

UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SARMIENTO
INSTITUTO DE DESARROLLO HUMANO-IDH
ESPECIALIZACIÓN EN FILOSOFÍA POLÍTICA

*El proceso de alegorización
en Walter Benjamin: límites y
potencialidades*

Romina Emilce Rodríguez

Director: Prof. Lucas Salvador Fragasso

Los Polvorines, 2014.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
------------------------------	---

Introducción

a. Presentación del tema y estructura del trabajo.....	4
b. Antecedentes.....	7

I. La alegoría barroca en la Alemania del siglo XVII: el *Trauerspiel*

I.1 Las dificultades históricas de comprender cabalmente el <i>Trauerspiel</i>	13
--	----

I.2 El proceso de alegorización en el <i>Trauerspiel</i> y sus implicancias filosófico-políticas.....	26
---	----

II. La Alegoría moderna: Charles Baudelaire y París, capital del siglo XIX

II.1 La gran fantasmagoría moderna: Walter Benjamin y <i>Las flores del mal</i> de Charles Baudelaire.....	34
--	----

II.2 La modernidad y los nuevos héroes.....	44
---	----

II.3 Experiencia y rememoración.....	51
--------------------------------------	----

III. Alegoría, imagen dialéctica y montaje

III.1 Las pretensiones epistemológicas y gnoseológicas del <i>Proyecto de los Pasajes (Das Passagen-Werk)</i>	61
---	----

III.2 Imagen dialéctica y la «nueva naturaleza» de la tecnología.....	67
---	----

III.2.1 Instantáneas de la realidad: la fotografía y sus alcances filosófico-políticos.....	77
---	----

III.3 Alegoría y montaje: potencialidades.....	84
--	----

III.3.1 Arte contemporáneo: problematizaciones y líneas de fuga.....	91
--	----

Conclusiones	97
---------------------------	----

Bibliografía citada	100
----------------------------------	-----

Agradecimientos

El presente trabajo de tesina fue posible gracias al apoyo de diversas personas e instituciones. Es por ello que deseo expresarles mis más sinceros agradecimientos.

En primer lugar, me gustaría agradecer a la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) por haberme brindado la oportunidad y las herramientas necesarias para desarrollar mis estudios de posgrado. A los profesores de la Especialización en Filosofía Política por transmitirme sus conocimientos y orientarme en el arduo camino de la investigación filosófica. Asimismo deseo agradecer al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por ofrecer la oportunidad de acceder a una Beca Interna Doctoral de cinco años de duración, que me permitió focalizarme en la investigación. Fruto de ello es el presente trabajo.

En segundo lugar, quiero agradecer a mi director de la tesina, el profesor Lucas Salvador Fragasso, por su invaluable acompañamiento, sus enseñanzas y sus meticulosas lecturas. Por facilitarme material de estudio y aconsejarme en todo momento. Sin su apoyo hubiese sido imposible concretar este proyecto. Al mismo tiempo deseo destacar, a mi directora de la beca doctoral, Patricia Dip, por sus atinados consejos, sus exhaustivas lecturas del trabajo y su siempre atenta colaboración. A ellos mi más expresa gratitud.

Finalmente, quisiera agradecer a mis amigos y familiares que siempre estuvieron alentando mi trabajo y me ayudaron a proseguir con el mismo. Fundamentalmente deseo agradecer el apoyo inconmensurable de mi marido durante todos estos años. Sin su incondicionalidad y estímulo continuo no hubiera podido llegar hasta esta instancia.

En suma, quiero expresar mi gratitud a todos aquellos, que de una manera u otra, me han acompañado en este largo camino de investigación.

Romina E. Rodríguez.

Introducción

a. Presentación del tema y estructura del trabajo

En el presente trabajo desarrollaremos el uso filosófico que realiza Walter Benjamin de la alegoría, su peculiaridad y relevancia, no sólo temática sino también metodológica. Consideramos que la figura retórica “alegoría” es transversal a todas las obras del autor berlinés, y que desde la misma podemos comprender gran parte de su legado teórico, que abarca un abanico de áreas que van desde la filosofía, pasando por la estética y la política hasta la teología. Su desarrollo y núcleos de reflexión habilitan un sinfín de posibilidades que nos permiten continuar repensando los binomios sujeto-objeto, naturaleza-cultura, sincronidad-asincronidad, tiempo-espacio, entre otros.

Sostenemos que es a través de imágenes alegóricas, o de una forma de pensar y escribir alegórica, que es posible situarnos de un modo diferente frente a un mundo cada vez más cosificador y cosificante. Esto nos lleva a la irrupción de un pensamiento filosófico que al igual que la alegoría desmonta y problematiza lo instituido o instituyente. Un diálogo entre estas dos formas de pensar y situarse en el mundo resulta muy fructífero, ya que en su entramado, las potencialidades que se tejen, políticas, estéticas, sociales y culturales, nos pueden aportar claves inusitadas de reflexión y comprensión de nuestro pasado y de nuestro presente.

La alegoría es un recurso lingüístico que como veremos en el apartado siguiente se ha utilizado desde tiempos inmemoriales, de diversas maneras y con implicancias filosófico-políticas sustanciales. El desarrollo que hace Benjamin y su especial énfasis en este recurso, está ligado a una forma de filosofar y de concebir lo político que le permite configurar un tramado conceptual de la historia, del tiempo, del arte, de la percepción, de la memoria, de los propios sujetos y de los objetos sumamente significativo. En esto radica su novedad.

La alegoría es el vehículo que le permite muy tempranamente, desde su tesis rechazada en 1925, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (El origen del drama barroco alemán) cierta diagramación del pensamiento que, a modo de constelación, nos transporta más allá de lo cognoscible y configurable. En los extremos, en lo fragmentario de los objetos mismos es donde anida lo alegórico. En el caso del *Trauerspiel*, drama barroco alemán que surge en el siglo XVII, es precisamente la decadencia y penumbrosa agonía, en un mundo caído bajo los escombros, oscuro e

infausto, donde surge lo alegórico como posibilidad de algo imposible, como la concepción de una subjetividad a la espera de la redención, como restauración de un orden que en el des-orden instauro una forma de lenguaje, de política y de relación social completamente diferente.

Esta obra rechazada e incomprendida por su época, funda una teoría del conocimiento y de la verdad a-sistemática, no metódica y profundamente objetual. Estas cuestiones embrionarias de su pensamiento persistirán a lo largo de toda su reflexión filosófica.

Lo mismo ocurre cuando se observa, como ha hecho Benjamin, a la alegoría en la poesía del poeta francés Charles Baudelaire. Si bien el contexto histórico es completamente diferente, el proceso de mercantilización de la sociedad, había empujado al poeta (así como a los alegoristas barrocos) a escribir en clave alegórica. Nuevamente la alegoría aparecía en París en el siglo XIX, como un recurso capaz de redimir a la humanidad, como aquello a través de lo cual, los individuos despertarían de un estado de ensoñación sumido en fantasmagorías, producto de las características que la modernidad iba imprimiendo en su interior.

Lo cierto es que, en rigor de verdad, la alegoría es un recurso retórico muy dúctilmente utilizado por Benjamin, que nos permite seguir pensando nuestra actualidad, su configuración, su entramado, a fin de desentrañar aquello que invisible, ausente, oculto, nuestro autor percibió con gran sagacidad y que aún hoy, yace a la espera de ser des-cifrado. Ella exige una forma de percepción más atenta, que se detiene en el detalle, en lo obsoleto, en lo no consagrado como legítimamente observable; una forma de conocimiento que rebasa los límites impuestos, que trasciende las barreras y que busca una praxis emancipadora.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, planteamos la siguiente estructura de trabajo:

En la primera sección (I), se desarrolla el uso filosófico que realiza Walter Benjamin de la alegoría en el barroco. En primer lugar se presentan las dificultades que tuvo el *Trauerspiel* o drama barroco alemán para ser comprendido, y segundo lugar, se analizan sus implicancias filosófico-políticas.

En la segunda sección (II) se profundiza el desarrollo benjaminiano de la alegoría moderna a partir de los poemas de Charles Baudelaire. Para ello, esta sección se divide en tres partes que problematizan en primer lugar, la mercantilización del arte, del sujeto y el mundo fetichizado, el recurso de la alegoría en Baudelaire frente a esta

situación; en segundo lugar, la apreciación e impronta baudelaيرية sobre los cambios en la ciudad parisina, la aparición de nuevos héroes en el escenario moderno, la discusión sobre el concepto mismo de modernidad que abraza el poeta; y en tercer lugar, el proceso de vaciamiento en la experiencia subjetiva de los individuos, la relación con la memoria y el recuerdo, cruces con Henri Bergson, Marcel Proust y Sigmund Freud y comentarios sobre el concepto de rememoración.

En la tercera sección (III) se problematizan fundamentalmente los conceptos de imagen dialéctica y de montaje en la gran obra póstuma el *Libro de los pasajes*. Esta sección se estructura a partir de tres partes, cuyos objetivos son: en primer lugar, analizar los propósitos gnoseológicos, epistemológicos y políticos del *Libro de los Pasajes*; en segundo lugar, desarrollar la construcción y problematización del concepto de imagen dialéctica, ejemplificaciones en la fotografía, sus implicancias y potencialidades, y en tercer lugar, ahondar en algunas cuestiones sobre la alegoría/montaje en el arte contemporáneo y su relación con la filosofía benjaminiana.

Para finalizar, se presentan las conclusiones y reflexiones sobre todo el trabajo realizado, haciendo énfasis en los espacios de apertura que la filosofía benjaminiana habilita así como su especial comprensión de la alegoría.

b. Antecedentes

El término “alegoría” proviene del griego *allegorein* «hablar figuradamente». Se trata de una figura literaria o tema artístico que pretende representar una idea abstracta valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos. Su sentido etimológico («decir otra cosa», «hablar de otra manera») nos permite ya una primera aproximación: una ambigüedad significativa en un texto. Desde la retórica (Quintiliano, Cicerón) la alegoría se presenta como un tropo¹ (metáfora compuesta o continuada) en el que una sucesión de elementos reales sustituyen a una sucesión de elementos abstractos. Es decir, es un sistema de equivalencias desarrolladas por el lenguaje: dos cadenas de significados que se aparejan, dándole al texto dos sentidos, uno literal o explícito, y otro alegórico, oculto o profundo.

En la literatura, los ejemplos son más complejos. La alegoría como género literario es un hecho típicamente medieval. La sensibilidad estética medieval tiene una visión simbólico-alegórica del Universo, el hombre de la Edad Media vive en un mundo lleno de significados, supra- sentidos, manifestación de Dios en las cosas, las imágenes del arte y los elementos de la naturaleza son signos de una verdad superior, señales que guían nuestro camino. Lo cierto es que el hombre de la Edad Media manifiesta un gusto por la correspondencia, por el esfuerzo interpretativo: las alegorías agudizan el espíritu, reavivan la expresión y adornan el estilo. La interpretación del universo es una exigencia inconsciente que busca unir las cosas naturales a las sobrenaturales en un juego de relaciones continuas².

La literatura medieval opera, pues, con imágenes alegóricas, ejemplos de ello son Gonzalo de Berceo- poeta español nacido en 1197, el primero de nombre conocido en

¹ Cabe destacar que esta apreciación de la alegoría en su sentido retórico se enmarca en una visión más bien tradicional de la misma, en la que ésta, se ve como tropo (juego con una sola palabra) y no como una figura (juego con un grupo de palabras). Se dice entonces, que la alegoría es un lenguaje figurado. Asimismo identificar metáfora y alegoría nos llevaría a un equívoco, que por simplista, resta complejidad y profundidad a la alegoría, que de por sí, se caracteriza por cierto carácter oscuro, aunque aspire en cierta medida a la comprensión. En todo caso, pareciera ser que la alegoría juega con los claroscuros entre la oscuridad y la claridad, entre lo comprensible y lo indescifrable. (Ver Fletcher, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico.*, Madrid, Akal, p. 75 y ss.).

² Para acercarse a la problemática de la imagen medieval proponemos una sucinta bibliografía que puede ser de interés: Duby, Georges, *Arte y sociedad en la Edad Media*, Trad. Fernando Villaverde, Buenos Aires, Taurus, 2011; Francastel, Pierre, *La realidad figurativa*, Barcelona, Paidós, 1998 y *La figura y el lugar*, Barcelona, Monte Ávila Editores, 1988; Grabar, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Trad. Francisco Diez del Corral, Madrid, Alianza, 1991; Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte medieval*, Madrid, Alianza, 1975; López, Santiago S., *Iconografía medieval*, Donosita, Etor, 1988; Fletcher, Angus, (1964) “El agente daimónico” y “La imagen cósmica” en *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Trad. Vicente Carmona González, Madrid, Akal, 2002.

lengua castellana, principal autor en el siglo XIII del llamado Mester de Clerecía, escuela medieval de hombres de letras (una calificación que en aquella época casi coincidía con la de sacerdote), cuya principal aportación fue la difusión de la cultura latina. Berceo inauguró la senda de la poesía erudita, en contraposición con la desarrollada por la poesía épica popular y la de los juglares. Su poesía trata siempre sobre temas religiosos, y está constituida fundamentalmente por hagiografías, esto es, escrituras sobre materia sagrada y por extensión, biografías de los santos. Una de sus obras alegóricas más importantes es *Milagros de Nuestra Señora*.

También se destaca en la literatura medieval, Chrétien de Troyes, nacido en 1135, poeta de la corte de Champaña. Se dice que es el primer novelista de Francia y uno de los primeros autores de libros de caballería; según algunos, el padre de la novela occidental. Entre sus escritos, uno de los que registra un elevado contenido de alegorías es *Perceval* o el *cuento del Grial*.

Todos los géneros medievales hacen uso de la alegoría. El teatro crea las moralidades, representación de vicios y virtudes. En la épica, la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (1265-1321) y el *Roman de la Rose* de Jean de Meung (1240-1305), llevan la alegoría a su más alta cima, y ambas obras influyen en todos los géneros posteriores.

En historia del arte, la alegoría es la representación artística de ideas abstractas por medio de figuras o atributos. Son características las alegorías del pintor flamenco El Bosco (1450-1516), en *El carro de heno* o *El jardín de las delicias*, y de Sandro Botticelli (1445-1510) en su *Alegoría de la Primavera*, o *La calumnia de Apeles*. Fundamentalmente durante el Renacimiento nos encontramos con obras cuya comprensión es tan amplia, que se ajusta a las más variopintas de las interpretaciones. Conjugan en clave mítico-mágica misterios que portan contenidos oscuros y cotidianos a la vez, lo que hace que sean repetidos y reproducidos sin mayores inconvenientes. Aquello que no era comprendido se tomaba como fábula o simples bromas. En el Renacimiento las obras alegóricas representan de modo enmascarado o críptico secretos divinos y fantasías, y emplean descaradamente un lenguaje exótico que muchas veces retoma cuestiones filosóficas de los antiguos aglutinando en su interior lo profano y lo sagrado³.

Sin embargo, desde el siglo XVI, la alegoría decae y será retomada recién en el

³ Ver Wind, Edgar, (1958) *Misterios paganos del Renacimiento*, Trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Alianza, 1998.

siglo XIX, aunque siga viva en libros de viajes y críticas de costumbres y se renueva en la lírica y en el teatro del simbolismo. A mediados del siglo XVIII es cuando se produce un cambio que será fundamental para la formulación de las teorías de la alegoría: la fundación de la estética como disciplina filosófica, cuyo punto de arranque cabe situarlo en la *Estética de Alexander Baumgarten* (1791) y en las teorías acerca de lo sublime de Edmund Burke (1757).

El problema se plantea, en cuanto a la alegoría se refiere, cuando Alexander Baumgarten asegura que en la actividad artística la producción y la contemplación devienen lo mismo, porque la obra es la percepción de lo que se expone. De este modo, el conocimiento sensible se identifica con la exposición artística, poética en el caso que nos ocupa, que en cuanto conocimiento sensible, necesariamente perfecto, ha de ser bello. Baumgarten aún no habla del símbolo en el sentido en que se empleará el término a partir de Johann Wolfgang Goethe, pero en su afirmación del conocimiento sensible y en su idea de belleza se encuentra ya en toda su potencialidad la idea de símbolo y de conocimiento simbólico que se ha desarrollado e impuesto a lo largo de casi dos siglos.

Goethe insiste en que no hay que confundir la alegoría en donde lo individual se ve desde lo general, y el símbolo en donde la experiencia de lo universal se ve en un solo particular⁴. Cabe destacar que Goethe es uno de los primeros que contraponen críticamente los conceptos de alegoría y símbolo. Anteriormente, Immanuel Kant (1790) había considerado al símbolo como aquello sobre lo cual no hay conceptos, y por lo tanto, como un puente hacia lo suprasensible. Así lo expresa en su obra titulada *Crítica del juicio*:

“concepto que sólo la razón puede pensar, y del cual ninguna intuición sensible adecuada puede darse, se pone una intuición en la cual solamente el proceder del Juicio es análogo al que observa en el esquematizar, es decir, que concuerda con él sólo según la regla de ese proceder y no según la intuición misma; por lo tanto sólo según la forma de la reflexión y no según el contenido”⁵.

