

Lo *Unmensch* en Paul Scheerbart y el rechazo de humanismo

Anabella Di Pego  
(UNLP-CONICET)

## Resumen

Walter Benjamin sitúa a Paul Scheerbart –junto con Loos, Klee y Kraus– entre quienes preparan el camino para “detectar una humanidad que se acredita en la destrucción” pero no anunciando un nuevo ser humano sino más bien lo *Unmensch* (*Obras* II/1: 376). Procuramos esclarecer la figura de este *Unmensch* a través de los personajes de la novela *Lesabéndio* de Scheerbart, así como recurriendo a sus reflexiones en *La arquitectura de cristal*, en función de desplegar la particular transformación del espacio que estas criaturas llevan a cabo. Puede delinarse así una reconfiguración de la experiencia donde la huella y el interior ceden su lugar al cristal, la circulación y el movimiento.

## 1. En torno a Paul Scheerbart

A lo largo de su vida, Benjamin escribió tres trabajos sobre Scheerbart: dos reseñas de la novela *Lesabéndio* y un texto sobre el escritor alemán en francés. De las dos reseñas sólo se conserva la primera que redactó entre comienzos de 1917 y el otoño de 1919 según los editores (*GS* VII: 937) y que consta de poco más de dos páginas (*GS* II: 618-620). La segunda reseña fue escrita entre el otoño de 1919 y finales de diciembre de 1920 en Lugano, era la más importante y extensa, se titulaba “Der wahre Politiker” (“El verdadero político”) y lamentablemente se extravió (*GS* II: 1423). El tercer escrito lo concibió entre septiembre de 1939 y mayo de 1940 para difundir la poco conocida obra de Scheerbart ante el público francés y consta también de poco más de dos páginas de extensión (*GS* II: 630-632). Dado que en el legado de Benjamin sólo se conservan estos dos breves textos sobre Scheerbart, podría pensarse que su figura no fue muy relevante en el desarrollo de su pensamiento. Sin embargo, el escritor alemán también aparece mencionado en reiteradas ocasiones en algunos textos nodales de Benjamin: “El surrealismo” [1929], “Karl Kraus” [1931], “Experiencia y pobreza” [1933], el exposé

“París, capital del siglo XIX” [1935]<sup>1</sup>, así como en su correspondencia y en diversas notas y apuntes.

De acuerdo con su testimonio, Scholem (1987: 51) le obsequió la novela *Lesabéndio* a Benjamin en ocasión de su casamiento con Dora el 16 de abril de 1917. En ese momento, siempre de acuerdo con Scholem, comenzó la “conversión” [*Bekehrung*] de Benjamin hacia Scheerbart (*GS II*: 1424). Esta conversión lejos de haber sido un hecho puntual de su juventud perdura durante toda su vida como lo manifiesta la controversia que mantuvo con Scholem en su encuentro en París en 1938. En esa ocasión, según el recuerdo de Scholem (1987: 212), Benjamin le había dicho:

“No te comprendo. Fuiste tú quien, en su momento, tanto ensalzó a Scheerbart. Casi te deshacías en elogios, y sin duda tenías razón. Y ahora, cuando intento aproximarte a Brecht, quien, sin embargo, no hace sino culminar lo que Scheerbart tan bien había comenzado, es decir, escribir en un lenguaje absoluta y plenamente exento y purificado de toda suerte de magia, ¿te muestras reticente!”.

Al año siguiente, hacia finales de 1939, Benjamin presuntamente comenzó a escribir su tercer texto sobre Scheerbart<sup>2</sup>, pero en cualquier caso, es un hecho que en mayo de 1940 intentó que se publicara en la *Gazette des Amis des Livres* junto con su texto sobre *Le Regard* de Georges Salles, de acuerdo con el testimonio de Adrienne Monnier, quien manifiesta que esto no fue posible debido a la pequeña dimensión de la gaceta (*GS II*: 1424). Esto evidencia que el interés de Benjamin por la obra de Scheerbart comienza en sus años de juventud y perdura hasta sus últimos años de vida, encontrándose, como ya hemos señalado, diversas referencias al escritor alemán en textos fundamentales de Benjamin desde fines de la década del veinte hasta mediados de la década del treinta.

