

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Departamento de Filosofía

Aufgabe y Alegoría en el pensamiento temprano de Walter Benjamin

Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía mención metafísica

Alumno:

Diego Fernández H.

Profesor Patrocinante: Carlos Contreras G.

Santiago de Chile

2008

Introducción . .	4
I. De Lenguaje como traducción . .	7
a) Del lenguaje de los hombres . .	7
b) Traducción . .	13
II. Despliegue de la Aufgabe . .	18
III. Crítica y Origen . .	24
a) El “Origen del drama barroco alemán” como crítica literaria . .	24
b) La Lectura benjaminiana del concepto de crítica de arte en el romanticismo temprano . .	29
c) El problema del Ursprung . .	33
IV. Alegoría, muerte y significación . .	36
a) Conocimiento y Verdad . .	37
b) Melancolía y Contemplación . .	43
c) Alegoría y símbolo en la crítica del Trauerspiel . .	48
V. La Aporía de la Aufgabe, o a modo de conclusión. . .	56
Bibliografía . .	61

Introducción

En las páginas que siguen, no se desarrolla propiamente una *tesis*, en el sentido de una propuesta conceptual cuya pretensión sea afirmar o sostener una determinada hipótesis. Tampoco su contenido es demasiado ambicioso. En calidad de estudio, el presente trabajo intenta realizar dos cosas: 1) exponer el “concepto” de alegoría en los textos tempranos de Walter Benjamin, y en particular en tres: “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (1916), “La tarea del traductor” (1923) y “El origen del drama barroco alemán” (1923 – 1925); y 2) Determinar la noción de tarea [*Aufgabe*] al interior de estos textos. La limitación textual-temporal escogida —como quedará expresado a continuación— si bien es un corte relativamente arbitrario, responde al límite que el propio Benjamin declarara en su dedicatoria al libro sobre el barroco alemán: “*Proyectado en 1916, redactado en 1925, entonces como hoy dedicado a mi esposa*”. Hacia el tercer capítulo tendremos que referirnos a las polémicas concernientes a la concepción y publicación de este libro, la cual sólo se produjo en 1928. Más de diez años acompañaron, por tanto, el trabajo de investigación, redacción y publicación de este libro. Y que constituyen a la vez los años que restringen aproximadamente los límites de la presente investigación.

Si bien es cierto que la noción de alegoría se desarrolla sólo en este último texto (y en este sentido, dentro de los textos tempranos de Benjamin, pudiera ser una noción tardía) es preciso decir que los dos primeros constituyen los primeros esbozos de ella. Desde luego, sin embargo, esto no quiere decir, tal como se verá, que omitamos toda referencia a otros textos de Benjamin (tardíos o tempranos), pero sí, que éstas referencias serán leídas a partir de los problemas teóricos que los primeros despliegan, intentando mantenernos dentro del circuito temprano en el cual se elabora la noción de alegoría.

Sostenemos acá, y en varias ocasiones de distinta manera, que la noción de alegoría es la noción más relevante para lo que puede reunirse con el nombre de “pensamiento benjaminiano”. Su alcance no sólo toca identidades conceptuales tales como lenguaje, historia, traducción, estética y crítica literaria, sino que el propio concepto de estas identidades queda por entero reformulado bajo el soporte teórico que constituye la alegoría.

En segundo lugar, bajo la noción de alegoría, intentamos sostener que Benjamin logra configurar una *Aufgabe* que implica además de la reformulación de las identidades conceptuales mencionadas antes, un cierto deber de *quien* —bajo lo que ha de ser un concepto estricto de lenguaje, traducción, crítica, historia— emprenda la labor filosófica comprometida en éstas. Y este es también un punto relevante, es decir, el modo en que benjaminianamente estas labores quedan comprometidas como una *Aufgabe* propiamente filosófica, que remite de suyo a la noción de alegoría.

Como opción metodológica, hemos decidido comenzar en orden “cronológico” por los dos primeros textos, que de algún modo, y aunque exponen los conceptos estrictos de lenguaje y traducción, no hacen más que preparar la crítica benjaminiana del *Trauerspiel* alemán y la idea de *Aufgabe*. Por esto, el problema de la crítica literaria y de obras de arte ocupa un lugar intermedio que señala ya el modo bajo el cual debe ser entendido “El origen del drama barroco alemán” como crítica literaria, y a la vez como tarea filosófica.

En el desarrollo de este capítulo y rastreando las filiaciones teóricas del concepto de crítica literaria, exponemos en sus rasgos más generales, pero no menos importantes, la

lectura benjaminiana del concepto de crítica literaria en el temprano romanticismo alemán. En particular, el desarrollado en el que fuera su trabajo de tesis doctoral “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” (1919). Es preciso agregar que, en la exposición de la lectura benjaminiana del concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, nos limitamos precisamente a eso: a su exposición, y no a una confrontación efectiva entre el romanticismo temprano y la lectura benjaminiana del mismo. De acuerdo al planteamiento más general de esta investigación, podemos advertir que constituiría una tarea pendiente, que excede los límites de este trabajo, una investigación de tal magnitud. El estricto recorrido de la lectura benjaminiana del concepto de crítica al interior del romanticismo alemán, nos permite, sin embargo, formular y determinar el concepto de crítica no ya atendido a los límites del romanticismo, sino del modo en que es pensado enfáticamente en “El origen del drama barroco alemán” como una *Aufgabe* que implica el rescate de los fenómenos en su origen [*Ursprung*].

Si bien es cierto que la categoría de alegoría reúne de modo acaso secreto la totalidad de la teoría lingüística, histórica y estética de Walter Benjamin, desde sus comienzos hasta sus últimos trabajos, el lugar en el que se desarrolla por primera vez explícitamente es en el tercer capítulo de “El origen del drama barroco alemán”. Es cierto que al examinar la poética de Baudelaire, que ocupará a Benjamin a mediados de los años '30 y en particular en uno de los *Konvults* de “*Das Passagen Werk*” —que se publicara tardíamente por separado, con el nombre de *Zentralpark*— la alegoría vuelve a ocupar un lugar explícito, pero es a la obra sobre el barroco alemán a la que vale la pena adjudicarle el carácter inaugural, si se quiere, de la determinación teórica de la noción de alegoría al interior de su pensamiento. En cualquier caso, y puesto que en las páginas que siguen nos mantenemos dentro de los límites que constituyen los tres textos mencionados al comienzo, también vale la pena mantener una distancia respecto de uno de los aspectos que ha constituido una de las polémicas más destacadas en torno a la distinción entre un “Benjamin temprano” y “un Benjamin tardío”, a saber, la aproximación de Benjamin a la teoría marxista ya a fines de los años '20. Contacto que, de alguna manera pudiera haber “afectado” la propia noción de alegoría tal como fuera planteada en la tercera parte de “El origen del drama barroco alemán”. De esta polémica y de sus posibles incidencias en la noción de alegoría, nos mantenemos al margen en el contexto de la presente investigación, limitándonos a su exposición en los textos tempranos.

De cualquier modo, los múltiples “objetos teóricos” que se ven afectados por la noción de alegoría nos obligan a hacer el recorrido que el mismo Benjamin realizara para su elaboración, antes y en el propio “Origen del drama barroco alemán”, aunque no necesariamente sigamos el mismo orden. Valga la aclaración en vistas de tener la noción de alegoría siempre como una categoría operativa, aún cuando parezca perderse de vista y especialmente por los distintos objetos teóricos a los cuales constituye obligación referir para analizar sus orígenes, sus alcances y sus consecuencias, puesto que como señaláramos, la noción de alegoría a ratos permanece “oculta” en los propios textos de Benjamin, siendo explícito su uso, de hecho, en no demasiados lugares de su obra.

Es también por esta razón que intentamos reducir todavía más el alcance del presente trabajo. En tanto el objeto teórico que en adelante perseguimos está constituido por la alegoría, la discusión estrictamente filológica y estética —en sentido lato— de los *Trauerspiele* alemanes del barroco, con todo el rico campo que ellos abren para una discusión de ésta naturaleza, queda también, de alguna manera tratada de forma auxiliar a la propia noción de alegoría. Una de las características del trabajo de Benjamin, fiel a lo que denominó la exploración del barroco, por oposición al Renacimiento, es su erudición: “*El*

*Renacimiento explora el universo, el Barroco las bibliotecas*¹. Aunque resulte ineludible tener que referirnos, si se quiere, al “contenido” de los *Trauerspiele* alemanes —en la medida en que, precisamente, es a propósito de los *Trauerspiele* alemanes que Benjamin rehabilita —y sobre todo reinterpreta— la noción de alegoría, no es una discusión en ningún caso “estética” o filológica la que nos interesa instalar.

En suma, es precisamente el origen, relevancia y consecuencia que tiene la noción de alegoría al interior del pensamiento benjaminiano —y en particular, el arbitrariamente circunscrito entre las fechas mencionadas—, lo que constituye el *tema* del presente trabajo de tesis.

Sin embargo y puesto que quizá no baste con declarar tan sólo el *tema* y el planteo “metodológico” del problema en cuestión (en el sentido del orden y la restricción de la lectura, la justificación de textos y concepto auxiliares), por un lado pudiera quedar inmediatamente justificada una investigación que tiene las pretensiones expuestas, ya desde la constatación del estado en que aún se encuentra la discusión en lengua castellana sobre esta noción en Benjamin, estado que contrasta de modo sorprendente con los “conceptos” tardíos, y justamente, podríamos agregar, aquellos que pertenecerían al Benjamin que toma contacto —enfático o no— con la teoría marxista.

Si en el contexto de la presente investigación sostenemos que la alegoría constituye el concepto central e ineludible para la comprensión de lo que puede ser reunido bajo el nombre de “pensamiento benjaminiano”, no podríamos dejar de alegar cierta relevancia, toda vez que dicha noción ha sido prácticamente olvidada por los trabajos en lengua castellana, aunque no sólo en ésta.

De cualquier manera, la justificación de la afirmación que sostiene que la alegoría es probablemente la categoría más central al interior de la obra de benjaminiana, el centro hacia el cual todos sus textos remiten, constituye quizá el trabajo de toda esta tesis, y donde justificar esta afirmación no consiste más que en poner de manifiesto ese núcleo hacia el cual lenguaje, historia, crítica y traducción, se dirigen y desde donde a su vez provienen y se determinan como conceptos enfáticos. Sin embargo, nos reservamos cierta *débil* ambición, pues no quisiéramos que se tratara tan sólo de ello.

El motivo de la conclusión, intenta, precisamente, responder a lo que obstinadamente llamamos a lo largo de la tesis una *Aufgabe* que compromete a traductor, crítico e historiador, como una consecuencia misma —la más enfática quizá— de la noción de alegoría, intentando repensar el estatuto filosófico que se determina de estas “actividades”, y en suma, interrogando la noción misma de actividad filosófica. Un comentario a esta cuestión que abrimos acá se limitaba a resumirla en la una fórmula fácil de retener, pero difícil de comprender de buenas a primeras, y que compromete de cabo a rabo la intención más profunda del libro sobre el barroco alemán como crítica literaria/filosófica: “*La crítica otrora filosófica anuncia su transformación en ciencia melancólica*”².

¹ Benjamin W., “*El origen del Drama Barroco alemán*”, Ed. Taurus, Madrid, 1990. Pág. 133.

² Fragasso, L., “*Crítica y melancolía*”, en “*Sobre Walter Benjamin: Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*”. Alianza Editorial / Gohete-Institut Bs. Aires, 1993. Pág. 136

I. De Lenguaje como traducción

La caída de Adán es el único acontecimiento histórico del Paraíso.

E.M. Cioran “De lagrimas y de santos”

La traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua. Para comprender esta singularidad el hombre no dispone más que de medios transitorios y provisionales, por no tener a su alcance una solución permanente y definitiva o, por lo menos, por no poder aspirar a ella inmediatamente.

W. Benjamin, “La tarea del traductor”

a) Del lenguaje de los hombres

Lenguaje como traducción, quiere decir acá dos cosas: por un lado lenguaje y traducción —tanto lenguaje como traducción— son convocados en primer lugar a hacernos una seña, en segundo lugar, lenguaje *como* traducción —lenguaje en tanto que traducción, lo que nos adelanta la primera pista que habremos de seguir a continuación sobre la condición humana del lenguaje: ser ya inmediatamente, cada vez ya, traducción. Si es que nuestro sentido común nos indica siempre que la traducción es siempre secundaria a una condición dada del lenguaje, siempre es posterior a, al menos, dos lenguas ya plenamente constituidas, quizá un primer gesto provocador sea invertir en la argumentación este orden temporal.

El concepto benjaminiano de traducción ha de ser entonces el que oriente nuestra atención sobre el problema del lenguaje, pero que será también y simultáneamente, problema de traducción y de historia. En cuanto tarea, como veremos, en la medida en que el problema de la traducción constituye *tarea*, implica un reconocimiento y una acción específica respecto de la escisión, la diferencia y la discontinuidad del lenguaje, lo que anuncia la dirección que ha de seguir el concepto de historia que subyace a los desarrollos tempranos y tardíos de Benjamin.

El pleno alcance del concepto de traducción, obliga enfrentar un problema fundamental que se encuentra explícito en la *tarea* de la traducción. Se trata de la condición del lenguaje en su diversidad y multiplicidad, que remite a la dispersión respecto de la unidad que constituye aquello que en “*Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*” Benjamin llamará lengua pura nominativa. Tal es el primer signo, la condición primariamente dada del lenguaje como lengua caída, ya la salida con el lenguaje puro del nombre, abismo de un lenguaje irrecuperable, por siempre extemporáneo, pero condición a la vez del lenguaje humano.

Es necesario, sin embargo, sancionar ciertas precauciones para no malentender, simplificar o, fundamentalmente, reducir la teoría benjaminiana del lenguaje: si sostenemos que la traducción sólo adviene *una vez que* ha acontecido la caída de la lengua pura nominativa, ello presupone anteponer un antes de la lengua caída, delimitando un carácter temporal, *histórico*, si se quiere. Es decir, planteado erróneamente, podríamos decirlo de

esta forma: en el principio (en el *origen*) fue la lengua pura nominativa, la lengua de Dios, luego, con la caída —tiempo mítico en que el lenguaje pierde su condición creadora— el lenguaje queda confinado a una función mediadora, referencial. La falta que se deja escuchar en una afirmación semejante, consistiría en otorgarle un estatuto histórico-temporal a la lengua adánica que es el nombre puro y que tendría la cifra en un lugar-tiempo que al principio, en un origen pleno, tuvo lugar propiamente tal, como parte de la historia, como origen de la historia. No hay tal cosa, sin embargo.

El problema del lenguaje ocupó a Benjamin, explícitamente, en dos ocasiones. En 1916, escribió *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, y más tarde, en 1923, escribió *La tarea del traductor*. Ambos textos presentan una solución de continuidad respecto de lo que sería una teoría del lenguaje en Benjamin, y a ellos es preciso recurrir en vistas de la problemática histórica que inauguran y que será enfáticamente retomada en la tercera sección de “El origen del drama barroco alemán”.

El primero de ellos ha de permitirnos examinar las relaciones entre la palabra creadora —es decir, el lenguaje divino— y la explosión de las lenguas —lenguaje humano— anunciada como la caída del lenguaje. Mientras tanto, “*La tarea del traductor*”, como lo ha reconocido Jean Marie Gagnebin “*propone una lectura más positiva [que *Sobre el lenguaje en general...*]. La multiplicidad de las lenguas es en principio un signo de su imperfección y de su fugacidad, mas el traductor lee en ellas también una necesidad compartida de perfección*”³. El carácter positivo que poseería la traducción, reside precisamente en la posibilidad que se abre en cuanto *tarea* de la traducción.

La traducción y su *tarea*, por tanto, sólo son pensables desde la condición del lenguaje humano como lengua caída, y como tal, en su radical diferencia respecto del lenguaje puro del nombre. La tesis que ofrece Benjamin en el ensayo de 1916 es que lo “esencial” del lenguaje humano es propiamente su condición caída, y donde su caída consiste en el hecho de *tener* que referirse a las cosas del mundo sin vocación creadora.

En cuanto lengua caída, como diferencia absoluta de la lengua del nombre puro de Dios, el lenguaje humano se constituye de un nombre frágil, nombre que ha perdido, por un lado, la potencia creadora, y que por otro, ya no puede comunicar el ser espiritual de las cosas. Más que la propia dispersión que constituye la diversidad de los lenguajes humanos, la peculiaridad de la lengua humana, en tanto lengua marcada por el pecado, se advierte en la separación que acontece entre el “*espíritu lingüístico de las cosas*” y el “*ser lingüístico*”.

Mientras en el lenguaje puro del Nombre, o la lengua de Dios (que es lo que ha de pensarse como la pérdida del lenguaje humano), la relación entre ser y lenguaje es una relación plena, en el sentido de que la palabra comunica inmediatamente el ser espiritual de las cosas, para el lenguaje humano esta relación ha de pensarse como una interrupción absoluta e irrecuperable, ha de pensarse pues, como una pérdida. En aquella *intemporalidad divina* que es la lengua paradisíaca, cada cosa es *inmediatamente* su nombre, no hay inadecuación alguna entre las palabras y las cosas, pues la palabra divina ha creado las cosas en el acto mismo de nombrarlas. “*El pecado original es el acto de nacimiento de la palabra humana, en la cual el nombre no vive ya más intacto, es la palabra humana que ha salido fuera de la lengua nominal, concedora [...]*”⁴.

³ Gagnebin, J. M., “*El original y el otro*”, en “*Sobre Walter Benjamin: Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*”. Alianza Editorial / Gohete-Institut Bs. Aires, 1993. Pág. 24.

⁴ Benjamin, W., “*Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*”, en “*Ensayos escogidos*”, Ed. Sur, Bs. Aires, 1967. Pág. 99.

¿Qué relación queda entonces para las cosas y las palabras humanas? La concepción benjaminiana de la lengua instala una discusión frente a lo que en este ensayo llama una ⁵ *concepción burguesa de la lengua*, donde tendría lugar una sutura tramposa de esa interrupción del nombre y la cosa. Tramposa, en último término, por el humanismo en que se sustenta, cuya trampa consiste en “olvidar ese olvido”. Se trata de reducir el lenguaje al universo de la significación, donde la palabra humana pasaría a constituir un mero medio *a través* del cual se dice lo que se quiere decir, se comunica lo que se quiere comunicar, la cosa misma. Es decir, la palabra, como medio, como envoltorio de la significación, donde la cosa es transportada arbitrariamente por la convención lingüística que supuestamente sería –para la concepción burguesa– el lenguaje.

En el centro de esta polémica contra la concepción burguesa de la lengua, hay una distinción que resulta central. Mientras en la así llamada *concepción burguesa de la lengua* todo lo que se comunica, se comunica “*a través de la lengua*”, es decir gracias a la lengua como instrumento, como herramienta a la cual echan mano los hombres para comunicarse entre sí, en la concepción benjaminiana del lenguaje, que no quiere sustentarse en el humanismo tramposo de la convención, “*la lengua se comunica a sí misma*”, es decir, la lengua es a la vez el lugar de la comunicación como la manifestación o expresión del ser: “*el ser espiritual se comunica en y no a través de la lengua, [pues] nada se comunica a través de la lengua*” ⁶. En esta distinción se basan, a su vez, lo que serían las dos concepciones posibles del lenguaje para Benjamin: la concepción instrumental, comunicativa, o simplemente *burguesa* (como quiso denominarla Benjamin) que considera que los contenidos se transmiten, o mejor, que se transportan, *a través* del lenguaje) y la concepción benjaminiana del lenguaje, en la cual se manifiesta —pero queda por ver cómo, en qué condición— el ser espiritual de las cosas.

Sin embargo, la pureza del nombre en la cual el ser se manifiesta en plenitud, íntegramente, idéntico consigo mismo, reside en un más allá de la historia, precisamente y jamás en su origen. La crítica de Benjamin a la *concepción burguesa de la lengua*, en uno de sus flancos va precisamente por el poder que se arrojan los hombres a dar, mediante la voluntad, la convención o el entendimiento, restauración a esa relación plena entre ser y palabra. Ahí se encuentra el humanismo arrogante, tramposo, en que se sustenta.

Para Benjamin esa pureza (que está por fuera de la historia, pero que determina cualquier historia y cualquier lenguaje humano) sólo puede encontrarse en el verbo divino: “*la opinión de que la esencia espiritual de una cosa consista en su lengua, tal opinión, tomada como hipótesis, es el gran abismo en el cual corre el riesgo de caer toda teoría del lenguaje, y su tarea consiste en mantenerse sobre ese abismo, justamente sobre él*” ⁷.

La relación que hay, entonces, entre las palabras y las cosas es una relación que puede plantearse sobre la base de la pregunta por la comunicación que se produce entre los hombres y las cosas. Si se ha desechado la teoría convencional del lenguaje, porque en ellas el hombre se arroga el poder de dar a cada cosa *su* nombre, la pregunta sería “*¿Cómo es posible que el hombre le ponga nombre a las cosas?*” ⁸.

⁵ Ibid. Pág 97.

⁶ Ibid. Pág 90-91.

⁷ Ibid. Pág 90-91.

⁸ Ibid. Pág. 91

En la concepción benjaminiana de la lengua, el lenguaje es el ámbito de la expresión del ser espiritual de las cosas. Lo esencial a cada cosa es su manifestación, su expresión. Y expresión, aquí, quiere decir lenguaje, pues para Benjamin que las cosas comuniquen quiere decir que ellas poseen un lenguaje, o mejor, que hay un lenguaje en el cual ellas pueden ser: “*La lengua se comunica a sí misma, no hay contenido del lenguaje*”⁹, pues el lenguaje no es el portador de una significación arbitraria, sino una forma en la cual las cosas anhelan su manifestación.

Que las cosas tengan capacidad de lenguaje es lo propio del ser. Al respecto, ha señalado Collingwood-Selby: “*para la teoría lingüística no hay algo como el ser-en-sí de las cosas, lo que hay es siempre el ser-en-la-comunicación [...] El ser está siempre determinado por algo otro, por la lengua. Eso que en el ser espiritual de una cosa es comunicable es, inmediatamente, la lengua misma*”¹⁰.

Lo que acusa la pregunta por la relación comunicativa entre las cosas y el hombre, contribuye, en primer lugar, a la crítica y al desmantelamiento de la llamada concepción burguesa de la lengua, pues mientras en dicha concepción lingüística, en donde la palabra no es más que un medio para la transmisión de la cosa, permaneciendo ésta conforme consigo misma, con su esencia, se plantea la pregunta por la posibilidad de que el hombre le haya dado su nombre, considerando que las cosas están esencialmente privadas de lenguaje. En esta mudez de las cosas, es precisamente donde radica la concepción benjaminiana del lenguaje:

“Al estar muda, la naturaleza caída se entristece. Aunque si se la invierte, esta afirmación puede llegar todavía más al fondo de la esencia de la naturaleza: es su tristeza la que la hace enmudecer”¹¹

La concepción benjaminiana de la lengua nos dice que el lenguaje no es una exclusividad humana, hay el lenguaje en general, y también el lenguaje de los hombres. ¿Cómo es posible, entonces, que el hombre ponga nombre a las cosas?

La respuesta a dicha pregunta permite que asome por primera vez el concepto benjaminiano de traducción. Si el hombre nombra las cosas, *en* el nombre –y no *a través* de él– es porque ellas son portadoras de un lenguaje con el cual se comunican con el hombre. Afirma Benjamin:

“Mediante la palabra humana el hombre se halla unido a la lengua de las cosas. La palabra humana es el nombre de las cosas. Así no se puede plantear más la idea que corresponde a la concepción burguesa de la lengua, de que la palabra corresponda a la cosa casualmente, de que constituya un signo de las cosas (o de su conocimiento) puesto por una determinada convención”¹².

Sin embargo, si bien hay el lenguaje en general o el lenguaje de las cosas, y también el lenguaje de los hombres, al mismo tiempo, hay una diferencia que es fundamental entre ellos, la cual puede ofrecernos algunas pistas para poder comprender no sólo *cómo* se

⁹ Ibid. Pág. 93

¹⁰ Collingwood-Selby, E., “*Walter Benjamin: la lengua del exilio*”, Ed. Arcis-Lom, Santiago, Chile, 1997. Pág. 44.

¹¹ Benjamin W., “*El origen del drama barroco alemán*” *Op. Cit.* Pág. 221.

¹² Benjamin W., “*Sobre el lenguaje en general*”, *Op. Cit.* Pág. 97.

comunican el hombre y las cosas, sino también, y fundamentalmente, porqué acontece esa comunicación, qué se juega en ella.

