

Historia y Literatura en Walter Benjamin, una aproximación metodológica

Laura Gavilán

UBA

Introducción

Este trabajo se inscribe dentro de un proyecto de investigación¹ mayor que se interroga acerca de la relación entre el campo de la literatura y la política en un momento histórico determinado por la recepción en Inglaterra de los acontecimientos de la Revolución Francesa. Más precisamente, se propone investigar el impacto en la literatura inglesa del debate político generado por la Revolución en el período comprendido entre 1790 y 1800. El análisis recorta un corpus poético que corresponde a un grupo de autores que posteriormente la crítica literaria denominó «románticos» (Blake, Coleridge, Southey y Wordsworth) en cuya producción aparecen procesos de apropiación y transformación de conceptos y esquemas de interpretación, así como modos de representación, provenientes del debate político inglés que inaugura en 1790 *Reflections on the Revolution in France* de Edmund Burke. La hipótesis principal intenta iluminar, por medio de la articulación entre ambos campos, los caracteres incipientes y, a la vez, fundamentales que darán lugar a los romanticismos y contrarromanticismos de la primera mitad del siglo diecinueve.

Desde esta perspectiva, mi propuesta aquí es establecer un acercamiento teórico-crítico que problematice y, a su vez, pueda esclarecer algunas de las cuestiones centrales inherentes al aspecto metodológico adecuado para aquella investigación. En la medida en que resulta fundamental determinar los criterios a partir de los cuales sea posible explorar los modos de representación de la historia en la literatura, creo que las reflexiones de Walter Benjamin acerca de la relación entre historia y obra de arte pueden ayudar a formular y delimitar un modo de abordaje. De esta manera, me interesa analizar la especial posición de Benjamin en cuanto lector crítico de los medios a través de los cuales podemos conocer el pasado. Un pasado que, si bien en nuestro caso adopta la forma de la literatura, requiere ante todo y, especialmente en el caso de Benjamin, de una reflexión superadora de los límites de la representación literaria, es decir que la ponga en crisis mediante un cuestionamiento inicial acerca del modo en que se produce y transmite el conocimiento de dicho pasado. Debemos tener en cuenta, a su vez, el carácter irreparable que para Benjamin posee el pasado, es decir que su relación con el presente no se ajusta a la idea de una culminación producida por un proceso continuo en el que lo que ha sido puede ser recuperado como resultado de una identidad. Por el contrario, debe ser entendido como pérdida, como algo ajeno, que es posible reconocer solo bajo la forma del extrañamiento².

En cuanto al vínculo específico entre literatura e historia, si bien el problema de la representación en el arte ocupa un lugar central de la producción benjaminiana en su conjunto, considero que el planteo que funda y estructura aquella centralidad en torno al tema se halla en *El origen de 'Trauerspiel' alemán*³, en particular porque allí convergen la cuestión del método de la investigación, la relación entre forma e idea y el carácter peculiar que adopta el vínculo entre obra de arte e historia. Sin embargo, los motivos de este son, a su vez, un retorno a las preocupaciones que determinan dos textos anteriores: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* y 'Las afinidades electivas' de Goethe. Por tal motivo, el análisis de los modos de representación de la historia en la obra de arte estará sujeto en gran medida a las observaciones y reflexiones presentes en las obras mencionadas.

La obra de arte y la filosofía

En su análisis sobre los escritos de Friedrich Schlegel y Novalis⁴, Benjamin había dejado establecidos los fundamentos filosóficos del Romanticismo de Jena a partir de Fichte y su idea de «pensamiento reflexivo». La motivación era rescatar históricamente aquel romanticismo temprano con el fin de devolverle a la crítica una significación que parecía haber perdido. El principio reflexivo de Fichte aseguraba así un concepto de crítica entendido como medio de reconocimiento de la idea de arte y la realización de esa idea. La crítica se redefinía ahora como conocimiento inmanente de la obra de arte. De modo que el arte alcanza su consumación en una relación reflexiva absoluta entre sí mismo y su crítica.