La consideración kantiana sobre el símbolo será retomada críticamente por F. W. J. Schelling, quien en *Filosofía del arte* lo define como: “la síntesis de dos opuestos, la

⁴ Ver Goethe, Johann Wolfgang, *Obras completas*, Tomo I, trad. de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1957, p. 324.

⁵ Ver Kant, I., *Crítica del juicio*, Estudio introductorio y análisis de las obras al cuidado de Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1999.

esquemática y la alegórica”, entendiéndolo esquemático como la representación en la que lo general significa lo particular, o en donde lo particular es contemplado a través de lo general; y lo alegórico, como la representación donde lo particular significa lo general, o lo general es contemplado a través de lo particular. La síntesis entre ambas (el símbolo) es en donde ambas significan uno⁶.

No obstante durante la rehabilitación de la alegoría, la presencia del símbolo no ha decrecido en la teoría del arte, abriéndose a nuevas posibilidades, desde el esencialismo de raíz heideggeriana de Hans- Georg Gadamer (1975), hasta la teoría de Tzvetan Todorov (1977), que hace del símbolo elemento esencial y definitorio de la poeticidad, sin olvidar el auge del simbolismo cultural neokantiano de Ernst Cassirer (1971), o las múltiples derivaciones del simbolismo psicoanalítico.

La descomposición de la simbología estética se produce, paradójicamente, en el movimiento simbolista. A lo largo del siglo XIX, el símbolo, en un proceso de lenta alegorización, se va convirtiendo poco a poco en un caso más de lenguaje figurado perdiendo los elementos teóricos que a comienzos de siglo le habían conferido su primacía estética. En este período, el símbolo deviene un procedimiento analógico más de base conceptual.

La postura de Hans- Georg Gadamer, al situar la alegoría en el terreno de la retórica, lejos de cualquier relación con la metafísica, no deja de resultar paradójica, más aún, si se tiene en cuenta que el concepto de alegoría que está manejando en *Verdad y Método* abarca tanto la alegoría como figura retórica como la alegoría hermenéutica. La alegoría actual para el autor sólo es posible después de la caída de las pretensiones románticas de unidad que, ya desde la propia etimología, había encarnado el símbolo.

Más allá de la retórica, en la teoría literaria general, Terry Eagleton (1998), T. Todorov (1993), Paul de Man (1990) la alegoría es, más que un recurso de estilo, un género de literatura, pues en ciertas épocas y subgéneros obras enteras tienen como base el ser alegóricas. En estos casos, la estructura de la obra es la explicación y análisis de una idea abstracta por medio de elementos concretos, personas, objetos y sucesos. Lo que se enfatiza es la estructura secuencial y narrativa de la alegoría. La alegoría no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa, la posibilidad de siempre decir algo diferente de

⁶ Ver F. W. J Schelling, *Filosofía del arte*, Trad. Elsa Tabernig, Buenos Aires, Nova, 1949, p. 55.

lo que ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma. Esto es también lo que impide toda síntesis totalizadora, la narración exhaustiva o la absorción total de una memoria o recuerdo.

En el plano de la filosofía, la reivindicación de la alegoría por Walter Benjamin (1925) ha de entenderse en el contexto de toma de conciencia de la modernidad. Hacia el siglo XX, el término alegoría cobra una impronta inusitada hasta el momento. En la tercera parte de su tesis doctoral, *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin analiza el uso de la alegoría en el Barroco y las diferentes interpretaciones a las que fue sometida por el Romanticismo y el Clasicismo alemán. Con el mismo propósito, y en vistas de las limitaciones que presentaría la alegoría barroca, analiza la alegoría en el poeta francés Charles Baudelaire. Lo que a Benjamin le interesa de la alegoría no es tanto su capacidad como recurso estético, sino su capacidad como recurso filosófico. La alegoría podía ser una nueva alternativa de hacer y pensar la filosofía: filosofía del fragmento y de lo concreto que es capaz de conectar con la totalidad, filosofía de la imagen dialéctica, en donde los objetos concretos y mundanos de esta realidad material son el punto de partida para filosofar.

Benjamin fue capaz de percibir la importancia de la técnica alegórica del Barroco como la de Baudelaire, aún cuando comprendió que ambas tendencias no aportaban lo suficiente para un cambio en la sociedad y en el curso de la historia. La alegoría barroca llevaba a una pasividad en lo político y en Baudelaire a una resignación.

Con la utilización de esta técnica, Benjamin quería instaurar un nuevo modo de hacer filosofía, que podía despertar a la modernidad de la gran fantasmagoría en la que se encontraba sumergida. Frente al método de exposición tradicional de la filosofía, Benjamin proponía una filosofía a través de imágenes dialécticas que nos permitiera comprender la realidad (es decir, la realidad de la fantasmagoría) y despertar del sueño mítico en el que se encontraba sumido el inconsciente colectivo de la modernidad.

Resultado de este modo de pensar y hacer filosofía fue el *Proyecto de los Pasajes*, un trabajo inconcluso que suscitaría profundos interrogantes. Pero de lo que no cabe duda es de la magnitud que tuvo la manera de hacer filosofía que se propuso allí. Una filosofía que no se pierde en discursos teóricos que desconectan del mundo real, sino que ataca las cosas de este mundo desde su propia raíz, haciendo filosofía desde los objetos mismos, como si éstos hablaran. Filosofar a partir de la propia materia, de las ruinas de la modernidad, constituiría una nueva forma de interpretar la historia, al sujeto

y a los propios acontecimientos. Esta novedad en la filosofía, en la forma de pensar la historia y la estética marcará el transcurso de todas las interpretaciones ulteriores.

I. La alegoría barroca en la Alemania del siglo XVII: el *Trauerspiel*

I.1 Las dificultades históricas de comprender cabalmente el *Trauerspiel*

Walter Benjamin comienza su obra *El origen del drama barroco alemán* (1925)⁷ esbozando cuál debería ser la forma de hacer filosofía. No bajo el carácter de método en el marco de un tratado filosófico, sino bajo una forma que consiste en rodear inintencionalmente los fenómenos, a través de las ideas. Éstas, se ofrecen a la contemplación y están libres de mediaciones de cualquier índole, al igual que la verdad, que es diferente del objeto de conocimiento. Las ideas como la verdad, constituyen un grado supremo de significación. Por lo que

“los fenómenos no entran en el reino de las ideas íntegros, [...] sino sólo en sus elementos, salvados. Se despojan de su falsa unidad a fin de participar divididos, de la genuina unidad de la verdad. En esta división suya los fenómenos quedan subordinados a los conceptos, que son los que llevan a cabo la descomposición de las cosas en sus elementos constitutivos”⁸.

De este modo, los conceptos posibilitan a los fenómenos ser parte de las ideas. Su función, permite la presentación de la configuración de éstas últimas, que se manifiestan con mayor claridad en los extremos. Pero las ideas no se toman para profundizar el conocimiento de los fenómenos, éstos se agotan en sus elementos conceptuales; sino que presentan por medio del concepto la constelación objetiva de sus componentes, su mutua pertenencia, precisamente en lo que tienen de extremo. Dicho de otra manera, el carácter extremo de los componentes que se expone a modo de constelación conceptualmente en las ideas, es lo que posibilita la verdad de los fenómenos. Las ideas se constituyen en la verdad, ya que éstas están desprovistas de intencionalidad, y su ser, se da en el nombre, en aquello que todavía no ha sido degradado en aras del aumento de su cognoscibilidad⁹.

⁷ *El origen del drama barroco alemán* es la tesis que Walter Benjamin presentó para su habilitación como docente (*Habilitationsschrift*), pero que fue rechazada. Este trabajo salió publicado años después.

⁸ Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

La somera descripción sobre la conceptualización de las ideas en Benjamin, resulta pertinente para nuestro desarrollo sobre el *Trauerspiel*, porque éste es considerado según el autor una idea. Es importante aclarar que la obra que analizaremos discute y analiza el origen del *Trauerspiel* o drama barroco alemán, y en este sentido, nos detendremos en el concepto de «origen» (*Ursprung*). Por origen Benjamin entiende lo que surge en el devenir mismo, aquello que no se deja limitar por las coordenadas fácticas en el mundo de los fenómenos, de los hechos, esto es, las relaciones esenciales de los fenómenos en su estado puro¹⁰. Pero sino se condice con los hechos, ¿cómo se podría hablar de su autenticidad? Pues bien, lo auténtico será objeto de descubrimiento en el mismo proceso y devenir de la configuración de las ideas que están a la base de los fenómenos, que son mediados por los conceptos y que se ponen de manifiesto en el desarrollo de la tarea del filósofo. El filósofo es quien reúne los puntos extremos que resplandecen en la constelación de ideas sobre un concepto, extrayendo, en el caso de la idea de origen, por ejemplo, su historia interna, su historia natural. Historia que no ha sido afectada por los condicionamientos fácticos y de esta manera, consigue salvarla dando con su esencia, que se encuentra en estado de reposo, pero que ha absorbido en su devenir todas sus manifestaciones históricas. En este sentido, en la medida que una idea, por su definición y contenido intrínseco, se aísla de la totalidad, es una mónada. “La idea es una mónada: en ella reposa, preestablecida, la representación de los fenómenos como en su interpretación objetiva [...] su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo”¹¹.

Benjamin vislumbra que el *Trauerspiel* ha sido comprendido de manera oscura y parcial y que le han sido negados, los elementos históricos que su forma reclama, debido a su propia constitución. En gran medida, por la importancia que tomó en la época el drama inglés de William Shakespeare o el de Pedro Calderón de la Barca. El drama barroco había quedado olvidado, rezagado en la historia de las ideas o en la historia del arte, su interpretación en el Clasicismo y en el Romanticismo no daba cuenta aún de toda la completitud y profundidad que éste

¹⁰ “El origen no sólo existe antes de la historia en una atemporalidad paradisiaca, sino que determina el recuerdo de un tiempo redimido y la promesa de aquel tiempo dentro de la historia”, porque permite restaurar lo olvidado en la apertura de lo otro (Ver Gagnebin, Jeanne Marie, “El original y el otro” en Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann (eds.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza/Goethe-Institut, 1993, p. 24).

¹¹ Benjamin, W., *Op. Cit.*, p. 31.

demandaba. Además de que el contexto histórico en el que surgen- período de la Contrarreforma- exigía de alguna manera retomar o ensalzar los valores de la cultura y tradición alemanas, optando por temas clásicos.

Sin embargo, por su propio origen, plagado de violencia y enfrentamiento, en un contexto crítico, sobre todo por las discusiones de la época en torno al derecho político, los *Trauerspiele* presentan ciertas medidas políticas que debe o debería tomar el soberano en un estado de excepción. El Origen del *Trauerspiel* alemán se encuentra guiado por una indagación en este contenido, por la intención de esclarecer los modos en que la historia era representada en la época barroca y cómo operaba esta representación en la representación que de ella hacía el *Trauerspiel*. Su época estuvo marcada por la violencia desatada a partir de la Guerra de los Treinta años- enfrentamiento entre protestantes y católicos¹²- y por una serie de debates en torno a la política y lo jurídico que indudablemente penetraron en estos dramas. Ahí radica su importancia, no sólo implican un grado de abstracción del escritor, al interior del ámbito literario, sino también, lo crucial se halla en que a partir de ellos se puede arribar a una determinada configuración del arte, del derecho, de la política o inclusive, del lenguaje. Pero esto no fue comprendido por su época. Lejos de este tipo de interpretaciones, el *Trauerspiel* había sido tomado, por ejemplo, en el Renacimiento, como una distorsión de la tragedia antigua e incluso, como dramas irrepresentables que nunca habían llegado a escenificarse.

En dos ensayos que Benjamin redactó en 1916, y que nunca publicó, titulados “*Trauerspiel* y tragedia” y “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia” el autor (a diferencia de Aristóteles que argumenta que la historia y la poesía tienen modos distintos en cómo cada una conjuga los sucesos y las acciones, ya que la poesía tiene la potencialidad de ir más allá que el relato sobre los hechos de determinados individuos o grupos de individuos¹³) sostiene que para una comprensión profunda de lo trágico y del *Trauerspiel*, debemos partir de la historia. “Pues sucede que el tiempo de la historia es infinito en cada dirección y está sin

¹²Aunque inicialmente se trató de un conflicto religioso entre estados partidarios de la Reforma y la Contrarreforma dentro del propio Sacro Imperio Romano Germánico, la intervención paulatina de las distintas potencias europeas, gradualmente convirtió el conflicto en una guerra que se extendió por toda Europa, por razones no necesariamente relacionadas con la religión: búsqueda de una situación de equilibrio político, alcanzar la hegemonía en el escenario europeo, enfrentamiento con una potencia rival, etc.

¹³ García Yebra, Valentín, *Poética de Aristóteles*, Edición trilingüe, Madrid, Gredos, 1974, p 159.

consumar en cada instante”¹⁴. El tiempo de la historia no podría circunscribirse a un hecho empírico concreto, no se trata de un tiempo mecánico en el que sólo importan las coordenadas espaciales de magnitud y regularidad, sino por el contrario, lo que le atañe al tiempo histórico, es algo que no posee determinaciones, es decir, una idea.

En el *Trauerspiel*, el tiempo nunca se consume, todos actúan hasta que la muerte pone fin a la obra, aunque ésta continúa en otro mundo. Lo que acontece en la obra es alegoría de otro acontecimiento, por eso su tiempo no se consume. El *Trauerspiel* no toma como personajes principales a hombres enaltecidos cuyo destino tortuoso los hace tener una vida trágica, tras ser víctimas de injusticias, frente a lo cual los espectadores no pueden sentir más que conmiseración y purgar de este modo, sus almas (tragedia antigua). En el *Trauerspiel* eso otro que acontece como continuación de la obra real que ha sido concluida tras la muerte, toma carácter espectral, fantasmagórico. “Los muertos se convierten en fantasmas”¹⁵, por eso decimos que mientras que la temporalidad se agota en la tragedia, en el *Trauerspiel* el carácter temporal se amplía y su resolución no se agota en el drama propiamente dicho, sino que continúa en forma de música, en una suerte de redención. En donde significado y sonido se emparentan de modo espectral. Porque “existe una vida sentimental pura de la palabra en la que ésta se purifica para dejar de ser sonido de la naturaleza y convertirse en sonido puro del sentimiento”¹⁶ luctuoso. El *Trauerspiel* es naturaleza que se expresa en el lenguaje por la pureza de sus sentimientos, pero la naturaleza contenida en él, es lamento, quejido, puesto que ha sido traicionada por el lenguaje de los hombres, por eso, se presenta en forma de ruina, como naturaleza caduca.

El *Trauerspiel* tiene como principales actores a los soberanos, príncipes o reyes que se ven abrumados ante la indecisión, arbitrariedad, paradoja, perdidos en la incertidumbre, frente a una situación excepcional, ante una catástrofe inmanente y caen en un estado de melancolía, de tristeza crónica y de un profundo malestar. La centralidad de la figura del soberano radica en que éste vendría a ser el principal exponente de la historia y como telón de fondo, estarían las discusiones políticas y

¹⁴ Benjamin, W., (1989c) “*Trauerspiel* y tragedia” en *Obras, Libro II, Vol.1*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, p. 138.

¹⁵ Benjamin, W., “*Trauerspiel* y tragedia”, en *Obras, Libro II, Vol.1*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, p. 140.

¹⁶ Benjamin, W., “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia”, en *Ibid.* p. 142.

jurídicas que penetraron en estos dramas, y su importancia, se relaciona con la potencialidad filosófica que desencadena la arbitrariedad y paradoja en la que discurren los acontecimientos.

En el barroco todo está exaltado, hay un profundo arraigo al acontecimiento histórico, no es un mundo de meras transcendencias sino de total inmanencia. La incapacidad de decisión del soberano para evitar las catástrofes o ante una de ellas conlleva a que el luto se apodere de su vida. El estar sumido en una profunda meditación es lo primero que caracteriza a quien sufre de luto, el malestar de vivir en un profundo error, la idea de la muerte lo aterroriza y queda subsumido bajo la mirada de un hombre melancólico y triste. El príncipe se convierte en una criatura que queda reducida a la pura tristeza, la duda y la arbitrariedad, la miseria y la caducidad. El estar sumido en un estado de luto y melancolía “[...] puede llegar a convertir la distancia entre el yo y el mundo circundante en un extrañamiento con respecto al propio cuerpo”¹⁷, lo que implicaría cierta despersonalización. En palabras de Benjamin, “la indecisión del príncipe, en particular, no es más que acidia saturnina. Saturno vuelve a los hombres –apáticos, indecisos, lentos”¹⁸.

En el *Trauerspiel* la naturaleza es sentida como una eterna caducidad (*Veganglichkeit*), donde la mirada saturnina imprime el sello de la historia, historia de la decadencia, de las ruinas. “En la ruina todos los tiempos convergen y divergen, se separan y entrechocan como calaveras mudas en el oleaje de un ahora sin presente”¹⁹. La ruina es la cifra histórica de lo transitorio y de lo efímero que se expresa en la caducidad de la naturaleza, y que da cuenta del lenguaje mudo de las cosas y de su sometimiento a la muerte.