La lengua de las cosas, como lo ha dicho Benjamin, remite fundamentalmente a una semejanza material, una cierta semejanza formal, y como tal, “*a las cosas les está negado el principio formal lingüístico: el sonido. Pueden comunicarse entre ellas sólo mediante una comunidad más o menos material [...] Lo incomparable del lenguaje humano es que su comunidad mágica con las cosas es inmaterial y puramente espiritual: de ahí el sonido y el símbolo*”¹³

El nombre está entonces en el espacio de una comunicación y de una comunión. *En el nombre —y no a través de él— las cosas que están privadas de sonido (su comunicación es meramente material) acceden a un lenguaje superior, en el nombre que el hombre les da. Nombre que es, al mismo tiempo, ámbito de expresión del propio ser del hombre. Se trata de un doble movimiento, en el cual —en el nombre— tanto la cosa como el hombre se expresan y comunican su propia esencia. Puesto que “su ser no es lingüístico (el de la cosa) y su lengua es imperfecta, la cosa necesita del nombre para ser. Esta imperfección es índice de esa necesidad que puede atribuírsele a las cosas de comunicarse con el hombre”*¹⁴

. De ahí el porqué, la necesidad de las cosas de comunicarse con el hombre.

El hombre nombra las cosas, de acuerdo a la tesis benjaminiana de la lengua, no por un contrato de significación entre los hombres, sino porque las cosas se comunican con el él; hay un lenguaje de las cosas, un lenguaje material, a partir del cual las cosas establecen una comunicación con el hombre, y el nombre adviene, por tanto, no a partir del arbitrio del signo lingüístico, sino porque el hombre posee *una receptividad y al mismo tiempo una espontaneidad*¹⁵ .

Esto es lo que Collingwood-Selby ha llamado “*un doble movimiento del nombre*”, y que también puede llamarse una cierta “*comunidad del nombre*”, pues tanto las cosas acceden a un lenguaje más perfecto en el cual pueden expresarse, así como también el hombre mismo manifiesta su propio ser espiritual en el nombre, en la escucha que hace de las cosas. En otras palabras, el hombre es el traductor del lenguaje de las cosas a un lenguaje superior: “*La traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres no es sólo la traducción de lo mudo a lo sonoro, es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre. Es, por lo tanto la traducción de una lengua imperfecta a una más perfecta, y no puede menos que añadir algo, es decir, conocimiento. [...] Al acoger la lengua muda y sin nombre de las cosas y al traducirla a los sonidos del nombre, el hombre cumple su tarea [Aufgabe]*”¹⁶ .

No ha de perderse de la pista contenida en esta tarea [*Aufgabe*], que retomaremos en los capítulos siguientes, como la marca más decisiva de un pensamiento benjaminiano. En este caso, y varios años antes de “La tarea del traductor” la *Aufgabe* puede realizarse sólo bajo el reconocimiento del pecado del lenguaje humano, a saber: “*la palabra debe comunicar algo (fuera de sí misma). Tal es el verdadero pecado original del espíritu*

¹³ Ibíd. Pág. 94.

¹⁴ Collingwood-Selby, E., “Walter Benjamin: La lengua del exilio”, Op. Cit. Pág. 49.

¹⁵ Ibíd. Pág. 49

¹⁶ Benjamin W., “Sobre el lenguaje en general” Op. Cit. Pág. 98.

lingüístico”¹⁷. Para decirlo de una manera paradójica, es la condición pecadora lo esencial del lenguaje humano, donde la paradoja reside, precisamente, en que la esencia del lenguaje humano consiste en su incapacidad para manifestar la esencia de las cosas, el ser en cuanto tal de las cosas, lo que manifiesta doblemente la condición no esencial tanto del lenguaje como de las cosas mismas, es la no-esencialidad esencial de ser y palabra, lo esencial del lenguaje humano y del ser mismo.

La fractura de la lengua pura divina en la dispersión del lenguaje humano, nos indica, como habíamos señalado al comenzar, que la *Aufgabe* que el traductor puede llegar a cumplir en la traducción, es un gesto humilde. A diferencia, nuevamente, de la concepción burguesa de la lengua, que se arroga bajo el poder de la intención, el dominio de la cosa significada en el lenguaje, la concepción benjaminiana de la lengua asume, por el contrario, que en el nombre que el hombre da a las cosas, ellas se expresan, pero jamás en cuanto tal, o mejor dicho, su “en cuanto tal” es esta dependencia al lenguaje del hombre, del nombre que el hombre puede darles. Sin embargo ¿Cuál es el estatuto de esta expresión si asumimos que el lenguaje humano no puede ser creador ni hacer que las cosas manifiesten en plenitud el en sí del ser?

Algo de esto hemos adelantado ya. Si el lenguaje humano es, precisamente la salida del lenguaje puro del nombre, del lenguaje creador de cosas, no es pensable que esa tarea que el hombre cumple en la traducción del lenguaje material de las cosas al lenguaje sonoro del nombre sea una tarea semejante a la labor de Dios, como de alguna manera lo quisiera la concepción instrumental del lenguaje, toda vez que el lenguaje si bien jamás pretende recuperar la condición creadora del lenguaje, sí pretende comunicar lo que las cosas son en cuanto tal.

El nombre humano, en cambio, es mera alusión, es expresión no de la plenitud del ser de las cosas, sino el eco en el que repercute su llamado. El nombrar humano se encuentra marcado por la pureza del verbo divino, tan sólo en la marca de un horizonte imposible, pero que al mismo tiempo señala la misión que ha de cumplir, en tanto que tarea. Sin embargo, la dispersión y la caída del lenguaje deja sólo el signo de esa subordinación a la ley del nombre, y el nombre humano es meramente alusivo de esa condición del nombre. En otras palabras, el nombrar humano está bajo la remisión a esa ley y a esa pureza, la cual, sin embargo nunca, y desde siempre, podrá alcanzar, pues nunca tuvo lugar. Ahí reside la tarea del nombrar humano, como traducción del lenguaje mudo e imperfecto, al lenguaje sonoro (y más perfecto) del nombre.

El nombrar humano es entonces, y en primer lugar manifestación de la diferencia, de la escisión intrínseca del ser, tanto del ser espiritual del hombre como del ser espiritual de las cosas. El nombre, bajo el signo del pecado, es decir, aquel nombre que necesariamente ha de remitir a algo otro, permite pensar la determinación fundamental que acontece, por supuesto, no sólo para la palabra humana como palabra caída, sino que fundamentalmente para el propio ser: es decir, expresa precisamente el carácter caído de la propia naturaleza [physis]¹⁸. En el nombrar humano es imposible pensar el nombre en una pureza, en una identidad plena consigo misma. El nombrar humano, en la inevitable referencia a algo otro, es signo de la ruptura que es el modo en que se determina la condición caída del lenguaje.

¹⁷ Ibíd. Pág. 99

¹⁸ Vale la pena citar señalar un fragmento que habrá de ocuparnos más de una vez a lo largo de este trabajo: “A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la physis y la significación. Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 159.

b) Traducción

“ La frágil vajilla cae con estrépito, se hace añicos y se esparce en cien pedazos por el piso. Pero el estrépito, que prosigue sin término, no es, como observo, el de una vajilla, sino en verdad el sonar de un timbre; y con este sonar, como ahora lo advierte el que ya se despertó, el despertador cumplía su tarea”.

S. Freud, “La interpretación de los sueños”

“Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquel en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior”.

W. Benjamin, “La tarea del traductor”

El conocido ensayo de Benjamin de 1923 que sirviera de prefacio a la traducción alemana de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, denominado *La tarea del traductor* (*Die Aufgabe der Übersetzer*), se abre con la pregunta por el destinatario de la traducción literaria, por el “público”, si se quiere, a quién en principio parece dirigirse la traducción. Pero la pregunta por el destinatario, obliga a la vez interrogarse por la pregunta por el propio original: a quien, o adónde, se dirige el original mismo. La pregunta tanto por el destinatario como por original, aparece determinada en Benjamin como la pregunta que permite establecer las relaciones lingüísticas entre dos textos, pregunta, por tanto, por la relación entre al menos dos lenguajes humanos.

Para la concepción instrumental del lenguaje, dicha pregunta pareciera resultar absurda –y esto permite revelar cómo se hace manifiesta, en el problema de la traducción, la más profunda diferencia entre las dos concepciones del lenguaje– puesto que si la palabra es el medio *a través* del cual se comunican contenidos, la pregunta por el destinatario de una traducción, como por el original, aparece inmediatamente respondida en la medida en que las palabras pueden ser inmediatamente intercambiadas entre dos lenguajes para comunicar el objeto de su referencia. Para la concepción burguesa de la lengua, traducir, significa reproducir el sentido del original mediante otros signos, cambiar el modo en que se dice lo mismo, pero donde esto “mismo” permanece esencialmente inalterado, permanece en su mismidad.

La pregunta por el destinatario de una traducción genera acaso un contrasentido para una concepción burguesa de la lengua, donde una buena traducción puede ser juzgada como tal, simplemente en la medida en que la cosa de la cual tratan puede ser reproducida en otro lenguaje, con las palabras más ajustadas al sentido del original.

Esta es la cuestión benjaminiana que tiene que resultar incómoda o absurda a una concepción burguesa de la lengua:

“¿Se hace acaso una traducción pensando en los lectores que no entienden el original? [...] Pero si la traducción estuviera realmente destinada al lector, también tendría que estarlo el original. Y si no fuera esta la razón de ser del original ¿qué sentido debería darse entonces a la traducción basada en esta dependencia?”¹⁹

¹⁹ Benjamin W., “La tarea del traductor”, *Op. Cit.* Pág. 77.

Lo que nos dice Benjamin –teniendo en cuenta que el lenguaje es ámbito de la manifestación del ser de las cosas– es que ni el original ni la traducción están, en primer término, destinados al hombre. En primer lugar, porque lo que aparece cuestionado es el fundamento que sostiene una traducción que se dirige a los lectores, a los hombres. No hay tal original, un original entendido de esa manera. Es evidente que la traducción siempre adviene secundariamente a un texto ya escrito, sin embargo, la pregunta iría por dismantelar la pureza del original a partir de la cual una supuesta buena traducción debiera guardar fidelidad de sentido, de significación.

Ante todo, lo que nos revelaba el ensayo de 1916 es que el lenguaje humano es ya la traducción del lenguaje mudo de las cosas al un lenguaje más perfecto del sonido, del nombre. De acuerdo con esto, como hemos dicho, lo *esencial* al lenguaje humano –es decir, ser lengua caída– es ya ser traducción, lo que constituye un primer dismantelamiento del original. Lo que pone de manifiesto el problema de la traducción, con aquello que nos confronta una vez más, es con el problema de la propia esencia del lenguaje humano en relación con el ser de las cosas. La lengua humana, en su caída, está condenada a permanecer en una errancia, en una distancia respecto del ser de las cosas. La palabra humana nunca podrá ya capturar la esencia de las cosas. Desde siempre ya la lengua humana, es la distancia, el abismo respecto del ser de las cosas.

Así, la traducción nos presenta en primer lugar una condición del lenguaje: la escisión del lenguaje en la diversidad de las lenguas, en segundo lugar, se nos presenta, como una *Aufgabe*. Como condición del lenguaje, en primer lugar, –y vale la pena subrayarlo una vez más– puesto que pone de manifiesto la distancia absoluta e irrecuperable que media entre el nombre y la cosa. En la caída del lenguaje, las cosas que están en sí privadas de lenguaje, sólo se manifiestan como anhelo de ser, ahí reside lo que antes Benjamin denominaba la tristeza de la naturaleza y esta condición caída del lenguaje aparece precisamente en el anhelo que constituye el antecedente de la traducción. A saber, la superdenominación: “*Las cosas no tienen nombres propios más que en Dios. Pues Dios las ha evocado en el verbo creador con sus nombres propios. Pero en la lengua de los hombres las cosas son superdenominadas [...] superdenominación como último fundamento lingüístico de toda* ²⁰ *tristeza y (desde el punto de vista de las cosas) de todo enmudecimiento*” .

Lo que se comunica en el nombrar humano, entonces, no es el en sí de las cosas, como hemos insistido. Lo que se comunica es la propia tristeza de la naturaleza y que constituye su propia mudez. Esta tristeza es lamento perpetuo, su condición esencial, puesto que la única posibilidad expresiva de la naturaleza, en cuanto posibilidad de acceder a lo sonoro, aparece como superdenominación, que no es otra cosa que como palabrería, charlatanería, que es en suma la “esencia” del lenguaje humano: “*es «cháchara», en el profundo sentido en que Kierkegaard entiende esta palabra. Por representar el triunfo de la subjetividad y la irrupción de un régimen de arbitrariedad sobre las cosas, este conocimiento [del bien y del mal, salida de la lengua pura del nombre] constituye el origen de toda contemplación alegórica*” ²¹ .

La superdenominación se nos manifiesta como evidencia de la distancia, del abismo *original* de las cosas para acceder a la plenitud de su esencia. La superdenominación, sólo testifica esa fuga, esa fisura. Y es preciso tener en cuenta acá que la superdenominación de las cosas es al mismo tiempo el fundamento de toda traducción. Pero a la vez que la

²⁰ Benjamin W., “Sobre el lenguaje en general”, Op. Cit. Pág. 101.

²¹ Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 231.

traducción expresa la condición humana del lenguaje como lengua caída, nos instala frente a la *Aufgabe* en cuanto exigencia y mandato.

Podemos obtener así, una la doble definición de la tarea, por un lado como trabajo, labor, praxis; por otro como exigencia, mandato, compromiso, y es este último sentido el que importa ahora, especialmente porque nos envía al problema ético que acusa la traducción:

“Un concepto “estricto de traducción” es aquí un concepto sometido a la constrictión de la ley, a su eficacia imperativa: la ley misma tiene, no un alcance epistemológico, sino otro, que entre tanto podríamos llamar –quizá arriesgando alguna equívocidad– ético”²² .

Sin embargo, ¿Qué puede querer decir acá –en la traducción –el sometimiento a la ley como problema ético? Dicha pregunta nos reenvía a la pregunta por el destinatario de la traducción: ¿A quién se dirige la traducción, y a su vez –y por lo tanto– el original desde donde siempre debe comenzar la traducción?

Benjamin nos dice que en el original se encuentra implícita ya *su* propia traducción como anhelo, como esperanza, como superación. Si para la concepción burguesa de la lengua cabe suponer que la traducción es probablemente siempre inferior al original (por el simple hecho de que es siempre probable toparse con dificultades en el correcto uso de los términos para significar una misma cosa), en la tarea que se emprende bajo un concepto *estricto de traducción*, por su remisión a una Ley, dicha tarea ha de estar emparentada con el original, no a favor de la significación que este contiene, sino a partir de la ley de *traductibilidad* que se encuentra ya inscrita en él, y que no se refiere a su significación: “es preciso volver al original, ya que en él está contenida su ley, así como la posibilidad de su traducción”²³ .

La ley de la traductibilidad, en cuanto ley, conforma la *Aufgabe* de la traducción y se presenta a la vez como la aspiración de las lenguas a la superación de aquella fractura inherente y esencial que las constituye: “Para comprender la verdadera relación entre el original y la traducción hay que partir de un supuesto [...] ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. Porque en su supervivencia [überleben], el original se modifica”²⁴ .

Puede advertirse ya que la ley de traductibilidad no impone una subordinación a la eficacia semántica del texto, pues tal como lo señala el propio Benjamin, es evidente que “la traducción no significa nada para el original”²⁵ . Sin embargo, que no signifique nada para el original, no quiere decir que traducción y original estén desprovistos de un carácter vinculante. La ley misma compromete el original y la traducción, a donde ella misma pertenece.

La relación que guarda el original con *su* traducción, es, de alguna manera, una relación análoga a la relación que se presenta entre las cosas y el lenguaje humano. En su condición caída, la naturaleza expresa su deseo de ser sin jamás lograrlo. El lenguaje humano es,

²² Oyarzún, P., “Sobre el concepto benjaminiano de traducción”, en “De lenguaje, historia y poder”. Ed. de la Facultad de Artes de la U. de Chile, Santiago, Chile, 1999. Pág. 182.

²³ Benjamin W., “La tarea del traductor”, Op. Cit. Pág. 78.

²⁴ Ibid. Pág. 80.

²⁵ Ibid. Pág. 78.

por lo tanto, también signo de una incompletitud fundamental de aquello que se expresa en él. La ley que dicta la traducción del original es la ley de la incompletitud fundamental del lenguaje: *“la ley de la traductibilidad es el secreto movimiento del parentesco y la comple(men)tación de las lenguas. Ella define el comportamiento con respecto del original a la obra, cuya significación, precisamente, no es el contenido de su posible comunicación, sino su inscripción en el proceso histórico y mesiánico de dicho parentesco”*²⁶ .

Mientras que para la concepción burguesa del lenguaje, la relación entre las lenguas, es un asunto previamente resuelto, que no constituye problema, para la concepción benjaminiana de la lengua no podría, sin embargo, plantearse una mera oposición a la concepción burguesa. En primer término, habría que asumir que la traducción en un sentido *estricto* pone de manifiesto una condición de la lengua. Lo que mandata la Ley de traductibilidad de las lenguas es precisamente una *afinidad* entre ellas, como participantes de la misma condición caída del lenguaje, como los fragmentos rotos de la vasija.

En la concepción benjaminiana del lenguaje, la relación entre las lenguas comienza en su más radical diferencia. Dicho de otro modo, la Ley de traductibilidad de las lenguas sólo adviene a partir del reconocimiento de la caída del lenguaje, cuya manifestación es la diferencia entre las lenguas. Su relación, por lo tanto, no puede ser semántica, pues lo que está inscrito en la ley es, precisamente, su diferencia. Diferencia, que es en sí misma, la que impone a su vez el despliegue de su tarea. Quien quiera traducir, bajo un concepto estricto, *debe* asumir la subordinación a la Ley, en cuyo fundamento está la irreductible diferencia entre las lenguas y su anhelo de superación de esta condición caída.

La Ley de traductibilidad de las lenguas, se anuncia así como la necesidad de las lenguas de acceder al imposible lenguaje puro, en donde acontece la resolución de la distinción entre lenguaje y ser, entre palabra y cosa, entre significado y significante. Dicha Ley es una suerte de voluntad de verdad²⁷ inscrita en el propio lenguaje y que se realiza en la traducción, sin jamás alcanzarse.

“Así como las exteriorizaciones de la vida están relacionadas de la manera más íntima con lo viviente, sin significarle nada a este, así brota la traducción del original. Y, por cierto, no tanto de su vida, como de su “sobrevivencia” [überleben]”²⁸ .

Si ya hemos mencionado que las lenguas humanas, bajo una concepción benjaminiana de la lengua, guardan una relación de parentesco, (por cierto, cabe recordar, no por su parecido, por su semejanza *material*, sino por una afinidad que las comunica) hay, sin embargo, en esta última cita de Benjamin, un énfasis que es esencial para entender el fundamento de esta relación de parentesco entre las lenguas. Dice Benjamin: *no tanto de su vida como de su “sobrevivencia”*. La sobrevivencia es signo de la muerte. Lo que más tarde Benjamin llamará una *calavera*²⁹ y la más radical *Aufgabe* del traductor radica en el rescate que se da únicamente bajo el reconocimiento de que el original –el origen– consiste

²⁶ Oyarzún, P., “Sobre el concepto benjaminiano de traducción” Op. Cit, Pág. 188.

²⁷ Esta afirmación podrá ser leída a posteriori, a partir de la distinción que trabajamos más adelante, entre conocimiento y verdad, donde la verdad queda marcada por la “muerte de la intención.

²⁸ Benjamin W., “La tarea del traductor”, Op. Cit. Pág. 78.

²⁹ Benjamin , W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág.159. “Todo lo que la historia desde el comienzo tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho, en una calavera...”

precisamente en la caída, que en la traducción se manifiesta como superdenominación. Si la traducción “*arranca de la sobrevida del original, tiene su origen, entonces no sólo en la distancia que la separa del original, y sin la cual la verdad de este es inane, sino ante todo en el diferimiento de la relación del original –en su lengua– con la ley. La historia sería el diferimiento de la ley, el ámbito inconmensurable a través del cual resuena –y parece perderse– la llamada, el mismo ámbito que el cumplimiento de la ley suprimiría, en cuanto que la ley –su irresistible advenimiento– sería el fin de la historia*”³⁰.

La Ley que rige la traductibilidad se inscribe como el deseo, deseo de completitud, de perfecta complementariedad que jamás puede lograrse. Este es el diferimiento que la historia en cuanto pérdida configura la *Aufgabe* del traductor. Pues la historia en Benjamin ha de entenderse como la muerte del ser como identidad pura consigo misma, la historia no puede pensarse sino como la expulsión de los hombres de la lengua divina creadora para que ser y lenguaje, en su falta, en su incompletitud “esencial”, aparezcan íntimamente remitidos el uno al otro. Tal es el origen de la historia [*Ursprung*], y la historia como origen.

Es el lenguaje puro del nombre el que, en cuanto ley, determina la historia como historia de una pérdida. Determinación, sin embargo, que se encuentra fuera de la historia, pues como hemos visto, lo *esencial* del lenguaje humano, sin un antes –pero, sí, en cuanto *tarea* por siempre pendiente, con un después– es su irrevocable caída.

Si la tarea del traductor, de la crítica y de lo que más tarde Benjamin llamará el materialista histórico —y cómo se hace extensivo este mandato de la *Aufgabe* a estas otras “disciplinas”, es lo que concierne a nuestras próximas páginas— es una tarea por siempre pendiente, que no puede aspirar jamás a la recuperación, a la restauración de la significación divina, ni a la restitución de esa pérdida. Tal es la paradójica condición esencial del lenguaje y de la naturaleza, que deciden el carácter de la *Aufgabe* del pensamiento benjaminiano para cada una de estas labores: crítica, historiografía, traducción.

³⁰ Oyarzún, P., “Sobre el concepto benjaminiano de traducción” Op. Cit, Pág. Pág. 187.

II. Despliegue de la Aufgabe

“ Podría hablarse de una vida o de un instante inolvidables, aún cuando toda la humanidad los hubiese olvidado”

W. Benjamin “La tarea del traductor”

Aunque el ensayo de Benjamin de 1923, como hemos dicho, fuera escrito con motivo de la traducción de los “*Tableaux parisiens*” de Baudelaire, y en este sentido, enfrentara un problema traductivo concreto, el ensayo abre un espacio de cuestionamiento que excede los límites que a primera vista conciernen a esta temática específica, es decir, los propiamente traductivos. En los capítulos precedentes ya sugeríamos esta característica del ensayo, en particular en relación con el tratamiento que él hace no sólo del problema de la traducción, sino de la *Aufgabe* (como misión o exigencia) que determina la tarea (como actividad o trabajo) de traducir. Misión del traductor por un lado, trabajo de traducir, por otro, este doble sentido acompaña a la *Aufgabe del traductor*.

Que en “La tarea del traductor” el contenido del texto se *extralimite*, sin duda, es una conocida característica de los textos benjaminianos. En éstos, las intenciones que desde el título o desde el problema que a primera vista plantean, quedan modificados o excedidos cuando despliegan por entero su argumento y se dejan ver todas sus consecuencias. Es probablemente también por esto que el propio pensamiento benjaminiano no se entrega fácil a las clasificaciones³¹.

Sin embargo, el ensayo sobre la traducción parece tener un alcance especial a este respecto, y es esta la razón por la cual conviene examinar este rasgo especialmente relevante para lo que caracteriza el pensamiento benjaminiano.

Son estas dos cuestiones, entonces, las que atañen a ese espacio que delimita el problema del ensayo. Por una parte, el sentido en que es posible que el traductor tenga una *Aufgabe* –que, como veremos, no nos otorga todo su alcance incisivo como *tarea*. Por otro lado, la pregunta por la tarea misma: ¿De qué orden ha de ser la tarea que concierne a la traducción? El ensayo atañe así a dos cuestiones, por un lado, lo que resulta más evidente, a la *traducción* propiamente tal, por otro, una *tarea* que se asigna a la traducción, desde las problemáticas internas que conciernen a ella como trabajo, actividad.