## 2. Barbarie positiva y lo no-humano

En “Experiencia y pobreza”, el papel de Scheerbart se vuelve protagónico y se sitúa en sintonía con los esfuerzos de Klee y Loos, quienes se apartan de la “imagen del hombre

---

<sup>1</sup> También aparece mencionado en el convoluto S de la *Obra de los pasajes*: “Concebir el no como opuesto a lo «conforme a un plan». Sobre el plan comparar con *Lesabéndio* de Scheerbart: si todos estamos tan cansados, es porque no tenemos ningún plan. [S 10, 5]” (Benjamin, 2005: 574. Traducción modificada según *GS V*: 696).

<sup>2</sup> Hay una disputa en torno de la fecha de redacción porque Adrienne Monnier sostiene que se trataba de un texto que Benjamin ya tenía escrito. Sin embargo, los editores advierten que no puede datarse de antes de 1934 puesto que recién ahí Benjamin comienza a escribir en francés y de acuerdo al estilo de su escritura en ese idioma lo datan hacia fines de la década del treinta.

[*Menschenbilde*] tradicional, solemne, noble y adornado con las ofrendas del pasado, para dirigirse en su lugar al contemporáneo desnudo que, gritando como un recién nacido, yace en los sucios pañales de esta época” (*Obras* II/1: 219; *GS* II: 216. Traducción modificada). Ese contemporáneo se encuentra sumido en una pobreza de experiencia que Benjamin no vacila en calificar como una “nueva forma de barbarie”, para advertir seguidamente que se trata de introducir un “concepto nuevo y positivo de barbarie” (*Obras* II/1: 218; *GS* II: 215).

Entendemos que esta nueva barbarie positiva puede ser esclarecida en relación con la crítica del humanismo, específicamente de lo que Benjamin denomina el humanismo clásico<sup>3</sup> o el *Bildungshumanismus*<sup>4</sup> (humanismo de formación). Frente a este humanismo, es que Benjamin esgrime los conceptos de *Entmenschung*<sup>5</sup> –proceso de deshumanización– y de *Unmensch* –no humano–, que darían lugar a un humanismo real, cuyos indicios encuentra en Karl Kraus pero también en *La cuestión judía* de Marx (*GS* II: 364; *Obras* II/1: 373). Este humanismo real supone una tarea destructiva del humanismo clásico. En lo sucesivo nos ocuparemos de analizar el concepto de *Unmensch*, como tarea preliminar para la posterior caracterización del humanismo real que no tendría que ver con un nuevo ser humano sino más bien con esta figura de lo humano.

*Unmensch* literalmente significa no-humano, pero en alemán detenta diversas acepciones, remite a alguien que es inhumano con los otros o con los animales, en íntima relación el adjetivo *unmenschlich* y con el sustantivo *Unmenschlichkeit* (inhumanidad), también puede utilizarse en el sentido de bárbaro, monstruo, bestia<sup>6</sup>, pero en ambos casos detenta un marcado cariz negativo. Las traducciones al castellano han optado por verterlo como monstruo, sin embargo, en Benjamin el término se encuentra exento de las connotaciones peyorativas que detenta esta expresión en español, vinculada a anomalías, desviaciones, fealdad, crueldad, perversidad, entre otras. La opción de bárbaro permitiría conectarlo directamente con la nueva barbarie proclamada en “Experiencia y pobreza”, pero también habría que aclarar se trataría de

---

<sup>3</sup> En su ensayo sobre “Karl Kraus”, Benjamin se refiere críticamente al humanismo clásico (*GS* II: 363-364; *Obras* II/1: 372-373).