Este fundamento filosófico perdura en la enunciación posterior de *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, aunque no sin nuevas inflexiones, cuando se sostiene la necesidad de cuestionar los procedimientos a través de los cuales la propia filosofía intenta expresarse. Aquí, Benjamin señala una diferencia radical que existe entre conocimiento y verdad. De modo que, desde la filosofía del arte, el núcleo de la crítica a la lectura sobre el *Trauerspiel* alemán reside en su incapacidad, consciente o no, para acceder a una verdad que dé cuenta de esta forma sin que a esta le sea impuesta ninguna clase de dominio que socave su propio contenido de verdad. De esta manera, verdad y forma se corresponden de un modo único, que excluye toda intención, es decir, toda posibilidad de posesión: «El método que para el conocimiento es un camino apto para obtener –aunque sea engendrándolo en la conciencia– el objeto de la posesión, es para la verdad exposición de sí misma, dado por tanto con ella en cuanto forma».⁵ Si la filosofía se propone como exposición de la verdad, debe atender al ejercicio de dicha forma. Pero Benjamin afirma que la verdad no puede ser revelada directamente, por lo tanto, a diferencia de la doctrina, el tratado filosófico permite la exposición como el elemento principal del método. Con la exposición, el tratado asume la forma de una interrupción, es decir que admite el rodeo y el acto de recomenzar sobre lo mismo. La preocupación sobre el acercamiento al objeto de investigación, o dicho más precisamente, acerca de los supuestos inscritos en la relación sujeto-objeto, ya aparece, aunque sin la densidad teórica del «Prólogo epistemocrítico», pero con la misma complejidad que impone el problema, en «*Las afinidades electivas*» de Goethe. Allí, por ejemplo, Benjamin expresa su impugnación a la tradición crítica literaria de Goethe, en particular a la lectura realizada por Gundolf, que parte solo de un interés por «establecer una norma» en el autor y que recae en lo que él llama un «pensamiento mítico»⁶ gracias al cual toda pregunta e indagación acerca del contenido de verdad de una obra le son negados.

Benjamin explicita en este trabajo la gran distinción de la que partirá luego su análisis sobre el *Trauerspiel* entre el «contenido objetivo» y el «contenido de verdad»⁷ de la obra de arte. La diferencia, tanto en uno como en otro trabajo, ayuda a definir la especificidad de la tarea de la crítica, no solo en relación con la obra de arte sino además en relación con su historicidad. Respecto de la crítica, se advierte que si, en efecto, su tarea reside en la búsqueda del contenido de verdad, esta solo será posible a partir de la observación y el análisis de los *realia* de la obra, ya que la verdad de una obra de arte se halla inmersa en su contenido objetivo. Dicha articulación entre ambos aspectos de la obra pone de manifiesto el postulado principal para una teoría de la literatura, la cual debe partir inevitablemente de un abordaje de los materiales⁸. Ahora bien, la verdad a la que Benjamin refiere supone una conexión particular de la obra de arte con la filosofía a partir de «el ideal del problema», es decir con aquella pregunta imposible de formular que podría dar cuenta de la totalidad de la filosofía. Sobre este vínculo afirma: «hay configuraciones sin embargo que, sin ser pregunta, tienen con dicho ideal del problema la afinidad más profunda. Dichas configuraciones son las obras de arte». Si en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* Benjamin había puesto en el centro de su análisis el carácter inmanente de la crítica en la obra de arte, en el ensayo sobre Goethe postula su propio concepto de crítica mediante la articulación de los contenidos mencionados.

Benjamin introduce la noción de lo «inexpresivo» estableciendo una conexión con el modo en que se presenta la cuestión de la belleza en *Las afinidades electivas* de Goethe. Se propone, entonces, una reconsideración de la teoría platónica de la belleza que, al colocar en el centro el