Sin embargo, el examen que el texto realiza de la traducción misma (como labor o trabajo), configura a la vez una especificidad de la tarea (como exigencia o misión), que aunque pensada acá desde la labor del traductor, no podrá dejar de concernir a otras praxis

³¹ A este respecto, una de las clasificaciones más reconocidas para el pensamiento benjaminiano lo organiza en tres etapas, cronológicamente establecidas: filosofía del lenguaje, estética y filosofía de la historia, por ejemplo, Habermas, J., “*Perfiles filosófico – políticos*”, Ed. Taurus, Madrid, 1996., Otra clasificación relativamente similar pertenece a Mosès, S., “*El ángel de la historia*” Ed. Cátedra, Valencia, 1997., quien sigue las dos primeras categorías, mientras que la tercera la denomina “política”. Sin embargo, en continuación con lo planteado arriba, y reconociendo la pertinencia de esta organización, cabe decir que la intensidad de los textos benjaminianos reside en su capacidad para confundir radicalmente estos géneros: ahí donde un texto parece consagrado a un problema estético, resulta iluminador respecto del problema del lenguaje, y donde otro tiene por centro a éste, plantea cuestiones decisivas sobre el concepto de historia. Será en el desarrollo mismo de la argumentación del presente trabajo donde tendrá que evidenciarse por sí mismo este rasgo de los textos benjaminianos, que acaso ya dejamos entrever en la articulación de lenguaje e historia, de la historia como lenguaje.

que interesan a Benjamin antes y después. Fundamentalmente, a la labor de la crítica literaria y a lo que mucho más tarde Benjamin llamará de modo muy *sui generis*, la labor del *historiador materialista*, o del materialista histórico³².

En este sentido, en algunos textos que podrían denominarse programáticos –por ejemplo, “*El programa de filosofía venidera*” de 1918 Benjamin adjudicará esa determinación de la tarea a la filosofía misma. Podemos pensar, que aquello que aparece tan claro desde el título y que define esa labor exigente y específica que concierne al traductor, es también una exigencia que atañe más ampliamente a la filosofía, al menos en tanto que *filosofía venidera*, futura. Si esto es así, por tanto, podríamos sostener a su vez que no sólo la traducción es una tarea de carácter filosófico, sino que también lo son al menos la crítica de arte y la historiografía materialista. De este modo, podríamos entender porqué era filosófica aquella tesis de habilitación rechazada por la Universidad de Frankfurt am Main, denominada “*Ursprung des deutschen Trauerspiels*”, trabajo que se concibió a sí mismo como un trabajo de crítica literaria, pero que por la misma determinación que tendrá la *crítica* en el pensamiento benjaminiano no podrá dejar de ser también un trabajo de carácter filosófico³³.

Es preciso recomponer el título de este ensayo: no perder de vista que la *tarea* del traductor concierne específicamente a la traducción, es ella la que delimita la tarea, y por tanto, habrá que ver cómo es ello posible. La pregunta es, por tanto, de qué orden es la tarea que concierne específicamente al traductor, sin perder de vista que el ensayo no nos habla meramente del problema de la traducción en general, sino que se dirige a *quien* traduce, el *traductor*. Es en esta dirección que se juega el doble sentido de la tarea, a la vez como *labor, trabajo* que *alguien* (el traductor) realiza, que como exigencia, mandato, compromiso que este trabajo o labor *debe* cumplir.

Desde ya vale la pena señalar, sin embargo, que el ensayo no mienta una confusión de roles o géneros, es decir, de que la literatura o el arte, la crítica o la historiografía, ejecutarían sin más y libremente las labores que otrora ejecutara la filosofía, para reemplazarla o superarla. Algo así como una filosofía que ha devenido crítica literaria. A la vez, sin embargo, sí es posible leer en Benjamin y precisamente a propósito de esta obsesiva insistencia de una tarea que acosa los textos tempranos, que la filosofía ha tocado un cierto límite, o que en cuanto límite epocal, el tiempo ha tocado la filosofía. De ahí la necesidad de una filosofía *venidera, futura*, donde la actualización de aquello venidero ha de quedar siempre proyectada hacia un acontecimiento imposible, que es la marca del mesianismo judío que determina simultáneamente el concepto benjaminiano de historia y lenguaje. Y que a su vez es la marca sobre la cual, como veremos, se le impone a la filosofía una exigencia bajo la modalidad de la *Aufgabe*.

Esta obsesiva insistencia benjaminiana por circunscribir y demarcar sus textos bajo la rúbrica de la *Aufgabe*, podría considerarse como un cierto gesto programático, como la secreta afinidad entre distintos textos que, pertenecientes al llamado período de juventud, se proyectarán hasta esos enigmáticos documentos conocidos como *Tesis de filosofía de la historia*, conformando un cierto *corpus* que podemos reunir con el nombre de pensamiento benjaminiano. Al menos —y esto es lo que intentamos mostrar a continuación— si lo programático es tan difícil de sostener para Benjamin, sí desde luego, hay un cierto *tono* en estos textos que bajo la rúbrica de la *Aufgabe*, son exigidos a mostrar dos modalidades

³² En Benjamin W., “Sobre el concepto de historia”, en “*La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*”, Ed. Arcis-Lom, Santiago, Chile, sin fecha.

³³ De acuerdo al curso de nuestra argumentación, éste es el problema del siguiente capítulo.

del problema que tratan, tanto en el caso de la traducción, como de la crítica literaria, la historia, y hasta la filosofía propiamente tal.

Leemos, entonces, en “Sobre el programa de filosofía venidera” (1918):

“La doble tarea [de la filosofía venidera] será de integrar en el espacio común de la filosofía, al nuevo concepto de experiencia creado y una nueva noción del mundo”³⁴ .

En “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” (1919):

“[La] tarea de la crítica de la obra [...] no debe hacer otra cosa que descubrir la secreta disposición de la obra misma, ejecutar sus encubiertas intenciones”³⁵

En “El origen del drama barroco alemán” (1923-1925):

“La tarea del filósofo consiste en ejercitarse en trazar una descripción del mundo de las ideas, de tal modo que el mundo empírico se adentre en él espontáneamente hasta llegar a disolverse en su interior, el filósofo ocupa una posición intermedia entre la del investigador y la del artista, y más elevada que ambas”³⁶ . **“La tarea del investigador, comienza, por el contrario, aquí, pues él no puede considerar tal hecho como seguro hasta que su más íntima estructura se le manifieste con un carácter tan esencial que lo revele como un origen”³⁷** .

En “La tarea del traductor” (1923):

“Mientras la intención de un autor es natural, primitiva e intuitiva, la del traductor es derivada, ideológica y definitiva, debido a que el gran motivo de la integración de las muchas lenguas en una sola lengua verdadera es el que inspira su tarea”³⁸

Si intentáramos insinuar que en el ensayo sobre la traducción aparece no sólo algo así como un “concepto” de traducción, sino también un “concepto” de tarea, circunscrita o pensada desde la traducción –es decir, que la *Aufgabe* misma sólo puede ser entendida, en principio, desde un estricto concepto de traducción–, a la vez que intentamos proyectar lo que queda definido como la tarea en el contexto de la traducción a otros ámbitos y labores más aún, a la filosofía misma, es pertinente interrogar estos textos tomando como el núcleo de su problema la *Aufgabe* que los determina.

Se trata de mostrar, en suma, que la determinación de aquello que con precaución podemos reunir bajo el nombre de “*pensamiento benjaminiano*”, parece acogido y reunido bajo esta delimitación y exigencia que aparece con el nombre de *Aufgabe*, pero también que ella misma abre una posibilidad, puesto que aquello que constituye una tarea, por difícil que sea, tiene que ser de alguna manera, y con todas las restricciones del caso, posible.

³⁴ Benjamin, W., “Sobre el programa de filosofía venidera”, En “*Iluminaciones IV*”. Ed., Taurus, Madrid., 1999.

³⁵ Benjamin W., “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”. En “*Obras Esenciales*”, Vol.I, Ed. Abada, Madrid, 2006. Pág. 70.

³⁶ Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág., Pág. 14

³⁷ *Ibid.* Pág. 29

³⁸ Benjamin W., “La tarea del traductor”, Op. Cit. Pág. 83.

La tarea, no puede entonces ser del todo una empresa imposible³⁹. Necesariamente, tiene que ser una posibilidad cumplir con el mandato, o de lo contrario ya no tendremos concepto estricto ni para traducción, crítica, o materialismo histórico. En suma, el proyecto de una *filosofía verdadera* es el que estaría puesto en cuestión.

De esto modo, deberíamos intentar leer esa frase de “*La tarea del traductor*” que habrá de ocuparnos en más de una ocasión:

“el hombre no dispone más que de medios transitorios y provisionales, por no tener a su alcance una solución permanente y definitiva o, por lo menos, por no poder aspirar a ella inmediatamente”⁴⁰.

La traducción, acá, realiza un trabajo frágil ¿pero son *la traducción, la crítica de arte, la historiografía materialista*, un trabajo? Ya veremos que la respuesta no es ni simple ni inocua⁴¹. “*Transitorio y provisional*” es, por lo demás, mediato, pues se aproxima hacia aquel horizonte “*permanente y definitivo*” sin poder nunca tocarlo directamente. En este límite se juega por entero el concepto benjaminiano de traducción, y la propia tarea, que bajo la hipótesis que perseguimos, gobierna todos los textos tempranos.

Esta es la razón por la cual los textos circunscritos bajo la rúbrica de la *Aufgabe*, son textos que abundan en contraposiciones, si es que, como insistimos, la *Aufgabe* no mienta una tarea universalizada para las labores sobre las cuales exige, sino que, necesariamente modifica la labor misma, y sólo proviene de ella. Es decir, no hay una tarea de la traducción, por fuera de la tarea misma de traducir, no se trata de que la tarea de la traducción tenga en su concepto, y en cuanto concepto, que servir a un propósito distinto de traducir, pero por ello, traducir no podrá querer decir jamás ya lo mismo. De ahí que la tarea se acredita como tal, no añadiéndole rendimientos secundarios a la labor del traductor, sino modificando por entero su concepto. Es lo que el texto de Pablo Oyarzún antes citado se limitaba a denominar: “*un concepto estricto de traducción*”. Pero este concepto estricto se provee y nos provee inmediatamente de un concepto estricto de tarea. Es esta reciprocidad que se juega entre tarea y traducción la que despliega un concepto de tarea que se impone más allá del que circunscribe el espacio de la traducción. La tarea del traductor, para lo que concierne tanto a la traducción como a la tarea, tiene una estructura que no es posible descomponer y que puede quedar designada como tarea-del-traductor. No hay tarea fuera de la traducción, no hay traducción estricta sin la Ley que asigna su posibilidad.

Si es que la tarea, por último, concierne a otras labores, la estrictez de los conceptos a los que atañe son su marca: las distinciones que Benjamin traza, respectivamente, de una filosofía neo-kantiana (“El programa de filosofía verdadera”), de una concepción burguesa de la lengua (“Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”), de un concepto de crítica de arte asumido como comentario o enjuiciamiento de obras (“Las afinidades electivas de Goethe” y “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán),

³⁹ A este respecto, considérese la alusión de Oyarzún, P., “*Sobre el concepto benjaminiano de traducción*” Op. Cit, Pág. 191: “Para *poder* traducir, habría que no haber *querido* traducir. Paradoja estricta, que encomienda al traductor algo imposible, pero posible: hacer de la vacilación una decisión”.

⁴⁰ Benjamin W., “*La tarea del traductor*”, Op. Cit. Pág. 82. *El destacado es nuestro.*

⁴¹ Responder esta pregunta compromete la concepción benjaminiana de *alegoría*, y más precisamente lo que Benjamin llamará la “*intención alegórica*”. Pero si la pregunta no es ni simple ni inocua es porque toca también la paradoja de la imposible posibilidad de la propia filosofía, o del pensamiento benjaminiano. Esta será, según nuestra consideración, quizá una de las consecuencias más fecundas de la noción benjaminiana de *alegoría* y como tal intentamos responder a este problema en la última parte de nuestro trabajo, a modo de finalización o de conclusión.

de la traducción como transposición de lo *mismo* en otro lenguaje (“La tarea del traductor”), y finalmente, respecto del historicismo (“Sobre el concepto de historia”), parecen todos ellos marcar un límite y una exigencia sobre la labor del historiador, del traductor, y del crítico de arte. Ninguno de ellos podrá ejecutar ya más sus labores respectivas si es que, *estrictamente*, se trata de *crítico, traductor o historiador materialista*.

Sin embargo, el carácter acaso programático que intentamos situar en estas distintas obras de Benjamin bajo la impronta de la tarea, interesa acá por un doble carácter que puede establecerse a propósito de esta impronta. Por un lado, un cierto eclipsamiento que ha tocado la filosofía –si es que a ella, como decimos, le adjudicamos programáticamente la impronta de la tarea, pues es reconocible en éstos y otros textos de Benjamin el carácter *epocal*, si se quiere, que señala una cierta crisis de la filosofía. Por otro lado, sin embargo, el sentido que concierne a esta imposición, mandato y exigencia que solicita la tarea de una filosofía (*venidera*), es al mismo tiempo la propia posibilidad de la filosofía, pero no de la *misma* filosofía. La filosofía venidera –si nos limitamos a designar con este nombre no el planteamiento estricto de Benjamin en 1918, a saber, la necesidad de ampliar el concepto de experiencia dentro del sistema kantiano, sino mucho más genéricamente a un cierto trabajo filosófico que concierne también y de suyo a la crítica, la traducción y la historiografía– lejos de contener la posibilidad de una refundación de la filosofía como sistema filosófico, concierne a algo que lleno de equívocos remite a una ética (de la traducción, de la historiografía, de la crítica). Es lo que parecía darnos a entender, con los recaudos necesarios, Pablo Oyarzún, en el ensayo *Sobre el concepto benjaminiano de traducción*, a propósito de la eficacia imperativa de la Ley que rige la concepción benjaminiana de traducción.

Como mencionamos ya, sin embargo, la traducción de *Aufgabe* por tarea, parece no cobrar todo su sentido exigente, su sentido *ético*, si se quiere. Más adelante, en el ensayo recién citado, y estrictamente referido al concepto benjaminiano de traducción, insiste Oyarzún:

“Aufgabe es, por una parte, tarea, tarea como encomienda, don (Gabe), impositivo destinador. Algo debe ser dado, a partir de lo cual se inicia la traducción, desde donde es incoado su proceso; algo debe ser dado como origen de la traducción: algo, como original, debe ser dado. Debe serlo, a fin de que sea posible volver a darlo (wiedergeben), a rendirlo: traducir. Y si es imposible en general que un original se dé para aquél que quisiera volver a darlo –puesto que lo propio suyo es sustraérsele–, el efecto de origen queda garantizado inapelablemente en cuanto se constituye lo dado en exigencia. El don impositivo es, entonces, también imperativo, es mandato: lo dado es legado y delegado. El traductor se halla, pues, bajo el mandato –es decir, el dictado– de lo que les es dado (a) traducir, y en el compromiso de un cuidado: el cuidado de lo (de)legado. Pero Aufgabe es también renuncia, abandono. La exigencia de lo dado –el dictado del don, el dictado en que consiste el don– que constituye e instituye a la traducción en tal, que define la misión (envío, encomienda, recado) del traductor, está determinado, en éste, pero a la vez antes de éste, por una renuncia igualmente constitutiva. Ello equivale a decir, rigurosamente, que la traducción es imposible”⁴²

⁴² Benjamin W., “Sobre el concepto benjaminiano de traducción” Op. Cit. Pág. 190-191.

En lo que concierne específicamente a nuestro trabajo, deberíamos decir -si es que la *Aufgabe* rige, como insistimos, no sólo a la traducción- que la crítica de arte que atañe propiamente al trabajo sobre el *Trauerspiel alemán* en el cual se desarrolla la noción de alegoría, escritopor los mismos años que *La tarea del traductor*, debiera atravesar dificultades, constricciones y decisiones acaso similares a las de la traducción.

Sin embargo, el interés por el *Trauerspiel* alemán, le permite también a Benjamin realizar una contraposición frente a una concepción no estricta de la crítica, es decir la crítica literaria en sentido tradicional, pero también para mostrarnos que la crítica literaria hasta el momento ha construido una historia de la literatura que ha arrastrado al *Trauerspiel* alemán hacia el olvido, considerándolo como una expresión formal o bien torpe, pobre, o como veremos más adelante, incomprensible.

Con todo, puede decirse, desde la imposición de la tarea para la crítica, que en principio, porque ha sido olvidado, el *Trauerspiel* cobra todo su sentido y su necesidad de exploración crítica –precisamente ahí donde la crítica tradicional, por los motivos que ya veremos, empuja al *Trauerspiel* hacia una periferia que lo mantiene al borde de desaparecer. La justificación de su crítica queda inmediatamente planteada desde el momento en que el *Trauerspiel* amenaza con desaparecer.

El sello de la *Aufgabe* que marca los textos benjaminianos más tempranos debe ser leída entonces no como un accidente al interior de los textos, sino propiamente como el instante de su máxima decisión. Como el momento en que ellos despliegan toda su efectividad y declaran su más secreto compromiso, el pacto al cual todos ellos se entregan —ese centro al cual todos ellos se dirigen, pero que no es jamás un centro, es la propia noción de alegoría— se dejará ver la misión a la que sirven. Decía Benjamin mucho más tarde: “*existe un secreto acuerdo [Verabredung* ⁴³ *entre las generaciones pasadas y la nuestra. Entonces hemos sido esperados en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho*” ⁴⁴ .

La tarea de la filosofía, acogida en la traducción, la crítica y la historiografía, sólo son posibles sobre la base de un olvido al servicio de las cuales estas labores remiten, para acoger el olvido desde donde proceden, el propio origen, el impropio origen que es el no-origen. Un olvido que escape al espacio de la re-presentación, un olvido no memorable ni rememorable. Este olvido irrecuperable determina el carácter precario de la tarea como labor “transitoria y provisional” que constituye su única posibilidad. Olvido que constituye el núcleo problemático de la tercera sección de “El Origen del drama barroco alemán” que se aloja en la alegoría como la categoría más decisiva para el pensamiento benjaminiano⁴⁵ .

⁴³ Destaca Oyarzún, P., “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción”. En Benjamin, W. “*La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*” Ed. LOM, Santiago, Chile, sin fecha. “*Verabredung*: entendimiento, **compromiso**: conviene recordar la acepción habitual de un acuerdo con vistas a un encuentro, a una cita”. Pág. 48.

⁴⁴ Benjamin, W., “*La dialéctica en suspenso*” Tesis II Op. Cit. Pág. 48.

⁴⁵ “*El concepto de alegoría está en el centro teórico del libro sobre el barroco alemán [...], y desde luego constituye una de las categorías esenciales (y quizá la más preñada) de la reflexión lingüística, literaria, estética e histórica de Walter Benjamin*. En Oyarzún, P., “*Sobre el concepto benjaminiano de traducción*”, Op. Cit. Pág. 201.

III. Crítica y Origen

“La obra de arte no compite con la filosofía misma; sólo se pone en la más estricta relación con ella por su afinidad con el ideal del problema. Y este, por cierto sólo únicamente puede exponerse, por una legalidad fundada en la existencia misma del ideal, en una multiplicidad. Pero el ideal del problema no aparece en una multiplicidad de problemas. Está más bien sepultado en los de las obras y el trabajo de la crítica es extraerlo. Ella hace que el ideal del problema en la obra de arte cobre manifestación, una de sus manifestaciones. Porque lo que en definitiva muestra en ella es la virtual capacidad de formulación de su contenido de verdad como máximo problema filosófico”

W. Benjamin, “Las afinidades electivas de Goethe”

a) El “Origen del drama barroco alemán” como crítica literaria

El “Ursprung des deutschen Trauerspiel” fue un trabajo concebido originalmente como tesis de habilitación para la facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt am Main. Fue redactado entre los años 1923 y 1925 y publicado como libro sólo en 1928. Como es sabido, y como había anticipado ya el propio Benjamin según el editor de las *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann⁴⁶, el trabajo fue rechazado. A decir verdad, el trabajo ni siquiera llegó a ese punto, puesto que las autoridades académicas le sugirieron a Benjamin, con anterioridad al fallo, que lo retirara, evitándose el desaire de no ser admitido.

Sobre dicho rechazo, sin embargo, reposan una serie de especulaciones⁴⁷. De todo lo que se ha dicho respecto de las circunstancias que determinaron el rechazo de la tesis de habilitación, el motivo manifiesto guarda relación con la radical incompreensión que suscitó en el tribunal académico que debía tomar la decisión:

“Tanto él [Franz Schulz] como el catedrático numerario de estética, Hans Cornelius, se quejaban de que no entendían una sola palabra del trabajo. Bajo una gran presión, Benjamin lamentablemente se dejó convencer de retirar su trabajo, pues su rechazo era seguro”⁴⁸. “El jurado no pudo aprobarlo [El trabajo sobre el Trauerspiel], no porque el trabajo fuera demasiado audaz, sino porque,

⁴⁶ Tiedemann, R., nota editorial de “*El origen del drama barroco alemán*” Op. Cit. Pág. 234.

⁴⁷ El trabajo más reconocido sobre las circunstancias en que el “Ursprung des deutschen Trauerspiel” fue rechazado es el de Burkhardt Lindner, “Habilitationsakte Benjamin: Über ein ‘akademisches Trauerspiel’ und über ein Vorkapitel der ‘Frankfurter Schule,’” *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 14, nos. 53-54 (1984), del cual no existe traducción.

⁴⁸ Scholem, G., “*Walter Benjamin y su ángel*” Ed. F.C.E., Bs. Aires, Pág. 21.

como explicara uno de los miembros “después de muchos esfuerzos, me fue imposible extraer algún significado comprensible”⁴⁹”

La polémica suscitada alrededor del rechazo de este trabajo, sin embargo, dibuja un primer trazo del destino de la obra benjaminiana, desde entonces y sólo hasta hace muy pocos años, confinada a permanecer en los márgenes de la Universidad. Como anécdota lamentable, el rechazo del trabajo sobre el *Trauerspiel* no deja de ser significativo respecto de lo que constituye su unidad temática, y del “método” con el que se abrió paso para abordarlo: por una parte, no salta a la vista de modo inmediato porque un *forma* artística en decadencia como el *Trauerspiel* alemán pudiera convocar un interés filosófico; por otra parte, su extraña propuesta “metodológica” que se encuentra en la frontera de teología y filosofía, y que así se reconoce, explícitamente.

Considerando las ya mencionadas precauciones y dificultades respecto de la clasificación del pensamiento benjaminiano —sobre lo que tendremos que insistir más de una vez— la introducción a libro sobre el *Trauerspiel* aún cuando concierne en primer lugar a un problema estético, responde también a una cierta *tarea* de la filosofía, que comparte con la obra de arte: el problema de la exposición/representación de la verdad, como habremos de ver. Y es este el alcance que el tribunal académico de la Universidad de Frankfurt pudiera no haber advertido. Quizá tampoco el problema estético, pues tampoco salta a la vista que la preocupación benjaminiana por un periodo estético tan oscuro, fragmentario, desconocido como el del *Trauerspiel*, pudiera convocar un genuino problema estético. Esta es, precisamente, la conclusión de la crítica de arte especializada con la cual Benjamin va a polemizar.

Sin embargo, es el interés filosófico de “El Origen del drama barroco alemán”, el que nos interesa en primer lugar, —lo que, de cualquier forma ha de permitir desarrollar un concepto de estética, o mejor dicho, de crítica, que no se limita a las reglas sobre las cuales es posible producir un juicio sobre la belleza de una obra— antes que la discusión erudita y filológica sobre el lugar del *Trauerspiel* al interior de la literatura germana. Ello implica, de todas formas, intentar determinar el modo en que Benjamin concibió su propia labor intelectual —su *tarea*, si se quiere, lo que comporta ingresar por una y última vez en el ámbito de las clasificaciones sobre la obra de Benjamin y su pensamiento, pero precisamente la imposibilidad de atinarle un lugar fijo a su pensamiento es lo que define, como veremos, su propia especificidad.

En este sentido, entre las distintas caracterizaciones filosóficas, políticas y estéticas de la obra de Walter Benjamin, por las intenciones específicas que ahora perseguimos, hay una que vale la pena señalar. Hannah Arendt en “*Hombres en tiempos de oscuridad*” ha señalado lo siguiente:

“[...] tendría que hacer varias declaraciones negativas, tales como: su erudición fue grande pero no era un erudito; sus temas comprendían textos y su interpretación, pero no era un filólogo; no lo atraía mucho la religión, pero sí la teología y el tipo de interpretación teológica para la que el texto en sí es sagrado [...]. Sin embargo, en los pocos momentos en que se molestó en definir lo que hacía, Benjamin se describió como un crítico literario, y si puede decirse que aspiró a una posición en la vida habría sido la del «único crítico verdadero de

⁴⁹ Buck-Morss, S. “La dialéctica de la Mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes”, Ed. Visor, Madrid, 1995. Pág. 39.

la literatura alemana» [...] “Trataré de demostrar que pensaba en forma poética, pero no era ni poeta ni filósofo”⁵⁰ .