<sup>4</sup> En sus notas referidos a su ensayo sobre “Karl Kraus”, Benjamin apunta: “Bildungshumanismus des Allmenschen, realer Humanismus des Unmenschen” (*GS* II: 1103).

<sup>5</sup> En las mismas notas referidas precedentemente (*GS* II: 1104).

<sup>6</sup> Véase el diccionario Duden online: <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/unmensch>

un sentido positivo frente a los usos convencionales de ese término. Con el concepto de *Unmensch* Benjamin quiere rescatar y recuperar del olvido todo aquello que ha sido sustraído y negado en la concepción tradicional de lo humano. Por eso, nos parece importante mantener su literalidad, *Unmensch* remite a lo no-humano, en el sentido de todo lo que ha quedado soslayado en el humanismo clásico por no ser reconocido como humano. Asimismo, también es preciso señalar que cuando introduce en su ensayo sobre Kraus el concepto de *Unmensch*, Benjamin advierte respecto de la rabia con que éste “debía dirigirse al superhombre [*Übermensch*]” (*Obras* II/1: 369; *GS* II: 361). Previamente había apuntado que Kraus sostiene una concepción sensorial y resignada de la felicidad que “se opone a lo danzarín que había en Nietzsche” (*Obras* II/1: 369; *GS* II: 361). Para hacer evidente este contraste del *Unmensch* con el superhombre se podría traducir por sub-hombre o por no-hombre, pero preferimos evitar la connotación negativa del primero y respecto del segundo destacar, en relación con su postura frente al humanismo, que procura dismantelar la concepción tradicional del hombre en tanto paradigma del ser humano.

Por su parte, el término *Entmenschung* en particular con su prefijo “ent” no detenta sólo un significado privativo en el sentido de deshumanización, sino que también remite al inicio de un proceso y a un movimiento de alejamiento de lo humano. De esta manera, si la época moderna puede entenderse en clave de alienación (*Entfremdung*), la marca propia del siglo XX sería más precisamente la *Entmenschung*. Esta deshumanización se vincula con el proceso de destrucción [*Zerstörung*] que la técnica y la cultura moderna traen consigo, y será precisamente mediante una nueva relación con la técnica y con una nueva cultura –la cultura del cristal (*neue Glaskultur*)<sup>7</sup>–, que es posible “detectar una humanidad que se acredita en la destrucción” (*Obras* II/1: 376; *GS*: 367) y que “se prepara para sobrevivir a la cultura” (*Obras* II/1: 222; *GS*: 219). De manera análoga a cómo frente a la decadencia del aura se impone emprender su desintegración [*Zertrümmerung der Aura*]<sup>8</sup> o su aniquilación sin miramientos [*rücksichtslose Vernichtung der Aura*]<sup>9</sup>, frente a la deshumanización Benjamin propone la desintegración o aniquilación de la humanidad tal como la conocemos hasta ahora. Con

---

<sup>7</sup> En “Erfahrung und Armut” (*GS* II/1: 218, *Obras* II/1: 221).

<sup>8</sup> En “Das Kunstwerk in Zeitalter siner technischen Reproduzierbarkeit” (*GS* I/2: 479, III; *Obras* I/2: 57).

<sup>9</sup> En “Das Kunstwerk in Zeitalter siner technischen Reproduzierbarkeit” (*GS* I/2: 502, XIV). Benjamin considera que con los medios utilizados, los dadaístas consiguieron “una destrucción sin miramientos del aura propia de sus creaciones” (*Obras* I/2: 57).

lo cual, la *Entmenschung* conlleva una destrucción que debe asumirse y radicalizarse hasta la completa aniquilación del concepto clásico de humanidad.

### 3. Hacia una teoría de lo no-humano

En sus escritos, Scheerbart nos ofrece elementos para reconsiderar tanto la relación con la técnica como esta nueva cultura del cristal, y aunque sólo podremos dejarlo esbozado, ambos conectan con un nuevo lenguaje –el esperanto estelar de los personajes de *Lesabéndio*– y con una nueva experiencia. Pero antes de adentrarnos en Scheerbart, quisiéramos retomar un pequeño fragmento de las notas y apuntes sobre el ensayo de “Karl Kraus” titulado “Zur Theorie des Unmenschen” (“Hacia una teoría del no-humano”).

