



X Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía FaHCE-UNLP

Ponente: Senda Sferco (CONICET -IIGG)

Contacto: senda.sferco@gmail.com

Título ponencia: Ensayo acerca del tiempo barroco en W. Benjamin.

Resumen:

Nuestra exposición parte de la siguiente hipótesis: el barroco mantiene una relación particular con el tiempo que configura dimensiones de posibilidad y modos de producción específicos. Esta relación particular – que intentaremos asir a la manera de un “tiempo barroco”-, está marcada por los efectos del Racionalismo que, a la vez que deposita en el hombre la centralidad de su proyecto, también desplaza a los dioses de su cielo enfrentándolo a una fragilidad y una impotencia que no hacen sino confirmar la finitud que le es humana. El hombre, vuelto a un estado de criatura, pareciera no poder hacer *con* su tiempo más que la producción de una experiencia doliente. El hombre barroco *llora* su momento y dilata su tiempo presente con un sinfín de figuras como si quisiera de alguna manera nombrar, dibujar, el infinito que le falta. La producción alegórica recabada por Walter Benjamin en su *Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928)*, nos provee de pistas –la naturaleza, los cadáveres, las intrigas, los espectros, el Príncipe-, para esbozar la reconstrucción de este paisaje acechado por la desolación que trae consigo el racionalismo. En efecto, el tiempo se verá dislocado en la escena que la obra de Benjamin nos trae: la escatología ya no es más garantía de conocimiento de las cosas del mundo sino la fuerza propia de un momento de muerte que, al fin, produce un éxtasis último y redentor de todos los sufrimientos humanos. Las posibilidades para una producción cualitativa del tiempo, para la producción de otra experiencia, quedarán encerradas en esta suerte de espacio espiralado, donde las alegorías son los engranajes de un poder creativo capaz de producir una multiplicidad de desplazamientos simbólicos y reenvíos significantes *ad infinitum* aunque sin verdaderamente cambiar cosa alguna. Sin más, la catástrofe de las impotencias humanas deviene la fuerza y la visión del horizonte de nuestros posibles; una catástrofe *ya incluida*, que no puede dejar de tener lugar. Esta dilación de las posibilidades del ‘cada vez’ del tiempo presente, interpela, por la proximidad de sus desafíos, también nuestras dinámicas contemporáneas de aprovechamiento del tiempo.

.....

Introducción:

El barroco es un término que designa muchas cosas. Acostumbramos referir con él a un período de la historia del arte, a un estilo arquitectónico, a un culto, a una actitud crítica respecto del racionalismo o aún incluso a una forma de sensibilidad particular, caracterizada, a la vez, por un exceso y por una densidad de elementos.

Pero también podríamos utilizar este término para designar una forma de temporalidad, concientes de la peculiaridad que esto supone, tanto respecto de su registro conceptual como de la naturaleza de su materia. El “tiempo barroco”, si nos permitimos esta denominación, es un tiempo que exige la distinción de sus particularidades: a caballo entre las reminiscencias del tiempo sagrado de una antigüedad que retorna con el renacimiento y las certidumbres que impulsarán hacia delante el tiempo del progreso de la historia, se reconoce la especificidad del “momento barroco” en la atmósfera de desolación que trae consigo como efecto colateral del auge del racionalismo. La razón humana toma el relevo de Dios para dar garantía de nuestras certezas. Ahora bien, este desafío aleja a los dioses del cielo y reencuentra, en la tierra, un hombre reducido a la desolación de su finitud, que es fuente también y paradójicamente, de su potencia.

Existe entonces una ambivalencia entre dos términos que se encuentran, uno y otro, en la base de la experiencia de la finitud: potencia y desolación. Potencia, porque es el hombre ahora quien debe demostrar tener la capacidad de sostener certezas racionales acerca del mundo y acerca de sí mismo. Desolación, porque no existe lugar ni nadie en esta tierra a quien pueda delegar esta faena.