En tanto, Gershom Scholem, amigo de Benjamin y con quien mantuvo una relación epistolar especialmente fecunda en los años de escritura del libro sobre el *Trauerspiel*, nos dice:

“Lo central, sin embargo, puede señalarse con claridad: Benjamin fue un filósofo. Lo fue en todas las fases de su actividad y en cada una de las formas que esta adoptó. Visto desde afuera, escribía por lo general sobre asuntos de la literatura y el arte, con frecuencia también acerca de fenómenos situados en la frontera de la literatura y la política y sólo raras veces sobre objetos reconocidos y juzgados convencionalmente como temas de filosofía pura. Pero, aún así, era movido por las experiencias del filósofo. Con la palabra «metafísica» se alude a la experiencia metafísica del mundo y su realidad, y ciertamente era éste el uso que le daba Walter Benjamin. Él era un metafísico. Diría incluso: el caso puro de un metafísico⁵¹ .

A primera vista, ambas citas parecen entrar en contradicción. Si nos ahorramos las suposiciones respecto de los distintos campos discursivos a donde ellas pertenecen, conservamos esa tensión respecto del rango —si es que de ello se trata— en el que oscila el trabajo sobre el *Trauerspiel*: entre trabajo de crítica literaria y tratado filosófico-teológico (tensión que remite, mucho más ampliamente al pensamiento benjaminiano en general).

Por un lado, la definición de Hannah Arendt no tiene otro propósito que mostrar lo que Benjamin parece indicarnos con el concepto de crítica literaria, y ciertamente —algo que está incluido en el propio concepto de crítica— poder dar cuenta del sentido filosófico que acaso puede tener un concepto de crítica literaria, en este caso, “El origen del drama barroco alemán”, pues es a la vez el modo en que Benjamin concibió este trabajo específico, pero mucho más ampliamente, su trabajo en general —una vez que definitivamente marginado de la Universidad quedara relegado el ambiguo lugar de *homme de lettres*, tal como lo describen tanto Arendt como Scholem.

Esta es una pista que deberíamos seguir, en vistas de reconocer la especificidad que Benjamin reclama para su propio trabajo sobre el *Trauerspiel* como crítica literaria, y en segundo lugar, por el intento de circunscribir aquello que Benjamin está intentando reivindicar como crítica literaria, como concepto *enfático* de crítica literaria.

Sin embargo, vale la pena señalar una advertencia previa, pues si comenzamos ahora con el concepto de crítica literaria, como un concepto al que le solicitamos que nos revele las intenciones más ambiciosas de “El origen del drama barroco alemán”, y tal como sucede con el libro mismo, este alcance del concepto probablemente despliegue todo su sentido como resultado del análisis mismo de *Trauerspiel* en cuanto *forma* artística y más específicamente, en el cuarto capítulo, cuando tengamos que exponer la categoría más decisiva que propondrá Benjamin en la última parte del libro: la idea de alegoría, o más específicamente, el desplazamiento de la idea por el lugar de la alegoría.

El problema de la crítica literaria ocupó a Benjamin agudamente los años anteriores al trabajo sobre el *Trauerspiel*. Su tesis doctoral, “El concepto de crítica de arte en el

⁵⁰ Arendt, H., “Hombres en tiempo de oscuridad”, Ed. Gedisa, Madrid, 1997. Pág. 164. El destacado es nuestro.

⁵¹ Scholem, G., “Walter Benjamin y su ángel” Op. Cit. Pág. 15. El destacado es nuestro.

romanticismo alemán” desarrolla el concepto de crítica literaria al interior del temprano romanticismo alemán, particularmente en las obras de Schlegel y Novalis⁵². Benjamin encontró en ellos el momento inaugural de un concepto de crítica literaria que ejecuta un desplazamiento de la crítica concebida como comentario o enjuiciamiento de obras; posteriormente, en “Las afinidades electivas de Goethe” Benjamin volvería a ocuparse del problema, y lo propio y más enfático ocurre en la introducción y tercera parte de “El Origen del drama barroco alemán” cuando la crítica literaria aparece pensada desde la noción de alegoría⁵³.

Sin embargo, si es que en estos trabajos anteriores al del *Trauerspiel*, Benjamin estaba particularmente preocupado por el concepto de crítica que surge en el contexto del romanticismo alemán, sólo en el contexto de “El origen del drama barroco alemán”, la *tarea* de la crítica —y en ese sentido, la crítica del *Trauerspiel*, propiamente tal— queda íntimamente ligada al “concepto” de origen [*Ursprung* □. Justamente, porque la dimensión acaso nuclear del concepto de crítica que Benjamin pretende instalar radica en la condición histórica de las obras de arte, y es el concepto de origen [*Ursprung* □ el que determina —como habíamos señalado a propósito del *original* en la traducción— la historia. Ahí se produce el primer desplazamiento respecto del concepto de crítica sometida a géneros, y que en el caso del *Trauerspiel* toma la forma de un reclamo a la crítica dominante que lo intenta *medir* según los parámetros ahistóricos de la tragedia.

En lo que atañe específicamente a la tarea de una crítica filosófica del *Trauerspiel* alemán, y tal como en los trabajos sobre el lenguaje, Benjamin se enfrenta en primer lugar y de modo genérico con un concepto de crítica limitado al concepto de juicio estético, en el sentido de las condiciones a partir de las cuales es posible juzgar lo bello de las obras de arte:

“[...#La investigación del Trauerspiel barroco tampoco salió beneficiada de la difusión (que habría más bien que calificar de simplificación historicista) de los estudios de germanística durante el último tercio del siglo pasado [el XIX#. Su esquivia forma quedaba fuera del alcance de una ciencia para la que la crítica

estilística y el análisis formal eran disciplinas auxiliares del más ínfimo rango” ⁵⁴ .

No se trata, en consecuencia, de que la crítica literaria —ya como comentario, ya como juicio estético— meramente haya fracasado en su intento por desarrollar una comprensión

⁵² Exponer las relaciones, deudas y tensiones de Benjamin con el romanticismo alemán en general, y ya no sólo con el temprano (Benjamin más tarde se ocuparía también de Hölderlin y de Goethe, que con ciertas ambigüedades han sido considerados también autores románticos), ameritaría un trabajo de investigación por sí mismo. En lo que sigue, nos limitamos a seguir la pista que deja la propia introducción del libro sobre el *Trauerspiel* y en b) de este mismo capítulo hacemos referencia brevemente a esta relación. Para una discusión más extensa sobre lo antes dicho, ver Henssen, B. and Benjamin, A. eds, “*Walter Benjamin and Romanticism*”. New York and London: Continuum, 2002, que recopilan una serie de artículos respecto de las relaciones de Benjamin con el temprano romanticismo como con Goethe y Hölderlin.

⁵³ Respecto del puente que liga el estudio sobre el *Trauerspiel* a los trabajos temprano sobre el romanticismo, señala Buck-Morss: “*El capítulo introductorio del libro [de “El origen del drama barroco alemán”] diseñaba una teoría cognitiva de base kantiana, aunque influenciada por la cábala, que daba cuenta de la experiencia tanto filosófica como religiosa, objetivo que había sido suyo desde 1918. Este capítulo teórico estaba unido al resto del estudio por una actitud hacia la crítica estética similar a la de Novalis y de Schlegel, acerca de quienes Benjamin había escrito en 1919, es decir afirmando que la tarea del crítico de arte era ver y articular conceptualmente la verdad que la obra de arte expresaba sólo sensorialmente. Como intérprete de la verdad, la actividad del crítico y la del filósofo coincidían.* Buck-Morss, S., “*Los orígenes de la dialéctica negativa*” Ed. Siglo XXI, México, D.F., 1994. Pág. 64.

⁵⁴ Benjamin W., “*El origen del drama barroco alemán*” Op. Cit. Pág. 32.

adecuada del *Trauerspiel*. También es la forma misma del *Trauerspiel*—su *esquiva forma*— la que expone una cierta impotencia de la crítica volviendo transparentes sus presupuestos y fundamentos. Su carácter tosco, pobre y torpe, expone las propias limitaciones de la crítica estética en sentido lato. De cualquier forma el resultado es que “a finales del siglo pasado [el XIX] □ , la investigación se había alejado irremediabilmente de una exploración crítica de la **forma** del *Trauerspiel*”⁵⁵

El problema de la crítica reside, si es que leemos con cierta detención, en la cuestión de la forma, que remite otra vez a la discusión de Benjamin con el temprano romanticismo alemán. Sin embargo, el problema de la *forma*, por oposición a la cuestión del *contenido* que ocupa a una crítica en sentido lato, es un aspecto que está en el corazón de la intención del libro sobre el *Trauerspiel*, en particular, en aquella que refiere a sus pretensiones más ambiciosas y sobre las cuales trataremos más adelante⁵⁶. A saber, con el método filosófico cuya pretensión más genuina es el de la exposición [*Darstellen*] de la verdad. De ello trata, precisamente, la intrínseca relación entre arte y verdad en una crítica de arte en sentido enfático: *Si la filosofía quiere mantenerse fiel a la **ley de su forma** en cuanto exposición [Darstellung] de la verdad, y no en cuanto guía para la adquisición del conocimiento, tiene que dar importancia al ejercicio de esa **forma** suya y no a su anticipación en el sistema*”⁵⁷

Descontando que la alusión a Kant es relativamente explícita (a la “*Guía para la adquisición de los conceptos puros del entendimiento*”), la primera parte de la introducción está abocada a una indagación metodológica que Benjamin considera intrínseca a cualquier pretensión filosófica, pero también de ciertas obras de arte — justamente aquellas que acreditan el lugar para su crítica. A saber el problema de la exposición de la verdad. Por esto, el problema de la exposición de la verdad, como presentación, exposición o representación —y en esa ambigüedad reside su problema—, es el problema sobre el cual tiene que volver cada vez de nuevo y a “*cada cambio de rumbo*”, obsesivamente, el texto filosófico.

Sin embargo, el problema de la exposición de la verdad en su tensión entre obra de arte y filosofía, remite a su vez y tal como aparece señalado en la cita anterior, al problema de la forma, a la *Ley de su forma*: a la pregunta por la *forma* en la cual es posible que la verdad pueda ser expuesta [*Darstellen*], pero precisamente, no representada. Por esto, un texto filosófico cuya pretensión no es ya la cuestión de la representación [*Vorstellung*] □ de la verdad, sino la cuestión de su exposición, limita en sus intenciones con las del arte. Pero no es posible avanzar por ahora más allá en esta distinción entre exposición [*Darstellung*] □ y representación [*Vorstellung*] □ de la verdad, en la medida en que la introducción metodológica remite, como salta a la vista, no sólo a aspectos metodológicos, sino epistemológicos y ontológicos, que intentan delimitar un cierto concepto de verdad que se distinguirá radicalmente del conocimiento. Es lo que de entrada nos dice el primer párrafo de la introducción al libro sobre el *Trauerspiel*: “[La doctrina filosófica] *no puede ser invocada* more geométrico. *Cuanto más claramente las matemáticas prueban que la eliminación total del problema de la exposición [Darstellen] (eliminación reivindicada por todo sistema didáctico rigurosamente apropiado) constituye el signo distintivo del conocimiento genuino, tanto más decisivamente se manifiesta su renuncia al dominio de la*

⁵⁵ Ibíd. Pág. 37-38.

⁵⁶ Hacemos referencia a la noción de alegoría, tratada en el capítulo siguiente.

⁵⁷ Benjamin W., “*El origen del drama barroco alemán*” Op. Cit. Pág. 10. El destacado es nuestro.

*verdad intencionado por los lenguajes*⁵⁸. Y es sobre esto, precisamente, persistentemente, sobre lo que tendremos que volver más adelante.

Sin embargo, es en el contexto de “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”, donde en primer lugar se determina enfáticamente un concepto de crítica de arte, que se distinguirá del mero enjuiciamiento de obras:

“Sólo con los románticos se impuso definitivamente la expresión ‘crítico de arte’ frente a la más antigua de ‘juez de arte’. Con ello se evitaba la representación de un abrir juicio sobre obras de arte, de una sentencia dictada sobre leyes escritas o no escritas”⁵⁹.

En esta distinción, y a propósito de la operación de la *Aufgabe*, es que se determina en el romanticismo temprano un concepto de crítica de arte en sentido enfático, que es la pista que en adelante vale la pena seguir, hasta que unos cuantos años más tarde, en “El origen del drama barroco alemán” encontramos una nota aparentemente inocua que señala el distanciamiento de este concepto de crítica, o el despliegue radical que desde ella se proyecta hacia una concepción benjaminiana de la crítica literaria, que es en el fondo, la idea en Benjamin aspiró a ocupar como “un crítico verdadero de literatura alemana”.

b) La Lectura benjaminiana del concepto de crítica de arte en el romanticismo temprano

“ La crítica cumple su tarea en la medida en que, cuanto más cerrada es la reflexión, cuanto más rigurosa la forma de la obra, tanto más variada e intensamente empuja a éstas fuera de sí, disolviendo la reflexión originaria en una superior, y así sucesivamente”.

W. Benjamin, “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”

El concepto de forma es la pista que Benjamin siguió con detención en el “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”. En él, la idea crucial que inauguraba la filosofía fichteana, y que posteriormente retomarían las lecturas románticas de Schlegel y Novalis⁶⁰, es la de *reflexión*. Dice Benjamin, “La reflexión es el estilo del pensamiento en el que los románticos tempranos expresan sus intelecciones más profundas”⁶¹.

El concepto de reflexión, aparece definido en Fichte doblemente como una *acción* que realiza la conciencia, a la vez que como una *forma* del pensar cuyo objeto es generado *inmediatamente* en esta acción. La definición del concepto, aparece en “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” como un pensamiento en el cual el objeto coincide simultáneamente con el sujeto. “Este pensamiento no tiene otro objeto que nosotros mismos”⁶², puesto que reflexiona sobre el propio pensar, y éste último es el que constituye su objeto. El concepto de reflexión puede ser sintetizado como un pensamiento del propio

⁵⁸ Ibid. Pág. 9.

⁵⁹ Benjamin W., “El concepto de crítica de arte” Op. Cit. Pág. 53.

⁶⁰ En adelante, las referencias que se haga a los románticos tempranos aluden siempre específicamente a Schlegel y Novalis.

⁶¹ Benjamin W., “El concepto de crítica de arte” Op. Cit. Pág. 19.

⁶² Ibid. Pág. 22.

pensar, al cual pertenece y a la vez toma como objeto. Es decir, nos encontramos en la reflexión cuando, por una facultad de la propia conciencia —más tarde dirá Fichte, del yo—, el pensamiento se toma a sí mismo como objeto. En ese caso, reflexión y pensamiento coinciden.

Pero si el concepto de reflexión aparece definido doblemente —por un lado, por un acto que realiza el yo, por otro lado, por una *forma* del pensar— es a éste último aspecto de la definición de reflexión adonde los románticos tempranos echaron mano para acotar el propio concepto de reflexión, que más tarde sería el centro del concepto de crítica.

De acuerdo con la lectura de Benjamin “*la teoría del conocimiento de Fichte tiene la más profunda afinidad con la teoría del arte del romanticismo temprano*”⁶³, afinidad que radica en el concepto de reflexión que los románticos tempranos despliegan no ya a la conciencia que reflexiona sobre su propio pensamiento, sino hacia la obra de arte y las condiciones que ella ofrece de comunicación hacia el ideal, el absoluto del arte, hacia la *idea del arte*. En el libro sobre el *Trauerspiel*, Benjamin repara en esta vocación que pertenece tanto al barroco como al romanticismo: “*En los dos: en el romanticismo, igual que el barroco, de lo que se trata no es tanto de corregir el Clasicismo como de corregir el arte mismo*”⁶⁴. Esta voluntad de corregir el arte mismo aparece en los románticos a partir del concepto de reflexión que se realiza en la crítica siempre desde la forma concreta de una obra singular, en la cual se encuentra inscrita ya su propia posibilidad de crítica.

En este sentido, es de toda relevancia que Fichte defina la reflexión como una *forma*, demostrando por esta vía la inmediatez del conocimiento que se da en ella: “*la doctrina de la ciencia no tiene sólo contenido, sino también una forma; es la ciencia de algo, pero no este algo mismo*”⁶⁵. Mientras que lo que podría denominarse una cierta *materia* de una ciencia es ese algo al que remite, la forma, es método y doctrina. La reflexión, es en Fichte el acto por el cual la estructura de la conciencia en general es elevada a la categoría de forma: la forma del saber o de la conciencia.

En tanto, la apropiación romántica del concepto de reflexión ya no ha de entenderse como conciencia reflexiva en el yo. Para Friedrich Schlegel, el primer nivel del pensamiento, aquel en el que el pensar se distingue de lo pensado, y se dirige a los objetos del mundo, recibe el nombre de *sentido*. Por esto, la reflexión propiamente tal surge sólo en el segundo nivel del pensamiento, ahí donde el pensamiento toma como su objeto el primer nivel del pensamiento, es decir, el *sentido*. A esta operación del pensar, Schlegel denomina *razón*: “*el pensar del segundo nivel se ha originado en el primero, por sí mismo y espontáneamente en cuanto su autoconocimiento*”⁶⁶.

Mientras que para Fichte el centro de la reflexión, el *agente*, si se quiere, es el yo, para los románticos tempranos es la obra de arte misma la que constituye esta agencia. En ella se proyecta la reflexión de la obra hacia el infinito. Por esto, la idea de infinito es una idea central para los románticos tempranos, la tarea de la crítica se entenderá en ellos como la conciencia que obtiene la obra a partir de sí misma y que se proyecta y se disuelve —en el trabajo de la crítica— en el ideal del arte. El punto central es que de los dos niveles antes mencionados en la reflexión con Schlegel —sentido y razón— nada nos impide proyectarla

⁶³ Ibíd. Pág. 24

⁶⁴ Benjamin W., “*El origen del drama barroco alemán*” Op. Cit. Pág. 169

⁶⁵ Benjamin W., “*El concepto de crítica de arte*” Op. Cit. Pág. 37.

⁶⁶ Ibíd. Pág. 30

hacia un tercer, cuarto y quinto nivel, y así sucesivamente: *“La intuición intelectual del arte estriba en el hecho de que por pensar del pensar no se entiende ninguna conciencia del yo. La reflexión libre del yo es una reflexión en el absoluto del arte”*⁶⁷.

La apropiación romántica del concepto de reflexión, resulta así decisiva para el concepto romántico de crítica de arte. Ella tiene la obligación de partir siempre desde la obra misma, a la manera en que la traducción *debe* comenzar siempre a partir del *original*, es la propia obra de arte la que abre las condiciones de posibilidad de su crítica, y no ya categorías o parámetros ajenos a ella, independientemente de cuales sean estos. Es la obra la que contiene (en la ley de su forma) las condiciones de su crítica, como una instancia superior, más elevada e infinita. El concepto romántico de reflexión, se traslada a la obra de arte ocupando el lugar de su autoconciencia, y en ella proyecta su consumación en la idea de arte, en el ideal del arte: *“En el sentido de la obra misma, esto es, en su reflexión deberá ir por tanto más allá de la misma, hacerla absoluta. Está claro que para los románticos la crítica es mucho menos el enjuiciamiento de una obra que el método de su consumación”*⁶⁸

Se sigue de esto, que la enfática crítica de obras de arte, sólo puede partir de obras de arte verdaderas, haciendo las veces de un argumento tautológico en el que una obra es verdadera, a su vez, sólo en la medida en que autocontiene las posibilidades de su propia crítica. Esto implica, como habíamos señalado anteriormente, que no existe un parámetro exterior a la obra que permita producir un juicio sobre su belleza, –y en este sentido si se trata de una buena obra de arte o una mala obra de arte– pues esa no es en ningún caso, la tarea de la crítica romántica de obras de arte. Es la condición criticable de una obra, —acogida a la *Ley de criticabilidad* de una obra, parafraseando la ley de traductibilidad en “La tarea del traductor”– la que reemplaza el juicio estético como criterio de crítica de arte⁶⁹.

Sin embargo, si el parámetro de la crítica no puede provenir ya desde fuera de la obra misma, y si, por otro lado, la crítica encuentra su posibilidad y su justificación en las posibilidades entregadas por la propia obra, parece no haber una instancia que medie la relación entre crítica y obra de arte. Pero es justamente en este intersticio abierto entre crítica y obra que se revela la *Aufgabe* de la crítica, en el sentido de una Ley impositiva que constriñe las posibilidades tanto de la obra como de la crítica misma.

La ley de la crítica es la Ley de la forma, lo que debiera llevarnos de vuelta a la introducción de “El origen del drama barroco alemán”, a esa ley a la que se ha de entregar la tarea más amplia del texto filosófico. Frontera, como hemos señalado, entre obra de arte y filosofía. Sin embargo, aún en “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”, lo que constituye precisamente lo medial que se abre entre la obra de arte y su crítica, es la forma. Nos dice Benjamin: *“La teoría romántica de la obra de arte es la teoría de su forma”*⁷⁰

, donde teoría romántica de la obra de arte, viene a ser, precisamente, la crítica. Y un poco más adelante insiste Benjamin:

⁶⁷ Ibíd. Pág. 41

⁶⁸ Ibíd. Pág. 70

⁶⁹ *“La mera criticabilidad de una obra representa en sí misma su valoración positiva, y este juicio no puede emitirse a través de una investigación particularizada más bien por el hecho mismo de la crítica, pues no existe ningún otro parámetro, ni ningún criterio para la presencia de una reflexión, que no sea la posibilidad de ese fructífero despliegue, al que se llama crítica”* Ibíd. Pág. 79.

⁷⁰ Ibíd. Pág. 75.

“La forma es por consiguiente, la expresión objetual de la reflexión propia de la obra, que constituye su esencia. Es la posibilidad de la reflexión en la obra y, por tanto, la fundamenta a priori como un principio de existencia”⁷¹

Benjamin captó con precisión el problema que aparece en la relación entre crítica y obra en la concepción romántica, pues a primera vista, efectivamente, esta formulación romántica parece cargar con el peso de un subjetivismo –acusación recurrente al temprano romanticismo alemán– en el sentido de que el crítico acaso realizaría su tarea ahí donde ya no se debe a ninguna ley que constriña sus posibilidades, pero se trata precisamente de lo contrario, que la crítica comienza en la obra misma y se despliega sólo a partir de ella.

Pero volvemos acá al punto inaugural por donde comenzáramos: el problema de la forma en tanto que Ley de la criticabilidad de las obras de arte. Desde el esclarecimiento de este problema debe ser respondida la acusación que reclama a la crítica romántica un mero subjetivismo. El problema es, precisamente, en qué sentido es la forma de una obra artística una Ley que posibilita a la vez que constriñe la tarea de la crítica.

Si recogemos las consideraciones precedentes, cada vez que en Benjamin hemos distinguido un concepto enfático para críticos, traductores e historiadores, se ha hecho evidente que ellos responden a la eficacia imperativa de la Ley, que sin embargo, no es distinta en cada uno de los casos. No es casual que tarde o temprano tengamos que toparnos con la eficacia de esta ley en el trabajo sobre los románticos tempranos si su pretensión es elaborar un concepto enfático de crítica, por mucho que todo su énfasis no se atenga a la formulación romántica. Para el caso de la obra y de la crítica que ella misma hace posible, ha quedado de manifiesto que esta posibilidad suya no puede/debe provenir de reglas exteriores a ella. La crítica es inmanente a la obra. La Ley de la forma sanciona que la criticabilidad de la obra de arte tiene lugar *entre* la crítica y la obra y nunca fuera de ellas.