“El no-humano [*Unmensch*] es la superación del hombre mítico (y por ende un ángel). Él se ha solidarizado con la parte destruida de la naturaleza. Así como el antiguo concepto de criatura se fundaba en el amor –a través del cual el ser humano saldaba su relación con los otros a la vez que la satisfacción del instinto sexual–, el nuevo concepto de criatura correspondiente al no-humano [*Unmensch*] se funda en el devorar –a través del cual el antropófago salda su relación con los otros a la vez que la satisfacción del instinto de supervivencia”. (*GS I*: 1106. La traducción me pertenece).

De la cita precedente quisiéramos destacar tres cuestiones. En primer lugar, el concepto de criatura sitúa al ser humano en tanto creación de Dios junto con el resto de los seres vivos y de lo inanimado. El “reino de las criaturas” [*kriatürliche Welt*]<sup>10</sup> remite precisamente al entramado de múltiples gradaciones de lo existente que abarca desde los seres humanos, pasando por los animales y las plantas, hasta adentrarse en “el abismo de lo inanimado” [*Abgrund des Unbelebten*] (*GS II*: 460)]. Así como en *El narrador*, las criaturas de Leskov prestan su voz a la naturaleza haciendo posible contrarrestar su tristeza y su mutismo<sup>11</sup>, al revelarnos que incluso las piedras todavía tienen algo para decirnos –como en el relato “La Alejandrita”–, de manera análoga en *Lesabéndio* de Scheerbart los astros se hacen oír, siendo precisamente el subtítulo del libro “Una novela de asteroides”. En su ensayo sobre el escritor alemán, Benjamin nos dice: “El gran hallazgo de Scheerbart habrá sido defender la causa de la creación ante los humanos por medio de los astros. Ya se había oído defender esa causa mediante la voz

<sup>10</sup> En “Der Erzähler” (*GS II/2*: 460, XIV y XV).

<sup>11</sup> Véase „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“: “Nun beginnt ihre andere Stummheit, die wir mit der tiefen Traurigkeit der Natur meinen” (*GS II/1*: 155).

de los animales. Pero que un poeta haga de los astros los portavoces de la creación da testimonio de un sentimiento muy potente”.

Aquí entra en cuestión la segunda cuestión que queríamos enfatizar. Scheerbart manifiesta su solidaridad “con la parte destruida de la naturaleza” prestando voz a los astros y defendiendo a través de ellos la “causa de la creación ante los humanos”. Los astros, y entre ellos la tierra incluida a la que Scheerbart gustaba llamar “estrella Tierra” (2014b: 75) o “deidad Tierra” (Ibíd: 77), se elevan así desde el fondo de lo inanimado “con una grandiosidad aplastante [...] Ese «todo» nos habla en su propia lengua, y debemos aprender a entender ese lengua” (Ibíd: 75). Benjamin menciona una y otra vez este lenguaje completamente nuevo, y el *Unmensch* como mensajero del “más real humanismo”, nos dice, tiene “que haber escuchado el esperanto estelar de las criaturas [*Geschöpf*] de Scheerbart” (*Obras II/1*: 376).

En tercer lugar, para solidarizarse con la naturaleza, no se trata meramente de reinsertar al ser humano en el reino de las criaturas sino también de dismantelar su relación de dominio con la misma, reconsiderando el concepto mismo de criatura. En este sentido, Benjamin advierte que otro tipo de vínculos con los otros y con la naturaleza, ya no puede fundarse en el amor sino en el “devorar” [*Fraß*]. El ser humano contemporáneo no sólo ha sumido en el dominio completo a la naturaleza sino que ha “«devorado» [*gefressen*] todo, «la cultura» y con ella, al ser humano [*Menschen*]” (*GS II/1*: 218; *Obras II/1*: 221). Así el ser humano se encamina hacia su propia aniquilación [*eigene Vernichtung*]<sup>12</sup>. El *Unmensch* se funda en el devorar consumando así la aniquilación del ser humano tradicional, por eso es una criatura “mezcla de niño y antropófago [...] pero no es un ser humano nuevo, sino más bien un no-humano, un ángel nuevo” (*GS II/1*: 367; *Obras II/1*: 376).