Esta actitud ambivalente afectará las modalidades por medio de las cuales el barroco produce una relación específica con el tiempo. Ahora bien, este ensayo intenta mostrar cómo esta relación con el tiempo, marcada por la ambivalencia entre potencia y desolación, es fundamental no sólo para comprender la temporalidad barroca, sino también para describir los desafíos y las posibilidades de activación de nuestras capacidades subjetivas contemporáneas. Sabemos que no es sino en relación al tiempo y al espacio al que pertenecemos que podemos situarnos y, a la vez, generar determinadas distancias productivas. Así, si asumimos que nuestras

posibilidades subjetivas y activas deben vincularse hoy a un aprovechamiento cualitativo del tiempo, el tiempo barroco puede ser analizado, como lo ha sido recurrentemente, como una imagen de nuestras desolaciones contemporáneas y de la inquietud que atraviesa nuestra actualidad.

Tal es, sin duda, el motor del trabajo que emprendemos aquí, a contratiempo de la historia: el tiempo barroco presenta varios aspectos similares a las maneras con las cuales el tiempo es vivido en nuestras sociedades contemporáneas: presencia dilatada de lo catastrófico como pan de lo cotidiano, superposición y desbordamiento de objetos de toda clase buscando atenuar sin éxito el vacío provocado por la ausencia de lo divino; el estado de excepción devenido la regla; la imposibilidad de tomar una decisión de gobierno que llegue a orientar el curso de las cosas hacia un destino perfectible; melancolía, nostalgia de lo que nunca se ha tenido; la espera como solo recurso; la “criaturización” de todos los seres reducidos a su estado de naturaleza como único origen y único destino, etc. La escatología parece haber abandonado sus pretensiones de contener entre una *arché* y un *telos* su trabajo del fin. La potencia humana, sin más, reducida a su mínima fuerza, es compelida a abocarse a una débil tarea de reinención.

En este sentido, si nos detenemos un instante y rastreamos la etimología del término *escatología*, aprendemos que se trata de una conjunción del vocablo griego antiguo *éskhatos*: ‘último’ y *logos*: ‘estudio’, y concierne al conjunto de creencias religiosas sobre las realidades últimas. Este ‘saber de los finales’ puede tener una forma general y teleológica -y atender a las figuraciones acerca del fin de la historia o del destino final de la humanidad y del mundo, o referir particularmente a la etapa postmortuoria del ser humano. Escatología, así, trae consigo la doble semántica del *eskhatos/skatós* (en tanto “último” o “excremento”): es tanto un saber del final de los tiempos como un saber de lo que el hombre produce como desecho.

Leyendo la serie descripta anteriormente, podríamos preguntar cuál es -o cuáles son- las líneas de las cuales podríamos extraer semejanzas y diferencias para comprender nuestros tiempos contemporáneos. Esta cuestión nos conduce directamente a analizar el drama barroco alemán que

Walter Benjamin nos lega en su célebre *Trauerspiel*. A partir de la lectura de sus conceptos y de sus impresiones, entonces, intentaremos hilvanar, en las páginas que siguen, el tejido complejo de una temporalidad desolada por la falta –o más bien por la pérdida- de escatología redentora.

El tiempo en bucle del drama barroco benjaminiano

Entre los años 1923 y 1925, Walter Benjamin retoma apuntes programáticos que había comenzado a formular en 1916 para preparar su tesis de habilitación, consagrada al drama barroco alemán. Esta tesis, publicada tardíamente en 1928, llevó el nombre de *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*El Origen del drama barroco alemán*).

Este texto complejo ofrece varios niveles de lectura. A lo largo de estas páginas, el lector puede ir siguiendo el tratamiento de diversos problemas estéticos, lingüísticos y filosóficos, enmarcados dentro de una posición epistemológico-crítica particular, explicitada en el prefacio y ficcionada en el epílogo del libro. Esta perspectiva crítica ofrece una aguda mirada que cuestiona la voluntad de correspondencia lineal e idéntica a partir de la cual se legitima el conocimiento de las figuras simbólicas de nuestra cultura. El punto de partida de su hipótesis de trabajo podría esbozarse del siguiente modo: si el arte clásico había hecho del “símbolo” la pieza de una relación sin equívocos entre objeto sensible y objeto suprasensible –conforme a una relación fenómeno/esencia pensado a la manera de un espejo-, con el barroco, en cambio, es la “alegoría” la pieza estético-discursiva que permite quebrar esta relación unificada y desencadenar dislocaciones productivas.