El rey en el *Trauerspiel* no puede decidir porque la naturaleza de la que forma parte, y a la que ha traicionado en el lenguaje se encuentra paralizada y porque no puede decidir, producto del sentimiento de luto que lo gobierna, las palabras comienzan a tomar significado alegórico. El príncipe mantiene una encarnizada fidelidad a las cosas, lo que lo subsume a ellas, al mismo tiempo que implica una traición al mundo. Aquello que lo supedita al silencio de las cosas, es su verdad,

¹⁷ Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 133.

¹⁸ *Ibid*, p. 148.

¹⁹ Galende, Federico, “Eco de la materia y la tristeza del lenguaje. La recuperación benjaminiana de la melancolía” en *La oreja de los nombres*., Buenos Aires, Gorla, 2005, p. 89.

verdad que no se condice con el desengañado mundo de los hombres y que en su entrañable mudez fulgura un mundo distinto.

Así la historia adquiere un significado en el lenguaje, mientras que el rey solo conserva simbólicamente la Corona. En este contexto, el *Trauerspiel* solo es un fragmento del mundo simbólico en el que el rey ha quedado relegado, mientras que lo luctuoso se ha extendido en el mundo sensible, como realidad total y se despliega como sentimiento (*Gefühl*) en la palabra. Aunque la obra encuentra su momento de redención en el surgimiento de un sentimiento cuya naturaleza es suprasensorial²⁰, en donde el lamento debe disolverse y por eso pasa a un lenguaje del ‘sentimiento puro’, a la música, a un sonido cuya resonancia es infinita.

Por lo anteriormente expuesto, podemos observar que el *Trauerspiel* era profundamente alegórico. Pues “el más alto grado de tristeza, su máxima intensidad, se produce cuando las cosas se transfiguran en *escritura alegórica*”²¹. Ahora bien, el concepto de alegoría, al igual que el propio concepto del drama barroco alemán, amerita un análisis que nos dedicaremos a realizar en lo que sigue, ya que su propia conceptualización también encerraba equívocos.

La alegoría es un modo de significación específico, es un gran rompecabezas en donde no hay una sola forma de disponer las piezas, sino muchas y cada configuración conlleva a una significación distinta. El resultado es un complejo sistema de ideas, en donde los significantes han sido puestos a rodar como en una ruleta rusa. Las cosas en tanto significan alegóricamente están sobrenominadas, no hay una fidelidad unívoca entre el significado y el significante al modo simbólico, sino una multiplicidad de sentidos. No hay mediación de ninguna índole, las cosas surgen de su propia confrontación, es en ese límite donde puede surgir lo Otro.

Visto así, el mundo es una escritura y “en la medida en que la intención alegórica se vuelve hacia el mundo creatural de las cosas, hacia lo que está muerto o, en el mejor de los casos, medio vivo, el hombre resulta excluido de su campo de visión”²². El hombre debe realizar un gran esfuerzo para comprender o des-cifrar el secreto, enigma que esconden las alegorías. He ahí que traigan aparejado múltiples

²⁰ Benjamin, W., “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia”, en *Obras, Libro II, Vol. I*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, p. 143.

²¹ Fragasso, Lucas, “Crítica y melancolía” en Massuh y Silvia Fehrmann (eds.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza/Goethe-Institut, 1993, p. 128.

²² Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 224.

implicancias y que estén al servicio muchas veces de importantes necesidades sociales y políticas.

La cosa, cuyo lenguaje es mudo, aparece como un reflejo en la historia, concepto de historia que se condice con la argumentación benjaminiana de la misma, donde hacer historia es atrapar una imagen secularizada, escribir el pasado significa apropiarse de una imagen en el momento en que ésta relampaguea²³, se trata de un pasado intemporal. Esto significa, que el pasado no es algo disponible sino que hay que articularlo con el presente. Éste se encuentra entre un pasado fugitivo, un pasado que lo determina a actuar de alguna manera y un futuro que tiene como horizonte una promesa de justicia, en ese interludio, en ese *impasse* ocurre la esencialidad de la cosa, en donde pasado y presente entran en constelación, en relación dialéctica. En palabras de Benjamin, ‘hacer época no es intervenir pasivamente en la cronología, es interrumpir el momento’.

El lenguaje que expresa una impugnación a su presente, que es intemporal, forastero en su tiempo, nos muestra que hay duelo y melancolía, porque la cosa se presenta con un nombre pero en contra del nombre, lo esencial de la cosa es innombrable. Las cosas tienen un lenguaje mudo que no podemos conocer, esta carencia de lenguaje es la tristeza de las cosas, el gran dolor de la naturaleza²⁴. La

²³ Benjamin, W., (1972) *Tesis sobre el concepto de historia*, en “Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia”, Buenos Aires, Taurus, 1989, Tesis VI, p. 180.

²⁴ En total consonancia con lo que se viene desarrollando, Benjamin menciona en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos* (1916), que el lenguaje mudo de las cosas es incomparable con el lenguaje material humano, y se reconcilian a partir de la voluntad creadora de Dios que hizo cognoscible a las cosas en sus nombres y el hombre al nombrarlas las ha conocido. El hombre conoce en el lenguaje en que Dios lo ha creado, he ahí la entidad espiritual del lenguaje. Aquello que designa a la cosa, no es producto de una suerte de convención de signos, o que la palabra es la realidad de la cosa, sino por el contrario, de la palabra divina ha surgido y su cognoscibilidad se debe a la palabra humana, al nombre que se le ha otorgado. De hecho la cosa se comunica a partir de ese nombre otorgado por el hombre, en donde la palabra de Dios se encuentra presente en la mudez de su condición inherente, en lo que las cosas no nombran, cuando se nombran en el lenguaje humano. En este pasaje de traducción, de lo imperfecto a lo perfecto, de lo silencioso a lo vocal, de lo innombrable a lo nombrable, se añade un acto de conocimiento, y esto es posible porque ambos, tanto el hombre como las cosas, están relacionados en Dios. Sin embargo, de no remitirse en Dios, las cosas se mantienen sin nombre en el lenguaje humano, que no busca denominarlas, sino sobrenominarlas (*überbennant*), lo que implica una divisibilidad del mundo que es desconocida por las cosas y por la naturaleza, cuyo lenguaje es mudo (Véase Walter Benjamin “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” en *Iluminaciones IV*, Trad. Blatt, Roberto, Madrid, Taurus, 1999). Asimismo es importante destacar, lo que el autor señala en *Sobre la facultad mimética* (1933) a propósito de que tanto la lengua como la escritura, implican elementos de cierta inmaterialidad mimética que abren horizontes de posibilidad y cognición insospechados. No se trata de leer lo que está escrito, sino de leer lo que nunca se escribió. La facultad mimética del hombre es propia del lenguaje, de la escritura y de la lectura, y genera las condiciones dentro del lenguaje a las cosas que no tienen nombre, que no tienen expresión, que son inmateriales, que han sido silenciadas, por el relato

naturaleza carece de lenguaje y esa carencia la enviste de una profunda tristeza que enmudece a las cosas. En el *Trauerspiel* inclusive el propio príncipe se ha reducido a una cosa sin sonido.

“La tristeza transcurre en la posibilidad de más de una significación, en la posibilidad de más de una posibilidad. He aquí lo que abre las cosas al nombre y coloca los nombres ante la «orfandad trascendental» de su propia habla.”²⁵

La tristeza es el lenguaje que tiene lo mudo de expresarse, aquello que escapa al lenguaje nominal, a la significación, se expresa en la tristeza. La alegoría es entonces la estructura de la tristeza. El intento de nominar fielmente a las cosas deviene en alegórico, puesto que semejante empresa está condenada al infinito fracaso. La tristeza es el lenguaje de las cosas, porque el lenguaje como tal, al nombrarla, no expresa toda su esencialidad, he ahí la sobrenominación, ‘que expone al lenguaje a la verdad de su límite’ y demuestra la precariedad de nuestras imágenes y palabras, y con ello de la propia historia como ‘tensión irresuelta entre presente e infinitud’.

Las nociones de finitud, de inestabilidad, de mutabilidad, son manipuladas y controladas por el efecto destructor del tiempo, de un tiempo vertiginoso que cuando pasa, trae la destrucción, y obliga al hombre a preguntarse por la precariedad de su existencia en el cosmos. Por eso consideramos de suma pertinencia tomar los rasgos característicos del *Trauerspiel* alemán que nos describe Benjamin, porque cuando el orden instituido es inestable, efímero y decadente, surge lo alegórico inscrito en una historia petrificada, en ruinas, en la que frente a la sobrenominación de las cosas del mundo, la tristeza cobra un lugar esencial. Hay tristeza porque lo esencial de la cosa no se puede expresar en el lenguaje, y esa inexpressión acaece en la historia a modo de reflejo fugaz, a modo de imagen instantánea. Esa imagen impugna un presente, cuya mayor característica es el caos, el desorden, la inestabilidad, habita en un tiempo en el que se ve fuera de lugar, porque el tiempo real está fuera de sí.

de los vencederos, desconociendo el dolor de lo inexpresable, de los oprimidos. De esta manera, se puede recrear internamente experiencias sociohistóricas que han dado forma al objeto, sin reducirlo a conceptos determinados o determinantes (Véase, Benjamin, Walter, “Sobre la facultad mimética” en *Angelus Novus*, Trad. H. A. Murena, Barcelona, EDHASA, 1971).

²⁵ Galende, F., “De la lectura freudiana de Hamlet a la recuperación de la tristeza como apertura de la justicia” en *Op. Cit.*, p. 60.

En suma, el *Trauerspiel* no se reducía a los efectos que producía en los espectadores, ya que no tenía como *leitmotiv* despertar un sentimiento luctuoso en el espectador, sino por el contrario, el espectáculo se desarrollaba ante los que padecen luto. Asimismo el escenario no constituía como en la tragedia antigua, una unidad cósmica, en donde sólo variaban las acciones, pero el héroe era siempre el mismo, por el contrario; en el *Trauerspiel* el lugar no se encuentra detenido, definido, sino absolutamente desgarrado y escindido.

La puesta en escena de la tragedia griega conformaba una suerte de juicio que tenía como horizonte de posibilidad la conciliación y el diálogo, o dicho en otras palabras, la eventual emergencia de una comunidad distinta. De este modo, la escena era una representación de lo jurídico, en la que se resolvía al menos por un instante y de modo poco más que problemático, el enfrentamiento del héroe y los dioses, pero también con las propias leyes, he ahí que éste se vea privado de la palabra, signado al más puro pero no menos aterrador lenguaje del silencio, pagando el alto precio de la muerte frente a lo que descubre: el hecho de poder levantarse de cara al mundo que lo atormentaba, demostrando así, ser mejor que los dioses. El lenguaje del silencio lo confinaba a la soledad del propio yo, al separarlo del mundo y de los dioses, pero también señalaba su autosuficiencia. Con lo cual, el héroe caído, no podía fundar comunidad alguna, porque precisamente, dadas las condiciones de su privación lingüística, se veía ensimismado en su propio yo, y las emociones que provocaba en los espectadores eran de la misma índole, sólo podía suscitar un contenido común que resonara en generaciones ulteriores²⁶.

Pero este no es el caso del *Trauerspiel*, en donde los espectadores sólo contemplan y no constituyen una parte que juzga frente a lo que se presenta en las escenas. Por el contrario, aprecian en el espectáculo un sentimiento que tiene que ver con su interioridad y no con el orden cósmico. La puesta en escena se vincula a la corte, a sus pompas de ostentación y a sus acciones políticas. El espectáculo es interpretado como el gran despliegue de la historia de la humanidad, porque las vicisitudes de la corte inciden directamente en los súbditos. Por eso en su constitución era profundamente histórico, y había sido, no sólo malinterpretado y confundido con la tragedia antigua, sino que también la época, plagada de

²⁶ Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán.*, p. 95 y sgtes.

enfrentamientos y luchas sangrientas, contribuyó a naturalizar estos dramas y no ver o comprender la profundidad alegórica de su lenguaje. “El Barroco es una época en la que una inflexible voluntad de arte (*Kunst Wollen*) prevalece sobre la práctica artística propiamente dicha”²⁷.

Otro elemento de comparación que deseamos resaltar es el concepto de destino, que en la tragedia antigua aparece como aquello ante lo cual el héroe debe sucumbir necesariamente. En el *Trauerspiel* el destino “es el poder elemental ejercido por la naturaleza en el curso de la historia, proceso que no es de todo del orden de la naturaleza, ya que la condición de criaturas refleja todavía el sol de la gracia”²⁸. El destino en el *Trauerspiel* nos seduce a reconciliarnos con ese presente en decadencia, articulándolo con el pasado que no ha suturado aún sus expresiones de opresión y de dolor. Asimismo, mientras que el sujeto del destino en la tragedia antigua era el héroe, en el *Trauerspiel* siguiendo a Benjamin, lo son ‘constelaciones de ellos’. La fatalidad que abrazaba al héroe trágico lo llevaba hacia la muerte, en el *Trauerspiel* la fatalidad no sólo corroe a los personajes sino también a las cosas mismas. El hombre que se ve reducido a una mera criatura, desamparado, en la más profunda soledad, melancólico, se ve enfrentado además, con la fatalidad de las cosas, éstas irremisiblemente han cobrado vida. Las pasiones descontroladas, fuera de quicio de los personajes, se han materializado en las cosas y éstas comienzan a marcar el rumbo de los acontecimientos, y con ello, el curso de la historia. Al respecto, la tragedia antigua se encuentra totalmente liberada del mundo de las cosas, pero no así de la muerte que constituye un límite para el héroe trágico. En el *Trauerspiel*, en cambio, la muerte del héroe no implica un límite, ya que éste con ella sólo pierde su vida material, pero bien podría reaparecer en una imagen fantasmal e inclusive continuar más allá de la obra misma.

Finalmente, cabe destacar, que en la época en la que surgieron los *Trauerspiele*, floreció una nueva concepción de soberanía, producto de las luchas por el poder entre la iglesia y los reyes, hasta ahora considerados tiranos y abalados por aquélla, pero también producto de la Contrarreforma. A diferencia del concepto

²⁷ *Ibid*, p. 39.

²⁸ *Ibid*, p. 120.

moderno de soberanía²⁹, el concepto barroco propugna que el príncipe evite el poder que se le ha otorgado, ya que éste de cualquier forma detenta despotismo, tiranía³⁰ y propone una teoría del «estado de excepción»³¹ que no se agota con la estabilidad política surgida un siglo después. En esta concepción, “el tirano y el mártir son [...] las dos caras de Jano de la testa coronada. Son las dos plasmaciones, necesariamente extremas, de la esencia del príncipe”³². El príncipe es tirano en vista del poder inmaculado que se le otorgado, poder que lo convierte en una criatura miserable, incapaz de decidir y desbordado por una situación excepcional; pero al mismo tiempo es mártir ‘por la fe que se tenía en el sacrosanto poder de su función’. La

²⁹ Si bien cada escuela de derecho público enuncia y forja su concepto de soberanía y le otorga también un origen distinto, no queremos dejar de señalar algunas cuestiones en torno a su conceptualización, por más problemático que sea su abordaje. Etimológicamente soberanía significa lo que está por encima o sobre todas las cosas, de super- sobre y omnia- todo, lo que implica, el poder que está sobre todos los demás poderes. Hans Kelsen menciona en *Teoría general del estado* (1925) y en *Teoría pura del derecho* (la versión de 1934 y la edición modificada de 1960) que sólo puede atribuirse con pleno sentido soberanía al estado si se lo concibe en sentido normativo, como el orden jurídico estatal. En sentido estricto Kelsen distingue dos nociones de soberanía. La primera responde a la noción tradicional de soberanía, de poder supremo de estado, que vincula la supremacía del derecho estatal por sobre el derecho internacional. Pero por otro lado, Kelsen identifica más bien un sentido formal del concepto de soberanía, en donde el estado es jurídicamente independiente de otros estados pero está en estrecha relación con el derecho internacional. En suma, Kelsen sostiene erradicar la noción de tradicional de soberanía, y pensar más bien, que el orden jurídico estatal está sujeto al derecho internacional. En contraposición con Kelsen, Hermann Heller sostiene en *La soberanía, contribución a la teoría del derecho estatal y del derecho internacional* (1927) que soberanía es la capacidad de decidir de manera definitiva y eficaz frente a todo conflicto que altere la unidad de un territorio, imponiendo dicha decisión a todos los miembros del Estado y a todos los habitantes del territorio, e incluso el soberano puede pronunciarse en contra del derecho. Además sostiene en contra de Kelsen, la primacía del derecho estatal frente al derecho internacional, postulando que éste en última instancia es el que prevalece en caso de conflicto. Por su parte, Mario De la Cueva en el estudio preliminar a la obra de Heller agrega que la soberanía es la esencia del Estado, y éste en tanto que soberano, dicta su constitución y dictamina el contenido de su derecho. Sin embargo, su insubordinabilidad, no implica que sea un poder absoluto, está sometido a normas jurídicas, que garantizan el bien público.