problema de la apariencia, rechaza de conjunto las aproximaciones de la estética filosófica en torno a lo bello⁹. El vínculo entre la obra de arte y la filosofía, aquí, ya no está dado ni por la dependencia de una con la otra, ni por ningún otro elemento ajeno a ella. Lo que está claro, además, es que el contenido de toda obra de arte jamás procede de un ámbito externo a la propia obra. Es decir que, en contra del concepto de belleza como apariencia de una esencia, Benjamin considera a la apariencia de un modo tal que ya no puede ser entendida como una representación de una esencia ausente. Por lo tanto, lo que la obra de arte pone de manifiesto es «la virtual formulabilidad de su contenido de verdad como problema filosófico supremo»¹⁰. Pero dicha formulabilidad es virtual, precisamente porque resulta del carácter paradójico de la expresión. Lo «inexpresivo», —«al ser categoría del lenguaje y del arte, pero no de la obra o de los géneros»¹¹— como aquel poder del lenguaje que en su interrupción o, si se quiere, en su negación presenta al mismo tiempo aquella verdad que se manifiesta en las configuraciones artísticas, asegura por tanto su fundamentación para la teoría literaria y del arte en general.

Así como lo inexpresivo, que Benjamin define por medio de una cita de Hölderlin¹², surge de la forma lírica de sus himnos, en Goethe «surge la belleza hasta el límite de lo que puede resultar aprehendido en la obra de arte»¹³. Aquella «indesvelabilidad» que corresponde al lenguaje como también al arte, en estas no puede presentarse nunca en palabras, sino solo en la representación¹⁴. Debemos, en primer lugar, comprender la idea de «indesvelabilidad» en tanto misterio cuya condición es precisamente la de hacer «visible su misterio»¹⁵. En el mismo sentido consideramos, en segundo lugar, que debemos entender la noción de lo inexpresivo. En este punto, resulta necesario recurrir a la concepción benjaminiana del lenguaje, ya que lo inexpresivo, para Benjamin, solo puede ser pensado como condición de un lenguaje que se define *en* su naturaleza expresiva y no *por* ser un mero medio de intercambio¹⁶. A la luz de esta relación con el lenguaje, se explica entonces la razón por la que la elección de un método está altamente comprometida con la justificación de lo que se propone como conocimiento. La tarea de la crítica, entonces, no es levantar el velo de la apariencia para mostrar un contenido oculto de la obra, es decir, «ésta no debe alzar el velo, ya que sólo mediante su más preciso conocimiento como velo podrá por fin alzarse a la verdadera contemplación de lo que es bello»¹⁷. Esta relación entre verdad y belleza alcanza, en el «Prólogo epistemocrítico» de *El Origen*, su mayor grado de complejidad porque allí Benjamin explicita las consecuencias que este vínculo supone no solo para la concepción de obra de arte y para la crítica, sino por sobre todo, anclada en su teoría acerca del lenguaje, para el conocimiento. La famosa sentencia de que «la verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia»¹⁸ se dirige de manera directa a la impugnación de los métodos de investigación que, como en el caso del *Trauerspiel*, han impedido una exploración crítica de su forma «reveladora de nuevas conexiones no entre el moderno crítico y su objeto, sino en el interior del objeto mismo»¹⁹.

Historia y obra de arte

El método, que como dijimos antes, requiere de un nuevo modo de abordar el vínculo entre forma e idea, permitiría entonces un análisis de la forma del *Trauerspiel* que alcance una comprensión distinta de la particular relación entre historia y obra de arte. Sobre este punto, conviene volver a algunas cuestiones que Benjamin había planteado en el ensayo sobre Goethe. La imagen del paleógrafo como símil del crítico²⁰ expresa, en primer lugar, el modo en que contenido de verdad y contenido objetivo se modifica históricamente:

Contenido objetivo y contenido de verdad, unidos en su período temprano, aparecen separándose con la duración de la obra, porque el último se mantiene siempre igualmente oculto cuando despunta el primero.²¹

De manera tal que toda crítica posterior necesita de la tarea del comentario, es decir, del análisis del contenido objetivo. En segundo lugar, aquella metáfora del paleógrafo, así como la del alquimista, resultan significativas para desentrañar la naturaleza del vínculo entre crítica y perspectiva histórica. Si por un lado es la historia la que se encarga de asegurar la permanencia