Figura de la retórica, la alegoría es este procedimiento del discurso que habilita “otra manera de decir” las cosas. Etimológicamente, se compone de dos palabras griegas: *ἄλλον* (*állon*) « otra cosa », o « extranjero », y *ἀγορεύειν* (*agoreúein*), el acto de « hablar en público ». Experta en variaciones, la alegoría, a través de sus reenvíos hace posible toda clase de mutaciones: los fenómenos se transforman en palabras y las nociones en imágenes. La indisociabilidad de las articulaciones que tiende es la clave de sus conjuros: a diferencia del símbolo, no viene a representar una relación de re-conocimiento; al contrario, con sus tejidos y sus bucles presentifica todos los objetos –aún los objetos lejanos, aún los objetos extraños y

dislocados-, instalando la angustia humana de un mundo que ha perdido sus referencias como toda situación permanente.

La alegoría será la llave conceptual y metodológica que dará vida a las formas particulares de la temporalidad barroca. Benjamin la caracteriza en su *Trauerspiel* de la manera siguiente: la alegoría «no es una técnica lúdica de figuración imaginada, sino una expresión en tanto lengua, también como escritura.» (Benjamin 1985:175). Jacques-Olivier Bégot (2010) nos explica que Benjamin retoma los trabajos de Karl Giehlow, historiador del arte, autor de la obra *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. (Viena, 1915)*. Este estudio desarrolla una consideración de la alegoría moderna, poniendo en valor la relación indisoluble entre palabras e imágenes que propone. Esta afirmación será apropiada por Benjamin, para quien, en efecto, palabras e imágenes componen igualmente la dimensión «figural» de la alegoría. Esta “composición”, reúne a la vez que disloca, aconteciendo en un “doble sentido”, tal como lo expresan sus propios argumentos:

“En este juego con doble sentido entre lo escrito y la imagen, lo esencial es la distancia que separa los dos niveles de significación que la alegoría evoca aunque nunca hace coincidir, sin tirar nunca un puente por arriba del “abismo que separa la imagen y la significación”” (Benjamin 1985:178).

El desafío no es en absoluto simple, ya que exige pensar a la escritura como imagen (y viceversa), manteniendo una apertura relacional que resulta aquí productiva. Para ello será preciso incorporar todos aspectos significantes y todas las evocaciones que sus reenvíos vayan vinculando sumando las extrañezas que recolectan aquí y allá. La alegoría permite habilitar una dimensión epistemológico-crítica capaz de identificar un cierto carácter figural en la escritura: el lugar no arbitrario que ocupa su grafismo en cierto orden del sintagma, sus sonoridades, sus cadencias, sus timbres, pero también, la multiplicidad de figuras que permite unir a través de sus evocaciones imaginales, como si se tratase de una gran fuente capaz de atraer y de estirar en un solo movimiento, rascando el infinito que ya no le es permitido, una dimensión de posibilidad.

Tomar la escritura como una figura (Benjamin, 1985), implica entonces ya no considerar a las palabras como objeto de un saber telescópico, capaz de auscultar cada uno de sus aspectos. La escritura figural sólo ser

aprehendida de golpe, en conjunto. A su vez, la imagen, no tiene como mera función únicamente el hecho de venir a “ilustrar” la lengua, sino, mejor, de venir a poner en relieve su *valor de imagen*. Esta toma de valor no corresponde a un orden cuantificable propio de los términos de una lógica o de un contrapunto racional que vendría a operar la gestión de sus medidas, tampoco a las voluntades de un horizonte moral.

Al contrario, y de una manera más radical y creativa todavía, es más bien de un valor cualitativo y singular que se trata cuando hablamos de producción de imágenes y de lenguas. Esta calidad acarrea la fuerza semántica del *allós* griego, huella etimológica presente en la práctica del término. La idea de reenvío constante, de extranjería, marca el ritmo de su dinámica productiva. Junto con ella una temporalidad hiperbólica entra en juego. En tanto “imágenes escritas” (*Schriftbild*) en la tensión que proponen las alegorías aproximan dos mundos “figurales” sin buscar por lo tanto resolverlos, sino, mejor, ya que es mucho más interesante, buscando producir una constelación problemática sin construir puentes por sobre el abismo que separa la imagen de la significación.