Ahora veamos el segundo párrafo del fragmento “Hacia una teoría del no-humano” para precisar el vínculo del *Unmensch* con la técnica, puesto que la solidaridad con la naturaleza no implica la negación o neutralización de la misma sino más bien su “unificación” con la existencia:

“No hay superación idealista sino sólo una superación materialista del hombre mítico: esta es la verdad por la cual el no-humano [*Unmensch*] emerge desde el ser humano [*Mensch*]. Esta superación materialista del hombre mítico –la culpa–, se efectúa a través de la solidarización de la criatura con la naturaleza destruida. Esto es, si se logra una

---

<sup>12</sup> En “Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (*GS II/2*: 508).

nueva relación con la técnica [...] El europeo no ha sido capaz de unificar su existencia con la técnica, porque se aferró al fetichismo creador del trabajo-construcción. Por eso es incapaz de aprovechar lo técnico como elemento de una nueva humanidad [*Menschentum*]” (GS II: 1106. La traducción me pertenece).

La superación materialista del hombre mítico implica una reconsideración de la técnica, no concibiéndola como mero instrumento al servicio del hombre, sino advirtiéndole que la misma ha penetrado hasta las entrañas del hombre mismo transformando su existencia. Precisamente lo que Benjamin encuentra relevante en Scheerbart es su interés “por la cuestión de en qué criaturas completamente nuevas, dignas sin duda alguna de estudio y de amor, han convertido nuestros telescopios, aviones y cohetes a los seres humanos anteriores” (*Obras II/1: 219*). Esta transformación de los seres humanos a través del despliegue de la técnica supone una “ruptura antropológica” dado que implica la emergencia de nuevas criaturas que ya no pueden identificarse con los seres humanos tal como los hemos concebido hasta entonces. La novela *Lesabéndio* constituye precisamente una exploración de esta transformación radical a través de “sus personajes [que] rechazan toda semejanza con los hombres, el principio mismo de todo humanismo” (*Obras II/1: 219*). Por eso, las criaturas de Scheerbart viven en el planeta Pallas, poseen nombres “deshumanizados” –Sofanti, Peka, Labu, Lesabéndio– y carecen de formas determinadas, caracterizándose más bien por ser híbridos que varían continuamente a través de adaptaciones. Así, por ejemplo, sus ojos pueden hacerse telescópicos para observar cosas en detalle a gran distancia, sus cuerpos pueden transformarse desplegándoseles alas para volar, y poseen gran cantidad de manos que les permiten escribir a gran velocidad directamente con sus dedos como si fueran plumas estilográficas (Scheerbart, 2014a: 29). La novela tiene ilustraciones de Alfred Kubin donde se procura mostrar todo ese mundo de criaturas sin forma acabada. En los pallasianos prevalece “lo voluntariamente constructivo, en contraposición a lo orgánico”, de manera tal que ya no es posible distinguir en ellos, lo natural respecto de aquello que es producto de la técnica.