de aquel contenido de verdad existente en toda obra significativa, por otro lado, solo a la crítica, engendrada por la propia historia de las obras, le está reservada la tarea de hallar aquella verdad. Lejos de perjudicar, la distancia histórica de las obras frente a la crítica le da a esta su justificación. Desde la misma perspectiva, considera el modo peculiar en que la crítica está ligada a lo biográfico: «para el escritor, la representación de los contenidos objetivos es el enigma cuya solución debe buscar en la técnica. Pero qué significado último tienen estos hubo de escapársele a él mismo tanto como al espíritu de la época»²². Es decir que, si mediante el análisis de la técnica podemos arribar al modo de representación en que se nos ofrece el contenido objetivo de una obra literaria pero no su contenido de verdad, esto se debe a que en la obra subyacen elementos «precomprensivos», podría decirse, imposibles de reconocer para el autor y para sus contemporáneos y que solo la distancia histórica de una crítica emancipada de aquellos supuestos será capaz de advertir. Pero la solución de rigor que podría ofrecer la historia de la literatura resulta a todas vistas una vía desacertada para Benjamin. La entidad histórica de una obra de arte no es ni «derivación» ni «producto», por el contrario, solo puede ser pensada de acuerdo con su forma y a partir de la interpretación²³. En 1923, Benjamin explica la naturaleza de las obras de arte y su vínculo con la historia, en una carta a Florens Rang, en los siguientes términos:

Lo cierto es que la historicidad específica de las obras de arte no puede ser revelada en la «historia del arte» sino sólo en la interpretación. Pues en la interpretación, las relaciones entre las obras de arte aparecen como atemporales (eternas) aunque no sin relevancia histórica.²⁴

En este mismo sentido se expresa Benjamin cuando afirma, hacia el final de *El Origen*, que «el *Trauerspiel* alemán propio del Barroco aspira a una interpretación»²⁵. Es decir, una interpretación que solo es posible, en primer lugar, con el abandono del enfoque historicista y en segundo lugar, por medio de un concepto de crítica apartado de la concepción romántica y definido como «mortificación de las obras»²⁶. De manera tal que la crítica ya no cumpliría su tarea sobre aquello que aún vive, sino por el contrario, sobre los «escombros», sobre las obras en tanto ruinas. Solo entonces, podría manifestarse su capacidad redentora. De modo que aquí, el problema de la representación histórica no puede resolverse en la determinación de una forma especial en que el *Trauerspiel* representa la historia, sino ante en el modo en que este presenta una experiencia de la historia.

Con este propósito, establece una diferencia fundamental entre la tragedia clásica y el *Trauerspiel* confrontándolos a partir de la filosofía de la historia:

El contenido de éste [*Trauerspiel*], su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se la representaba en aquella época. En eso se diferencia de la tragedia. Pues su objeto [el de la tragedia] no es la historia, sino el mito, y lo que confiere el status trágico a las *dramatis personae* no es el estamento –la monarquía absoluta–, sino la época prehistórica de su existencia –el pasado histórico.²⁷

Benjamin define al *Trauerspiel* alemán como una forma única surgida en tanto expresión de una época caracterizada por un cambio radical en las expectativas religiosas que tiene efectos, por consiguiente, en la política, la economía y la filosofía. Es decir, que la clave de lectura del Barroco alemán se halla en el estrecho vínculo que la forma artística posee con el proceso de secularización iniciado por la Reforma y con las formas represivas impulsadas por la Reforma Cristiana. Así, mientras que en la tragedia de la Edad Media, la historia universal, se presenta como historia de la salvación donde los acontecimientos mundanos son únicamente puestos para representar «etapas del camino a la salvación», en el *Trauerspiel*, entendido como drama cristiano secularizado, las «acciones históricas ya no aspiran a integrarse al flujo del proceso de salvación»²⁸. La ausencia de la escatología, antes que en los temas del drama, se manifiesta en su estructura como una transposición de lo temporal a lo espacial: «como en otras esferas de la vida barroca, aquí es determinante la transposición de unos datos en origen temporales a una impropiedad y simultaneidad espaciales»²⁹. Esta especial determinación del *Trauerspiel* alemán es la que hasta el momento ha ignorado la crítica³⁰.