Si en el barroco la retirada de los dioses en nombre de la razón ha distanciado el cielo de la tierra como nunca antes el hombre lo había experimentado, la alegoría deviene, al mismo tiempo, tanto la clave de un deseo de retorno como la confirmación de estas distancias en tiempo presente. Ella será su “expresión”, dirá Benjamin. Entre dioses y hombres, entre imágenes y significaciones, entre el presente y el infinito, la alegoría no produce más que “entre medios”: son mundos posibles, nunca completos y siempre intermediarios. Su forma, en bucle, sin embargo, no favorece la experiencia de un tiempo dirigido hacia delante, progresivo, confiado. La historia también se incrusta en su impotencia. En este sentido, tal como recuerda Benjamin, aún si las figuras evocadas por el *Trauerspiel alemán* han sido personajes históricos o al menos “historizables”: Caterina de Georgia, Carlos Estuardo, León el Armenio, etc., la historia -tal como lo recuerda el célebre pasaje del autor que reproducimos aquí abajo-, sólo muestra su *facies hippocratica*. Pareciera no poder hacer otra cosa. Sólo puede presentificar el rostro impersonal, cadavérico, que se ofrece a la mirada del espectador como un paisaje primitivo petrificado.

« La relación entre el símbolo y la alegoría puede ser definida y formulada con precisión bajo la categoría decisiva del tiempo, que la gran intuición romántica de estos pensadores [Görres et Creuzer] ha hecho entrar en este dominio de la semántica. Mientras que en el símbolo, mediante la sublimación de la caída, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugitivamente en la luz de la salvación, por otra parte, en la alegoría, es la facies hipocrática de la historia la que se ofrece a la mirada del espectador como paisaje primitivo petrificado. La historia, en lo que siempre tuvo de intempestivo, de doloroso, de imperfecto, se inscribe en un rostro-no: en una cabeza de muerto. » (Benjamin 1985 : 178,179)

De esta manera, volviendo a la articulación temporal específica que habilita la alegoría frente al trayecto representativo y calculable del símbolo, vemos que emerge como una figura que reclama una dimensión **cualitativa** del tiempo : si el símbolo hace coincidir imagen y significación en un instante temporal como si se tratase de un asunto de revelación, la alegoría, al contrario, no puede producir sus sentidos « ...más que a través del juego de reenvíos infinitos que es preciso recorrer sin estar nunca seguros de haber agotado la serie. » (Bégot 2010: 18)

Sin embargo, a pesar de la necesidad de extraer del tiempo toda potencia cualitativa, las imágenes evocadas por este « paisaje primitivo petrificado », esta *facies hippocratica*, enfatizan un tiempo que pareciera detenido, suspendido en una inmovilidad cadavérica. El carácter precedero y transitivo de las cosas viste el tiempo con un traje melancólico. El sentido *skaton* del final aquí se hace carne en la figura de la putrefacción, suturando la doble semántica habilitada por esta noción. La naturaleza llora el drama de su descomposición constante. Ningún hombre está exento del funesto destino. Si la tragedia clásica exigía un labrado bifurcado respecto de lo dado, el drama, en cambio, pareciera justificar lo inexorable en una proliferación de pequeños finales que, en tiempo presente, marcan la antesala del último final. No hay futuro en esta escena, la catástrofe se ha unido *alegóricamente* a la naturaleza. En las obras teatrales que abrevan los dramas del barroco, los personajes a quienes por ley es delegada una cierta fuerza de decisividad creativa, como los príncipes o los poetas, verán, en cambio, sedada y colmada su vanidad por esta impotencia que los acerca *naturalmente* al resto de las cosas del mundo. La amplitud del concepto griego de *physis* corresponde a esta aspiración global y catastrófica: todos son, por partes iguales « criaturas » de la madre naturaleza; es ella quien

ofrece esta pertenencia como garantía de trascendencia, aún al precio de que ya no puedan desprenderse de ella y los precipite junto a su caída.