La nueva relación con la técnica requiere destronar al hombre como amo y señor de la naturaleza con su “fetichismo creador”, por un lado, no sólo advirtiéndole el carácter destructivo de la técnica sino solidarizándose con la parte destruida de la naturaleza, y por otro lado, reparando en que la técnica no sólo moldea a la naturaleza sino también nuestros propios cuerpos y nuestra existencia. Por eso, en lugar de una buena o mala

utilización de la técnica, se trata de desentrañar su carácter configurador del mundo y de nosotros mismos, es decir, de acuerdo con las palabras ya citadas de Benjamin, de ver “lo técnico como elemento de una nueva humanidad”. Así, el análisis benjaminiano nos permite examinar críticamente la manera en que la técnica va desplegando su potencial destructivo en relación con la naturaleza y con los otros, a la vez que transforma y conforma a los seres humanos, volviéndolos irreconocibles según los parámetros de la existencia humana tradicional. Ese es el desafío que nos plantean las novelas de Scheerbart, no podemos pensar el nuevo ser humano por fuera de la técnica o simplemente como producto de un uso bien intencionado de la misma, tenemos que pensar las transformaciones radicales de la técnica en la configuración del ser humano.

#### 4. La cultura del cristal

Por último, quisiéramos dejar apuntado brevemente, que el desarrollo técnico<sup>13</sup> también tiene traerá consigo la “cultura del cristal” que establecerá un nuevo entorno tanto en lo que se refiere al paisaje urbano como al natural<sup>14</sup> a la vez que “transformará por completo al hombre” (Scheerbart, 1998: 218). Frente a los espacios cerrados de las construcciones de ladrillo, la arquitectura de cristal posibilita la apertura de los espacios al permitir el paso y la circulación de la luz del sol a través de amplias paredes transparentes, y no meramente de estrechas ventanas, las que serán reemplazadas por balcones y terrazas que conecten con el exterior. Así mientras que el interior burgués actúa como un refugio que se sustrae al exterior, la cultura del cristal vuelca el interior hacia el exterior difuminando sus fronteras.

El interior burgués es como un estuche [*Gehäuse*] que protege pero también moldea a su habitante obligándolo “a aceptar el máximo de costumbres, las cuales hacen justicia más al *intérieur* que a su habitante” (*Obras* II/1: 220). De manera análoga, los estuches de felpa protegen a los objetos que albergan a la vez que estos encajan o se amoldan a sus ranuras. Así, Benjamin califica la existencia del burgués como la del “hombre estuche” [*Etui-Menschen*]<sup>15</sup> que se refugia en su interior y al mismo tiempo procura colmarlo de

---

<sup>13</sup> “La química y la tecnología todavía nos deparan logros extraordinarios” sostiene Scheerbart (1998: 217).

<sup>14</sup> Al respecto remitimos a los párrafos XVIII “La belleza de la tierra cuando la arquitectura de cristal aparezca por doquier” y LVI “La naturaleza bajo otra luz” (Scheerbart, 1998: 108 y 153).

<sup>15</sup> En “El carácter destructivo” (*GS* IV: 397).

estuches de felpa y de rincones donde pueda dejar sus huellas<sup>16</sup>. Pero estas huellas [*Spuren*] no son marcas propias sino más bien estampas o impresiones [*Abdrücke*] producto de un molde que es el interior. Por ello, frente a la proliferación burguesa de falsas huellas devenidas estampas en serie, Benjamin rescata la frase de un poema de Brecht que proclama “¡Borra las huellas!”<sup>17</sup>. Precisamente esto es lo que puede llevar a cabo la cultura del cristal de Scheerbart, puesto que permite crear “espacios en los que es muy difícil dejar huellas” (*Obras II/1*: 220). El cristal es “enemigo de la propiedad” [*Feind des Besitzes*] puesto que en su superficie lisa y dura “nada puede ser fijado”, es decir, no es posible dejar huellas propias, y por su transparencia es asimismo “enemigo del misterio” [*Feind des Geheimnisses*] (*GS II*: 217; *Obras II/1*: 220). En definitiva, afirma Benjamin, “las cosas de cristal no tienen «aura»” (*Obras II/1*: 220), por lo que la cultura del cristal que Scheerbart anuncia parecería remitir a una nueva experiencia no aurática en donde el misterio y la huella propia se desvanecen, abriéndose el espacio al dinamismo y el movimiento propio de la circulación de la luz<sup>18</sup>.