Pero es con la descripción reflexiva de la alegoría barroca como pieza fundamental para entender el *Trauerspiel* que Benjamin exhibe el carácter doble y a la vez indisoluble de su análisis. Junto a la historicidad de la forma artística expone las razones históricas por las que la crítica ha sido incapaz de entenderla. Este último punto, en particular, despliega todas sus correspondencias con el prólogo, ya que la base sobre la que Benjamin reinterpreta la alegoría se halla en aquella impugnación inicial al método doctrinal en el que forma e idea son meras representaciones derivadas de una en la otra. De ahí, entonces, el que la alegoría implique tan solo una relación convencional entre imagen y significado³¹; por el contrario, la alegoría debe entenderse como expresión, «tal como es sin duda el lenguaje, y también la escritura»³². La alegoría ya no es una forma de representación entre otras sino que revela el carácter antagónico de toda significación propio del arte. En otras palabras, es a la vez representación y presentación de una interrupción de las relaciones entre contenido y modo de expresión: «La alegoría es ambas cosas: convención y expresión; y las dos son por naturaleza antagónicas»³³.

A este antagonismo que asegura la imposibilidad de fijar un significado, propio de la alegoría, Benjamin le incorpora la interpretación de los materiales del pasado y el carácter constructivo de la alegoría barroca. En este sentido, luego de puntualizar, por medio de su carácter temporal, la diferencia entre alegoría y símbolo –si el último nos devuelve a un estado de armonía tranquilizadora, la alegoría, en cambio, nos asegura la imposibilidad de reconstruir dicho estado–, describe la específica interconexión entre naturaleza e historia en la alegoría barroca, haciendo hincapié en la dialéctica religiosa de su contenido. Si antes la alegoría medieval se dirigía a explicar la «historia mística de la naturaleza», en el Barroco, específicamente en Alemania, la naturaleza aparece considerada desde la caducidad, la destrucción, la muerte, debido al retorno a un estado de la naturaleza que ahora se presenta privado de la gracia divina.

Con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, en tanto escritura. La naturaleza lleva escrita en el rostro la palabra historia con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto ruina. Pero con la ruina, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma como proceso de una vida eterna, sino como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son al reino de los pensamientos lo que las ruinas al reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina.³⁴

Nos interesa destacar, en primer lugar, la especial atención con que Benjamin intenta reelaborar la noción de tradición que opera en la alegoría barroca. Ya que aquí se juega su carácter constructivo, es decir, el modo en que dicha forma toma los materiales del pasado, los descompone y los construye en una disposición nueva. Con ello, y en segundo lugar, es necesario volver a la categoría de origen que Benjamin opone a la de génesis, cuya problematicidad se postula en el «Prólogo epistemocrítico». En la afirmación de que el origen es una categoría histórica se pone en cuestión la relación entre pasado y presente. Si «el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir», lo que se cuestiona es la posibilidad de una transmisión del pasado lineal y continua. Debemos mencionar, en este punto, que la impugnación al carácter teleológico de la historia se apoya en la solución teológica que le provee la cábala y el mesianismo judío como aparato teórico propicio para la interpretación alegórica³⁵. En este sentido, es posible la noción de un origen en el presente en tanto verdad que se produce en la historia.

De modo tal que la estricta afinidad entre una forma y su historicidad nunca podrá ser descubierta si la crítica no acepta transformar el modo en que entiende el contenido de una obra:

La estructura y el detalle se hallan siempre cargados de historia. El objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es este justamente: convertir en contenido de verdad los contenidos fácticos históricos que se hallan en la base de toda obra significativa³⁶.