³⁰ Sin embargo la Reforma no originó las teorías políticas que dominaron los siglos XVII y XVIII, pero sí aceleró e intensificó el crecimiento de las ya existentes. Muy temprano en la Reforma, los monarcas de España, Francia, Escocia, Holanda y hasta cierto punto Inglaterra, eran altamente católico-romanos y estaban dispuestos a rechazar el Protestantismo. La Reforma empezó a un nivel local, en los estados, ciudades, provincias, y en la medida que se expandía, iba albergando a todos los que se oponían a las prácticas absolutistas. El pensamiento del absolutismo estaba presente en los escritos tanto del Renacimiento como en los de la Reforma. Los Reformadores tuvieron que luchar con los proponentes del absolutismo quienes rechazaban el pluralismo reformador, y preferían el creer en un solo Dios, un rey, un credo, y una ley.

³¹ En *Las tesis de filosofía de la historia*, Benjamin menciona que “la tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el estado de excepción en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de historia que le corresponda. Tendremos en mientes como cometido nuestro provocar el verdadero estado de excepción [...]”, Véase: Benjamin, W., (1972) *Tesis de filosofía de la historia*, en “Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia”, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989, Tesis VIII. Para mayor información sobre el tema recomendamos consultar Agamben, Giorgio, *El Mesías y el soberano. El problema de la ley en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

³² Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán.*, p. 54.

ruina del tirano es vista como la ruina del súbdito también, ya que aquél de alguna manera es el representante de toda la humanidad. Pese a tal caótica situación, el tirano debe restaurar el orden aunque la restauración del orden ya no sea asociada al otrora orden perdido, sino análogo al estado de excepción que se constituyó cuando aquél vaciló. Esto es, un orden dominado por los afectos³³.

Sin embargo, la época de la Contrarreforma, pese a la secularización que promovió, privó a los hombres de medios de expresión auténticos. Frente a la deliberada imposición cristiana, no hubo formas ni condiciones que lograran exaltar una nueva voluntad secular. Ésta, si existió, tuvo que sucumbir ante las determinaciones espirituales reinantes. Por ello la escisión y el desgarramiento que se abren con el Barroco concentran “[...] todas las fuerzas [...] en una revolución total del contenido de la vida”³⁴. Asimismo, la propia ética protestante en el intento de unir fe y vida cotidiana, trascendencia e inmanencia, no proporcionó las condiciones de posibilidad para una confrontación entre la ostentosa realidad de los príncipes y la miserable vida de los hombres. Al inculcar el luteranismo además, un estricto sentido de la obediencia, amalgamado al enfrentamiento a la imposición cristiana y la obligación de la realización de las buenas obras, se despertó en los hombres un profundo sentimiento de melancolía. Inclusive muchas veces lo que primaba era la gracia, ni siquiera las buenas obras. A propósito Benjamin resalta: “las acciones humanas fueron privadas de todo valor. Algo nuevo surgió: un mundo vacío”³⁵.

³³ En *Para una crítica de la violencia*, Benjamin menciona que los sentimientos de amor, bondad, paz, sensibilidad, confianza entre otros no establecen soluciones inmediatas sino que actúan como mediadores de conflictos. La conformidad no violenta no puede originarse sola, necesita para su aprobación de la impunidad de la mentira. Por eso se dice que hay una esfera de avenencia humana que se sustrae de la violencia y ésta es la esfera del entendimiento, a saber, el lenguaje. Aunque posteriormente la violencia de derecho penetró por un proceso de decadencia del lenguaje a esta esfera haciendo punible el engaño, pues éste resulta temeroso por los hechos violentos que puede desencadenar. Así para Benjamin se abre una esfera del todo diferente de la esfera del derecho, donde no sólo las relaciones personales pueden adquirir un sentido pacífico, sino que también las políticas. La pregunta no es si se puede prescindir o no de la violencia, sino de qué tipo de violencia. Ya que esta sería una crítica a la violencia, ¿cuál sería el criterio para pensar otras formas de violencia? ¿Aquella violencia que abra otra forma histórica y no sea mera repetición de los vencedores? Benjamin encuentra en su crítica de la violencia, una violencia que sin embargo, puede ir más allá de la esfera del derecho y que ha denominado revolucionaria o bien divina, propia de los medios puros, que se opondría a la violencia de carácter mítico que es la fundadora/conservadora de derecho (Ver Benjamin, W., *Para una crítica de la violencia*, en “Estética y política”, Trad. Tomás Joaquín Baetioletti y Julián Fava, Ed. Los Cuarenta, Buenos Aires, 2009).

³⁴ Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 65.

³⁵ *Ibid.* p. 131.

De este modo, vemos cómo la vida cortesana, el luto que se apodera del príncipe y la melancolía que lo agobia hasta penetrarlo totalmente, en un estado de meditación y reflexión que corroe a los personajes, son elementos fundamentales en las escenas de los *Trauerspiele*. El barroco constituye una forma de huir del tiempo real, hacia o en busca de una naturaleza perdida, en palabras del autor, hacia la intemporalidad del paraíso³⁶. De esta manera, la escena teatral cortesana que se presenta en los *Trauerspiele* expresa la historia del mundo secularizado, ese tiempo fuera del tiempo se proyecta en el espacio de la escena.

³⁶ *Ibid.* p. 78.

I.2 El proceso de alegorización en el *Trauerspiel* y sus implicancias filosófico-políticas

“[...] la alegoría pierde todo lo que tenía de más propio: el saber secreto y privilegiado, el régimen de la arbitrariedad en el dominio de las cosas muertas, la infinitud supuestamente implícita en la ausencia de esperanza”.
Walter Benjamin³⁷

Benjamin trata de analizar la alegoría y las diferentes formas de ser tratada especialmente en el Barroco y muestra las diferentes críticas a las que fue sometida por autores del Clasicismo y del Romanticismo y la solución teológica que el cristianismo del Barroco proporcionó. Además de su diferencia esencial con el símbolo, recurso estético que en movimientos artísticos posteriores se revalorizó por encima de alegoría.

Para Benjamin ambos conceptos, alegoría y símbolo, se contraponen indebidamente considerando a la alegoría mera imagen designativa y al símbolo manifestación de una idea. El propósito de Benjamin será demostrar que la alegoría es también expresión, como lo es el lenguaje y la escritura³⁸.

Georg Friedrich Creuzer³⁹ y Joseph von Görres⁴⁰, señalan que la diferencia entre la alegoría y símbolo, radica en que la primera es momentánea, total, insondable en su origen, necesaria y breve, es pura efusividad y la idea que se intenta expresar no acuerda con ella misma. Por el contrario, el símbolo se caracteriza por ser claro, breve, bello, tener gracia y adaptarse conforme a la naturaleza, al ser encarnación sensible de una idea⁴¹. Sin embargo, Benjamin sostiene que es la

³⁷ *Ibid.* p. 230.

³⁸ *Ibid.* p. 155.

³⁹ Filósofo y filólogo alemán (1771-1858), autor de muchas obras, entre ellas una de las que más repercusión e influencia tuvo fue *El simbolismo y la mitología de los pueblos de la antigüedad y sobre todo de los griegos*. Creuzer se enmarcó en el seno de la reacción estética y ética que cobraba fuerza hacia el siglo XIX, y como muchos jóvenes intelectuales, descubrió en los mitos de la Antigüedad, una forma a través de la cual podía verse el mundo de los símbolos, y esto le permitía redescubrir el mundo en el que vivía, un mundo que había cambiado y que sólo le causaba desasosiego y desánimo. Tuvo una gran influencia en Francia.

⁴⁰ Eminente político, filósofo, historiador y literato (1776-1848), fue uno de los principales defensores del romanticismo alemán, en particular de lo que se dio a llamar Segunda Escuela Romántica (*die Hochromantik*). Entusiasta de la Revolución francesa, crítico del poder que Napoleón tomaba por esa época y de las implicancias sociopolíticas que esto acarrearía. Defensor del cristianismo y de la antigua cultura alemana, ensalzó la cultura popular.

⁴¹ Creuzer, Friedrich, *Symbolik und Mithologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig-Darmstadt, 1819, en: Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, pp. 156-157.

categoría del tiempo la que ilumina la diferencia esencial entre símbolo y alegoría. Bajo esta luz, y no otra, debe mirarse su esencial contraposición.

Mientras que el símbolo se caracteriza por su manera de determinarse fijo e igual a sí mismo sin progresar ni mostrar el curso de la historia, de allí su comparación con la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas; la alegoría se caracteriza por mostrar el curso de una historia natural que evoluciona y que tiene un carácter de transitoriedad similar, pues, al florecimiento de las plantas. Ahora bien, si el símbolo presenta el carácter de idéntico a sí mismo, el curso de la historia que presenta es el de un presente eterno. La alegoría, pese a mostrar una historia que se mueve y progresa similar a la de las plantas, se fija y se detiene en lo que de ruinoso y decadente tiene el curso de la historia, petrifica el instante fugaz, es decir toma una imagen de ese instante en pleno devenir.

Para Benjamin el carácter de temporalidad es decisivo en la distinción: en el símbolo se manifiesta la eternidad de las cosas, mientras que en la alegoría se petrifica el instante fugaz, se muestra la fugacidad eterna, muestra viva y significativa de la decadencia de la historia, de su carácter de transitoriedad. La alegoría es la muestra petrificada de la naturaleza mortificada, que hace aparecer como ruina en el presente lo que en un pasado fue algo y del que ahora solamente quedan sus restos. La alegoría es el proceso que extrae un significado de lo petrificado y lo insignificante para reubicarlo, resemantizarlo y extraer todo su potencial.

No es fortuito que el emblema típico del Barroco sea precisamente la calavera: muestra de la decadencia de la vida humana, de su transitoriedad y perecimiento. Vida humana decadente que acaba por desaparecer, por ser engullida por el paso destructivo y devastador del curso de la historia. La calavera es la expresión alegórica del mundo porque representa la decadencia y corrupción del mismo, la petrificación de la realidad, su caducidad.

La alegoría es presentación de una concepción de la historia decadente y negativa, historia del dolor, de la culpa y del pecado donde no existe ninguna salvación. Pero por otro lado, también presenta la transitoriedad de la historia, la naturaleza de lo efímero: donde nada permanece y todo desaparece. Mientras que en el símbolo opera la historia de la redención, en la alegoría opera el concepto de la historia del dolor. Por eso “[...] todo lo que la historia tiene de intempestivo, de

doloroso, de fallido, se plasma en un rostro o, mejor dicho; en una calavera"⁴². La calavera es una alegoría en sí misma, se desprende de ella un crisol de significados, en donde convive la idea de muerte, decadencia y putrefacción, con una idea de historia efusiva, transitoria y efímera que precisamente se detiene en lo ruinoso y decadente del mundo, y que encierra en su interior, potencialidades insospechadas.

La alegoría eterniza el instante al que le seguirá otro y otro instante, que nunca serán los mismos porque precisamente estos instantes transitan, no se quedan fijos, no se petrifican, desapareciendo con ellos todo lo existente de este mundo. Además, esta imposibilidad de redimir el dolor, de detener el curso de la historia e impedir la existencia del mal en este mundo terrenal, es la fuente de la melancolía en el Barroco. En el símbolo no opera esta categoría de temporalidad: es el presente eterno. En la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva; en cambio el tiempo entra en el símbolo como un presente eterno.

La alegoría no es esa representación fiel y exacta del orden natural. En el Barroco la alegoría se torna ambigua, no hay una correspondencia directa entre significante y significado, sino que una imagen puede tener varios significados. El desfasaje entre significante y significado, la pérdida de la univocidad de sentido, forman parte de su constitución. Esa capacidad de poder significar no solamente una misma cosa sino varias hace que este objeto se eleve por encima de los demás.

"Todos esos objetos utilizados para significar, precisamente por referirse a algo distinto, cobran una fuerza que los hace aparecer inconmensurables con las cosas profanas y los sitúa en un plano más elevado, pudiendo llegar a santificarlos. Según esto, el mundo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo cuando se lo considera alegóricamente"⁴³.

En el Renacimiento la naturaleza era considerada obra creada por Dios. En el Barroco, en cambio, la naturaleza que se representa es una naturaleza mortificada y decadente, naturaleza fragmentada cuyo conocimiento se realiza a través del detalle.

"La naturaleza siguió siendo la gran maestra también para los escritores de este período. Sólo que no se les manifiesta en la yema y en la flor, sino

⁴² Benjamin, W., *Ibid*, p. 159.

⁴³ *Ibid*, p. 167- 168.

en la excesiva madurez y en el decaer de sus criaturas. La naturaleza es sentida por ellos como una eterna caducidad [...]”⁴⁴.

Naturaleza como conjunto de fragmentos, de ruinas cuyo significado aparece disperso, donde el conocimiento de un fragmento ilumina el conocimiento de todo lo demás. Por lo tanto, la alegoría en el Barroco debemos entenderla como un concepto que entrecruza dos categorías específicas de naturaleza e historia: una categoría de naturaleza específica en tanto que efímera, fragmentada, decadente y cargada de culpa y un concepto específico de historia en tanto que historia de la transitoriedad y del dolor.

De esta manera, la historia entraba en la escena de los *Trauerspiele*, a partir de una naturaleza cuya imagen del mundo era decadente, pero que encerraba precisamente en esa caducidad, un elemento profundamente crítico, un saber que sólo se desplegaría a partir de lo que está muerto, en escombros, ruinoso. En este contexto, los accesorios estaban cargados históricamente y bajo esta luz,

“el objeto de la crítica filosófica es mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos [objetivos] de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa”⁴⁵.

El objeto alegórico entra en constelación dialéctica con el alegorista, en la medida que éste último intenta descifrar su lenguaje, su mundo, su naturaleza, y aquél cae preso del alegorista en la medida que éste lo transforma. Ambos escriben la historia, el objeto alegórico yaciendo en la eternidad como ruina, y el alegorista intentando captar la chispa de saber que de él emana. Con lo cual, queda claro que la alegoría no se trataba, como había sido malinterpretada, de una mera técnica de representación unilateral de imágenes, sino muy por el contrario, constituía un modo de escritura que ponía en tensión, en choque, la esencia de la cosa con su propia imagen y por ende la historia en su totalidad.

En la escenificación del *Trauerspiel* no sólo es alegórico el lenguaje sino también los personajes y los accesorios. Todos los elementos en su conjunto entran en una vorágine de sueños, confusiones, aparición de imágenes espectrales, transfiguraciones, alucinaciones, ensoñaciones engullidas de luto y melancolía que

⁴⁴ *Ibid*, pp. 172-173.

⁴⁵ *Ibid*, pp. 175-176.

potencian la alegoresis. Las acciones que se desarrollan ocurren en paralelo, lo que provoca en el espectador una suerte de detención del tiempo en el espacio, o por lo menos, una duplicación o distorsión de la realidad. La disposición de los elementos en la escena es lo que predomina, su configuración enigmática y provocativa, que se torna en lenguaje desde los elementos mismos⁴⁶. Pero al mismo tiempo, la tensión irresuelta entre la esencia de los objetos y la imagen que se intenta plasmar de ellos, conlleva casi de manera obligada a la reflexión filosófica.

Aquello que intentaban expresar las imágenes que se escenificaban de modo alegórico en el *Trauerspiel*, era inexpresable (*das Ausdrucklose*)

“pues su escritura no se transfigura en sonido articulado [...] la escritura y el sonido se encuentran mutuamente enfrentados en una polaridad de alta tensión [...] «lo que» fuerza a la mirada a adentrarse en las profundidades del lenguaje [...] «y» queda confinado en el silencio”⁴⁷.

Entre la palabra y la escritura se abre un abismo, son absolutamente incomparables. Mientras que la palabra rige en el ámbito de la criatura, la escritura denota el imperio construido frente al mundo de las cosas. La palabra logra tener cierta liberación de la subsunción de sentido impuesta a la que la escritura se ve sometida. Aún en el lenguaje, el Barroco buscaba encontrar aquello que era fragmentario, efímero, en ruinas, un contenido de carácter alegórico. De este modo, el lenguaje se potenciaba a partir de los elementos residuales que portaba, conduciéndonos hacia lo inesperado. Así, el sonido de las palabras conllevaba a una escritura luctuosa, ya que imposibilitaba hacer surgir lo emocional y su significado se plagaba de una profunda tristeza. Por ello, ese sonido en palabras, tomaba la forma de ironía y su portador se encarnaba en la figura del intrigante. Con lo cual, porque la tensión entre lenguaje y sonido se tornaba irresoluble, es que deviene en música. De lo que se trataba era de “[...] hacer revivir el sonido primigenio de todas las criaturas”⁴⁸. Lograr plasmar la constelación que se desplegaba entre el sonido y el significado de la escritura.

Lo cierto es que los personajes del *Trauerspiel* sólo podían lograr su tan ansiada emancipación, su despliegue alegórico, desligándose de su vida física que había caído en un tormento y de la que solo quedaban ruinas. Por eso con la muerte

⁴⁶ *Ibid.* p. 190.

⁴⁷ *Ibid.* pp. 196-197.