La ley de la forma debe entenderse así, en relación con el *ideal del arte* que despliega la crítica y hacia donde conduce su existencia singular. Si el concepto de crítica de arte remite, por un lado, a la forma de la obra de arte singular, empírica, por otro lado, ella remite a un segundo concepto de forma, precisamente al ideal del arte (el infinito, absoluto del arte) hacia donde se despliega, diluye y consume la existencia singular de la obra como existencia infinita en el ideal⁷². La crítica comunica, en suma, la existencia singular de la obra de arte con la idea del arte. Ahí reside el carácter impositivo de la *Aufgabe* de la crítica del arte, en cuanto forma superior, ideal del arte:

“El concepto romántico de crítica de arte posibilita la solución de ambas paradojas [...]. La tendencia inmanente de la obra y, en consecuencia, el parámetro de su crítica inmanente es la reflexión que se halla a su base e impresa en su forma. Ésta, sin embargo, no es en verdad tanto el parámetro del enjuiciamiento como ante todo y en primera línea el fundamento de una clase de crítica completamente distinta, sin vocación enjuiciadora, cuyo centro de gravedad no se encuentra en la evaluación de la obra singular, sino en la

⁷¹ *Ibíd.* Pág. 73

⁷² “Se ha de introducir un doble concepto de forma. La forma determinada de la obra singular, que se podría definir como forma de exposición, se convierte en la víctima de la descomposición irónica. Pero, por encima de ella, la ironía rasga el cielo de la forma eterna, la idea de las formas, que podría llamarse la forma absoluta y demuestra la supervivencia de la obra, la cual extrae de esta esfera su indestructible subsistencia” *Ibíd.* Pág. 77.

exposición de sus relaciones con todas las demás obras, y en último término, con la idea del arte”⁷³.

Pero el concepto de crítica de arte trazado en esta temprana obra de Benjamin –y que en sus intenciones, se limitaba, como recordamos, a ser expuesto en el temprano romanticismo alemán– no posee, de todas maneras, la radicalidad que va a tener en esbozo epistemológico de la introducción al “Origen del drama barroco alemán”. Entre ambas obras (la sobre la crítica de arte y la sobre el *Trauerspiel*) hay siete años de diferencia, en los cuales se escribió, entre otros, el trabajo sobre la traducción que consideramos como uno de los textos más decisivos de Benjamin.

c) El problema del Ursprung

Poco antes de ocuparse del “concepto” de origen en la misma introducción, Benjamin señala este distanciamiento respecto del concepto de crítica en los románticos tempranos y precisamente a propósito del concepto de *reflexión*, de la cual el concepto romántico de crítica era deudor:

“No ha sido raro que la ignorancia de esta discontinua finitud suya [de la verdad # haya frustrado algunos intentos vigorosos de renovar la doctrina de las ideas, que se concluyen por ahora con el de los primeros románticos. En sus especulaciones, la verdad en vez de su genuino carácter lingüístico, asumió el carácter de una conciencia reflexiva”⁷⁴

Es posible advertir hacia donde se desplaza el concepto benjaminiano de crítica. En el centro de esta distancia frente al temprano romanticismo, se encuentra el “concepto” de verdad, que ya en los trabajos anteriores sobre el lenguaje y en la misma introducción al libro del *Trauerspiel* ha sido pensada, en su vocación expresiva, desde su carácter lingüístico. Esta es la apropiación benjaminiana de la doctrina platónica de las ideas, es decir, apropiación judío-mesiánica⁷⁵.

Si al comienzo habíamos señalado la importancia que reviste una revitalización del concepto de crítica de arte para la crítica del *Trauerspiel* es precisamente porque hay una modalidad dominante de la crítica que ha mal-tratado el *Trauerspiel* y deformado su comprensión. La crítica reductiva del *Trauerspiel* (por oposición a la crítica benjaminiana) puede quedar resumida en sus principales operaciones, en los siguientes puntos: el *Trauerspiel*, en primer lugar fue interpretado como una modalidad deficiente de la tragedia⁷⁶;

⁷³ *Ibid.* Pág. 78.

⁷⁴ Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán”. *Op Cit.* Pág. 20. A este respecto, señala a su vez Hanssen, B. *MLN*, Vol. 110, No. 4, *Comparative Literature Issue*. (Sep., 1995), Pág. 812.: “it is in the prologue [De “El origen...] that Benjamin perhaps most explicitly rejects the model of reflective consciousness for the linguistic nature of truth”.

⁷⁵ Este es el problema que concierne al próximo capítulo.

⁷⁶ “El *Trauerspiel* del Barroco pasó a ser visto como la caricatura de la tragedia antigua. “El origen del drama barroco alemán” Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán”, *Op. Cit.* Pág. 33. “El *Trauerspiel* se presentaba de este modo como un torpe renacimiento de la tragedia antigua”. *Ibid.* Pág. 34.

rechazado ya por su pobre capacidad expresiva comparada con el barroco español⁷⁷, bien por su torpeza *simbólica* y muy especialmente por el uso extraño arbitrario y exagerado del lenguaje⁷⁸. En suma, nos dice Benjamin: “a finales del siglo pasado, la investigación se había alejado irremediabilmente de una exploración crítica de la forma del *Trauerspiel*”⁷⁹.

El concepto benjaminiano de *Ursprung* nos reenvía, como categoría judeo-teológica, una vez más a los tempranos trabajos sobre el lenguaje. La *Aufgabe* de la traducción está íntimamente emparentada con el concepto enfático de crítica. La analogía es de hecho explícita en el propio “Origen del drama barroco alemán” que remite a su vez a la cuestión de la traductibilidad del original y a la criticabilidad de las obras de arte respectivamente. Y la tarea de la crítica –tal es en primer lugar la marca del concepto benjaminiano de crítica literaria, el estar regido por una Ley– puede quedar expresado así:

“La tarea del investigador comienza, por el contrario aquí, pues él no puede considerar tal hecho como seguro hasta que su más íntima estructura se manifieste con un carácter tan esencial que lo revele como un origen”⁸⁰.

La tarea del investigador aparece planteada acá como la tarea que concierne al libro sobre el barroco en cuanto crítica literaria. Conforme a un concepto estricto, su tarea concierne en exponer la condición originaria del *Trauerspiel* lo que, sin embargo, antes que solicitarnos en encontrar su génesis, sus raíces más arcaicas, nos advierte sobre la condición radicalmente histórica del *Trauerspiel*. El *Trauerspiel* es un fenómeno de origen.

Pero el “concepto” de *Ursprung*, al interior del pensamiento benjaminiano y no sólo en el libro sobre el *Trauerspiel*, es una categoría histórica en sentido enfático y donde origen no mienta “lo antiquísimo” o la “procedencia de la esencia de un ente”⁸¹, sino precisamente historia como ruina, pérdida. La historia en Benjamin ha de pensarse desde siempre como historia de una pérdida. Es la pérdida misma la cifra de la historia, el despliegue y la condición de su posibilidad. En cuanto categoría histórica, el origen no puede ser concebido como una identidad pura consigo misma (que fuera recuperable o que designara algún destino) sino siempre como un anhelo de completitud y complementariedad que no puede nunca cumplirse sino de modo “provisional y transitorio”. En este sentido, vale la pena comentar uno los fragmentos más conocidos de libro, que reproducimos en extenso:

“El origen aún siendo una categoría plenamente histórica no tiene nada que ver con la génesis. Por «origen» no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido,

⁷⁷ “Es característico del *Trauerspiel* barroco alemán el no desarrollar ese componente lúdico ni con la brillantez del teatro español de aquel entonces ni con la destreza de las obras románticas posteriores”. Ibid. Pág. 68.

⁷⁸ “Es en el tratamiento de la lengua sobretodo donde se ve claramente la analogía de los intentos de entonces [El *Trauerspiel*] con los de un pasado reciente y con los de hoy día [el expresionismo]. Todos ellos se caracterizan por la exageración”. Ibid. Pág. 39. Y posteriormente, una cita que remite al problema de la alegoría que trataremos más adelante: “En los anagramas, en las locuciones onomatopéyicas y en otros muchos tipos de virtuosismo lingüístico, la palabra (tanto las sílaba como el sonido) se pavonea emancipada de cualquier asociación de sentido heredada, como una cosa que puede ser explotada alegóricamente. El lenguaje del Barroco aparece siempre sacudido por la rebelión de sus elementos”. Ibid. Pág. 202.

⁷⁹ Ibid. Pág. 38.

⁸⁰ Ibid. Pág. 29.

⁸¹ Señala Heidegger, M.: “Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente [procedencia] de su esencia”. En “El origen de la obra de arte”, en “Caminos del bosque”, Ed. Alianza, Madrid, 1996.

sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle es su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado y ⁸² justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro”

El concepto de origen convoca la condición caída de la naturaleza, no es más que su propia condición caída, imperfecta, y si la crítica está restringida por la ley de su forma, esta ley no refiere ya al ideal del arte —a la idea del arte. Toda la reinversión benjaminiana de la doctrina platónica de las ideas como alegoría, determina la ley de criticabilidad de la obra como exigencia a exponer su carácter originario, es decir cadente, fúnebre, en suma, histórico:

“El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente esta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los conceptos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación [...] se convierte en el punto de partida de un renacimiento en el que toda la belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina. En la estructura alegórica del barroco siempre se han destacado claramente tales ⁸³ formas reducidas a escombros que

son características de la obra de arte redimida”

Pero el contenido de verdad buscado por la crítica benjaminiana coincide sólo en su enunciación formal con esta misma pretensión anunciada por los románticos tempranos. En medio, es el propio “concepto” de verdad el que se ha desplazado, y justamente, que la tarea de la crítica deba exponer los fenómenos en relación con su estructura de origen no es otra cosa que la exposición de de la verdad, que se distingue cada vez del conocimiento.

⁸² “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 28-29.

⁸³ *Ibíd.* Pág. 176.

IV. Alegoría, muerte y significación

“Para la humanidad tal como es hoy en día, sólo hay una novedad radical —y siempre es la misma: la muerte”

“Al bostezar el hombre se abre como un abismo: se mimetiza con el vacío que lo rodea”

W. Benjamin, “Parque Central”

En el capítulo precedente intentábamos exponer la determinación del concepto de crítica literaria que, para el examen del *Trauerspiel* alemán, transita desde la interpretación benjaminiana del mismo concepto en el romanticismo temprano hasta las indagaciones sobre el método contenidas en el propio “Origen del drama barroco alemán” intentando mostrar el punto en el que Benjamin se desliga, de cierta manera, del concepto esbozado por los románticos tempranos, para configurar un concepto enfático de crítica literaria.

Para la determinación de un concepto enfático de crítica que intentábamos exponer, sin embargo, quizá no baste con la mera exposición historiográfica al interior de los textos de Benjamin, sino que todo su alcance debiera de algún modo saltar a la vista como una consecuencia de la interpretación misma que Benjamin realiza del *Trauerspiel* a partir de la noción de alegoría.

Con esta pretensión, se vuelve imperativo retomar algunos aspectos comprometidos respecto de la relación entre crítica y origen, que en cuanto tarea del investigador y siguiendo la cita de Benjamin, la crítica debe realizar. Aludimos acá, especialmente, a un aspecto antes señalado, pero no lo suficientemente desarrollado y que se encuentra en las primeras páginas de la introducción “Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento”, a saber, la relación entre conocimiento y verdad, o mejor dicho, la verdad en cuanto problema de representación/exposición (*Vorstellung/Darstellung*).

En este sentido, es probable que una mala traducción pueda suscitar aclaraciones iluminadoras respecto de este problema. Tal caso sucede en la traducción al portugués del libro sobre el *Trauerspiel* —no así la castellana— donde el traductor decidió traducir la palabra alemana *Darstellung* por *representación*. Dicha traducción fue el centro de un artículo titulado “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza” de Jean-Marie Gagnebin, el cual enfatiza que si bien en otro contexto *Darstellung*, puede, efectivamente, ser traducida como representación, en el contexto del libro sobre el *Trauerspiel*, “*ela induz a contra-sensos, porque poderia levar à conclusão de que Benjamin se inscreve na linha da filosofia da representação —quando é exatamente desta, da filosofia da representação, no sentido clássico de representação mental de objetos exteriores ao sujeito, que Benjamin toma distância*”⁸⁴.

Como intentaremos mostrar, comenzar ahora planteando este problema no es meramente una cuestión epistemológica o metodológica que de modo auxiliar, y secundariamente, contribuya a la exploración crítica del *Trauerspiel*, pues la reinterpretación benjaminiana de la alegoría, de la cual Benjamin se sirve para “interpretar”

⁸⁴ Gagnebin, Jean-Marie “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”, Revista *Kriterion*, Belo Horizonte, nro. 112, 2005. Pág. 184.

los *Trauerspiel* alemanes barrocos, recoge, ya en su propio concepto la discusión con la que se inaugura “El origen del drama barroco alemán” y que como señalábamos, alude a la posibilidad de la representación/exposición de la verdad.

De este modo, y por esta razón, deberíamos poder echar mayores luces sobre la propia concepción benjaminiana de lenguaje e historia, que en adelante podremos llamar más determinadamente, una concepción alegórica del lenguaje, y que como tal, concierne también y como hemos intentado mostrar, ya de suyo al problema del origen y de la historia.

a) Conocimiento y Verdad

“La Naturaleza no conoce formas ni conceptos, ni tampoco, en consecuencia, géneros, sino solamente un a X que es para nosotros inaccesible e indefinible”

F. Nietzsche, “Sobre Verdad y mentira en sentido extramoral”

“La verdad no es un desvelamiento que anula el secreto sino una revelación que le hace justicia”

W. Benjamin, “El Origen del drama barroco alemán”

De la primera parte de la introducción al libro sobre el *Trauerspiel* (la así llamada “filosófica”) existió una primera versión ligeramente modificada. En calidad de manuscrito, el texto fue enviado por Benjamin a Scholem, quien lo conservó consigo hasta la publicación de las *Gesammelte Schriften*. La bibliografía especializada sobre el *Trauerspiel* no ha dudado en calificar este manuscrito —que nos interesa ahora meramente por ser una versión relativamente similar a la que se publicara en 1928— como el más esotérico escrito de Benjamin. A la vez, dicho manuscrito sin embargo, es la parte del prólogo denominada filosófica, cuya gravitación gira alrededor del “concepto” de verdad⁸⁵.

En tanto, puede llamar nuestra atención el curioso tratamiento que Elizabeth Collingwood-Selby, eligió para el capítulo “La verdad” en ese reconocido trabajo que es “Walter Benjamin, La lengua del exilio”. Dicho capítulo se limita a “abordar” este problema limitándose a la exposición de dos citas. La primera de ellas, de fragmentos y aforismos de Kafka reunidos bajo el nombre de “Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero”. La segunda cita —sobre la cual tendremos que volver—, corresponde precisamente a esta primera parte de “El origen del drama barroco alemán”.

La cuidadosa circunspección con la que Collingwood-Selby decide abordar el problema de la verdad no se debe meramente a la dificultad con la que, en cuanto problema, ella nos confronta, sino propiamente como una decisión teórica, que pretende guardar fidelidad al texto benjaminiano. A lo largo del libro, resulta claro que el problema de la verdad no puede consistir meramente en explicitar su concepto. Tal sería un nuevo abismo del filosofar: esforzar un concepto que lograra atinarle un sentido a lo que Benjamin intenta mantener a toda costa y siempre *a salvo* de cualquier conceptualización: precisamente, la verdad. Este abismo constituye la primera determinación de la verdad tal como es tratada en la introducción al libro sobre el barroco. El gesto de Collingwood-Selby de mantenerse simplemente en la pronunciación de dos citas a la hora de tocar el problema de la verdad,

⁸⁵ “Ante todo se debe conceder una especial importancia a la versión conservada en manuscrito de la primera parte (la filosófica) de la “Introducción: Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento” que constituye probablemente el texto más esotérico jamás escrito por Benjamin” Tiedemann, R., nota editorial del “Origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 235.

responde ya a la propia inclinación de lenguaje y verdad, donde a partir de las dos citas recogidas la verdad queda *expresada en* el lenguaje y nunca capturada *a través* de él. La verdad es, en suma, un problema de expresión, de exposición, de presentación.

La justificada reticencia a hablar de la verdad en el libro de Collingwood-Selby, pareciera indicarnos que de alguna manera, y por fidelidad a la verdad misma, algo de ella —o ella completamente— ha de quedar por siempre resguardada, algo de ella ha de quedar necesariamente, y por su propia naturaleza —parafraseando a Maurice Blanchot— *inconfesable*. Como si en la “esencia” de la verdad residiera un secreto que no puede —o que no debe— ser confesado, y en este mismo sentido, la verdad conservara un carácter intrínsecamente rebelde, que nunca se doblega a la intencionalidad del investigador y su método. La verdad, insistirá Benjamin a lo largo de las páginas es algo totalmente distinto de un objeto de posesión: *“Tal podría ser el significado de la leyenda de la estatua cubierta de Said que, al ser desvelada, destruía a quien con ello pensaba averiguar la verdad”*⁸⁶.

La propia naturaleza de la verdad reside en su carácter prófugo, inaprensible y especialmente irrepresentable. Ahí donde la filosofía creía haber encontrado el mayor de sus logros al haberla hecho ingresar en una relación cognoscitiva, no hacía más que configurar un objeto de conocimiento, que nunca podrá coincidir con la verdad. Tal es la insistencia que Benjamin expone a lo largo de las primeras páginas del libro: conocimiento y verdad se oponen entre sí. Mientras el conocimiento es algo que puede ser poseído *a través* de la *mediación* del concepto, la verdad es algo previamente dado, y como tal, es sin mediación (*en* el lenguaje y no *a través* de él): *“la tesis de que el objeto del conocimiento no coincide con la verdad no dejará nunca de aparecer como una de las más profundas intenciones de la filosofía en su forma original: la doctrina platónica de las ideas. El conocimiento puede ser interrogado, pero la verdad no [...]. En la esencia de la verdad la unidad es una determinación absolutamente libre de mediaciones y directa”*⁸⁷.

Si aquello que configura la problematicidad de la verdad reside en la imposibilidad de su captura en una *tesis* o en un concepto, la *Aufgabe* de la filosofía, inscrita en la introducción del libro, implica en primer lugar, que la verdad *debe* quedar *aguantada, entre-tenida*, en su carácter problemático, más acá de aquel abismo en el que la verdad caería bajo el dominio de la representación. En cuanto cuestión, que la verdad no pueda ser objeto de posesión, nos indica que la verdad es objeto —pero, precisamente nunca es un objeto— de cuidado, de resguardo, y en este cuidado reside la labor filosófica más enfática: *“Precisely because truth cannot be grasped by means of cognition or the concept, philosophy is to find its propaedeutic in the philosophical and theological tractatus, whose methodology is representation as detour [desvío]. Only the tractatus and related forms, such as the essay, enable the philosopher to be receptive to the pre-given, transcendent force of truth”*⁸⁸.

El fragmento de Benjamin escogido por Collingwood-Selby en el capítulo “La verdad” constituye, sin embargo, una afirmación preñada de consecuencias, las que intentaremos a continuación exponer. Re-citamos, entonces, un poco más *in extenso*, el pasaje de Benjamin:

“La verdad consiste en ser desprovisto de intención y constituido por ideas. El modo adecuado de acercarse a la verdad no es, por consiguiente, un intencionar

⁸⁶ Benjamin, W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág., 18

⁸⁷ Ibíd. Pág. 12.

⁸⁸ Hanssen, B. Op. Cit. Pág. 820.

conociendo, sino un adentrarse y desaparecer en ella. La verdad es la muerte de la intención”⁸⁹

Hay al menos dos consecuencias que saltan a la vista de esa sola afirmación. La más importante, quizá, es la que nos envía a lo que antes señaláramos como la reinterpretación benjaminiana de la doctrina platónica de las ideas. La relevancia de esta reinterpretación — que refiere a la teología judía—y especialmente para lo que nos ocupa, reside en que evoca los rasgos que más tarde, hacia el tercer capítulo del libro, portará la alegoría. Es, de hecho, sólo de éste modo como puede entenderse esa afirmación ya para nada platónica que nos

indica que “*la idea es algo de naturaleza lingüística*”⁹⁰, o mejor aún, esa afirmación todavía más radical, y por si nos hubiéramos reservado dudas: “[No] a Platón, en última instancia, sino a Adán, el padre de los hombres y de la filosofía”⁹¹.

En segundo lugar, y quizá no menos relevante, la cita evoca de soslayo también una discusión de alta relevancia filosófica y que había gobernado, de algún modo, el escenario filosófico de principios de siglo XX. Tal es, sin embargo, un rasgo característico de la introducción, que exige un oído fino para conseguir oír las múltiples alusiones que en él se despliegan a distintos momentos y problemas filosóficos. En este caso, es pertinente discutir la cita en conjunto con otro fragmento del texto perteneciente a las primerísimas páginas de la introducción, donde ya se denunciaba a la intencionalidad como el primer *desvío* que enfrenta el texto filosófico: “*La renuncia al curso ininterrumpido de la intención, es su primer signo distintivo [del tratado]. Tenaz comienza el pensamiento siempre de nuevo, minuciosamente **regresa a la cosa misma***”⁹².

“*Muerte de la intención*”, por un lado, “*regreso a las cosas mismas*” por otro. La evocación de la consigna fenomenológica aparece no del todo solapada, y sin embargo, no es más que una evocación de entrada y de salida. En orden temporal, el segundo fragmento citado está al comienzo de la introducción y pertenece al planteamiento más general del problema filosófico (es decir, y en su tensión más genuina, como hemos señalado, como exposición/representación [*darstellung/vorstellung*] de la verdad). Es claro que el texto benjaminiano, cuya pretensión primaria es renunciar al reino de lo trascendental⁹³, parece

⁸⁹ “*El origen del drama barroco alemán*” Op. Cit. Pág. 18.

⁹⁰ *Ibid.* Pág. 19. En este mismo sentido, agrega, Hanssen B.: “[...]Benjamin reinterprets the doctrine of Ideas along cabalistic lines, to define the Idea not as *eidōs* but as the divine Word, suggesting that the profane form of origin must be thought in relation to a divine Origin”. Op. Cit. Pág. 811. En tanto, Stéphane Mosès dice: “*En realidad, la doctrina platónica de las ideas no es para Benjamin más que un velo tras el cual se perfila la visión teológica de sus primeros escritos sobre la filosofía del lenguaje*” Op. Cit. Pág. 91.

⁹¹ *Ibid.* Pág. 19.

⁹² *Ibid.* Pág. 10.

⁹³ Mientras el planteo de 1918 (en “*El programa de filosofía venidera*”), se reconocía explícitamente dentro de los lineamientos del programa kantiano, la introducción del “Origen del drama barroco” se inscribe, en su más radical reformulación y reinterpretación en la doctrina platónica de las ideas y en la monadología de Leibniz. En tanto, pueden contarse al menos dos referencias relativamente explícitas a Kant y en particular a la *Crítica de la razón pura* —una de ellas señalada ya en el capítulo anterior— que ocupan ahora más bien el lugar del conocimiento, por oposición al de verdad, que intenta reivindicar Benjamin. Por la misma razón, las referencias a Kant revisten relevancia, en cuanto contraposición al sistema kantiano 1) “*Si la filosofía quiere mantenerse fiel a la ley de su forma, en cuanto exposición de la verdad y no en cuanto **guía para la adquisición del conocimiento**, tiene que dar importancia al ejercicio de esta forma suya y no a su anticipación en el sistema*” *Ibid.* Pág. 10. El destacado es nuestro; y 2) “*Mientras que **el concepto surge de la espontaneidad del entendimiento**, las ideas se ofrecen a la contemplación. Las ideas consisten en algo previamente dado*” *Ibid.*

compartir de modo genérico, la consigna fenomenológica que reclama el regreso a las cosas mismas⁹⁴. Y sin embargo, la segunda cita, ya nos indica la puerta de salida. “La muerte de la intención”, con el peso que la conciencia intencionada tiene en fenomenología no debe leerse como una cuestión simple. La frase sintetiza una polémica de alta jerarquía filosófica, en la medida en que establece que la verdad no se encuentra en la relación de una conciencia con su objeto. No hay, precisamente objeto de la verdad⁹⁵, y aún con todas las minuciosas y rigurosas restricciones en la fenomenología de Husserl, que el objeto tenga que quedar referido a una conciencia (intencionada o no) no puede ya formar parte del programa teológico-filosófico que intenta reclamar Benjamin en la introducción. La verdad, en tanto es algo previamente dado, es algo distinto de un objeto que (en cuanto fenómeno o no) tenga que quedar referido a una conciencia (intencionada o no):

“La verdad no entra nunca en una relación, y mucho menos en una relación intencional. El objeto del conocimiento, en cuanto determinado a través de la intencionalidad conceptual, no es la verdad”⁹⁶.