Algunas consideraciones finales

No he intentado ajustar las reflexiones y preocupaciones que presentan los textos de Benjamin para producir una pretendida cohesión entre ellos, ni tampoco he buscado aplicarlas sin solución de continuidad en un análisis posterior. Mi interés, por el contrario, se halla en la formulación de nuevos interrogantes que amplíen los modos en que dialoga la literatura con otros campos como el político y el histórico y que, sin embargo, no desatienda la especificidad de lo literario. Solo desde esta perspectiva y bajo los condicionamientos metodológicos propuestos por Benjamin, podremos, por ejemplo, pensar cuál podría ser el impacto del concepto de tradición y, en nuestro caso, el modo en que la literatura del siglo diecinueve lo desarrolló para explicar el pasado y establecer un programa literario como el Romanticismo inglés de fines del siglo dieciocho y principios del diecinueve. Además, si es posible advertir la efectiva intervención política de la literatura en la escena cultural, debemos entonces asegurarnos de la complejidad que ese vínculo supone. Afirmar, por ejemplo, que la literatura inglesa que corresponde a la primera década pos-revolucionaria es una reacción a sus circunstancias históricas pone en peligro su propia condición. Pero tampoco es posible desentenderse de ellas. Sin embargo, una investigación que se propone responder a «en qué sentido la literatura inglesa de fines del siglo dieciocho y principios del diecinueve es un producto y una parte de la experiencia social»³⁷, sin cuestionar los procedimientos y metodologías que comprometen su corpus, sus temas y todos los elementos formales que la integran puede correr el riesgo de quedar reducida a un análisis estéril o, en el mejor de los casos, a un excelente trabajo comparativo.

Más allá de si el concepto de alegoría en Benjamin deba aplicarse únicamente a la literatura del barroco o que haya sido pensado para referirse a las obras de vanguardia,³⁸ lo que nos interesa aquí es estimar su alcance para una teoría de la literatura que se asuma condicionada históricamente. De esta cuestión a la inevitabilidad de repensar una teoría de la literatura en términos de una lectura política del pasado, hay solo un paso. A su vez, el problema acerca del lugar que el arte ocupa en la historia cultural y, además, el lugar que merece en la historia una historia cultural, ciertamente no parece haber alcanzado una respuesta a muchos de los planteamientos expresados en *El origen del 'Trauerspiel' alemán*³⁹ y que se prolongarán, por ejemplo, en la función teórico-crítica que Benjamin le dará a la alegoría inscrita a posteriori en su materialismo histórico.

Bibliografía

- ~AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- ~BENJAMIN, Walter, «'Las afinidades electivas' de Goethe», en *Obras. Libro I, volumen I*, Madrid, Abada editores, 2006.
- «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán», en *Obras. Libro I, volumen I*, Madrid, Abada editores, 2006.
- «El origen del 'Trauerspiel' alemán», en *Obras. Libro I, volumen I*, Madrid, Abada editores, 2006.
- «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, trad. Roberto Blatt, int. y selección Eduardo Subirats, Madrid, Taurus, 1999.
- «Sobre el concepto de historia», en *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, trad., introducción y notas de Oyarzún Robles, Pablo, Santiago de Chile, Universidad Arcis y LOM, 2000.
- *The Correspondance of Walter Benjamin 1910-1940*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- ~BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Barcelona, Península, 1987.
- ~BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

- ~BUTLER, Marilyn, *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford, Oxford University Press, 1981.
- ~CAYGILL, Howard, «Walter Benjamin's concept of cultural history», en *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- ~EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ~MIESZKOWSKI, Jan, «Art forms», en *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Notas

¹ «Revolución y Romanticismo. Apropiaciones y transformaciones literarias del discurso político en Inglaterra. 1790-1800».

² La completa o, si se quiere, más directa formulación de la crítica a la representación de la historia como continuidad, como reacción o como progreso y la consiguiente demanda de una redefinición del concepto de historia aparecen posteriormente en su trabajo «Sobre el concepto de historia», en *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Trad., introducción y notas de Oyarzún Robles, Pablo. Santiago de Chile, Universidad Arcis y LOM, 2000.

³ BENJAMIN, Walter, *Obras. Libro I, volumen I*, Madrid, Abada editores, 2006. Todas las citas de los tres textos que a continuación se mencionan corresponden a esta edición.

⁴ Específicamente, los textos del Lyceum, Athenäum y Charakteristiken und Kritiken y las posteriores Lecciones Windischmann de F. Schlegel y aquellos fragmentos de Novalis que tratan sobre el concepto de crítica.

⁵ *Ibíd.* p. 225.

⁶ Es decir, aquel pensamiento en el que la pregunta por la verdad queda destruida, Benjamin recurre a una imagen espacial para describir la precariedad de este pensamiento: «una selva virgen en la que como simios parlanchines las palabras van de ampulosidad en ampulosidad únicamente para no tocar el suelo, algo que delata que de hecho no se tienen en pie, a saber, en el logos, donde deberían mantenerse y rendir cuentas». *Ibíd.* p. 173.