⁴⁸ *Ibid.* p. 207.

logran ser. “Para el *Trauerspiel* del siglo XVII el cadáver llega a ser el accesorio escénico por excelencia”⁴⁹. La muerte es la máxima expresión de la pérdida de sentido entre el significado y el significante, expresión de la caducidad del mundo real, en donde los dioses se han retirado, dejando librado a la sazón un mundo porvenir que está a la espera de ser des-cifrado, en la inmanencia alegórica de sus elementos.

“Cuando más se divorcian las cosas y los significados, más obvias se vuelven las operaciones materiales de las alegorías que intentan torpemente volverlos a unir [...] tal unidad sólo puede ser conseguida por el precio de una dolorosa cosificación: el emblema y el jeroglífico paralizan la historia dentro de la letra impresa y el cuerpo alcanza su significado más hondo como cadáver”⁵⁰.

El significado de los objetos cede ante el puro significante en ruinas y deviene en alegórico tras el sello que ha impreso la mirada del melancólico sobre ellos. La polivalencia que cobran los significantes, los libera de la univocidad, unilateralidad de la que eran presos y los conduce hacia un horizonte de redención que se encuentra bajo una forma enigmática que esconde una promesa de saber.

Finalmente queremos destacar, el sello cristiano de la alegoría, y la resolución que le dio el Barroco. Lo que hizo que la alegoría se fijara en dioses ya caducos haciéndolos permanecer, aún cuando pasaran a significar elementos de la escatología cristiana y no aquello que significaban en un principio. La alegoría no solamente surgió en el Cristianismo a causa de su cualidad de fijarse en la caducidad de las cosas, sino que además era necesario que la idea de la culpa, del mal apareciera fijada en las cosas que se iban a alegorizar. “La culpa no sólo acompaña al sujeto de la observación alegórica, quien traiciona al mundo por amor al saber, sino también al objeto de su contemplación”⁵¹. La caída de los hombres y la arbitrariedad del contenido alegórico hicieron que se busque una solución teológica.

En suma, la culpa es la que impide que el objeto alegórico alcance su verdadero sentido, pues en tanto que la materia está cargada de culpa, le es imposible mostrar su verdadero significado. La alegoría se confronta con una materia con culpa y ve obstruido todo su potencial filosófico. Pero al mismo tiempo, la culpa es el

⁴⁹ *Ibid*, p. 214.

⁵⁰ Eagleton, Ferry, (1981) *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Trad. Julia García Lenberg, Madrid, Cátedra, 1998, p. 44.

⁵¹ Benjamin, W., *El origen del drama barroco alemán*, p. 221.

elemento que permite diferenciar al *Trauerspiel* de la tragedia antigua. Porque el objeto creatural se reviste de culpa y no se consume a través de leyes naturales, es que logra escapar al determinismo que antaño se veía sujeto el héroe trágico. Por eso la muerte, no es el acabamiento de la obra, sino por el contrario, su comienzo. La muerte permite liberar al objeto creatural de la culpa (que no es moral sino metafísica) y denota “[...] el sometimiento de la vida culpable a la ley de la vida natural”⁵².

La idea de un mundo material oscuro, vanidoso, en escombros se convierte en una alegoría misma y pasa a ser el milagro de la Resurrección. Pues si la alegoría en un principio petrificaba la historia del dolor y de las calamidades del mundo, toda esta significación se convierte en un mito al convertirse, a su vez ésta, en alegoría de un mundo eterno donde no existe el mal y sí la redención.

Para Benjamin la posición de los alegoristas barrocos se volvía de esta manera pasiva en el terreno de la política. “[...] Para permanecer fieles a Dios, los alegoristas alemanes abandonan tanto a la naturaleza como a la política”⁵³. La solución teológica que los alegoristas del Barroco le dan a la alegoría hace que ésta se cargue de idealismo e impide una participación política activa en la historia. Por ello, la alegoría en el Barroco para Benjamin fracasa, pero no su naturaleza esencial, sino la transformación que sufre ella en tanto que mito, fruto de la influencia de la teología en la época. No obstante, es central destacar, que en la alegoría barroca se resalta una idea de historia transitoria que surge a partir de la petrificación de la naturaleza, aquello que se captura en la naturaleza en ruinas es lo que sobrevive del pasado en ella, y siguiendo la acepción de origen que se adopta en el *Trauerspiel*, como aquello que ha sido y que se despliega en el propio acontecer habilitando a lo que no se conoce, y augurando una potencialidad al menos digna de destacar, pese a su final, que en términos benjaminianos, se ve en cierta medida obstruido.

Por tanto, vemos que Benjamin no desprecia la alegoría en un principio sino el uso que se le acaba dando en la época barroca. Es consciente de sus límites, de su tendencia regresiva.

⁵² Benjamin, W., “El mayor monstruo, los celos de Calderón y Herodes y Mariene de Hebbel” en *Obras, Libro II, Vol. I*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Ed. Abada, Madrid, 2007, p. 270

⁵³ Buck-Moors, Susan, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p.197.

El Barroco, además, inviste a los objetos seleccionados como significantes “[...] con una fuerza fetichista [...] el *Trauerspiel* cosifica mediante su toque cualquier cosa que toma, confiriéndole un significado numinoso”⁵⁴, y éste por ser enigmático, está siempre en otro lugar, ha sido metamorfoseado. Esta caracterización fetichista de los objetos en el Barroco, preludia, de alguna manera, el posterior desarrollo que realiza Benjamin a propósito de las obras de Charles Baudelaire. El *Trauerspiel* sería en algún sentido, siguiendo esta hipótesis, algo así como el puntapié que deviene en su arbitrio total, en la sociedad capitalista⁵⁵. Aunque en ésta, por contraposición, la mercancía, vacía todo el valor referencial de los objetos insuflando groseramente su valor material. La historia en la que se inscriben los significantes de la vacua mercancía, es una historia lineal, tan insustancial como aquello que ha producido, a saber: un contenido tautológico, ensimismado. Con lo cual, de lo que se trataría frente a esta situación de extendida cosificación, es de poder identificar en los objetos, todas aquellos elementos heterogéneos que no han sido disueltos por su historia lineal y que dan cuenta, por el contrario, de su historia interna. De esta manera, se contribuye a una re-escritura de la historia, aquella que al identificar lo que ha sido acallado, sesgado, olvidado, regresa del pasado para iluminar el presente. Pero tal situación, de re-escritura de la historia, no se dará sin lucha política.

En el *Trauerspiel* la experiencia de la escritura estaba supeditada al emblema, mientras que en la sociedad moderna, la escritura se impone en todos los espacios de la experiencia misma, exponiendo su propia lógica. Lógica que presenta con mayor crudeza que “[...] el acto mismo con el que el sujeto se designa a sí mismo en la cadena expresiva no es más que una perpetua sustitución de su ausencia”⁵⁶. La palabra es incompletud, y por tener ese carácter remite directamente a lo limitado, pero también a lo infinitamente impronunciable, a lo indecible.

⁵⁴ Eagleton, T., *Op. cit.* p. 51.

⁵⁵ *Ibid*, 54-55.

⁵⁶ *Ibid*, p. 66.

II. Alegoría moderna: Charles Baudelaire y París capital del siglo XIX

II.1. La gran fantasmagoría moderna: Walter Benjamin y *Las flores del mal* de Charles Baudelaire

“El interés originario por la alegoría no es uno lingüístico, sino óptico”.
Walter Benjamin⁵⁷

Para entender mejor el concepto de alegoría profundizaremos en la significación que tuvo ésta en la modernidad. Para ello Benjamin analiza las obras de Charles Baudelaire⁵⁸, quien hizo resurgir en el siglo XIX este recurso estético.

Baudelaire publicó en París en 1857 una de sus trabajos más importantes: *Las flores del mal*. Esta obra consistía en una serie de poemas en los cuales hacía una crítica a la sociedad mercantil, a la irrupción de las multitudes en la ciudad, al cambio en el paisaje urbano, a la emergencia de nuevos actores sociales, de nuevas experiencias subjetivas, entre otras cuestiones.

Para Benjamin, en el Barroco la alegoría se había utilizado porque se percibía a la sociedad desgarrada por la guerra y el enfrentamiento, en donde el sufrimiento humano y la ruina material eran expresión de la experiencia histórica. Pero los poemas de Baudelaire no se condecían con la otrora destrucción y miseria barroca.

⁵⁷ Benjamin, W., “Parque central” en *Obras* (1989b) Libro I, Vol. 2, Trad. Alfredo Bretons Muñoz, Abada, Madrid, 2008, p. 296.

⁵⁸ Nació en París en 1821, en el seno de una familia acomodada. Su padre tenía sesenta años cuando él nació, y murió cuando Charles contaba tan solo seis años. Su madre volvió a casarse pronto, con un estricto militar con el que Baudelaire nunca mantuvo una buena relación, lo cual ha servido a algunos biógrafos para explicar el difícil y atormentado carácter del autor. Fue expulsado del colegio debido a su carácter rebelde, inició sin interés los estudios de Derecho y desechó la carrera diplomática para dedicarse a la literatura. Frecuentó grupos literarios y los bajos fondos parisinos, pronto se aficionó a la bohemia y a las drogas. Baudelaire rechazaba radicalmente la vulgaridad, lo que le llevó a adoptar actitudes e indumentarias extravagantes. Se consideraba un dandy, por completo alejado del materialismo burgués. Su familia intentó en vano alejarlo de aquel mundo de perdición y para ello lo envió a Burdeos, pero Baudelaire volvió a París y reanudó su vida libertina. Se hizo crítico de arte (elogió a Delacroix), traductor de Poe y más tarde crítico musical (elogia a Wagner). Abatido por la sífilis, por su afición al hachís, las deudas y la incompreensión de su madre, intentó suicidarse en 1845. En 1848 participó en el alzamiento revolucionario. En 1857 publicaría *Las flores del mal*, cuyos versos fueron considerados contrarios a las buenas costumbres y una ofensa a la moral pública; el autor fue obligado a pagar una multa y a suprimir seis poemas, aunque años más tarde la obra sería reeditada con los poemas suprimidos y treinta poemas añadidos. Finalmente, la sífilis le provocó una parálisis en 1865; un año más tarde, la afasia y la hemiplejía le causaron su incomunicación. Falleció en París, en 1867.

Por el contrario, París estaba en el punto más alto de un desarrollo material sin precedentes⁵⁹.

¿Qué razones impulsaban a Baudelaire a hacer resurgir la técnica de la alegoría? Pues precisamente el hecho de ver en el esplendor, la prosperidad, en el progreso y en la evolución de la técnica de esta gran ciudad, una de las mayores fantasmagorías de la modernidad. Esto significaba, para él, además, fuente de melancolía, fuente de una melancolía similar a la que sentían los alegoristas barrocos al contemplar la historia como la historia del dolor y de lo caduco. Asimismo, mientras que en la alegoría barroca el origen de la degradación de la naturaleza surge de la confrontación de la Cristiandad con la antigüedad pagana⁶⁰, en la alegoría moderna, la ignominia de la nueva naturaleza se encuentra en el origen mismo de su producción. Origen que está plagado de tensión entre una sensibilidad llevada a su máximo potencial y una contemplación detenida hasta en el menor detalle.

Por otra parte, con el objeto de explicar las razones que conducen a Baudelaire a acudir al recurso alegórico, es importante tener en cuenta, la crisis del arte que tuvo lugar en ese momento, impulsada en gran medida por la cada vez más consolidada industrialización, por las configuraciones subjetivas que ésta implicaba y por la incorporación de instrumentos técnicos en los procedimientos artísticos. El siglo XIX es, en el Arte, una etapa de crisis y transición que enlaza las últimas manifestaciones de un ciclo artístico, originado en el Renacimiento, con el comienzo de las vanguardias. En el período decimonónico se comenzó a cuestionar el tradicional concepto de “estilo artístico” y, paralelamente, se plantearon por primera

⁵⁹ Durante el Segundo Imperio, Francia vivió una gran expansión industrial, se completó su red ferroviaria y se embelleció París, en parte por razones de prestigio y en parte por razones de estrategia, haciendo desaparecer las estrechas callejuelas que se podrían bloquear con barricadas. París reflejaba el prestigio de la gran potencia en la que se había convertido Francia. El desarrollo de los barcos y de la industria hizo aumentar el comercio exterior y la exportación de capitales, con el consiguiente aumento de las clases medias. Cabe destacar que es la época en la que Luis Napoleón, tras un viraje hacia la derecha y apoyado por el Gran Partido de Orden, obtiene la presidencia de la II República Francesa surgida de la revolución de 1848. Sin embargo el apoyo no duraría mucho, y pronto Napoleón endurecería sus medidas. Tras intentar infructuosamente que la Asamblea aprobase la eliminación de la limitación del mandato por un período de cuatro años, lleva a cabo un golpe de Estado por el que establece la prolongación de su mandato a 10 años (como Cónsul de la República), sometiendo a plebiscito por sufragio universal esta ampliación, en donde obtiene una gran cantidad de votos favorables. En 1852, mediante otro golpe de estado, proclama el II Imperio y él como emperador con el nombre de Napoleón III, sometiendo a plebiscito por sufragio universal también esta proclamación, obteniendo un resultado favorable.

⁶⁰ Buck-Moors, Susan, *Op. cit.*, p. 202.

vez una serie de actitudes y problemas que condicionaron el devenir del arte posterior.

La alegoría en el Barroco se caracterizaba por tener la capacidad de significar cualquier cosa, podía perder su significado inicial y, precisamente por eso, adoptar un sentido polisémico que se elevaba por encima de los demás. Pues bien, si la alegoría era en el Barroco capaz de hacer esto, ¿por qué Baudelaire caracterizaría a los objetos del siglo XIX como alegóricos? Walter Benjamin dio una respuesta a esta pregunta: en tanto que los objetos se convierten en mercancías dentro de la sociedad capitalista de la modernidad, pierden su significado originario y pasan a tener un precio fijado por los comerciantes; su significado a partir de ahora, es su precio, algo que constantemente puede variar. “Las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca”⁶¹. De este modo vemos cómo “los emblemas retornan como mercancías”⁶². Su precio es su significado abstracto y arbitrario. Así como con las mercancías, “el significado del emblema está también siempre en otro lugar, en la continua metamorfosis de los significantes [...]”⁶³

Los objetos, en tanto que mercancías, no solamente pasaban a significar el precio que los comerciantes les querían dar, sino uno probablemente vacío. El proceso de vaciamiento que se vislumbraba con la alegoría barroca, de algún modo, es completado con la alegoría baudelaireana, que extiende ese vaciamiento a la vida cosificada en el contexto del sistema capitalista. La extraordinaria capacidad de Baudelaire radica en que muy tempranamente se percató de que la única forma de sobrevivir del arte en una sociedad de producción de mercancías y profundamente utilitarista, era si se convertía a la obra de arte en una mercancía misma, en una mercancía absoluta. Siguiendo a Karl Marx, los objetos ahora devenidos en mercancía, portaban un doble valor: por un lado, el valor de uso que tenían, en la medida que satisfacían necesidades humanas; y por otro lado, el valor de cambio que adquirirían al serle incorporada fuerza y tiempo de trabajo para su comercialización⁶⁴.

⁶¹ *Ibid*, p. 202.

⁶² Benjamin, W., “Parque central” en *Op. cit.*, p. 290.

⁶³ Eagleton, T., *Op. Cit.*, p. 58.

⁶⁴ Ver Marx, Karl, “El carácter de fetiche de la mercancía y su secreto” en *El Capital*, Tomo 1, Vol. 1, Libro primero: El proceso de producción del capital, Trad. Pedro Scaron, Buenos Aires, Siglo XIX, 2009, pp. 87 a 102.

Pero no sólo eso, al ser fetichizados, además, poseían un peculiar valor simbólico que era inasequible al goce.

Según Giorgio Agamben, Baudelaire escindió el valor de uso del valor de cambio al interior de la propia mercancía, pregonando que la obra de arte no tiene otro valor de uso que ella misma. Pero sólo si se la transformaba en una mercancía absoluta, podía pervivir su importancia y sobre todo, su existencia. Sólo si se llevaba al extremo el valor de cambio de la mercancía, identificándose totalmente con su valor de uso, se podía anular la realidad misma de la mercancía. Baudelaire se resistía a que la mercantilización imprimiera en el arte la tiranía de lo económico y la ideología del progreso. Razón por la cual, hizo que su valor de uso se convirtiera en algo intangible, impenetrable y completamente inasible por la mercancía misma. Así lo expresa el autor italiano: “la mercantilización absoluta de la obra de arte es también la abolición más radical de la mercancía”⁶⁵.

La destrucción del valor de uso era la expresión acabada de la obra de arte y el carácter ininteligible, su salvación; pues en ella radicaba o mejor dicho, nacía, un nuevo valor. Su autonegación era el costo que pagaba para sobrevivir y para hacer patente lo ausente, oculto, enigmático e irreal de la obra misma. Ese valor producto del extrañamiento total de la mercancía y de su inasibilidad, hacía que aflorara el contenido de verdad de la obra de arte. Su sentido era relevante en la pérdida de sentido, en la irrealidad misma⁶⁶. La obra de arte en un progresivo proceso de cosificación y el artista en un creciente proceso de deshumanización, llevado hasta el grado de cadáver, hacían que la obra de arte cobrara un valor redentor. Pues en el grado máximo de cosificación de la obra de arte, ésta comenzaba a ser no-cosificable. La ausencia, lo otro, lo inasible o irreal escapaban a la mercantilización total.