Tal es el punto de deslinde de Benjamin con toda una tradición filosófica —que ya se señalábamos antes a propósito del reclamo benjaminiano al concepto de crítica romántico, al tener que quedar referido a una conciencia reflexiva. En lugar de esto, el llamado por el regreso a las cosas mismas en Benjamin es asumido bajo el modo de la contemplación, “[...] a la cosa misma. Este incesante tomar aliento constituye el más auténtico modo de existencia de la contemplación⁹⁷.

Pero la contemplación, por tanto, y en su particular reinterpretación también, debe ser leída como una disposición afectiva —una auténtica *Befindlichkeit*— bajo la cual la verdad comparece, y no ya como una *relación* en la cual la verdad acaso ingresa, precisamente por su naturaleza previamente dada.

En su dimensión positiva, si embargo —es decir, no meramente en el cuestionamiento que ambas citas realizan a una tradición filosófica que descansa sobre la intencionalidad y la reflexión, y su remisión a una conciencia— el fragmento citado enuncia ya la reinterpretación benjaminiana de la doctrina platónica de las ideas. La primera parte de ella realiza precisamente esta contraposición: como si la verdad, por su constitución en las ideas, quedara siempre a resguardo de la relación intencional.

Pág. 12. El destacado es nuestro. Este mismo desplazamiento es advertido por Gagnebin, J-M: “O “Prefácio” marca a despedida de Benjamin do ideal de sistema do idealismo alemão, em particular do sistema kantiano, perfazendo assim o movimento de afastamento progressivo de Kant que Benjamin iniciou no seu ensaio de 1917, “Sobre o programa de uma filosofia futura”. Op. Cit. Pág. 186.

⁹⁴ Con motivos pedagógicos, Heidegger resumía en esta consigna el sentido de la palabra fenomenología: “*El término “fenomenología” expresa una máxima que puede ser formulada así: “¡a las cosas mismas!” —frente a todas las construcciones en el aire, a los hallazgos fortuitos, frente a la recepción de conceptos sólo aparentemente legitimados, frente a las pseudopreguntas que con frecuencia se propagan como “problemas” a través de generaciones*”. Heidegger, M. “*Ser y Tiempo*”, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1998. Pág. 51

⁹⁵ Tal es la posición de Beatrice Hanssen, que sin embargo incluye una tradición filosófica, que ciertamente es a la cual Benjamin refiere en la introducción. “*In Benjamin’s well-known call for the “death of intentionality” the entire tradition of the philosophy of consciousness from Kant to Brentano and Husserl, marked as it is by the primacy of cognition, interiorizing consciousness, and reflection, is put to the test*”. Op Cit. Pág 820.

⁹⁶ Benjamin W., “*El origen del drama barroco alemán*” Op. Cit. Pág. 18.

⁹⁷ *Ibid.* Pág. 10.

Al comienzo de esta introducción nos topamos con una afirmación que no puede dejar de llamar nuestra atención. Ella remite, como veremos, a un aspecto permanentemente señalado a la hora de circunscribir la posición benjaminiana como crítica literaria, particularmente, en relación con el contenido filosófico, si se quiere, de un trabajo que explícitamente queda asumido como crítica literaria. Precisamente, y en el contexto de una investigación cuyo *tema* es el *Trauerspiel* alemán, no puede dejar de llamar la atención el modo en que esa investigación define su objeto de estudio:

“El objeto de esta investigación [“El origen del drama barroco alemán”] son las ideas. Si la exposición [darstellung] pretende afirmarse como el método propio del tratado filosófico, no tendrá más remedio que consistir en la exposición [darstellung] de las ideas. La verdad manifestada en la danza que componen las ideas expuestas, se resiste a ser proyectada en el dominio del conocimiento. El conocimiento es un haber. Su mismo objeto se determina por el hecho de que tiene que ser poseído en la conciencia, se ésta trascendental o no. Queda marcado con el carácter de cosa poseída”⁹⁸ .

El modo en que debería ser leída la primera afirmación de Benjamin, remite a la incipiente proyección desde el reino de la idea hacia la alegoría, tal es, en suma el núcleo de la reinterpretación benjaminiana de la doctrina platónica de las ideas. Dicho de otra forma, y parafraseando el fragmento, podría decirse, propiamente que el *objeto* del “Origen del drama barroco alemán”, es precisamente la alegoría.

Hasta acá, sin embargo, y si es que la *Aufgabe* filosófica tiene a su cargo el cuidado de la verdad, que no consiste más que en el libre dejar paso a su propia automanifestación, es la idea la que comporta esta posibilidad, y si es que —como este propio fragmento insiste— el conocimiento y todas las categorías asociadas a la *relación* en la cual este se produce, interrumpen el curso de la manifestación de la verdad, interrumpen, dicho de otro modo, su *libre* automanifestación⁹⁹. Es la idea, el lugar de apelación en el cual la verdad puede recuperar su carácter más propio, a saber, su libertad para poderse manifestar.

Si es que la reinterpretación benjaminiana de la doctrina platónica de las ideas es precisamente eso, una reinterpretación, esto se debe en primer lugar, y en sentido negativo, a que *no* se trata en ningún caso que el planteamiento benjaminiano tenga que quedar acogido a la ontología platónica, pero en segundo lugar, porque acaso toda la reinterpretación benjaminiana de la idea, reside en el hecho de que las ideas son entidades previamente dadas, dadas a la contemplación.

Aún falta quizá el paso más decisivo de la reinterpretación benjaminiana de la idea, la cual adquiere toda su consistencia y radicalidad en el momento en que ésta se interpreta en un sentido lingüístico. El nudo de esta reinterpretación reside, precisamente, en el hecho de que las ideas son un fenómeno lingüístico, la naturaleza de la idea en la cual la verdad se manifiesta queda expresada en el lenguaje —no a través de él: “La verdad no es una intención que alcanzaría su determinación a través de la realidad empírica, sino la fuerza

⁹⁸ *Ibid.* Pág. 11.

⁹⁹ “Exposição da verdade” significa, de um lado, que a filosofia tem por tarefa expor, mostrar, apresentar a verdade, mas significa também, do outro lado, que a verdade só pode existir enquanto se expõe, se apresenta, se mostra a si mesma”. Gagnebin, J.M., Op Cit. Pág. 187.

que plasma la esencia de dicha realidad empírica. El único ser sustraído a cualquier tipo de fenomenalidad, donde reside esta fuerza, es el ser del nombre”¹⁰⁰.

Si se lee con detención, el fragmento efectúa el giro completo desde la doctrina platónica de las ideas al lenguaje, evidenciando el movimiento completo que se propondría esta primera parte del texto, desde la idea platónica a la alegoría benjaminiana.

Es evidente que la afirmación que luego nos dice que “la idea es algo de naturaleza lingüística”¹⁰¹ remite a las tesis sobre el lenguaje trazadas en el ensayo de 1916 examinado al comienzo de nuestro trabajo. Tal era, como había quedado de manifiesto, la pretensión de comenzar por él. En consecuencia, que la idea tenga una consistencia lingüística es una afirmación que debe ser leída enfáticamente, es decir, en su remisión a ese a-topos, ese origen no original, que es la lengua pura del nombre. Por esto, el fragmento con el que continúa esa afirmación no hace más que enviarnos a esa condición del lenguaje en la que la palabra se ha liberado de su condición referencial, o mejor dicho que se ha reestablecido, como puro deseo, de su condena de tener que referir a algo, de tener que poseer un contenido: “la idea es algo de naturaleza lingüística: se trata de ese aspecto de la esencia de la palabra en que esta es símbolo”¹⁰².

En esta liberación de la esclavitud de las palabras a los objetos de su referencia, nos topamos una y otra vez con la más enfática *Aufgabe* filosófica. Si ella consiste en el libre dejar curso a la manifestación de la verdad, y si la lectura benjaminiana se ha apropiado de la doctrina platónica de la idea para que esto se realice, es únicamente porque en el lenguaje que nos ha sido dado, reside la vocación más “originaria” de la verdad. Por ello, tal como el traductor, tal como el crítico, la *Aufgabe* de la filosofía ha de tener también la exigencia de un rescate, de una restauración, precisamente del carácter “simbólico” de la palabra en que reside la (débil) fuerza en la cual la verdad puede ser manifestada: “Al filósofo le incumbe restaurar en su primacía, manifestándolo, el carácter simbólico de la palabra, mediante el que la idea alcanza conciencia de sí misma, lo cual es todo lo contrario de cualquier tipo de comunicación dirigida hacia fuera”¹⁰³.

Vérselas con el lenguaje en un instante de detención, interrupción del curso inmanente del sentido, y escuchar el eco de su vacío, ahí donde éste no es más que un nombre petrificado, ruina, vestigio, el sonido sordo de una ausencia: tal es el índice de la alegoría.

Pero la lectura benjaminiana de la doctrina platónica de las ideas llega aún un poco más lejos. Si tal como hemos intentado mostrar hasta el momento, la naturaleza de la verdad reside en libre automanifestación en el reino de las ideas, y por tanto nunca ingresa en ningún tipo de relación (especialmente en ninguna relación intencional), Benjamin apela a su vez a una reinterpretación platónica de la contemplación como *disposición afectiva*, lo cual, sin embargo no queda expresado de esta forma en la introducción, y como tal, sólo puede ser reinterpretada un poco más adelante, justamente en el momento en que la idea es más

¹⁰⁰ Benjamin, W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 18.

¹⁰¹ Ibid. Pág. 19.

¹⁰² Con la lectura total de la obra del libro sobre el *Trauerspiel*, podríamos afirmar que esta última frase podría leerse de la siguiente manera: “se trata de ese aspecto de la esencia de la palabra en que ésta es alegórica”. La aclaración no es ociosa, puesto que como veremos más adelante, la alegoría pasa a ser pensada precisamente como contraposición al símbolo. Baste por el momento, la siguiente aclaración: “En oposición al Clasicismo, es característico del barroco no tanto el arte del símbolo como la técnica de la alegoría”. Ibid. Pág. 155.

¹⁰³ Ibid. Pág. 18.

enfáticamente interpretada como alegoría. Esta es la razón por la cual un poco antes de la tercera parte del libro, Benjamin se ve en la necesidad de ocuparse del problema de la melancolía, que en cuanto *disposición afectiva* [Befindlichkeit] coincide con lo que Benjamin denomina *intención alegórica*. La exposición de esta segunda reinterpretación que forma parte del mismo movimiento ha de servirnos de antesala para la exposición más decidida de la noción de alegoría, acá donde aparecen sus primeros signos.

b) Melancolía y Contemplación

“La melancolía traiciona al mundo por amor al saber, pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas”

W. Benjamin, “El origen del drama barroco alemán”

En el contexto del libro sobre el *Trauerspiel*, es preciso decir que el problema de la melancolía ocupa un lugar que no resulta fácil circunscribir. Por un lado, ciertamente la melancolía es lo que mejor define la animosidad barroca, si se quiere, que caracteriza los *Trauerspiele* alemanes del barroco. Por otro lado —y con esto declaramos nuestra propia lectura del problema, que a continuación intentamos argumentar— la melancolía aparece pensada en el libro como una disposición afectiva en el sentido de una *Befindlichkeit*. Es decir, se trama una relación contemplativa con el mundo, en el que ella revela la condición de mundo —la *mundicidad*, si se quiere— y no sólo se caracteriza el *sentimiento* de luto que caracteriza a los *Trauerspiele alemanes barrocos*. En lo que sigue, tratamos de precisar esta inclinación de la contemplación platónica a la melancolía, y no estrictamente un examen a lo que pudiera ser el esbozo de una “teoría” benjaminiana de la melancolía.

Vale la pena dejar enunciadas dos pistas que resultan fundamentales para poder comprender porqué la melancolía no es meramente un *excurso* al interior del libro, sino que constituye —en nuestra lectura— la reinterpretación benjaminiana de la contemplación platónica y, en consecuencia, tiene una gravitación de alto rango filosófico al interior de su pensamiento.

En primer lugar, vale la pena señalar porqué hemos conservado hasta el momento, tal como la segunda traducción del libro al español, la palabra alemana *Trauerspiel*, en vez de “drama barroco” como hiciera la primera traducción al español del libro y diversas traducciones a otros idiomas¹⁰⁴. Citamos a continuación la nota del traductor: “El término *Trauerspiel* significa literalmente “obra teatral fúnebre o luctuosa” (de *Trauer*: “duelo, luto” y *Spiel*: “espectáculo”)¹⁰⁵. En segundo lugar, resulta iluminadora la descripción con la que Benjamin se refirió a su propio trabajo en una comunicación que llegó de mano de Asja Lacis:

“Estaba muy compenetrado con “El origen del drama barroco alemán”. Cuando me enteré que tenía que ver con un análisis de obras de teatro del barroco del siglo XVII, y que sólo unos pocos especialistas conocían esa literatura —obras

¹⁰⁴ Al inglés, francés y portugués el libro fue traducido de la misma forma: “*The Origins of German Tragic Drama*”, “*Origine du drama baroque allemande*” y “*Origem do Drama Barroco Alemão*”, respectivamente. Sólo la segunda traducción del libro al español, aparecida en 2006 tradujo el libro como “*Origen del Trauerspiel alemán*” advirtiendo los riesgos teóricos de traducir *Trauerspiel* por drama barroco.

¹⁰⁵ Nota de José Muñoz Millanes, “*El origen del drama barroco alemán*”, Op. Cit. 20.

que nunca habían sido puestas en escena— me indigné. ¿Por qué ocuparse de literaturas muertas? Se quedó en silencio por un rato y luego dijo: En primer lugar, estoy introduciendo una nueva terminología en la disciplina estética. En la discusión contemporánea en torno al drama, los términos tragedia y drama trágico se usan indiscriminadamente, como si fueran meras palabras. Yo muestro la diferencia fundamental entre (ellos). El drama barroco [Trauerspiel] expresa desesperación y desprecio por el mundo —son obras realmente tristes. En segundo lugar, dijo, su trabajo no era sólo una muestra de investigación académica, tenía una conexión directa con problemas muy actuales de la literatura contemporánea. Subrayó expresamente que en su obra describía la búsqueda de forma lingüística de los dramas barrocos como un fenómeno análogo al Expresionismo. Por esa razón, dijo, he manejado el problema artístico de la alegoría como un recurso artístico de segunda clase. Él quería mostrar el elevado valor artístico de la alegoría, y aún más, quería presentarla como una forma artística particular de comprender la verdad [Wahrnehmen]”.¹⁰⁶

Aunque no podamos extraer acá la totalidad de las consecuencias que el fragmento despliega, constituye, tal como lo señalara Buck-Morss, uno de los resúmenes más iluminadores respecto de distintos aspectos que a ratos no resultan del todo claros en el propio libro. Nuestra atención debe fijarse, en cualquier caso, en la dimensión expresiva con la cual, tanto desde la composición de la palabra alemana *Trauerspiel*, como desde la propia descripción de Benjamin de mano de Asja Lacis, tienen que ser entendido el *Trauerspiel* alemán: espectáculo luctuoso o fúnebre, expresión de desesperación y desprecio por el mundo.

En un primer término, la melancolía puede entenderse meramente como el sentimiento que describe de mejor manera la dimensión expresiva, si se quiere, que evoca y caracteriza el *Trauerspiel* alemán, en cuanto obras de una profunda tristeza, desesperación y desprecio por el mundo. Benjamin abre el capítulo sobre la base de la distinción del *Trauerspiel* alemán, frente al barroco español —Calderón en particular— intentando exponer el trasfondo melancólico que determina a los dramaturgos luteranos del Barroco. Las primeras páginas desarrollan un argumento *cultural*, si se quiere, en el sentido de que la melancolía de los dramaturgos alemanes, obedece en primer lugar al estricto rigor moral infundida por el luteranismo¹⁰⁷. El luteranismo, argumenta Benjamin, a la vez que impulsa un profundo sentido de la obediencia y de rectitud moral, culmina, como consecuencia de esta propia exigencia moral, en melancolía: “el luteranismo consiguió, sin duda, inculcar en el pueblo

¹⁰⁶ Lacis, A, citado en Buck-Morss, S., *OP. Cit. Pág. 32.*

¹⁰⁷ Lo acá expresado por Benjamin, coincide, de alguna manera, con lo expresado por Max Weber a la hora de examinar el luteranismo en “*La Ética protestante y el espíritu del capitalismo*” se encargará de distinguir de forma enfática con lo que será tardíamente el protestantismo calvinista, en el cual queda efectivamente expresado el “espíritu del capitalismo”, y no así en el protestantismo luterano al cual dicho espíritu le resulta ajeno por completo. Sin embargo, este profundo rigor moral descrito por Benjamin, constituye uno de los aspectos centrales que caracteriza al luteranismo en la descripción de Max Weber: [en el luteranismo] “cada cual deber permanecer en la profesión y estado en el que le ha colocado Dios de una vez y para siempre y contener dentro de estos límites todas sus aspiraciones y esfuerzos en este mundo. Resulta así que el tradicionalismo económico, que al principio es resultado de la indiferencia paulina, es fruto más tarde de la creencia cada vez más fuerte en la predestinación, que identifica la obediencia incondicional a los preceptos divinos y la incondicional resignación con el puesto en que cada cual se encuentra situado en el mundo”. En Weber, Max, “*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*”, Ed. Península, Barcelona, 1979 Pág. 99.

*un estricto sentido de la obediencia, pero al mismo tiempo infundió la melancolía en sus grandes hombres*¹⁰⁸

Pero el argumento que persigue Benjamin se aleja pronto de antecedente religioso-cultural que define a los dramaturgos del barroco alemán, pero también de la consideración de la melancolía como mero *sentimiento*. Benjamin intenta mostrar que la melancolía está lejos de tener un alcance tan limitado como un cierto estado psicológico o subjetivo, y que, por el contrario, responde a una constitución *objetiva* del mundo.

En otras palabras, si es que Benjamin se había opuesto en la introducción al libro a la concepción de la verdad como relación que se da entre el sujeto y el objeto, y con esto reivindicaba la doctrina platónica de las ideas como la modalidad en que las ideas se *ofrecen* a la contemplación, en la reinterpretación benjaminiana de la idea en su sentido lingüístico, alegórico, la contemplación aparece cargada con una tonalidad afectiva que puede ser descrita como melancólica. Ahí donde la idea es tomada en su dimensión lingüística, como alegoría, la contemplación aparece teñida de una tonalidad afectiva que responde a la constitución del mundo, y esta tonalidad es melancólica.

Desde luego, en el momento en que entendemos la melancolía como una *Befindlichkeit* —muy cercano a lo que trama Heidegger en *Ser y Tiempo* con esta palabra¹⁰⁹— la melancolía, antes que cualquier condición psicológica, implica una “relación” con el mundo, o mejor dicho, el modo de comparecer del mundo en cuanto mundo, en su condición esencial, o mejor dicho, *original*, lo que no implica retrotraer el mundo hacia una identidad perdida, anterior y más fundamental, sino por el contrario, de la exposición del mundo, en su condición caída, alegórica:

“Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y éste hace que la vida lo desaloje hasta que quede como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir a partir de ahora que el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista. Éste lo deposita en el objeto para luego echar mano de él: un gesto al que no hay que atribuir alcance psicológico, sino ontológico”¹¹⁰

En este sentido, si en palabras de Benjamin, la melancolía *responde a una constitución objetiva del mundo*, ello corresponde tanto al carácter dado de la idea, en la cual el mundo queda *expresado* en su constitución objetiva, esencial, alegórica, como a la *mirada* del melancólico —nótese que la contemplación también es un asunto de *mirada*, tal

¹⁰⁸ Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 130

¹⁰⁹ Nótese que el modo en que Heidegger describe la *Disposición afectiva [Befindlichkeit]*, es hasta cierto punto semejante con la de Benjamin, especialmente en el enfático rechazo de esta disposición como una condición psicológica. Pronto tendremos que referirnos a la explicación benjaminiana, donde se dejará ver —por si hasta el momento no fuera evidente de suyo, cuando consideramos que la melancolía es el modo de reinterpretar la contemplación platónica, que aún del modo más original, jamás podría coincidir con el proyecto heideggeriano— la diferencia radical de cara a la ontología heideggeriana. En tanto, en “*Ser y Tiempo*” queda expresado lo siguiente: “*la disposición afectiva [Befindlichkeit] es algo muy diferente de un estado psicológico [...]. “El estado de ánimo nos sobreviene. No viene ni de “fuera” ni de “dentro”, sino que como forma de estar-en-el-mundo, emerge de este mismo. Pero, con esto pasamos desde una delimitación negativa de la disposición afectiva frente a la aprehensión reflexiva de “lo interior” hacia una intelección positiva de su carácter aperiente. El estado de ánimo ya ha abierto siempre el estar-en-el-mundo en su totalidad, y hace posible por primera vez un dirigirse hacia...” “Ser y Tiempo” Op. Cit. Pág., 161. Destacado en el original.*

¹¹⁰ Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 177

como lo será por lo demás, más tarde el “concepto” de *aura*¹¹¹ — *quien* comparece, respectivamente, a la mundaneidad del mundo y puede prestar un significado, *tarea* que ya se encontraba inscrita en el temprano ensayo sobre el lenguaje: “*Al acoger la lengua muda y sin nombre de las cosas y al traducirla a los sonidos del nombre, el hombre cumple su tarea [Aufgabe]*”¹¹².

Por esta razón, lo que caracteriza el famoso el grabado de Durero, titulado *Melancholia*, es la condición en que aparecen los objetos del mundo allí puestos: “[...] *en torno a la figura de la Melancolía de Durero yacen en el suelo, sin usar, los utensilios de la vida activa como objetos de rumiación mental*”¹¹³. Si insistiésemos en los paralelos con la analítica existencial de “*Ser y Tiempo*”, los “objetos” que comparecen en el grabado de Durero — los utensilios— se refieren a lo que Heidegger denominara el útil [*Zeug*], cuya modalidad de existencia, precisamente es descrita fenomenológicamente en su condición de estar-a-la-mano [*Zuhandenheit*], algo así como en su disponibilidad¹¹⁴. Pero precisamente, es esta modalidad de existencia del útil, en su disponibilidad *para* el *Dasein*, la que queda radicalmente interrumpida ante la mirada del melancólico.

En el cuadro de Durero los objetos cotidianos yacen desparramados por el piso en una condición esencialmente no-útil —aunque ciertamente, tampoco in-útil— no comparecen en su condición aparentemente más esencial (por su disponibilidad, su utilidad), pues no hay ninguna mano a la cual ellos tengan que permanecer disponibles. A la *mano* del *Dasein*, se le opone así la *mirada* del melancólico, a quien se le ofrece el objeto en su condición desnuda. En el grabado *Melancholia*, los objetos *yacen* desparramados por el suelo, ante la pasiva mirada del artista —*ante* ella, no *para* ella— quien permanece sumido en una profunda cavilación.

La otra cita que Collingwood-Selby se reservara para el capítulo “*La verdad*”, alude con precisión a esta cuestión:

“No es necesario que salgas de casa. Quédate a tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, espera solamente. Ni siquiera esperes, quédate completamente solo y en silencio. EL mundo llegará a ti para hacerse desenmascarar, no puede dejar de hacerlo, se prosternará extático a tus pies”¹¹⁵

En cuanto disposición afectiva, y desprovista de su carácter meramente psicológico, la melancolía interrumpe la utilidad del útil exponiendo los objetos en una condición luctuosa, fúnebre. Tal era, si recordamos, la condición del espíritu de las cosas expresada en “*Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*”, y también en el libro sobre

¹¹¹ “A la mirada le es inherente la expectativa de que sea correspondida por aquel a quien se le otorga. Si su expectativa es correspondida, le cae entonces en suerte la experiencia del *aura* en toda su plenitud”. En Benjamin, W., “*Sobre algunos temas en Baudelaire*” en “*Iluminaciones II*”, Ed. Taurus, Madrid, 1999. Pág. 163.

¹¹² Benjamin W., “*Sobre el lenguaje en general*”. Op. Cit. Pág. 98.

¹¹³ Benjamin W., “*El origen del drama barroco alemán*” Op. Cit. Pág. 133.

¹¹⁴ La argumentación de Heidegger sobre del útil, como es sabido, es de cualquier manera extraordinariamente novedosa, pues lo que define al útil en cuanto estar-a-la-mano es su mera utilidad, o mejor, su disponibilidad. El útil ha de estar siempre disponible, sin que apenas tengamos que tomar noticia de su existencia, la cual sólo se produce en el momento en que el útil pierde su función. Es decir, cuando efectivamente lo necesitamos, y caemos en cuenta de que se ha “echado a perder”

¹¹⁵ **Kafka, F., “*Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*”. Ed. Laia, Barcelona, 1983. Pág. 33.**

el *Trauerspiel*: la doble implicación de mudez y tristeza: “Al estar muda la naturaleza se entristece. Aunque si se la invierte, esta afirmación puede llegar todavía más al fondo de la esencia de la naturaleza: es su tristeza la que la hace enmudecer”¹¹⁶.