En este sentido, *“El lenguaje alegórico es un lenguaje caído, el lenguaje de la criatura que ha perdido la huella del Paraíso y erra sin fin en el laberinto de la creación, con la esperanza de reencontrar por sí mismo la llave del sentido.”* (Bégot, 2010:19)

De esta manera, tomado por el tiempo presente de la alegoría, la errancia del significante ya no puede encontrar la naturaleza de su sentido por sí mismo. Desligado de la certeza distinguida del símbolo, su significación se legitima por su participación en las relaciones de la *physis*, por su reunión con todas las criaturas, visto que comparten un estatuto común. La producción del significado, entonces, solicita visiblemente la subjetividad activa del alegorista. Él es quien nombra, quien tiende puentes sobre el abismo infranqueable entre Dios y los hombres. Es a él de manipular y de conducir arbitrariamente los signos desprovistos de significaciones estables. De esta manera, nos encontramos frente a un dominio arbitrario y subjetivo, humano, atravesado por vulnerabilidades cambiantes.

Benjamin así lo subraya: *«...la esencia del Trauerspiel se halla ya contenida en la sabiduría antigua según la cual toda la naturaleza comenzaría a quejarse si uno le confiriera la palabra. »* (Benjamin 1985: 260)

Es el quejido de una naturaleza traicionada por el lenguaje. Una tristeza originaria, natural, más arcaica que la del lenguaje, es la que llora el sentimiento que da consistencia al corazón melancólico del *Trauerspiel*: El hombre finito ha tomado el lugar del Rey - al igual que en el cuadro de las Meninas de Goya-, y la naturaleza ya no puede confiarle la interpretación cierta de sus signos. La infinita resonancia de timbres que componen las alegorías, es tan solo un dato ilustrativo del recuerdo del límite que supone un hombre posicionado, ahora, en el centro de la tarea de representación: él (el hombre) podrá tejer relaciones, hacer cuadros, numerar ordenes sónicos y realizar la clasificación de sus series, pero ninguna *mathesis* podrá apaliar la desesperanza de haber perdido el cielo, ni hacer callar los quejidos de una naturaleza reducida a su estado de criatura, achatada en la inmanencia.

Así, el recurso barroco a la naturaleza es tanto un gesto de desolación como de exceso: es la clave de los « atajos » propios de las presentificaciones

excesivas características de este momento. Aún si producen un sin fin de escaleras para llegar al infinito, las producciones del barroco podrían comprenderse como un « arte de las distancias mínimas »: como un animal entre sus fauces, mantiene todos los diferentes dominios de mundo en un mismo plano de inmanencia. El mundo se deja arrastrar en la caída de la naturaleza, el hombre está incluido. Desplazando todo horizonte de su escatología, el barroco instaura una suerte de mecanismo subrepticio capaz de reunir y de exaltar todas las criaturas de la tierra, descomponiéndolas en quejidos y brillos, antes de dejarlas libradas a su final.

« El más allá está vaciado de todo en lo que pueda soplar el más liviano aliento de mundo, y el Barroco lo empuja a una profusión de cosas que de costumbre se sustraen a cualquier tipo de figuración y, en su apogeo, los tira a la luz del día con una apariencia contundente, a fin de que el cielo así deshabitado, en su vacuidad última, quede a disposición de aniquilar la tierra un día en su seno con una violencia catastrófica. » (Benjamin 1985:51)

Definitivamente, esta ambivalencia entre el día y la noche, entre la vida y la muerte, es el nudo de la productividad de las tensiones que habilitan las alegorías en el barroco; tal como dijimos, es preciso que todos los objetos pertenezcan a una misma naturaleza para servir de plataforma a sus reenvíos y evocaciones. Ahora bien, esta naturaleza es una « naturaleza muerta »: su *facies hippocratica* nos muestra un rostro cadavérico donde toda la historia se halla petrificada. Todo lo que tiene de intempestivo, de doloroso, de frustrado, se cristaliza en esta figura cadavérica. Es la imagen de la decadencia de un mundo y, al mismo tiempo, la expresión de los enigmas de la condición humana y de la historia de los sufrimientos que han padecido los hombres a través del tiempo. Tal es el espesor abierto por la alegoría, cuya movilidad vital está siempre habitada por una superposición infinita de capas de muerte, horadada al punto de volverse ya ruina. La muerte, en efecto, se halla en el corazón de las alegorías marcando, contra toda moral, el pico máximo de sus paroxismos. Tal como lo explica Benjamin: *« Y si los personajes del Trauerspiel mueren, es porque no pueden acceder al país natal alegórico más que de este modo, como cadáveres. No es que mueran para ser inmortales, sino para devenir cadáveres. » (Benjamin 1985: 235)*