⁶⁵ Agamben, Giorgio, (1977) “Baudelaire o la mercancía absoluta” en *Estancias*, Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 71.

⁶⁶ En “Teoría de la nueva música” (1949) y “Teoría estética” (1970), Th. Adorno plantea que lo absolutamente inexpresable y velado que expresan las obras de arte auténticas (la música particularmente) y en su carencia de una función social explícita, radica la función de su negatividad crítica. La experiencia de felicidad que el arte promete no se correspondería con la praxis política, y sólo de manera aporética y aislada de la humanidad, podría sobrevivir su potencial emancipatorio, en la renuncia y alejamiento de todo lo humano. Las obras de arte se sustraen del mundo identificado, de la extrema violencia en la incomunicación, por ello constituyen una promesa de felicidad quebrada. El planteamiento con la lectura agambeniana sobre Baudelaire es bastante similar a lo que plantea Adorno en estas obras. (Ver Adorno, Theodor, *Teoría estética*, (1970) Trad. Fernando Riaza, Buenos Aires, Ed. Orbis Hyspamerica, 1984 y *Filosofía de la nueva música*, (1975) Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003.

Por otro lado, y en diálogo con lo que se viene desarrollando, observamos que además los objetos mercantiles del siglo XIX se cargaban de intenciones de deseo y ansiedad por parte de los sujetos que los compraban en el mercado. El comprador fijaba sus deseos e ilusiones en el objeto a comprar, significando a partir de ahora el objeto un sueño, una ilusión, que el comprador satisfacía y obtenía con la compra del objeto en cuestión. Los objetos mercantiles aparecían de este modo, no ya como significantes en función del precio que se les da, sino como sueños e ilusiones de una subjetividad colectiva que los va a comprar, que es variante y arbitraria.

No obstante, toda esta fantasía es falsa, es una fantasmagoría y Baudelaire se encarga de mostrar a los sueños privados tan vacíos como las mercancías. El objeto como mercancía o como sueño e ilusión de un sujeto, es falso, ha perdido su significado inicial para tomar uno de estos significados arbitrarios y por eso ha devenido alegórico. Para intentar esconder que los objetos son realmente objetos y no ilusiones y deseos de cierta subjetividad, los comerciantes intentan hacer que estos objetos parezcan humanos para hacerlos más vendibles. Baudelaire precisamente intentará mostrar lo contrario, intentará mostrar no la humanización de la mercancía sino “la mercancía misma en forma humana”⁶⁷ y donde mejor se expresa esto es, en la figura de la prostituta, tan cantada en sus poemas.

La prostitución es en realidad un verdadero emblema del capitalismo, de la verdadera naturaleza de la realidad social. Para Baudelaire la mujer a través de la prostitución se convertía a sí misma en un artículo de masas, en un producto más del mercado, en un fetiche, en un objeto. “La mujer (es) el botín más precioso en el «triunfo de la alegoría»; vida que significa justamente la muerte”⁶⁸. Su muerte es lo único que escapa del mercado, pues no está a la venta. Pero ella misma encarna en su máxima expresión la alegoría del mundo moderno. La muerte se presenta en la más encarnizada ausencia, en el silencio más desgarrador, en las melodías aún no pronunciadas de sus poemas, que arrancan las cosas de sus contextos habituales relacionándolas con la destrucción y la decadencia. Decadencia propia del aura que arrasada por la invención técnica, da lugar a la alegoría como medio artístico, que se aferra a lo que yace en ruinas y ofrece la imagen de un mundo transfigurado,

⁶⁷ Buck Moors, S., *Op. cit.*, p. 207

⁶⁸ Benjamin, W., “Parque central” en *Obras*, Libro I, Vol. 2, p. 274.

inorgánico y satánico. Un mundo en cuya imagen ‘las palabras aparecen en el mismo lugar en el que surgen’.

En la prostitución Baudelaire también vive su propia experiencia interna porque él mismo se considera, en tanto que poeta, prostituido por la modernidad. En la sociedad moderna el poeta debía prostituir sus poemas para sobrevivir. Por ello el autor querrá reivindicar la importancia del poeta, su dignidad, de allí su crítica a la modernidad. Para él sus propias experiencias se convierten en mercancías y éstas son inventariadas bajo la forma de *souvenirs* que petrifican las experiencias pasadas, como cosas muertas, coleccionables.

Lo cierto es que Baudelaire debe vender sus escritos, publicarlos y acude al mercado para hacerlo. Allí, en los pasajes, grandes corredores de tiendas se encuentra con el *flâneur*. Ambos paseantes desconocidos, transitan inopinadamente, hacen de la calle y la multitud su albergue, su pasatiempo y su prisión, una prisión de la que quieren escapar pero no pueden, porque la calle se ha convertido en su interior, interior que se encuentra perdido y embriagado en el laberinto de las mercancías. “La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al *flâneur*, como si se tratase de una fantasmagoría”⁶⁹. El *flâneur* es la figura arquetípica en la que se encarna la nueva experiencia surgida de las multitudes.

En medio de la multitud, la soledad era una constante que no podía más que sacudir al paseante que enneguecido en la multitud circula en ella observando a su alrededor, aunque indiferente a los demás y a sí mismo, reprime su sensibilidad por subirse al motor de la civilización. El *flâneur* es quien quiere pasear sin ser visto, experimentar la ciudad, escrutarla, diseccionarla, entenderla. Aunque no logra ser consciente del proceso de progresiva mercantilización que atraviesa la ciudad. Frente a esta situación, Baudelaire extasiado en la multitud puede tomar distancia o conciencia del lugar que ocupa como *flâneur* también y experimentar cierto goce que precisamente le permite sobrevivir dentro de la realidad social en que se encuentra. Baudelaire intenta producir en la percepción de las masas aquello que las pueda sacar de su estado de *shock*, producto de la conciencia mercantil, porque actualiza la experiencia cotidiana al mismo tiempo que logra desgajarse de la sociedad. Así lo

⁶⁹ Benjamin, W., (1982) “Resúmenes” en *Libro de los pasajes*, Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, edición al cuidado de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2005, p.45.

describe en *El cisne*: “¡París cambia!, ¡pero en mi melancolía nada/cambió de lugar! Palacios nuevos, andamios, bloques,/ barrios viejos, todo para mí se vuelve alegoría,/ y mis recuerdos queridos son más pesados que rocas”⁷⁰.

En el callejeo Baudelaire se hacía eco de la fragilidad de su existencia, observaba a las multitudes que habían perdido la capacidad de mirar y desolado frente a los agravios de la reproductibilidad técnica añoraba la otrora mirada aurática. En tanto Benjamin, sostiene una actitud optimista; cree que a partir de la caída del aura, es decir, de la pérdida del valor cultural de la obra de arte, el hombre sería capaz de desarrollar una actitud crítica respecto de sus condiciones de existencia, vehiculizadas por las nuevas formas técnicas de expresión cultural.

Pero Baudelaire no solamente habla de su propio vacío interior, en sus obras también es capaz de ver muchos elementos propios de la fantasmagoría de la modernidad. Así como ve en la figura de la prostituta lo humano elevado a la categoría de mercancía, en la moda y en el mercado ve una novedad que continuamente se está repitiendo. Ve en ese discurso de la modernidad, del progreso y del crecimiento, en esas fantasmagorías de la modernidad: la de lo nuevo como siempre lo mismo, la de la eterna repetición, modas que siempre lanzan algo nuevo pero que en definitiva no conforman una novedad. Esta fantasmagoría Baudelaire la expresa muy bien en su poema *Los siete ancianos*, donde se ve siete veces repetida la cara vieja y vulgar de un anciano. Esto no es más que la muestra de esa fantasmagoría de la modernidad que presenta todo como novedad, cuando en el fondo en la vida no hay más que una eterna repetición de un "siempre lo mismo".

*“Otro igual lo seguía: barba, ojos, espada, bastón, harapos,
ninguna marca distinguía, salido del mismo infierno,
a ese gemelo centenario, y estos espectros barrocos
caminaban con el mismo paso hacia un lugar desconocido.
[...]
¿Porqué conté siete veces, minuto por minuto,
al siniestro viejo que se multiplicaba?”⁷¹*

Aunque la aparición de una persona en una serie dentro de una multitud puede parecer abstracta y vacía, efímera y vacua, el momento en el que se produce el choque de miradas podría quedar engullido de cierto sello aurático, al modo en que

⁷⁰ Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Trad. Américo Cristóbal, Buenos Aires, Colihue, 2011, p. 231.

⁷¹ Baudelaire, C. *Op. Cit.*, p. 235.

lo piensa Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936), ya que ese momento es irrepitible pero en su repetición, encierra una promesa de emancipación del fetichismo de la mercancía. Porque precisamente se asemejaría a aquella denominación de aura que se expresa como “[...] aparición irrepitible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse”⁷², ese instante perdido en la multitud cobra relevancia porque es irrepitible⁷³. Asimismo es la propia novedad que se repite incansablemente lo que lleva a Baudelaire encarnizadamente a explorar de modo inagotable algo que esté más allá del disfraz aparente que reviste lo novedoso, aquello que le permite ver lo actual a partir de la anticipación del futuro, a saber: la fisonomía de la ciudad parisina decimonónica como el preludio de la ruina de la sociedad burguesa y del capitalismo tardío.

Otra figura que prevalece en los escritos de Baudelaire, emblemática de la modernidad y alegoría del escritor, del artista e inclusive del intelectual, es el trapero. En estrecha relación con el capitalismo y la burguesía, es un tipo social que nace con la industrialización, dedicado al reciclaje de los desechos que la sociedad de consumo produce, recoge todo aquello que ha sido desperdiciado, arrojado a la basura. A diferencia del coleccionista, que le confiere valor a los desechos del pasado, éste sólo acumula desechos para venderlos y poder sobrevivir. El trapero constituía una insignia de la miseria humana, que podía llegar a reencontrarse en todos aquellos que protestaban contra la sociedad. Así lo expresa Baudelaire, en *El vino de los traperos*:

*Muchas veces, bajo la luz roja de un farol
que el viento azota en la llama y golpea en el cristal,
por el corazón de un barrio viejo, laberinto de barro
donde la humanidad hierve en fermentos tormentosos,*

*se ve un trapero que llega moviendo la cabeza,
[...]*

*Sí, estos seres acorralados por tristezas domésticas,
molidos por el trabajo y atormentados por la edad,
se desloman, se quiebra sobre montones de basura*

⁷² Benjamin, W., (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Trad. Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989.

⁷³ Esta misma idea se plasma en otro poema titulado *A una que pasa*: “La calle ensordecedora aullaba frente a mí/[...] pasa una mujer [...] /ágil, noble, con piernas de estatua [...] Un relámpago... ¡y después la noche!- Belleza fugitiva,/ de quien la mirada me hizo de pronto renacer./¿no voy a verte otra vez salvo en la eternidad?/¿En otra parte, muy lejos! ¡muy tarde, quizá nunca!/porque ignoro adonde huyes, y tú no sabes dónde voy,/ ¡Oh tú, a quien hubiera amado, oh tú que lo sabías!” (ver Baudelaire, C., *Op. Cit.*, p. 249).

[...]

*Los siguen compañeros envejecidos en las batallas
sus mostachos cuelgan como viejas banderas
los estándares, las flores y los arcos triunfales*

se alzan ante ellos, ¡magia solemne!
[...]⁷⁴

Pero el trapero es un héroe, porque imagina cómo reconstruir el mundo a partir de las ruinas que éste le ha dejado y entre las que ahora vagabundea. Preocupado por recoger fragmentos de lo cotidiano y los aspectos más insignificantes de la realidad para ensamblar un cuadro de la historia presente, y armar una representación de la sociedad que el cuadro inmenso de la gran historia desatiende. Pero en su lienzo, no está sólo, a él lo siguen los desheredados, los desamparados, que bien podían armar una revuelta y subvertir ese estado de cosas. Los que conforman “la raza de los que no poseen otra mercancía que no sea su desnuda fuerza de trabajo”⁷⁵ y que en Baudelaire se alistan bajo la figura de los derrotados, de los oprimidos que tienen como al gran derrotado a Satán. Baudelaire, nos muestra un doble rostro de Satán: uno negativo, oscuro, pecaminoso, el que frecuentemente se utiliza, y otro, positivo, que se dirige hacia los desprotegidos. Así lo caracteriza en *Letanías de Satán*: “Bastón del exiliado, lámpara del inventor/confesor de ahorcados y conspiradores”⁷⁶.

Aunque en el siglo XIX no se habían asentado todavía las condiciones de posibilidad para las experiencias socialistas que un siglo más tarde cambiarían el curso de la historia, lo que sí existía tenía por entonces la forma de conspiración. La conspiración al no tener un signo ideológico definido o, al menos, claramente identificable, cuenta con ciertas ventajas políticas y sucede en el círculo de la bohemia, que se frecuenta después del trabajo (para el conspirador ocasional) o con carácter exclusivo (para el conspirador profesional, aquel para el cual conspirar es su única ocupación)⁷⁷. Baudelaire conspiraba contra el propio lenguaje desplegando en sus escritos una suerte de ‘metafísica del provocador’ que no fue suficiente para lograr una concreta irrupción en la realidad. A decir verdad, su accionar en términos

⁷⁴ *Ibid*, p. 281.

⁷⁵ Benjamin, W., “Bohemia” en *Obras*, Libro I, Vol. 2, Madrid, Abada, 2008, p. 105.

⁷⁶ Baudelaire, C., *Op. Cit.*, p. 341.

⁷⁷ Benjamin, W., “La bohemia”, *Op. Cit.*, p. 91.

políticos estaba más cerca de la estetización de la política, tan reprobada por Benjamin, que de la politización del arte.

Vemos cómo en Baudelaire sus escritos se transforman en alegorías de la historia material, elementos que resuenan en el oleaje de las multitudes y paisajes urbanos. Lo notable en Benjamin es cómo consigue reunir los elementos históricos de Baudelaire y su propia creación literaria, bastante crítica y escurridiza, que no se deja aprehender de modo inmediato.

Sin embargo, aún la técnica alegórica resucitada en Baudelaire, no conducía a la emancipación de la humanidad ni a la liberación frente al ciego dominio del mercado, sino que conllevaba a la resignación y ofuscación. Baudelaire hizo del mercado y la mercancía objeto de discusión en sus poemas. Pues a decir de Benjamin, Baudelaire oscilaba entre ser un simpatizante de la revuelta o un soplón de la policía.

II.2. La modernidad y los nuevos héroes

París había cambiado. La ciudad, producto de las medidas tomadas por el barón Georges Eugène Haussmann, quien seguía órdenes estrictas de Luis Bonaparte, se había convertido en un lugar donde los controles eran cada vez más severos: se impuso la uniformidad en la altura de los edificios y su numeración, los horarios comerciales, la estandarización de los materiales de construcción y del mobiliario urbano, controles de salida y entrada de carruajes, registros inmobiliarios y registros fotográfico de las personas. Proliferaban además los pequeños comercios, las profesiones liberales, las fortunas volátiles y el enriquecimiento de la clase burguesa que contrastaba con el empobrecimiento de la clase obrera. Haussman cambió radicalmente el aspecto de la antigua ciudad medieval sometiéndola a una profunda transformación que la convirtió en la capital mundial de la modernidad. Las estrechas y oscuras callejuelas abrieron paso a amplios bulevares preparados para la circulación masiva de carruajes. Las autoridades parisinas expropiaron casas y edificios, se talaron bosques y parques para facilitar la vertiginosa prolongación de las nuevas avenidas. Se mejoró el servicio de iluminación de gas y se instalaron farolas a pie de calle: era el triunfo de la simetría en detrimento de los claroscuros propios del romanticismo⁷⁸.

La heterogeneidad de los individuos se disolvió en la muchedumbre. Las multitudes inundaron los espacios públicos eliminando toda pretensión de individualidad: la masa digirió al individuo. Lo moderno se convirtió en la vida privada. En una sociedad uniformada, los seres que concentran la singularidad no son los individuos representativos, como en la antigüedad, sino los excéntricos y los marginales: el dandy, el artista, los criminales, el trapero, entre otros.

La imagen de la ciudad, con sus controles, criterios de estandarización, tiempos marcados, medidas, hacía que una amplia burocratización calara hondo en la vida de las personas, dejando poco espacio para el individuo, para la sensibilidad y

⁷⁸ Para un estudio más pormenorizado de los cambios materiales y fisionómicos sufridos en Francia, durante el siglo XIX, ver Harvey, David, (2006) *París, capital de la modernidad*, Trad. José María Amoroto Salido, Madrid, Akal, 2008.

todo el tiempo para el trabajo. Por eso Benjamin atinadamente escribe: “para vivir la modernidad, es menester una constitución heroica”⁷⁹.