Si es que con la idea de contemplación melancólica Benjamin quiso desmarcarse de cualquier tipo de relación sujeto-objeto, en cualquier sentido en que esta relación pudiera darse, es porque la melancolía expresa una disposición al mundo caracterizada por la muerte de la intención. En este sentido, en cuanto reinterpretación de la contemplación, y en cuanto disposición afectiva, la melancolía ha de leerse bajo el imperativo que gobierna en primer instancia la *Aufgabe* filosófica: “la muerte de la intención”. Lo que Benjamin llamará luego *intención alegórica* se confunde con lo que acá llama la *mirada del melancólico*: la intención alegórica no es otra cosa que una intencionalidad fallecida.

En consecuencia, la intención alegórica, debe leerse de modo paradójico, es decir, ya como una intención muerta, o dicho de otro modo, como una disposición pasiva del sujeto al objeto, el sujeto abismado en el objeto.

Sin embargo, la muerte de la intención que define de manera precisa la mirada del melancólico y la *intención alegórica* —como decimos, tratadas ambas indistintamente— trama una relación con el mundo de la obra, de la *poiesis*, si se quiere, que resulta determinante. Puede repararse que los objetos que *yacen como muertos* en el grabado de Durero pertenecen todo ellos al universo de la producción y la construcción, lo que resulta de algún modo un *lugar común* de la descripción del cuadro. En él pueden observarse el compás, los clavos, la regla, el serrucho, el cepillo, las pinzas, la escuadra, el tintero, el martillo, la piedra, la escalera, la balanza, el reloj de arena, etc. Son primordialmente utensilios asociados al universo de la construcción, o simplemente del obrar, los que comparecen caídos ante la mirada del melancólico.

La descripción benjaminiana de la melancolía contiene como corolario un desprecio profundo y repulsivo por el mundo de la obra, en la interrupción de la utilidad del útil, al arrancarlo de la esclavitud de su función y de su significado, también se retira el melancólico de la vida de la obra —de la *cotidianidad*, si se quiere— y en consecuencia, también de la vida en común con otros hombres. De ahí que el desprecio por la obra también se convierta en la traición que caracteriza el temperamento melancólico: “Es difícil imaginar algo más voluble que la mente del cortesano tal como aparece retratado en el *Trauerspiel*: la traición es su elemento. No se debe a la precipitación por parte de los autores ni a su torpeza en las caracterizaciones el que en los momentos críticos los sicofantes, sin tomarse apenas tiempo para reflexionar, abandonen a su señor para pasarse al bando opuesto [...] su infidelidad a las personas lleva aparejada una fidelidad a [las] cosas que lo impulsa a sumirse en ellas con devoción contemplativa”¹¹⁷.

La melancolía en la descripción benjaminiana convoca así, doblemente un *des-interés* por el mundo de la obra a la vez que la traición y desprecio al mundo de los hombres. Si en los motivos del *Trauerspiel*, no se le es fiel ni al rey, ni a la corte, ni al hermano —no hay la *fraternidad* de la melancolía— la *comunidad* misma queda puesta en cuestión, doblemente como comunidad política y como comunidad de sentido asignado al mundo —que no es más que lo que Benjamin llamaba la concepción burguesa de la lengua— aquel modo de entender el lenguaje como pura voluntad de un común querer decir del lenguaje, a través del cual se comunica un sentido asignado del mundo. De ahí que comunidad política y

¹¹⁶ Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 221.

¹¹⁷ *Ibid.* Pág. 148.

comunidad de sentido coincidan, y es también en esta coincidencia donde se topan lenguaje e historia, pues la *burguesía* —tomando a préstamo el sentido benjaminiano— no sólo tiene una concepción de la lengua, sino también y enfáticamente, una concepción de la historia, precisamente una historia como *representación* a partir de la cual se configura una comunidad política, y se circunscriben los límites de su obra, cualquiera que estos sean.

La intención alegórica en su detención del obrar, y en su traición a la ley de los hombres, precisamente interrumpe el curso de esa representación del lenguaje y de la historia, de ahí que se inscriba propiamente en lo que Benjamin al comienzo delimitaba como la *Aufgabe* de la filosofía bajo la contemplación: “*salvar los fenómenos*”, lo que coincide plenamente con la devoción contemplativa con la cual se entrega la contemplación en su radical sojuzgamiento a una ley más alta a la cual guarda estricta fidelidad:

“La fidelidad sólo resulta completamente adecuada a la relación del hombre con el mundo de las cosas. Éste no conoce ninguna ley más alta, así como la fidelidad tampoco conoce ningún objeto al que ella pertenezca tan exclusivamente como al mundo de las cosas. [...] De manera torpe, y hasta injustificada, la fidelidad expresa a su modo una verdad, en nombre de la cual ella traiciona, desde luego, al mundo. La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas a fin de salvarlas. [...] La obstinación que se manifiesta en la intención del luto nace de su fidelidad al mundo de las cosas”¹¹⁸

c) Alegoría y símbolo en la crítica del Trauerspiel

“ Mientras que el símbolo atrae hacia sí al hombre, lo alegórico, irrumpiendo desde las profundidades del ser, intercepta a la intención en su camino descendente y lo golpea en el rostro”

W. Benjamin, “El origen del drama barroco alemán”

A la hora de circunscribir el concepto benjaminiano de crítica de arte habíamos señalado que en éste se encuentra inscrito un trabajo de rescate. En palabras de Benjamin, la tarea del investigador, inscrita al comienzo del libro, aludía a que una crítica en sentido enfático podía darse por satisfecha sólo cuando pudiera considerar el hecho como seguro en el momento en que “*su más íntima estructura se revele con un carácter tan esencial que lo revele como un origen*”¹¹⁹. Y es precisamente el “concepto” de origen, esencialmente desmarcado de una connotación “genética” lo que queda como trabajo/tarea de rescate para un concepto enfático de crítica de arte.

En segundo lugar, decíamos que un concepto enfático de crítica —regido por el mandato de una ley que no puede ignorar— se distingue de un concepto de crítica en sentido lato, sea como enjuiciamiento de obras, como comentario de ellas, en suma como condiciones a partir de las cuales se vuelve posible decidir su belleza. Si la determinación de un concepto enfático de crítica es relevante en el contexto del libro sobre el *Trauerspiel*,

¹¹⁸ *Ibíd. Pág. 148-149.*

¹¹⁹ *Ibíd. Pág. 29*

ello es porque es este mismo concepto de crítica, ya no en sentido genérico, sino en su eficacia crítica en relación con el *Trauerspiel*, lo que mantiene al *Trauerspiel* en un lugar periférico y olvidado.

Benjamin examina distintos modos en que se desarrolla esta crítica, pero hay una en particular que reviste la mayor relevancia, porque —tal como en los distintos textos benjaminianos tempranos, que trabajan “metodológicamente” sobre la base de la oposición a un “concepto”— hace las veces de contraste respecto del “concepto” con el cual la crítica enfática del *Trauerspiel* alemán se realiza. Es el símbolo que se opone toda vez a la alegoría: *“Es difícil imaginarse algo que se oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen gráfica alegórica”*¹²⁰.

La discusión benjaminiana de cara al símbolo artístico, sin embargo, no es ajena a la discusión más general que afecta a la estética moderna, y lo que constituye, si se quiere, propiamente la *modernidad* de la estética. El símbolo artístico, tal como lo asumió el Clasicismo, configura el parámetro a partir del cual una obra de arte puede ser juzgada de acuerdo con una belleza considerada absoluta. El signo característico de la estética clasicista proviene así de la facultad de la obra de arte de *medirse* con la naturaleza, en términos de su facultad mimética o *imitatio*.

Precisamente, es lugar común que la estética moderna en las distintas versiones y reclamos que se han conocido desde mediados del siglo XIX, donde ciertamente Baudelaire ocupa el lugar más destacado, constituye el punto de ruptura con el paradigma mimético, toda vez que la obra de arte ya no *debe* estar entregada a imitar la naturaleza —y en este sentido es la belleza misma de la obra de arte la que queda puesta en cuestión como criterio de enjuiciamiento de ella—para extraer, si se quiere, criterios normativos propios: ahí reside, como decimos, su modernidad¹²¹:

“Se creía que lo bello, en cuanto creación simbólica, debe formar un todo

continuo con lo divino”¹²² **“[El] símbolo subraya la semejanza de su carácter**
natural de las montañas y las plantas”¹²³

¹²⁰ Ibíd. Pág. 168.

¹²¹ Puesto que acá nos interesa la noción de símbolo precisamente como el concepto al cual la alegoría se opone, no nos extendemos mayormente sobre esta cuestión. Para justificar nuestra afirmación, sin embargo, quizá ayude dejar testimonio de la queja propiamente moderna a la estética del clasicismo, en Baudelaire y en Wilde, como dos momentos cruciales de esta queja, y que pudieran ser considerados quizá los teóricos más influyentes de lo que pudo llamarse, quizá a partir de ellos mismos, estética moderna: “¡Gozar de la naturaleza! Tengo el gusto de comunicarle que he perdido esa facultad por completo. Dicen las gentes que el Arte nos hace amar aún más a la naturaleza, que nos revela sus secretos y que una vez estudiados estos concienzudamente, según afirma Corot y Constable, descubrimos en ella cosas que antes escaparon a nuestra observación. A mi juicio, cuanto más estudiamos el Arte, menos nos preocupa la Naturaleza. Realmente lo que el Arte nos revela es la falta de plan de la Naturaleza, su extraña tosquedad, su extraordinaria monotonía, su carácter completamente inacabado”. Wilde, O., “La decadencia de la mentira”, O.C., Ed. Aguilar, Madrid, 1957 Pág. 967; Mientras en Baudelaire: “La naturaleza se tomó en aquel tiempo como base, fuente y tipo de todo bien y de toda belleza posibles. [Sin embargo], la naturaleza sólo puede aconsejar el crimen”, en Baudelaire, Ch., “El pintor de la vida moderna”, Ed. Visor, Madrid, 2003. Pág. 383.

¹²² Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” *Op. Cit.* Pág. 152.

¹²³ Ibíd. Pág. 158.

Es imposible no reconocer en las páginas dedicadas a la alegoría que constituyen la tercera parte del libro, un esfuerzo que por un lado pudiera llamarse moderno —aunque restrictivamente—, en el sentido del desplazamiento que el texto realiza respecto del Clasicismo, desplazamiento reconocido en un comienzo casi exclusivamente a la estética romántica¹²⁴. Sin embargo, —y Benjamin es explícito en esto— si es que el enemigo del Clasicismo se reconoce tradicionalmente en el Romanticismo, la indagación benjaminiana sobre el *Trauerspiel*, permite reconocer acaso en un período estético mucho menor, un ferviente enemigo del Clasicismo: el barroco, y muy especialmente el barroco alemán.

Lejos de las pretensiones ya decididamente modernas caracterizadas, *grosso modo*, por un rechazo —que puede darse de distintos modos y con distintos énfasis— a la determinación de la obra de arte de acuerdo con el parámetro imitativo de la naturaleza —

que es el común denominador de lo que se ha llamado *esteticismo*¹²⁵ — en el *Trauerspiel alemán*, la naturaleza constituye acaso el problema central de su exposición, su *tema*, si se quiere. Es decir, no se trata en ningún caso, y tal como sería posible reconocer tanto en algunas versiones del esteticismo, como en algunas vanguardias estéticas, de un rechazo de la naturaleza como parámetro normativo, o en cuanto temática estética, de una radical disociación del ámbito del arte respecto de la naturaleza.

La siguiente afirmación es clara respecto del modo en que es posible situar el desplazamiento no hacia un esteticismo de ningún tipo, sino precisamente al modo en que el *Trauerspiel* alemán expone una condición de la naturaleza. Se trata de un desplazamiento desde el clasicismo hacia el barroco:

“De todas formas, desde el siglo XIV hasta el siglo XVI, lo que la teoría del arte entiende por “imitación de la naturaleza” es la imitación de la naturaleza modelada por Dios. En cambio, la naturaleza en la que se imprime la imagen del transcurso histórico [la del barroco alemán] es la naturaleza caída”¹²⁶

La interpretación benjaminiana del *Trauerspiel*, en cuanto trabajo de rescate tanto del *Trauerspiel* alemán mismo, como de la propia noción de alegoría tiene como centro, si se quiere, la exposición de la condición de la naturaleza, como exposición de su propia caducidad. Si el giro se realiza desde el clasicismo hacia el barroco, los “conceptos” que sustentan esta diferenciación, son propia y respectivamente los de símbolo y alegoría.

Sin embargo, si seguimos la argumentación benjaminiana, advertimos que el símbolo funciona como punto de tope, como un concepto que le hace sombra al de alegoría, del cual nunca podemos tener una definición exacta y unívoca, como si de la alegoría tomásemos noticia a destiempo a partir de su eficacia en relación con los conceptos de

¹²⁴ Obsérvese a este respecto una nota harto tardía de Benjamin que corresponde al Convoluta K de “*Das Passagen Werk*” dedicado a Baudelaire y publicado de forma independiente como *Zentralpark* “*La introducción de la alegoría responde de un modo incomparablemente más significativo a la misma crisis del arte a la que, por 1852, la teoría de l’art pour l’art estaba destinada a hacer frente*” Benjamin, W., “*Parque central*” ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, Pág. 10.

¹²⁵ En continuación con la nota anterior, lo arriba afirmado, es el radical desprendimiento del “paradigma mimético” lo que con mayor énfasis caracteriza al esteticismo, ya en sus versiones francesa, inglesa o alemana: “*Baudelaire es, si no el primero, sí al menos el más influyente defensor de la distancia de la naturaleza, Cuán duradero fue el efecto de este teorema, es algo que se reconoce al leer los ensayos de Oscar Wilde, que aparecen casi al final de esa misma época y entre cuyas características también se halla el esteticismo*”, Zmegac, Víctor, “*Arte y sociedad en el esteticismo del siglo XIX*” En “*Historia de la literatura*”, Vol. V, ed. Akal, 1999. Pág. 14

¹²⁶ Benjamin W., “*El origen del drama barroco alemán*” Op. Cit. Pág. 173.

crítica, historia y lenguaje, y puesto que propiamente la noción de alegoría, como veremos, es ante todo una resistencia al concepto¹²⁷: “Al mismo tiempo [...] el concepto profano de símbolo, característico del Clasicismo, se va formando su réplica especulativa: el concepto de lo alegórico. Una verdadera teoría de la alegoría no surgió entonces ni tampoco había existido antes”¹²⁸. Dicho de otro modo, un concepto enfático de lo alegórico sólo pudo formarse en confrontación al símbolo del Clasicismo.

Con ciertas precisiones, es posible sostener que la oposición entre símbolo y alegoría evoca la contraposición que Benjamin trabajara en el ensayo de 1916 entre la concepción burguesa de la lengua —que haría las veces del símbolo— y la concepción benjaminiana —que haría las veces de la alegoría. Precisamente, el símbolo descansa en la capacidad de representación —como *Vorstellung*— de un ideal de belleza y de sentido: “se creía que lo bello, en cuanto creación simbólica, debe formar un todo continuo con lo divino”¹²⁹, y un poco más adelante, insiste Benjamin: “[...] el símbolo es el signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo)”¹³⁰.

Sin embargo, si es que al símbolo se le opone cada vez la alegoría, ello no es porque la alegoría pudiera proporcionarnos una representación [*Vorstellung*] alternativa de lo real, al modo en que, y en continuación con la analogía, para la concepción burguesa de la lengua, los distintos lenguajes no son más que distintos modos para representar lo mismo (el objeto), permaneciendo esto mismo (el objeto) inalterable en su mismidad, idéntico a sí, inquebrantable frente a una denominación que proviene desde afuera. La protesta benjaminiana contra el símbolo, encierra una vez más, una discusión que no es meramente estética, (es decir, una discusión sobre los criterios de juicio de sobre la belleza) sino que, mucho más decisivamente, en la medida en que la alegoría asume el lugar de la reinterpretación benjaminiana de la idea, alcanza una discusión que puede llamarse, en una acepción que vale la pena mantener en vilo: metafísica y hasta ontológica. Una discusión, sin embargo, antes que una *tesis* de esta naturaleza.

En lugar de ofrecer una representación alternativa de lo real (que es el reino del símbolo), la alegoría constituye precisamente la clausura de cualquier posibilidad de representación¹³¹. Es decir, clausura del discurso metafísico en cuanto representación de lo real, en los múltiples y distintos modos en que estética o filosóficamente este pueda consumarse. En estricto rigor, la alegoría sanciona la pretensión simbólica de capturar en una imagen o símbolo una representación trascendente o inmanente del mundo. En tanto, para la alegoría, dicha inmanencia, es precisamente la condición ya histórica, caída, de la naturaleza. El símbolo constituye aquello que Benjamin llamaba —como veíamos a la hora

¹²⁷ Es acertada, en este sentido, la consideración de Willy Thayer sobre este punto: “Cuando Benjamin dice que el objeto de su investigación es la idea, o la alegoría, no hay que ilusionarse, entonces, con que el asunto temático de la investigación serán estas nociones. Más que abordarlas temáticamente, estas nociones atemáticamente expresan el intento de volver temático el orden clásico del comprender, orden que como una estructura valorativa articula no sólo la comprensión tradicional del barroco, sino la comprensión en general. Thayer, W., “El fragmento repetido: escritos en estado de excepción” Ed. Metales pesados. Santiago de Chile, 2006. Pág. 204.

¹²⁸ Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 153

¹²⁹ *Ibíd.* Pág. 152.

¹³⁰ *Ibíd.* Pág. 158.

¹³¹ Insiste Thayer en esta cuestión: “La alegoría no es nunca representación de otro, no cumple una función metafórica ni metonímica de representar conceptos, sentidos u objetos presentes o ausentes”. Op. Cit. Pág. 204.

de examinar el ensayo de 1916— el abismo de todo filosofar¹³², o dicho de otro modo, la pretensión de presentar una tesis del mundo desde una condición plena: *“El Clasicismo buscaba lo «humano» en cuanto suprema «plenitud del ser»¹³³; en tanto, “en el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de totalidad se extingue, pues el eidos se apaga, la analogía perece y el cosmos contenido en ella se seca”¹³⁴*.

Benjamin hereda una pre-comprensión de la alegoría que se instala como un prejuicio que la despacha rápidamente sin examinar su eficacia crítica. Dicha precomprensión juzga a la alegoría como una técnica arbitraria y gratuita de producción de imágenes. Aquí reside acaso, su mayor desplazamiento frente al símbolo, que a la manera del mito, se mantiene tenazmente idéntico a sí mismo, mientras que la alegoría es propiamente la ruina, cuyo motivo es la exposición de la condición cadente de la naturaleza.

La alegoría es así una noción —pues no puede ser jamás un concepto so pena de traicionar su talante más decidido—, es la idea —pero no ya en el sentido de lo suprasensible— que viene a dinamitar el continuum entre *physis* y significación, entre realidad y representación, o dicho de otro modo, a poner en cuestión la posibilidad de una tesis metafísica cuyo discurso sobre lo real —o sobre lo ente— tenga que efectuar una tesis sobre el ser de lo ente en cuanto tal. Es la esencia misma de lo ente lo que está caído: tal es el índice de la caducidad de la naturaleza y de su mudez. De ahí que la esencia tanto del lenguaje como de las cosas sea propiamente una salida sin retorno al reino de la esencia, y es esta misma condición fragmentaria la que los inclina mutuamente, uno al otro. Sólo hay benjaminianamente, tal como se encargaba de recordarlo acertadamente Collingwood-Selby, “ser-en-el-lenguaje”, uno al otro inclinados en su precariedad, en su incompletitud de origen.

Si es que la posibilidad de configurar un discurso ontológico benjaminiano es una posibilidad saturada de restricciones, ello es ante todo porque la alegoría es la noción lingüística/histórica que sanciona la ontología tradicional: “[...] *no estaría exento de razón sostener que, en lugar de procurar una superación de la ontología como formato heredado fundamental de todo discurso, la operación benjaminiana induce una separación en ella misma, una interna separación: onto/logía*¹³⁵. Tal podría ser el único modo bajo el cual podría atinársele una hipótesis ontológica a la “interpretación” alegórica de la *physis*, que realiza el *Trauerspiel* alemán.

En cuanto modalidad expresiva, la exposición que realiza el *Trauerspiel alemán* es la exposición de la condición caída, fúnebre, de la naturaleza, donde esta condición cadente es el signo de su ingreso in-mediatamente en la historia: historia y caída deben entenderse acá de forma semejante y en referencia a un origen que les es contemporáneo. El ingreso de

¹³² “¿O es más bien la tentación de poner la hipótesis en el comienzo lo que constituye el abismo de todo filosofar?”, donde la hipótesis es “La opinión de la esencia espiritual de una cosa consista en su lengua, tal opinión, tomada como hipótesis, es el gran abismo en el cual corre el riesgo de caer toda teoría del lenguaje”. En Benjamin W., “Sobre el lenguaje en general” Op. Cit. Pág. 90-91. Aunque ciertamente, podemos agregar, no sólo del lenguaje, sino especialmente, toda concepción de la historia. Esto lo examinamos a continuación en nuestro trabajo a partir de la condición histórica de la propia naturaleza.

¹³³ Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 157.

¹³⁴ *Ibid.* Pág. 169

¹³⁵ Benjamin W., “Sobre el concepto benjaminiano de traducción” Op. Cit. Pág. 198.

la naturaleza en la historia —pero no hay una antesala para dicho ingreso, ella es desde siempre *ya* histórica— es su vertiginoso movimiento de fosilización.

No es fútil señalar que Benjamin utiliza de modo equivalente distintas modalidades en que la naturaleza comparece para el alegorista. Si en algunos casos recurre más bien a caracteres expresivos para definir esta “relación” (como tristeza, luto), en otros casos dichos caracteres toman más bien una forma que puede denominarse, —teniendo en cuenta todas las reservas que acá planteamos— como ontológica, propiamente, como naturaleza caída, o llanamente, muerta. Un estatuto ontológico era, si recordamos, lo que reclamaba Benjamin para la *disposición afectiva* de la melancolía, por oposición a sus connotaciones meramente psicológicas.

Sin embargo, y si es que Benjamin se sirve de semejantes figuras expresivas, ello es simultáneamente expresión de una condición ontológica de la naturaleza. Esta doble implicación es el sentido en el que debe entenderse la mudez de la naturaleza, como condición ontológica, y la tristeza de la naturaleza, como condición expresiva: *“Al estar muda, la naturaleza caída se entristece. Aunque si se la invierte, esta afirmación puede llegar todavía más al fondo de la **esencia de la naturaleza**: es su tristeza la que la hace enmudecer* ¹³⁶ .

Esta doble implicación inclina desde siempre la lengua a las cosas y las cosas a la lengua, que es lo que reservábamos a la hora de examinar el ensayo sobre el lenguaje en la denominación de Collingwood-Selby, como el *“doble movimiento del nombre”* en el cual las cosas se comunican con el hombre y el hombre comunica su propio ser espiritual. Pero hemos dicho que este doble movimiento no restaura la condición caída de la naturaleza, como si se tratara de una palabra que lograra hacerle justicia, no hay palabra que logre “levantar” de su caída a la naturaleza. Dicho sea esto en un sentido paradójico: precisamente lo irrecuperable es el lugar-tiempo de una esencia pura consigo misma, tal es el signo de su condición histórica:

“La historia, en todo lo que ella tiene, desde un comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña en un rostro, no en una calavera. Y si bien es verdad que a ésta le falta toda libertad «simbólica» de la expresión, toda armonía clásica de la figura, todo lo humano, [sin embargo,] no sólo la naturaleza de la existencia humana sin más, sino la historicidad biográfica de un individuo se expresa como acertijo en ésta, su figura natural más decaída. Este es el núcleo de la consideración alegórica, de la exposición barroca, mundana, de la historia como historia sufriente del mundo. Sólo es significativa ella en las estaciones de su caída. Tanta significación, tanta caducidad mortal, porque la muerte graba de la manera más profunda la tajante línea demarcatoria entre physis y significación. Pero si la naturaleza está desde siempre en mortal caducidad, entonces, es también alegórica desde siempre. La significación y la muerte están tan contemporizadas entre sí en el despliegue histórico, como tan estrechamente se compenetran, en cuanto gérmenes, en la condición pecadora, carente de Gracia, ¹³⁷ ***de la creatura*** .