⁷ En *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* Benjamin ya alude a este contenido que le permitiría a la crítica hallar la significación de la obra de arte sin recurrir a sus meras propiedades estéticas, pero lo expresa bajo los mismos términos que utilizaron los románticos, es decir como «el núcleo prosaico» de la obra: «La legitimación de la crítica, que afronta a ésta en tanto que instancia objetiva de toda producción poética, consiste justamente en su naturaleza prosaica. La crítica es la exposición del núcleo prosaico que hay en toda obra». *Ibíd.* p. 107.

⁸ La presencia del pensamiento metafísico es aquí ineludible, también, como haremos referencia más adelante, podemos leer el modo en que impacta la ruptura que produjo el neokantismo en las ciencias del espíritu. Pero es ineludible confrontar este carácter doble de la obra de arte, su contenido material y su contenido de verdad, con la posterior discusión en torno a la interpretación marxista de la cultura. Así lo señala Agamben cuando refiere al debate Benjamin-Adorno, conectando esta etapa del pensamiento benjaminiano con la que corresponde a los trabajos sobre Baudelaire: «La relación entre el contenido fáctico y el contenido de verdad que se describe aquí ofrece el modelo de lo que desde la perspectiva benjaminiana podría ser la relación entre estructura y superestructura» en AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 184.

⁹ Jan Mieszkowski resume muy claramente la reorientación filosófica que Benjamin intenta darle a las consideraciones estéticas en torno a lo bello: «Such a beauty is neither the perceptible manifestation of truth (Neoplatonism), the symbol of the morally good (Kant), nor the sensible appearance of the idea (Hegel). It is something much closer to what idealist thinkers would term the sublime». (Una belleza tal no es ni la manifestación perceptible de la verdad (Neoplatonismo), ni el símbolo del bien moral (Kant), ni la apariencia sensible de la idea (Hegel). Es algo mucho más cercano a lo que los pensadores idealistas llaman lo sublime). «Art forms», en *Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006; p. 47.

¹⁰ *Ibíd.* p.184.

¹¹ *Ibíd.* p. 193.

¹² «El transporte trágico es, en efecto, tanto el más vacío cuanto el más desligado. Por eso, en la sucesión rítmica de las representaciones en que dicho transporte se presenta se hace necesario lo que en la medida de las sílabas se llama cesura, la palabra pura, la interrupción contrarítmica, para, ya en su cumbre, estar en condiciones de hacer frente al arrebatación cambio de las representaciones, de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma». *Obras*, p. 194.

¹³ *Ibíd.* p.194

¹⁴ *Ibíd.* p. 215.

¹⁵ *Ibíd.* p. 209.

¹⁶ Es decir, en contra de la concepción burguesa del lenguaje: «El lenguaje no sólo significa comunicación de lo comunicable, sino que constituye a la vez símbolo de lo incomunicable». BENJAMIN, Walter, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos» en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, p. 74.

¹⁷ *Ibíd.* p. 209.

¹⁸ *Ibíd.* p. 227.

¹⁹ *Ibid.* pp. 253-254.

²⁰ «Se lo puede comparar por tanto con el paleógrafo ante un pergamino cuyo desvaído texto está cubierto por los trazos de un escrito más fuerte que a él se refiere. Así como el paleógrafo con la del último, el crítico debería comenzar por la lectura del comentario». *Ibid.* p. 126.

²¹ *Ibid.* p. 126.

²² *Ibid.* p. 150.

²³ Ni Husserl, ni Gadamer, cuyas preocupaciones de algún modo están presentes, aparecerán como portadores de aparatos filosóficos capaces de responder al problema que se plantea. En lo que respecta a los problemas inherentes a la teoría de la literatura, en el caso de la «reducción eidética» husserliana, dicha imposibilidad estriba en que el significado, surgido de la experiencia es siempre anterior al lenguaje. En cuanto a la hermenéutica, Gadamer postula un concepto de historia que no supone contradicción ni ruptura alguna con nuestro presente y, por otra parte, una idea de tradición unívoca y despojada de toda valoración política. Ver EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 73-113.