En héroes se han convertido el trapero, la prostituta, el *flâneur*, el dandy, el poeta, las lesbianas, entre otros. Constituyen la alegorización más típica del hombre moderno que se ajusta a su época, que la vive, la representa, la encierra bajo una forma ambigua porque se somete a esa modernización obligada y a la vez escapa de ella. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel del héroe está disponible, ya no se trata de individuos, sino de una masa. Baudelaire rescata esos seres marginales, porque constituyen los modelos heroicos que se sustraen de alguna manera de las imposiciones sociales vigentes.

El *flâneur* bien puede ser el primer héroe moderno, por su condición de observador y paseante de la ciudad, es el modelo arquetípico que se mueve en las multitudes, que habita entre los hombres, pero que no interactúa directamente con ninguno, pues sólo se alimenta de miradas. Se encuentra embriagado por los nuevos paisajes urbanos, por las nuevas estructuras, estilos, por la multitud.

Pero no sólo el *flâneur* se presenta como héroe moderno, también aparece la prostituta, el símbolo mismo de la mercancía humana. La mercantilización de su cuerpo convertido ahora en producto, objeto disponible a la venta y la única capaz de amar al poeta.

El héroe también es el poeta mismo, pero este poeta ya no es el poeta que está por encima de los hombres, sino el que perdió el halo que antaño lo envolvía mientras caminaba por las calles de París empujado por las multitudes, respirando el humo de la fábricas y viendo a su alrededor cómo la artificialidad de la ciudad hacía del paisaje natural, un basurero. Es el poeta que habita en la ciudad, que trabaja, que vende sus libros y con ese dinero sobrevive, que posee deudas y enfermedades, el adicto al opio, el que acude con frecuencia al burdel. El poeta es, de alguna manera, también el trapero, el que recoge lo grotesco, la basura en la ciudad, que recoge la inmundicia que deja la ciudad al dormir, precisamente el que mientras los burgueses duermen, trabaja convirtiendo el lodo en oro. Baudelaire se pregunta: “¿son los desechos los héroes de la gran ciudad? ¿O no es más bien el héroe el poeta que va a construir su obra con esos materiales?”⁸⁰. Quizás ambas cosas. El poeta es el héroe

⁷⁹ Benjamin, W., “La modernidad” en *Obras*, Libro I, Vol. 2, Madrid, Abada, 2008, p. 167.

⁸⁰ *Ibid*, pp. 174-175.

por excelencia, porque puede percibir las nuevas condiciones de vida en el ámbito de la modernidad y responde con toda la fuerza de su poesía. Héroe es, al escribir una serie de poemas líricos como respuesta al cambio en los modos artísticos que producía la técnica. Cambios, que al mismo tiempo, que implicaban transformaciones al interior de la obra de arte, modificaban la capacidad perceptiva del público, ahora advenidos bajo la forma de masa. Cambios que hacían de las facultades del poeta tales que podían mostrar y comprender lo ininteligible de la obra de arte.

El suicida, también encierra a lo moderno, porque la ciudad moderna oprime al hombre que se ve imposibilitado de realizarse como tal, que se encuentra disminuido a un precio, que no puede mantener a su familia y tampoco desarrollarse a sí mismo como individuo. Razón que lo conduce a tener ese ciego impulso a la muerte, al terminar con todo y rendirse a la dinámica moderna prevaleciente. “Pero este suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. Es la conquista de la modernidad en el complejo ámbito de las pasiones”⁸¹.

Las lesbianas también conforman un modelo heroico, dejan de pertenecer al ámbito de la reproducción y conforman una especie de protesta contra lo socialmente establecido.

Finalmente, en la última encarnación, el héroe se presenta como *dandy*, aquella persona rica que no se ve abrumada por ninguna clase de trabajo, muy refinada en el vestir, con grandes conocimientos de moda, proveniente de la burguesía, con una fuerte personalidad y poseedora de nuevos valores, como la sobriedad. Es alguien que construye su "yo" desde la apariencia y exterioridad -ropa, prácticas, actitud, gestualidad, discurso- como forma de distinción de la masa. No valora el trabajo, sino lo contrario: el ocio es más bien elogiado. Su ocupación es la propia elegancia: su improductividad estética. Rechaza la vida social burguesa e intenta marcar la diferencia en una sociedad masificada, defendiendo su individualidad. Esta actitud muestra una nueva forma de relación con las cosas, independiente del valor de uso o del valor de cambio de las mismas. Esta condición era muy elogiada por el poeta, porque le prefiguraba una forma de goce estético, que en el contexto del sistema capitalista, se sustraía de la mercantilización y del valor de

⁸¹ *Ibid*, p. 168.

cambio que todas las mercancías poseían. Se trataba de una relación que podía acercarse en su renuncia a todo lo cosificado y cosificante, a lo inasible, lo ininteligible o ausente, a lo que Marx no supo ver, y que tanto el *dandy* como la poesía baudelaireana percibieron muy tempranamente⁸².

En suma, la modernidad sometió a cosificación la humanidad, que ahora se mide en precios y que está propensa a continuas resignificaciones. En un mundo regido por el cambio no queda espacio para la contemplación. El nuevo espíritu moderno estaba signado por la velocidad, el movimiento incesante, el ajetreo, la excitación, la rapidez, la desarticulación y la fragmentación. Baudelaire inaugura con su poesía lírica, con la incorporación de un lenguaje cotidiano que anima a los objetos típicamente burgueses, como el reloj, las campanas, las cartas de azar, entre otros, bajo un estilo satánico, pernicioso, una forma de arte que irrumpe frente al nuevo estado de cosas.

El desencanto con su tiempo, con un tiempo en progresiva homogeneización existencial y estética lleva a Baudelaire a tomar distancia para observar, criticar y encontrar una nueva voz. Es el artista el que se expresa a través del tamiz de su experiencia, de su realidad y no ya como mero testimonio de un tiempo o un lugar. Aunque si bien, su poesía está ligada al tiempo presente, no constituye una suerte de inspiración romántica, no le interesa imitar la naturaleza o plasmar lo natural del hombre, ni aplicar ciertos sesgos morales en las expresiones artísticas.

Entendemos que Baudelaire al igual que Benjamin, buscaron una imagen de la modernidad que en su fugacidad, fragilidad y cosificación, otorgara voz a aquellos marginados, desheredados que el sistema expulsaba. Intentaban extraer lo eterno de lo transitorio, de la escena fugaz. Más aún, ambos se balancean en los extremos, pues es en los extremos que puede surgir algo nuevo y en donde impera lo alegórico por antonomasia. En esos objetos banales, deshechos y caídos en desuso, uno buscará aproximarse a lo poético, otro los tomará como punto de partida para filosofar. Al decir de Benjamin: “Hay una especial constelación en que también concurren en el hombre grandeza e indolencia, una que impera en la existencia de Baudelaire. Él la descifró y la llamó la «modernidad»”⁸³.

⁸² Agamben, G., (1977) “Breaux Brummell o la apropiación de la irrealidad” *Estancias*, Trad. Tomás Segovia, Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 79.

⁸³ Benjamin, W., “La modernidad” en *Op. cit.*, p. 195.

Baudelaire recurre a la palabra *modernité*⁸⁴ en 1863 en un texto titulado *El pintor de la vida moderna*. Allí caracteriza el arte, la belleza y al artista de su tiempo, y presenta una nueva definición de modernidad, como la facultad de ver en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta. En la poesía baudelaireana existirían tres nociones de lo histórico moderno, a saber: en primer lugar, la modernidad capitalista, como aquella en donde lo que prima es la productividad, la celeridad, los permanentes cambios sociales, culturales y tecnológicos. En segundo lugar, tendríamos lo moderno, en referencia estricta a lo cultural, como aquello que nos muestra un cambio en las costumbres, valores, estilos. En tercer lugar, el modernismo, como aquello que intentaría aunar el desfase entre una acelerada etapa de la modernidad capitalista que galopa sobre un cambio cultural moderno que nunca llega a completarse, y por ello de alguna manera, intenta expresar una suerte de crítica a un tiempo que es en sí mismo contradictorio. Estas nociones nos permiten

⁸⁴ La palabra bajo su forma latina “modernus” fue usada por primera vez hacia el siglo V para diferenciar un presente cristiano de un pasado romano y pagano [Ver Jauss, H. R., (1989) *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995]. El término expresó “la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición de lo viejo hacia lo nuevo” [Ver Habermas, J., “Modernidad, un proyecto incompleto” en *El debate modernidad-posmodernidad*, Nicolás Casullo (Comp.), Buenos Aires, Punto Sur, 1989]. Este término cobró cierta renovación cuando permitió distinguir la etapa media de la etapa moderna de la historia. Los acontecimientos que marcaron esta demarcación fueron el Renacimiento y la Reforma Protestante. Hacia el siglo XVIII se vinculó al término con los avances científicos y técnicos que afloraban por esa época, y con los ideales de emancipación social e igualdad. Lo moderno hizo referencia, entonces, a lo nuevo, a lo superado, visto desde un presente que tiene como horizonte el futuro. En el plano estético, C. Baudelaire es el que utiliza el término por primera vez, en un contexto donde lo que primaba no era la glorificación por los avances o por el progreso enarbolado un siglo antes, sino más bien, el malestar que producía un mundo cuyo efusividad, transitoriedad, dinamismo y cambio escondía tras de sí, el sostenimiento de un ‘siempre lo mismo’ que se revestía bajo lo novedoso, pero que entrañaba de suyo opresión y alienación. Hacia el siglo XX el intento de las vanguardias artísticas por romper con el enmascaramiento de la realidad, explica de algún modo el malestar que había propinado la modernidad, que en Baudelaire había sido materializada en las propias obras, no siendo tan radicales o politizadas como las vanguardias. Sin embargo, éstas en su intento de radicalización de la crítica de la modernidad, cayeron en las garras de la propia lógica que intentaban superar. De este modo, vemos cómo en gran medida el proyecto de la modernidad, que en el Iluminismo pregonaba por el desarrollo de una ciencia objetiva, de una moral universal, de la autonomización del arte y de la liberación del individuo, se vio atrapada por la lógica del mercado, de la hiperespecialización, del individualismo a ultranza, de la competencia, la desigualdad y la opresión. Cabe preguntarnos entonces ¿Hasta qué punto la modernidad ha logrado su cometido o ha logrado realizarse?, y en ese sentido ¿cuál es su importancia en la actualidad, frente a la primacía de un sistema económico y social que de suyo es desigual y profundamente reificador? Acordamos con Habermas, que resulta de suma importancia retomar el proyecto de la modernidad, comprender sus dificultades, limitaciones y contribuir a su realización, pues el proyecto de la modernidad no se ha realizado. Debemos entonces, contribuir a la modernización societal de un modo totalmente diferente, y para ello, creemos, que el espacio del arte nos puede acercar ciertas posibilidades direccionándonos hacia las potencialidades que en sí mismo porta.

entender la experiencia estética moderna que entraña la poesía de Baudelaire. Una, en la que lo bello se desgaja de la moda tal como lo eterno de lo transitorio, para dar lugar a una experiencia subjetiva que logra comprender las contradicciones propias de los nuevos tiempos, descifrándolas. A esto, Baudelaire le llama, modernidad, a la experiencia subjetiva que en el plano estético logra objetivarse, para incorporar lo nuevo, lo contradictorio, lo transitorio, lo efímero y elevarse por encima de todo lo demás⁸⁵.

En Baudelaire no hay melancolía de cierta naturaleza perdida, sino una configuración contradictoria y misteriosa del artista frente a la emergencia de un nuevo mundo. Por eso el artista se presenta angustiado por veces, extasiado por otras, siente desprecio de lo que percibe a su alrededor y también amor frente a la posibilidad enigmática de hallar subterfugios en los que refugiarse. Sus poemas nos indican el camino; su prosa nos orienta teóricamente. Este camino conduce lo más lejos posible de la trivialidad de lo real, a una zona de lo misterioso en la que, sin embargo, puedan convertirse en alados y poéticos los estímulos civilizados de la realidad comprendidos en ella. He aquí el punto de arranque de la lírica moderna y de su substancia corrosiva y mágica a la vez.

La poesía baudelaireana oscila entre el realismo más descarnado y el ansia de alcanzar un ideal superior que le permita elevarse sobre la vida cotidiana. El poeta no quiere explicar cómo es el mundo, sino crear uno tal que, de modo artificial, lo sustituya. Así lo expresa el autor en el poema *Elevación*:

*Encima de los estanques, encima de los valles
de las montañas, los bosques, las nubes, los mares
más allá del sol, del éter, más allá
del confín de las esferas estrelladas*

*espíritu mío, te mueves con agilidad,
y, como el buen nadador extasiado en las olas,
surcas alegre la inmensidad profunda
con indecible y viril voluptuosidad.*

*Vuela lejos de estos mórbidos miasmas;
purifícate en el aire superior
y bebe, como un puro y divino licor,
el fuego claro que llena los espacios límpidos.*

Detrás del hastío y los grandes pesares

⁸⁵ Casullo, Nicolás, “A modo de prólogo” en Baudelaire, Charles (1954) *Arte y modernidad*, Trad. Lucía Vogelfang, Jorge L. Caputo y Marcelo G. Burello, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

*que aplastan con su peso la existencia brumosa,
feliz el que puede con ala potente
lanzarse hacia campos luminosos y serenos*

*aquel cuyos pensamientos, como alondras
emprenden por la mañana un vuelo libre al cielo,
¡el que pasa sobre la vida y entiende sin esfuerzo
el lenguaje de las flores y de las cosas mudas!⁸⁶*

Aquí se describen los deseos del poeta de evadirse del mundo cotidiano y de todas las miserias del mundo, ya que al alejarse o al “elevarse” puede hallar placer el espíritu, cuando encuentra su purificación, la luz. Y además al despegarse de lo mundano se siente feliz.

Asimismo, es la sensibilidad del poeta, su capacidad de ver más allá de lo evidente que hace que aquellas cosas que no le dicen nada al hombre común, si le "hablen" al poeta, ya que es el único que puede escucharlas.

⁸⁶ Baudelaire, C., *Op. Cit.*, p. 19.

II.3. Experiencia y rememoración

“Únicamente quien supiera contemplar su propio pasado como un producto de la coacción y de la necesidad, sería capaz de sacarle para sí el mayor provecho en cualquier situación presente. Pues lo que ha vivido es, en el mejor de los casos, comparable a una bella estatua que hubiera perdido todos sus miembros al ser transportada y ya sólo ofreciera ahora el valioso bloque en el que uno mismo habrá de cincelar la imagen de su propio futuro”
Walter Benjamin⁸⁷

La experiencia propia del siglo XIX dejó poco espacio, por no decir ninguno, a la recepción de los poemas líricos de Baudelaire. Pues ¿cómo puede fundarse la lírica “en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma”⁸⁸, cuando la experiencia se ha transformado en vivencia? En sus escritos de juventud, Benjamin había distinguido el concepto *Erlebnis* como aquella vivencia subjetiva en donde lo que primaba era el modo en que las cosas afectaban la subjetividad del sujeto en tanto individuo, del concepto *Erfahrung*, como aquella experiencia colectiva construida a partir de la experiencia objetual misma. Es decir, en el despliegue de la experiencia de los objetos, los sujetos eran incorporados, como colectivo, conformando un nosotros, en el acontecimiento mismo. Esta experiencia como acontecimiento tenía algo de azar del yo, pero básicamente era una experiencia colectiva construida a partir del objeto mismo, y no de cómo el objeto afectaba mi sensibilidad, sino más bien, cómo mi sensibilidad es incorporada en la experiencia que desplegaba el objeto, por eso era colectiva, todos los sujetos eran incorporados en el objeto, como un colectivo, como un nosotros. Dejaban el yo individual para transformarse en un nosotros, y esto era posibilitado por aquello que desplegaba el objeto.

Pero veinte años después, el concepto benjaminiano de experiencia enfatiza la imposibilidad de transmisión generacional, lo que implica una imposibilidad estructural del lenguaje de narrar, vinculada a la presencia de la muerte, de la barbarie. Experiencia que se ve engullida por la “novedad, brevedad, comprensibilidad y ante todo desconexión de unas y otras noticias entre sí”⁸⁹.

⁸⁷ Benjamin, W., “Calle de dirección única” en *Obras* (1989e) Libro IV, Vol. 1, Madrid, Abada, p.57-58.

⁸⁸ Benjamin, W., “Sobre algunos motivos en Baudelaire” en *Obras*, Libro I, Vol. 2, p. 216.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 212.

Características propias de la información periodística en donde el lector no asimilaba las noticias como propias a su experiencia vital, sino que había perdido la capacidad de ser afectado por los hechos que lo rodeaban. La función de las noticias consistía en “impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudieran afectar a la real experiencia del lector”⁹⁰.

Benjamin recurre a la filosofía de la conciencia desarrollada por Henri Bergson y también por Marcel Proust, y al psicoanálisis de Sigmund Freud para analizar las obras de Baudelaire, quien tempranamente había entendido que aquellos lectores que habían perdido el interés por la poesía lírica, habían perdido la conciencia de su propia experiencia. Al no poder captar lo que experimentaban y los estímulos que recibían de la multitud, una parte de su vida les resultaba ajena.