La arquitectura de cristal ofrecería así un entorno para “habitar sin dejar huellas” [*Spurlos wohnen*]<sup>19</sup> transformando al ser humano y sus experiencias lo que abriría el camino hacia una nueva cultura que, no obstante, todavía pertenece al plano de la utopía. Utopía que, como en Fourier, Benjamin advierte contiene a la vez tanta burla de la humanidad actual como esperanza en la futura. Por eso, Scheerbart sostiene que con el triunfo de la arquitectura de cristal “sería como si a la tierra se la engalanase con joyas de esmalte y de brillantes”, de modo que tendríamos un “verdadero paraíso terrenal” (1998: 108). Pero también recordemos que en Pallas, los artistas trabajaban incesantemente por el embellecimiento del astro, hasta que Lesabéndio propuso construir una torre que permitiera unir el tronco del astro con la nube de telarañas que constituía su cabeza. De esta forma, con la torre podrían atravesar la telaraña para descubrir lo que se esconde tras ella. Embarcados en este proyecto todos los pallasianos se abocaron a la construcción de la torre mientras los artistas fueron muriendo de

---

<sup>16</sup> “Y aquí no se ha perdido nada, pues aquí no hay rincón alguno en el que el habitante no haya dejado sus huellas: en los estantes, mediante figuritas; en el sillón acolchado, mediante las mantitas; en las ventanas, mediante las cortinas; ante la chimenea, mediante la pantalla” (*Obras II/1*: 220).

<sup>17</sup> Estribillo del primer poema de *Aus dem Lesebuch für Stadtbewohner*.

<sup>18</sup> Si el tiempo ha sido pensado a partir del espacio –como una sucesión de puntos homogéneos–, ahora se trataría de pensar el espacio a partir del tiempo, lo que permitiría abrirlo y ponerlo en movimiento. En lugar de una espacialización del tiempo, Benjamin llevaría a cabo una temporización del espacio.

<sup>19</sup> La entrada “Vivir sin dejar huellas” forma parte de “Sombras breves <II>” (*GS IV*: 427; *Obras IV/1*: 377).

tristeza y cansancio. Hasta ese entonces los pallasianos se morían disolviéndose y siendo absorbidos por otro, pero cuando lograron su cometido, Lesabéndio fue absorbido por la cabeza del astro sintiendo un dolor desgarrador y con ello todos los habitantes de pallas comenzaron a sentir dolor. Así, Lesabéndio se funde en un todo cósmico pero resignando la belleza e introduciendo los padecimientos y el dolor. Precisamente esta oscilación entre la burla por el despliegue de la técnica con su carácter constructivo-destructivo y la esperanza desmedida en una nueva cultura que la vuelva a conectar con el arte, es lo que le permite a Benjamin pensar la transformación y destrucción de lo humano que la técnica acarrea y a la vez delinear en la figura del *Unmensch* un retorno de la otredad olvidada que haría posible concebir una experiencia transfigurada y una nueva cultura.

## Bibliografía

- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften*, tomos I-VII, Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (eds.) con la colaboración de T. Adorno y G. Scholem, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (2005): *Libro de los pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidoro Herrera y Fernando Guerrero, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Madrid, Akal.
- Benjamin, Walter (2007): *Obras*, Libro II, vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter (2009): *Obras*, Libro II, vol. 2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter (2010): *Obras*, Libro IV, vol. 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada.
- [Scheerbart, Paul \(1998\): \*La arquitectura de cristal\*, trad. castellana de Alejandro Pinós, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.](#)
- [Scheerbart, Paul \(2014a\): \*Lesabéndio. Una novela de asteroides\*, trad. de Ana Alguacil, Barcelona, Ediciones Traspies.](#)
- Scheerbart, Paul (2014b): *El móvil perpetuo. Historia de un invento*, trad. de Esther Cruz Santaella, Barcelona, Gallo Nero.
- Scholem, Gershom (1987): *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, trad. de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península.