²⁴ BENJAMIN, Walter, *The Correspondance of Walter Benjamin 1910-1940*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. p. 224. «The specific historicity of works of art is the kind that can be revealed not in 'art history' but only in interpretation. For in interpretation, relationships among works of art appear that are timeless yet not without historical relevance».

²⁵ *Obras, ibid.* p. 459.

²⁶ «La crítica es en efecto mortificación de las obras, a lo cual la esencia de éstas se presta en mayor medida que ninguna otra producción. Mortificación de las obras: pero no por tanto –románticamente– un despertar de la conciencia en las aún vivas, sino un asentamiento del saber en ellas, en las muertas». *Ibid.* p. 400.

²⁷ *Ibid.* p. 265.

²⁸ *Ibid.* p. 283.

²⁹ *Ibid.* p. 285.

³⁰ En este mismo sentido, Benjamin denuncia el presupuesto de «disolución estética» que subyace en la investigación de Nietzsche sobre la tragedia originado por su renuncia a incorporar en *El nacimiento de la tragedia* el «punto de vista de la filosofía de la historia». Cfr. pp. 308-313.

³¹ Benjamin cita a Schopenhauer con el objeto de exponer la diferencia entre símbolo y alegoría y a continuación admite: «Por mucho que con la última observación casi se roce la esencia de la alegoría, el rasgo logicista de la representación, que a través de la concreta distinción entre 'la expresión de un concepto y la expresión de una idea' adopta exactamente el discurso moderno e insostenible de la alegoría y el símbolo, impide que todas estas disquisiciones se aparten de la serie de sumarios rechazos de la forma alegórica de expresión». *Ibid.* p. 378.

³² *Ibid.* p. 379.

³³ *Ibid.* p. 393.

³⁴ *Ibid.* p. 396.

³⁵ Susan BUCK-MORSS se refiere a la relación entre cábala y alegoría del siguiente modo: «El pensamiento cabalístico (que había renacido precisamente en la época barroca) proporcionaba una alternativa a las antinomias filosóficas presentes no sólo en la teología cristiana del Barroco, sino en el subjetivismo idealista, en la forma secular de la Ilustración. Específicamente, la cábala evitaba la brecha entre espíritu y materia que culminaba en el abandono 'traicionero' de la naturaleza en el drama barroco, y negaba la idea de que la redención fuera una cuestión antimaterial y extramundana [...] no es ningún secreto que la concepción mesiánica judía, que ya posee en sí los atributos de ser histórica, materialista y colectiva, se traduce prontamente en el radicalismo político en general y en el Marxismo en particular [...] lo distintivo de la cábala era su epistemología, una forma mística de cognición que revelaba verdades previamente ocultas dentro de la naturaleza, que resultaban plenas de significado sólo en el contexto de una Edad Mesiánica [...] los cabalistas leían la realidad y los textos no para descubrir un plan histórico global (como en la teleología hegeliano-marxista de Lukacs) sino para interpretar esas partes fragmentarias como signos del potencial mesiánico del presente». *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p. 256.

³⁶ *Ibid.* p. 401.

³⁷ BUTLER, Marilyn, *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830*. Oxford, Oxford University Press, 1981.

³⁸ «Fue la experiencia de Benjamin en el manejo de las obras de vanguardia lo que permitió tanto el desarrollo de la categoría (de alegoría) como su aplicación al Barroco, y no al revés'. BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

³⁹ El excursus sobre la melancolía incorpora expresamente la preocupación de Benjamin sobre este tema mediante las interpretaciones sobre el grabado de Dürero, *Melancolía I*, realizadas por Warburg y Panofsky y Saxl, en las que subyace el debate contemporáneo iniciado por Buckahrdt en torno a la necesidad de formular una historia de la cultura en un contexto de reacción al carácter teleológico de la historia hegeliana. Debemos destacar además la importancia en torno al tema que el concepto de «voluntad artística» de Riegl tiene para Benjamin. Ver Howard CAYGILL, «Walter Benjamin's concept of cultural history», en *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 73-96.