Poniendo en valor el *skatón* como final aquí de una escatología que ya no puede ser teleológica, el cadáver es el accesorio barroco por excelencia. La

carne y los cuerpos de los suplicios acechan el paisaje barroco, produciendo una promesa apoteótica sobre todo sufrimiento. Este fetichismo religioso -que, entre otros tantos ecos, es parte de los desafíos teológicos heredados de la Guerra de los 30 años-, no es otro que el que pervive como marca en la ruina, mancha oxidada de una imaginería religiosa antigua devastada en nombre del cristianismo triunfante. La antigüedad pagana, tanto frente al cristianismo como al racionalismo, de ahora en más, no podrá sobrevivir más que en estos restos, en la emocionalidad exagerada que destilan las imágenes extáticas de los santos, lamentando y exultando, al mismo tiempo, en un presente que se ha hecho la única temporalidad, la pérdida del cielo por el estado de criatura. En definitiva, la muerte al mismo tiempo que salva, condena: ya que « *Aún después de la muerte el tiempo juega con nosotros, cuando la podredumbre, las lombrices y las larvas carcomen nuestros cadáveres.* » (Palmier 2006: 539). Este tiempo en tiempo presente del barroco, siempre mediado por la muerte, guarda muy bien la forma (y el resto) de la última alegoría de su signo: la resurrección¹. En un mundo agobiado por la tarea de reinventarse «...*el carácter efímero de las cosas se halla menos significado, presentado alegóricamente, que ofrecido como siendo en sí mismo significante, como alegoría. Como alegoría de la resurrección.* » (1985 :251)

¿No es ésta dimensión mesiánica la que retornará más adelante -a la hora de las Tesis *Sobre el concepto de historia* (1942)-, ya no como putrefacción sino como expectativa activa, cuando Benjamin, habiendo dado cuenta de las similitudes entre el presentismo barroco y nuestro presentismo contemporáneo², disloca la potencialidad de las alegorías para producir, no una repetición sin fin, sino un “tiempo-ahora”, donde podría, inventiva y vitalmente, aunque con su débil fuerza, ocurrir la aparición del Mesías?

¹ Benjamin, lo expresa en estos términos: no sabríamos « *separar el tesoro de imágenes donde se opera este giro hacia la salvación, de este otro tesoro lúgubre, que significa la muerte y el infierno.* » (1985 : 250). De esta manera, « *...el carácter efímero de las cosas se encuentra menos significado, presentado alegóricamente, que ofrecido como siendo en sí mismo significante, como alegoría. Como alegoría de la resurrección.* » (1985 :251)

² Benjamin produce, desde su actualidad, una lectura del presentismo barroco tomado por una temporalidad doliente y sin decisividad, para reapropiar en el presentismo de su tiempo, una temporalidad que se quiera activa y decidible en el presente.

Senda
Sferco

La Plata, agosto 2015.

Referencias:

Atger F. *Essai sur l'histoire des doctrines du contrat social*, Thèse pour le doctorat, PU, Nîmes 1906.

Bégot J.-O. *Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ?* [Astérion] 7, Paris 2010.

Benjamin W. (1928) *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller (avec le concours d'A. Hirt), Flammarion, Paris, 1985 (las citas del texto corresponden a nuestra traducción).

(1942) *Tesis sobre el concepto de Historia*, en: Pablo Oyarzún Robles. *La dialéctica en suspenso Fragmentos sobre la historia*. ARCIS-LOM Ediciones. Santiago, 1995.

Harsdörffer, G-P. *Poetischen Trichsters zweyter Theil*, Vorrede, Nüremberg, 1648.

Palmier, J.-M., *Walter Benjamin, Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Klincksieck, Paris 2006.