Las cosas regidas por una caducidad inmanente es lo que Benjamin llama propiamente naturaleza, y la naturaleza no es otra cosa que el lugar *atópico* desde donde se

¹³⁶ Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 221.

¹³⁷ *Ibíd.* Pág. 159.

despliegan sus múltiples significados, o lo que en el ensayo de 1916, Benjamin llamaba *superdenominación*, *cháchara*, como expresión de la tristeza infinita de la naturaleza. La naturaleza se identifica así con el doble movimiento del lenguaje que desencadena una multiplicidad de significados discontinua, porque advienen siempre desplazados en relación con aquel único significado que quisiera alcanzar.

Todo lo ente está sujeto a su caducidad. La clavera no es expresión tan sólo de la condición caída de lo humano, sino de lo ente en su totalidad, de las cosas en tanto que son. El ser, el verbo ser, es cada vez el portador de esta condición caída de lo ente. Precisamente la alegoría dinamita una vinculación cerrada, suficiente, co-perteneiente entre ser y ente: “*la alegoría termina con las manos vacías porque significa siempre algo distinta de lo que es [...] el no-ser de lo que representa*”¹³⁸.

Ha sido un lugar de insistencia desde el comienzo que la *alegoría* constituye “el concepto” nuclear —aunque a ratos secreto— que atraviesa toda la teoría lingüística, histórica y crítica del pensamiento temprano de Walter Benjamin. El concepto enfático de *Aufgabe*, que cifra todos sus textos tempranos, sólo puede provenir de la concepción alegórica, que bajo esta rúbrica modifica los “conceptos” de lenguaje, crítica e historia. Con mayor precisión, podemos sostener ahora, que, pensados desde la alegoría, historia y lenguaje se desmarcan de la operación del concepto: acaso la operación mortificadora del alegorista, no consista más que en perder la cómoda estabilidad del concepto, que ya desde su etimología latina y germánica [*Begriff*] nos entrega su sentido como agarrar, capturar. Tal era el signo y el designio de la muerte de la intención: la verdad no es jamás un objeto de posesión, cada vez tenazmente se resiste a ser capturada, a ser conceptualizada.

No hay, entonces un *concepto* de historia ni un *concepto* de lenguaje propiamente tal, y si Benjamin se ve obligado a decirlo de este modo —y también nosotros— ello tiene que pagar el precio de decirse traicionadamente, es decir, de correr el riesgo de quedar fijada en un sentido, como si de él pudiera esperarse una definición que delimitara un significado unívoco. Pero el esfuerzo benjaminiano —en su articulación judío-griega— que requiere mantenerse dentro de los límites de un discurso metafísico —que por esta misma razón conviene mantener siempre en minúsculas— tiene que permanecer justamente ahí, en un lenguaje precario que no se arroga la representación de la verdad, pero que tampoco puede ni quiere renunciar a ella.

Ahí reside toda la (im)potencia de la alegoría, su *débil fuerza*, como dirá más tarde Benjamin para referirse a la tarea del historiador materialista: poner en cuestión el conato que se ejercita entre ser y lenguaje y que cada vez retorna a fijar esta unión en cuanto tesis sobre el ser: ya como sentido del ser (en un sentido lato, desde luego, y no en el heideggeriano), símbolo, representación o *adecuación*. La alegoría es propiamente la fractura de la representación, y evoca más bien los fragmentos rotos de la *tikún*¹³⁹ judía, antes que la vasija íntegra más propia del símbolo. Antes que adecuación, la alegoría, es más bien inadecuación permanente, “*allegoria*” en un enfático sentido etimológico: “*discurso que da a entender otra cosa, o una cosa diferente del recto sentido*”, donde el recto sentido, o su verdadero sentido, está siempre prometido, por-venir en un más allá de la historia, y que

¹³⁸ Ibid. Pág. 167.

¹³⁹ Como es sabido, la mística judía, se representó la Creación del Universo como una vasija que al no poder contener la Luz Sagrada se rompió en múltiples pedazos, desde luego, desiguales entre sí, pero complementarios los unos de los otros. Y este es el modo en que acaso secretamente, Benjamin piensa la *Physis* en su condición originariamente caída.

se consume sólo en un sentido mesiánico. Este es el sentido enfático del desplazamiento del lenguaje como significación sofocada, furibunda, signo de una naturaleza caída, y que cada palabra pronunciada siempre recuerda.

La temprana oposición entre lo dicho *en el lenguaje* y lo dicho *a través* de él, configuran la in-tensión entre ser y lenguaje, su mutua inclinación. Si sólo hay el ser-en-el-lenguaje, y para decirlo una vez más, ello no es porque el lenguaje comunique integralmente el ser de las cosas, pero precisamente, tampoco es jamás externo a él: es el ser en tanto caído, en su condición *ya* por siempre fracturada, el que *ya está en* el lenguaje (en cuanto expresión de luto, tristeza). Este es el índice de la contemporaneidad de *Physis* y significación.

Si es que hemos insistido en que los textos benjaminianos tempranos trabajan explícitamente sobre la base de oponerse a un concepto (concepción burguesa de la lengua versus concepción alegórica de la misma; traducción como lo mismo en otro lenguaje versus traducción como aspiración al lenguaje puro; crítica como comentario o enjuiciamiento versus crítica como revelación del origen; y más tardíamente, la contraposición de las tesis de 1940, entre historicismo y materialismo histórico, ello es porque en rigor es el concepto mismo, en su totalidad, y el concepto en cuanto totalidad el que en la alegoría queda puesto en cuestión.

V. La Aporía de la *Aufgabe*, o a modo de conclusión.

“ El cuarto pecado capital es la pereza en el servir a Dios. Lo cual sucede cuando me aparto de una buena obra laboriosa y difícil para entregarme a un vano arrepentimiento. Cuando me aparto de una buena obra si se me hace difícil, se engendra amargura en el corazón”.

Manuscrito anónimo, citado por Walter Benjamin.

Hacia el segundo capítulo intentamos mostrar que la tarea que se despliega explícitamente en el texto “La tarea del traductor” constituía un lugar de insistencia que se desplegaba obsesivamente hacia distintos textos tempranos de Walter Benjamin. Intentábamos mostrar, que el concepto de *Aufgabe* que en ellos se despliega, constituye, antes que un giro auxiliar o meramente estilístico, el instante en que los conceptos puestos en juego (lenguaje, traducción, crítica e historia) deciden su alcance más determinado, siempre en contraposición a un concepto de lenguaje, traducción, crítica e historia que se les contrapone. Intentábamos mostrar a la vez que la contraposición propiamente tal de estos conceptos, constituía una operación, si se quiere, todavía más fundamental de socavamiento del concepto mismo, para ser pensados por contraposición a él, desde la alegoría, la cual, como decíamos, constituye precisamente la exposición vacía del concepto, su extinción. Desde este vacío originario —desde el no-origen como lo originario— son pensados, enfáticamente entonces, los “conceptos” de lenguaje, historia, crítica. “Conceptos” que, a la vez, se sostienen sobre la base de una ley que define su sentido enfático, y que constituye el índice de la *Aufgabe* a la cual todos ellos, en *dirección única*, han de estar sometidos, restringidos, exigidos. No hay, por tanto, una *Aufgabe* esencialmente distinta que rija la traducción, la crítica, la historia; todas ellas —que ya no pueden ser más disciplinas independientes las unas de las otras— se destinan a un “trabajo” de restitución infinita e inmanente a una condición del mundo y a una condición del lenguaje.

Asimismo, desde el comienzo insistimos en que, por esta misma procedencia común desde donde se despliega la tarea de traductores, críticos e historiadores —no hay que olvidar que desde el título del ensayo sobre la traducción, Benjamin se dirige a *alguien*, al traductor y no meramente a la traducción en un sentido teórico— es la filosofía misma la que queda comprometida en dicha labor como filosofía venidera, en un sentido todavía más enfático que el esbozado por Benjamin en el texto de 1918, como una filosofía marcada por el por-venir, por una promesa que se despliega en forma infinita desde esta condición caída, cadente de la naturaleza, pero que, en cuanto tal, es la deuda infinita que sella la *Aufgabe* de la filosofía (y como tal, en consecuencia, la *Aufgabe* de traductores, críticos e historiadores).

Pero hay una pregunta que mantuvimos en vilo hasta este momento, comprometida casi desde las primeras páginas de este trabajo, que sólo pudimos abordar a tropezones en algunos pasajes y que compromete de modo enfático a lo que ahora podemos llamar propiamente la *Aufgabe* de la filosofía: doblemente, como insistimos desde el comienzo, como misión, envío, por un lado; y en un sentido mucho más lato, como actividad, trabajo, por otro. Si es que hemos logrado determinar la consistencia de la primera, y precisamente

dejado indeterminado el segundo sentido, como si de antemano estuviese respondida, o apenas constituyera problema, la pregunta que quisiéramos plantear acá es precisamente por la índole, el estatuto, de esta actividad con la que en un sentido se sella *Aufgabe* filosófica, la actividad filosófica propiamente tal. Y esto alude, como es posible entrever, a un trabajo regido por la muerte de la intención. La índole de esta pregunta, no es inocua, como ya habíamos señalado, compromete de suyo la posibilidad misma de una filosofía verdadera ya no tan sólo respecto de su mandato, sino de su realización efectiva, como trabajo filosófico.

¿Es la traducción, la crítica literaria, la historiografía materialista, —preguntábamos al comenzar— un trabajo?, y volvemos ahora a preguntar, pero no después de haber recorrido un camino —como si él nos llevase a algún lugar firme y determinado al cual pisar— sino mucho más simplemente luego de haber sondeado el abismo al que nos somete el pensar bajo la exigencia alegórica, y precisamente la tarea de estas páginas es determinar aunque sea un ápice, la índole del pensamiento sometido estas condiciones. ¿En qué consiste, estrictamente, benjaminianamente, el trabajo del pensamiento, el trabajo de la filosofía (verdadera)?, ¿y en que sentido puede ser él un trabajo?¹⁴⁰

Es en el segundo capítulo donde al intentar avanzar, nos topábamos con este problema. A toda costa, decíamos ahí que la *Aufgabe* de la filosofía tiene que ser de algún modo posible. Tiene que ser de algún modo posible —y este *modo* es la pregunta misma— para poder sostener el proyecto de una filosofía verdadera, que ya no puede ser la *misma* filosofía. El riesgo es inminente: la estrictez de la *Aufgabe*, acogida a la muerte de la intención que solicita la alegoría, provoca en un punto la negación de su propia posibilidad. El primer sentido de la *Aufgabe*, el hasta ahora más enfático y el más determinado, parece negar, en aquel punto en el que somos más fieles a su mandato, la posibilidad de realizar su segundo sentido, sentido que paradójicamente, no es más que su propia realización, es decir, la dimensión realizativa de aquello que ella misma exige. Mientras mayor es la fidelidad a la misión que la *Aufgabe* encomienda, más inhibida, más impotente se vuelve la posibilidad de su propia realización.

Para el caso de la traducción, que nos sirviera como caso ejemplar de tarea filosófica, es por fidelidad a la Ley de traductibilidad que más imposible se vuelve la tarea del traductor, como actividad. Imposibilidad que, sin embargo, aparecía ya inscrita, como señalábamos, en la misma palabra alemana *Aufgabe*. De ahí que la palabra castellana 'tarea' nos otorgue un sentido muy limitado —pero este extrañamiento de sentido, es ya estar en la traducción:

Por un lado “Aufgabe es tarea, tarea como encomienda, don (Gabe), impositivo destinador. Algo debe ser dado, a partir de lo cual se inicia la traducción, desde donde es incoado su proceso; algo debe ser dado como origen de la traducción: algo, como original, debe ser dado. Debe serlo, a fin de que sea posible volver a darlo (wiedergeben), a rendirlo: traducir. Por otro lado “Aufgabe es renuncia, abandono. La exigencia de lo dado —el dictado del don, el dictado en que consiste el don— que constituye e instituye a la traducción en tal, que define la

¹⁴⁰ Muy al paso, hay dos huellas de Nancy, a las cuales arriba le seguimos la pista, pero sólo en cuanto preguntas que evocan con precisión el tono de nuestra pregunta y en ningún caso no para responderlas, si se quiere, nancyanamente: “No se trata de significación, se trata del sentido del mundo [...], no se trata de significación porque es un trabajo (¿es un trabajo?, ¿en qué sentido?) del pensamiento —del discurso y de la escritura”. Nancy, J.-L. “El sentido del mundo” Ed. La Marca, Bs. Aires, 2003. Pág. 26. También la siguiente, porque la alusión nuestra y la de Nancy, se refieren a no dudarlo a la “metáfora” del camino que habría que recorrer para el des-ocultamiento de la verdad: “No hay un ‘camino a Damasco’ del sentido, o bien, cuando tal éxtasis tiene lugar, sólo ofrece, en el instante, el vacío de la verdad”. Ibid. Pág. 36

misión (envío, encomienda, recado) del traductor, está determinado, en éste, pero a la vez antes de éste, por una renuncia igualmente constitutiva. Ello equivale a decir, rigurosamente, que la traducción es imposible¹⁴¹

La *Aufgabe* filosófica más genérica, bajo la muerte de la intención aparece así marcada por una renuncia que constituye, paradójicamente, su única condición de posibilidad, y si hemos intentado situar a la traducción en el lugar del caso ejemplar de tarea filosófica, en su *casus* —como caída a partir de la cual la *Aufgabe* puede ponerse en marcha— el sello de su imposibilidad deja a la filosofía misma marcada con este sello.

El motivo reinvertido de la contemplación platónica —la melancolía— puede configurar acaso la conclusión más apresurada, pero en ningún caso injusta, respecto del estatuto del trabajo filosófico: permanecer confinado a una recepción estrictamente pasiva de la condición dada, pero cadente del mundo. Cese de la actividad, embotamiento profundo ante la condición fatídica del mundo: *“una entrega des[-]esperada, y melancólica a un orden, considerado impenetrable, de constelaciones funestas, que adopta un carácter abiertamente material*¹⁴². El filósofo sentado en el lugar del artista en el cuadro de Durero, tal pudiera ser la diagnosis de la tarea filosófica.

Pero no es menos cierto que una disposición melancólica no es inmediatamente una actitud filosófica. La complexión melancólica tan ricamente descrita por Benjamin en “El origen del drama barroco alemán” no constituye por sí misma una labor filosófica. A la hora del examinar la disposición melancólica, señalábamos la eficacia ética en ella comprometida, y que es precisamente lo que la define cuando aparece desprovista de sus connotaciones psicológicas o subjetivas. En este caso retorna una vez más la *Aufgabe* en su sentido más estricto, como misión, mandato: *“La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas”*¹⁴³.

“Hacerse cargo de las cosas muertas a fin de salvarlas” es indicativo ya del ingreso a la labor filosófica, de la *Aufgabe* como ley inmanente que compromete un trabajo de restauración desde la condición originariamente caída del mundo. Podría ensayarse una respuesta en aquella indicación benjaminiana en el texto sobre el traductor y que nos dice *“el hombre no dispone más que de medios transitorios y provisionales, por no tener a su alcance una solución permanente y definitiva o, por lo menos, por no poder aspirar a ella inmediatamente”*¹⁴⁴. Esta era desde luego la indicación de la tarea como una labor precaria, mediata, provisoria, pero sin embargo, no se responde del todo a la exigencia de la pregunta, puesto que de ello no se sigue aún el modo en que se despliega su posibilidad.

Hay una paradoja estricta sobre la cual ha de mantenerse la imposible posibilidad de la *Aufgabe*. Sólo es *Aufgabe* desde su imposibilidad, desde la más radical suspensión del juicio (crítica), de la voluntad (traducción)¹⁴⁵, de la representación (lenguaje, historia) — y tal vez el núcleo de esta imposibilidad no se reduzca más que a ésta resistencia a la

¹⁴¹ Oyarzún, P., “Sobre el concepto benjaminiano de traducción” *OP. Cit. Pág. 190-191*.

¹⁴² Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” *Op. Cit. Pág. 149*.

¹⁴³ *Ibid.* Pág. 149

¹⁴⁴ Benjamin W., “La tarea del traductor”. *Op. Cit. Pág. 82*.

¹⁴⁵ Dice Oyarzún: “para poder traducir habría que no haber querido traducir”. En “Sobre el concepto benjaminiano de traducción”, *Op. Cit. Pág. 191*. Destacado en el original.

representación. Una filosofía alegórica, si se quiere, el proyecto de una filosofía venidera — nos esforzamos otra vez en sostener— tiene que *poder ser posible* sobre la base de dicha suspensión, pero ¿de dónde proviene su *poder ser*, su posibilidad? Toda la exigencia de la *Aufgabe* parece abocada a anular ese poder, a suspender el poder de la posibilidad.

Sin embargo, una metafísica de minúsculas como la hemos mantenido hasta acá, es acaso la suspensión en este espacio de imposible posibilidad. Suspensión, detención, reposo, *Stillstand* de la dialéctica, como la denominara Benjamin hacia 1940 y que nos reenvía en doble dirección hacia y desde la suspensión que trama la intención alegórica, el sentido tan particular en que la alegoría es dialéctica¹⁴⁶: el cese de la obra, interrupción del símbolo, clausura de la representación. ¿Qué otra cosa puede jugarse en la detención de la dialéctica, en la dialéctica suspendida, sino la más propia posible imposibilidad de la filosofía?

Quisiéramos, finalmente intentar responder a esta pregunta, eso quisiéramos con toda nuestra voluntad, pero justamente ahí, cuando afirmamos nuestro deseo, nuestro derecho a reunirnos en nuestra voluntad, constituirnos en sujeto de decisión y voluntad, la respuesta se nos escapa. Muerte de la intención es no-poder (responder), es la impotencia misma de la filosofía, de la *productividad* filosófica. No queda más que renunciar a responder, ceder ante la exigencia que la *Aufgabe* nos impone. Todo nuestro esfuerzo, nuestra fidelidad, reside en resistir a responderla.

Pero quizá la vacilación misma es ya su única respuesta: experimentamos la impotencia, el no-poder, el no deber, responder. Quizá la *Aufgabe* es ya exigencia a responder, a tener que responder. Debemos responder, pero donde responder no puede ser ya más la respuesta firme del filósofo, sino la pura condición de estar llamados a responder, entretenidos en la filosofía como posibilidad imposible. La pregunta es ya la experiencia filosófica, donde toda su im-potencia reside en tener que dar respuesta —estar sometido al llamado de la *Aufgabe*: restauración, restitución— sin darla. Responder sin respuesta. En esta paradoja estricta reside quizá todo el trabajo de la filosofía, en cualquier caso, el trabajo del pensamiento.

Ante todo, por si no hubiese quedado claro, por si no lo hubiésemos dicho, por si lo hubiésemos mantenido en reserva, la alegoría es una experiencia, y si nos hemos reservado el derecho —o si permanecemos en la obligación— de no atinarle una respuesta, ello es ante todo porque la historia, la crítica, el lenguaje, son, benjaminianamente la experiencia misma de la alegoría, de *lo* alegórico.

“Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho”¹⁴⁷

Acaso la posible imposibilidad de la filosofía no sea ya más que la propia experiencia filosófica, vilo en el que la pregunta nos entre-tiene y en la cual ella se mantiene por siempre desplegada como *Aufgabe* por siempre y desde siempre pendiente de la filosofía. Es el pasado en cuanto pendiente —tal es el sello no-originario del origen— el que en su imposibilidad de ser acogido en el espacio de la re-presentación, de la rememoración, el que, sin embargo, nos llama a responder: *“una vida o [...] un instante inolvidables, aún*

¹⁴⁶ “La alegoría, por otra parte, no está exenta de una dialéctica correspondiente, y la calma contemplativa con la que se sumerge en el abismo que se abre entre el ser figurativo y la significación no tiene nada de la suficiencia desapasionada aneja a la intención del signo, con la cual parece estar emparentada”, en Benjamin W., “El origen del drama barroco alemán” Op. Cit. Pág. 158.

¹⁴⁷ Benjamin, W., “La Dialéctica en suspenso” Tesis II. Op. Cit. Pág. 48.

*cuando toda la humanidad los hubiese olvidado”*¹⁴⁸. Tal es la aporía de la *Aufgabe*: escuchar el eco de esa lejanía, recordar en ese eco lo que nunca tuvo lugar.

¹⁴⁸ Benjamin W., *La tarea del traductor*, Op. Cit. Pág. 88.

Bibliografía

- A.A.V.V. Sobre Walter Benjamin: Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana. Alianza Editorial / Goethe-Institut Bs. Aires, 1993.
- A.A.V.V. "Historia de la literatura", Vol. V, ed. Akal, Madrid, 1999.
- Agamben, G., "Estancias", Ed. Nacional Madrid. 2002.
- Arendt, H., "Hombres en tiempo de oscuridad", Ed. Gedisa, Madrid, 1997. Benjamin, W., "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres, en "Ensayos escogidos", Ed. Sur, Bs. Aires, 1967.
- Benjamin, W., "La tarea del traductor", en "Ensayos escogidos". Ed. Sur, Bs. Aires, 1967.
- Benjamin, W., "La Facultad mimética", en "Ensayos escogidos". Ed. Sur, Bs. Aires, 1967.
- Benjamin, W., "Dirección única", Ed. Alfaguara, Madrid, 1987.
- Benjamin, W., "Dos ensayos sobre Goethe". Ed. Gedisa, Barcelona, 2000.
- Benjamin, W., "Sobre el programa de filosofía venidera", En "Iluminaciones IV". Ed., Taurus, Madrid., 1999.
- Benjamin, W., "Experiencia y Pobreza", En "Discursos interrumpidos" Ed, Taurus, Madrid. 1999
- Benjamin W., "Sobre el concepto de historia", en "La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia", Ed. Arcis-Lom, Santiago, Chile, sin fecha.
- Benjamin W., "El origen del Drama Barroco alemán", Ed. Taurus, Madrid, 1990.
- Benjamin W., "El origen del Trauerspiel alemán". En "Obras Esenciales", Vol.I, Ed. Abada, Madrid, 2006.
- Benjamin W., "El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán". En "Obras Esenciales", Vol.I, Ed. Abada, Madrid, 2006.
- Benjamin, W., "Parque central" ed. Metales Pesados, Santiago de Chile
- Benjamin, W., "Sobre algunos temas en Baudelaire" en "Iluminaciones II", Ed. Taurus, Madrid, 1999.
- Buck-Morss, S. "La dialéctica de la Mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes", Ed. Visor, Madrid, 1995.
- Buck-Morss, S., "Los orígenes de la dialéctica negativa" Ed. Siglo XXI, México, D.F., 1994.
- Cacciari, M. "Drama y Duelo", Ed Tecnos, Madrid. 1989.
- Collingwood-Selby, E., "Walter Benjamin: la lengua del exilio", Ed. Arcis-Lom, Santiago, Chile, 1997.

- Gagnebin, "Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza", Revista Kriterion, Belo Horizonte, nro. 112, 2005.
- Heidegger, M., "Ser y Tiempo", Ed. Universitara, santiago de Chile, 1998.
- Heidegger, M., "El origen de la obra de arte" Ed. Alianza, Madrid. 1996.
- Hanssen, B. MLN, Vol. 110, No. 4, Comparative Literature Issue. (Sep., 1995), pp. 809-833.
- Henssen, B. and Benjamin, A. eds, "Walter Benjamin and Romanticism". New York and London: Continuum, 2002.
- Kafka, F., "Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero". Ed. Laia, Barcelona, 1983.
- Nancy, J.-L. "El sentido del mundo" Ed. La Marca, Bs. Aires, 2003
- Nietzsche, F., "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". Ed. Tecnos, Madrid, 1997.
- Oyarzún, P., "Sobre el concepto benjaminiano de traducción", en "De lenguaje, historia y poder". Ed. de la Facultad de artes de la U. de Chile, Santiago, Chile, 1999.
- Mosès, S., "El ángel de la historia" Ed. Cátedra, Valencia, 1997.
- Thayer, W., "El fragmento repetido: escritos en estado de excepción" Ed. Metales pesados. Santiago de Chile, 2006.
- Scholem, G., "Walter Benjamin y su ángel" Ed. F.C.E., Bs. Aires.
- Weber, M., "La ética protestante y el espíritu del capitalismo, Ed. Península, Barcelona, 1979
- Wilde, O., "La decadencia de la mentira", O.C., Ed. Aguilar, Madrid, 1957