gesetz, Insel Verlag.
- SZONDI, P. (1978). *Hope in the past: On Walter Benjamin* en *Critical Inquiry* Vol. 4, No. 3, pp. 491-506. Chicago: The University of Chicago Press.

- TIEDEMANN, R. (1983). *Dialektik Im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- UNSELD, S. (1992). *Für Walter Benjamin*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- WINDISCHMANN, C. J. H. (1846). *Friedrich Schlegel's Philosophische Vorlesungen*. Bonn : Weber.
- WOLIN, R. (1982). *An aesthetic of redemption*. New York : Columbia University Press.
- ŽIŽEK, S. (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Trad. Jose María Amoroto Salido. Madrid : Akal.