Bergson sostiene que la percepción ocupa necesariamente un espesor de duración, con lo cual lo que se percibe no es sino un conjunto de momentos para nuestra conciencia. En estado puro la percepción formaría verdaderamente parte de las cosas. “El rol de nuestra conciencia en la percepción se limitaría a unir a través de un hilo continuo de la memoria una serie ininterrumpida de visiones instantáneas”⁹¹. Para explicar ello, distingue dos tipos de memoria: en primer lugar, distingue la memoria que se basa en mecanismos motores que parecen o son hábitos, como repetir una serie de palabras o una lección. Este tipo de memoria genera “un sistema cerrado de movimientos automáticos que se suceden unos a otros en el mismo orden y ocupan el mismo tiempo”⁹². La memoria, en este sentido, de repetición mecánica, es un hábito corporal, considerado como tal, se incorpora al presente del mismo modo que el hábito de caminar, ya no representa nuestro pasado, sino que lo actúa. El recuerdo aprendido, resultado del tiempo bien determinado “se volverá cada vez más impersonal, cada vez más extraño a nuestra vida pasada”⁹³. Los movimientos que se repiten una y otra vez crean un estado de hábito y determinan el comportamiento de nuestro cuerpo que termina adaptándose a los estímulos exteriores.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁹¹ Bergson, Henri, “De la selección de imágenes para la representación. El papel del cuerpo” en *Memoria y materia*, Trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2006, p.78

⁹² Bergson, H., “Del reconocimiento de las imágenes. La memoria y el cerebro” en *Ibid*, p. 94

⁹³ *Ibid*, p. 97

En segundo lugar, se encuentra lo que Bergson llama "memoria pura" que es representación, y registra todos los acontecimientos de nuestra vida cotidiana, sin descuidar ningún detalle. La memoria en este sentido es espiritual y se comprende que admitir su existencia, equivale a admitir que una parte de la mente se sustrae de la conciencia. Si la totalidad del pasado se acumula en la mente en forma de imágenes anémicas, resulta una obiedad que sólo unas pocas de esas imágenes sean devueltas íntegramente a la conciencia en un momento dado. Deben de estar, pues, almacenadas en la zona que queda fuera de la conciencia de la mente. En efecto, si la totalidad del pasado, con todos sus detalles, estuviese presente en la conciencia simultáneamente la acción llegaría a ser imposible. Y aquí tenemos la clave para entender la relación entre el cerebro y la memoria pura. Es decir, la función del cerebro, según Bergson es impedir que la memoria pura invada la conciencia y dejar entrar sólo en ésta aquellos recuerdos que tengan que ver de algún modo con la acción propuesta o requerida. A los recuerdos espontáneos que almacena la memoria pura, nada hay que añadirle, son absolutamente perfectos por su inmediatez. Esos recuerdos que nos permiten retener la imagen misma constituyen en su totalidad una imagen huidiza, fugitiva, que solo obtenemos parcialmente cuando la atrapamos mediante mecanismos motores de repetición a través del recuerdo adquirido que impulsa nuestra voluntad. En sí misma, la memoria pura es espiritual, pero sus contenidos son filtrados por el cerebro.

Lo que a nosotros nos interesa es la memoria pura bergsoniana, que más tarde Proust señalará como la memoria involuntaria. Aquella que no retorna al recuerdo de un momento pasado sino al momento mismo. En donde se recobra un tiempo puro, fuera del decurso del tiempo, que no es presente, pasado ni futuro, sino el verdadero tiempo real y que solo puede suscitarse, para el caso del autor, en la obra de arte. En este sentido, el arte es la realidad real, que refleja a un tiempo detenido que puede permitirnos salvarnos de una realidad que es por demás decepcionante y penosa. Esa era la gran empresa de Proust en su obra magna *En busca del tiempo perdido*⁹⁴.

Vemos que aquellos lectores que habían perdido el interés por la poesía lírica, habían sido obnubilados por la memoria, que siguiendo a Bergson, reproduce recuerdos-hábitos, y ya no podían o no querían ver qué quedaba fuera de ella, fuera

⁹⁴ Ver Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. Del lado de Swann*, Trad. Estela Canto, Buenos Aires, Losada, 2000.

de lo repetitivo, habitual, mediado y determinado que les proporcionaba el mercado y la nueva sociedad en la que se había convertido París, donde el control y la administración eran moneda corriente. Su propia percepción de las cosas había sido domesticada por los nuevos tiempos. Percepción que recurría a una memoria anestesiada, dormida, frente a la cual los poemas de Baudelaire venían a irrumpir⁹⁵.

Algunas conceptualizaciones de Freud, siguiendo a Benjamin, nos pueden ayudar a continuar explicando qué le había ocurrido a los lectores de la época de Baudelaire, que habían hecho de su experiencia una ‘vivencia’. Esa vivencia era incompatible con la memoria involuntaria de la que nos hablaba Proust, ya que aquella estaba determinada por la conciencia, mientras que ésta “atesora huellas duraderas como fundamento de la memoria”. La conciencia actúa como protección frente a los estímulos provenientes del exterior, como el efecto de *shock*. Cuanto más quede asentado en la conciencia el efecto de *shock* menor será su corolario. Cuando la cadena de protección de la conciencia se rompe frente a la agresividad de los estímulos exteriores estamos frente a un *shock* traumático⁹⁶.

Pero precisamente que el *shock* sea atemperado por la conciencia, implica que nuestra experiencia se convierta en una ‘experiencia vivida’, anestesiando ese suceso e incorporándolo inmediatamente al registro consciente del recuerdo, lo que impide cualquier otro tipo de experiencia, como por ejemplo la poética, la que estaría bajo la memoria involuntaria de Proust. He aquí que Baudelaire escriba poesía lírica, su objeto es despertar a esos lectores que habían sido adormecidos por la conciencia frente al efecto de *shock* que provocaban las multitudes, emancipar sus vivencias.

Cabe destacar que la experiencia de *shock* que atravesaba el paseante, el *flâneur* inmerso en la multitud es comparable a la misma que desarrollaba el obrero frente a la línea de montaje. Quien se veía consternado frente a la autonomía que

⁹⁵ Sobre el problema del *shock* es importante destacar la contribución de Peter Bürger al respecto, quien menciona, a propósito de las obras vanguardistas, que la reacción producto del *shock* es algo indeterminado que no garantiza de suyo un cambio de la conducta en la praxis cotidiana ya que es imposible mantener su efecto en el tiempo. Y además puede ser previsto por el público, lo que generaría pocas o casi nulas repercusiones en la praxis cotidiana. Lo único que prevalecería sería su resistencia a adquirir un sentido fijado por el carácter de totalidad de la obra. Con lo cual la obra vanguardista implicaría una doble ruptura: una en la propia composición de la obra, otra en la recepción de la misma. En ambos casos lo que se promueve es la renuncia a una interpretación del sentido y a una nueva forma de comprensión del arte (Ver Bürger, Peter [1974] *Teoría de la vanguardia*, Trad. Tomás Joaquín Bertoletti, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010).

⁹⁶ Freud, Sigmund, (1921) “Psicología de masas y análisis del yo” en *Obras completas*, Vol. XVIII, Trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrurtu, 2006.

coabraba el producto, objeto de su trabajo, la hostilidad con que se le enfrentaba y la dominación que ejercía sobre él, los intereses que satisfacía (que no eran por supuesto los del obrero) y el poco lugar que dejaba a la otrora relación que se tenía con lo que se producía. En aquella relación, la actividad del trabajo era constituyente y constitutiva del trabajador, porque precisamente aquello que lo hacía humano era el trabajo. Pero esto no ocurría en la sociedad capitalista moderna, donde todo parecía tener un precio, un costo en el mercado, allí donde se igualaban las cosas y los hombres⁹⁷.

Frente a la experiencia de *shock*, la experiencia que se desprende de los poemas de Baudelaire es semejante en muchos aspectos a la memoria involuntaria proustiana, aquella que revivía un tiempo fuera de tiempo, fuera de los calendarios. Un tiempo que se resiste a caer bajo las cadenas de la moda, la novedad y el consumo, un tiempo cuyo sustrato material es inefable, cuya representación en imágenes es huidiza frente a los recuerdos que intentan atraparla, pero al menos plausible de ser lograda en la obra de arte. Frente a la cual la reproducción técnica de las mismas había cambiado su sustancialidad y perceptibilidad. Al decir de Benjamin: “Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la *mémoire involontaire* se ve en el hecho de que tienen aura, la fotografía –y todo dispositivo de reproducción técnica de obras de arte- participan en el fenómeno de la decadencia del aura de modo decisivo”⁹⁸, al mismo tiempo que amplían el alcance de la misma, en tanto que hacen posible imágenes en cualquier momento y lugar.

Lo cierto es que Baudelaire hizo de la experiencia típicamente moderna el núcleo de sus escritos. Las masas, la multitud, no conforman una figura específica en sus poemas, pues se encuentran en el corazón mismo, bajo una forma velada, oculta, espectral, en el propio momento de su creación. De esta manera logra hacerse de la multitud en el desmoronamiento mismo de las palabras, en su desasosiego y corrupción. Por eso “si la alegoría barroca ve al cadáver desde fuera, Baudelaire, en cambio, también lo ve desde dentro”⁹⁹. La experiencia que le provocaban las multitudes, la apariencia de la nueva ciudad, el oleaje y desidia de los transeúntes; esas mismas imágenes son trasladadas a la poesía, a las palabras que perdieron la

⁹⁷ Ver Marx, Karl, *Op. cit.*

⁹⁸ Benjamin, W., “Sobre algunos motivos en Baudelaire” en *Op. cit.*, p. 252.

⁹⁹ Benjamin, W., “Parque central” en *Ibid.*, p. 294.

rima y el ritmo y que nadan en un profundo mar que en su extrema cosificación anidan a lo otro, a lo irreal, a lo inasible. Pero precisamente, ésta es la manera que le permite naufragar en el destemplado mundo moderno y hacerse de una experiencia que persigue lo auténtico, lo aurático en la imposibilidad de su existencia, en la quintaesencia de las multitudes. Sus poemas, tal cual imágenes dialécticas, atraparon en la caducidad de la modernidad, a modo de reflejo fugaz, lo inefable.

Así lo describe en su poema *Correspondencias*¹⁰⁰:

*La naturaleza es un templo de pilares vivos
que a veces dejan salir confusas palabras;
el hombre la recorre entre bosques de símbolos
que lo miran con ojos familiares.*

*Como largos ecos que se confunden de lejos
En una unidad tenebrosa y profunda,
Vasta como la noche y como la claridad,
Perfumes, colores y sonidos se responden.*

*Hay perfumes frescos como carne de niños,
Dulces como oboes, verdes como praderas,
-y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,*

*que tienen la expansión de las cosas infinitas,
como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
que cantan los transportes del espíritu y los sentidos*¹⁰¹.

El mundo de las "correspondencias" hacía alusión a una antigua unidad del mundo, de la creación, del hombre y de las cosas. Conocerla implicaba comprender las correspondencias entre los sujetos, las cosas, y la naturaleza. Frente a un mundo que había sido cercenado por los alcances de las invenciones técnicas, por los vicios de la sociedad capitalista, por la búsqueda utilitarista en todo y de todo y por las imposiciones que la impetuosidad del progreso iba dejando a su paso; eran esas grandes transformaciones las que impulsaban la búsqueda de las correspondencias.

¹⁰⁰ La teoría de las correspondencias, base de este poema, influirá en todos los trabajos de Baudelaire y en su concepción de la realidad, que tiene sobre la base la correspondencia que todas las cosas tienen en este mundo. Para comprender esta teoría hay que hacer una mención al Simbolismo. Fue uno de los movimientos artísticos más importantes de finales del siglo XIX, iniciado por Baudelaire con *Las flores del mal* y que se consolida con el Manifiesto Simbolista de Jean Moreas en 1886. Para los simbolistas, el mundo es un misterio por descifrar, y el poeta debe trazar las correspondencias ocultas que unen a los objetos sensibles. Los conocidos pasajes de Baudelaire en los que habla del simbolismo y de las correspondencias responden al influjo romántico sobre el arte. Goethe ya nos decía en sus *Máximas y reflexiones* que la belleza es la expresión de las leyes naturales y que por eso a quien la naturaleza le revele sus secretos, necesitará imperiosamente de su más digna intérprete, el arte (Ver Goethe, W. J., "De «Arte y antigüedad» en *Máximas y reflexiones*, Trad. Juan de Solar, Barcelona, Edhasa, 1993, p. 49).

¹⁰¹ Baudelaire, C., *Op. Cit.*, p. 21.

Baudelaire supo intuir que el espacio relegado para la búsqueda de las correspondencias sería el arte. Era en este espacio, y no otro, a través del cual podrían manifestarse y descifrarse esos misterios ocultos obliterados por la modernidad, y era la apertura de la mirada del poeta lo que lo posibilitaba.

En consonancia con lo descrito anteriormente, Hans Robert Jauss (1989) menciona, que la utilización de Baudelaire de la alegoría y la conformación de una suerte de poesía de lo invisible que retoma de alguna manera el uso alegórico que había realizado el medievo, y que había sido denostado por el Romanticismo (en la medida que intentaba descubrir un mundo interior y espiritual olvidado), no es una cuestión menor a tener en cuenta. De hecho esto coloca a Baudelaire como aquel que había retomado el uso alegórico de la poesía medieval y lo había trasladado a la modernidad. En palabras de Jauss:

“la justificación de la alegoría por Baudelaire está pues en conexión significativa con su concepción de una teoría sobrenatural de la poesía moderna. Recurre a la alegoría [...] como «la forma de poesía más original y natural», para convertirla en vehículo de la despersonalización de la expresión poética”¹⁰².

De esta manera, la poesía baudelaireana presentaba una experiencia estética que alcanzaba un creciente grado de objetivación, que dejaba atrás todo personalismo y que enfatizaba un modo de percepción que “sublimaba la naturaleza antigua en una naturaleza nueva”. Esa percepción estética estaba ligada en el poeta a una condición de remembranza de una sensibilidad dormida. Esto podía ser realizado a partir de experimentar con las drogas: el opio y el hachís, y su uso estaba justificado en la posibilidad de recuperar aquel paraíso perdido, uno que ahora podía formarse artificialmente¹⁰³.

Por ende, es posible percibir que en Baudelaire el uso de la alegoría trasciende el tradicional uso medieval ligado a la representación de un orden invisible y sagrado, supera a la armonía romántica entre el hombre y la naturaleza, y

¹⁰² Jauss, Hans Robert, (1989) “El recurso de Baudelaire a la alegoría” en: *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, La Balsa de la medusa, 1995, p. 145-146.

¹⁰³ La artificialidad baudelaireana parte de la idea de que la naturaleza entera está corrompida, y sólo puede ser superada artificialmente, mediante un estado de ebriedad

se instala de modo secular como la conciencia de la alienación del hombre y de la propia naturaleza.

Por todo lo dicho es que Benjamin menciona: “si la figura clave de la alegoría temprana es el cadáver. La figura clave de la alegoría tardía es la «rememoración»»¹⁰⁴ que se complementa a una vivencia que ha hecho del mundo exterior mercantil, consumista y preso de la moda, su interior. Las correspondencias impresas de cierto sello aurático, eran traídas al recuerdo del poeta mediante sus fantasías, albergadas bajo formas alegóricas en el pensamiento. Invocaban ese mundo que invitaba a la reflexión en clave crítica y convergían en el recuerdo. He ahí que la rememoración (*Eingedenken*) sea fundamental en los desarrollos de Baudelaire, a partir de la lectura benjaminiana, porque propone un nuevo modo de acceder al pasado, a “lo que ha sido”; y una nueva forma de irrupción en la visión histórica. Tempranamente Baudelaire percibió que en el siglo XIX había cambiado la percepción de los hombres sobre el mundo, su capacidad perceptiva estaba adormecida, atontada por los grandes cambios técnicos, por las nuevas formas de administración del tiempo, del trabajo, del consumo, de la información y por eso era necesaria la rememoración, porque sólo una irrupción en el curso de la historia socialmente establecido y fijado, podía despertar a los individuos de ese pesado sueño en el que habían caído¹⁰⁵.

Es importante destacar en este punto, de manera sucinta, cierta diferenciación entre el concepto de memoria (*Gedächtnis*) ligada más bien a la vivencia, y el concepto de recuerdo (*Erinnerung*) ligado más bien a la experiencia. Estos dos conceptos expresan en la obra benjaminiana dos formas diferentes de configurar, entender y actuar en el mundo. Por un lado, la memoria refiere a una repetición conmemorativa y consensuada, en donde lo que prevalece es la construcción de un relato fijo y estable; y por otro lado, el recuerdo da cuenta de la construcción del pasado como cierta interrupción del curso de la historia. La experiencia producto de la interrupción del curso de la historia, se sustrae del vínculo alienado del sujeto con el mundo (vivencia) que había resguardado la memoria y provoca la conciencia y la

¹⁰⁴ Benjamin, W., “Parque central” en *Op. cit.* p. 300.

¹⁰⁵ En una tesis opuesta a la que aquí sostenemos desde la perspectiva benjaminiana, Jauss sostiene que sería imposible encontrar en el recuerdo esas correspondencias olvidadas por la modernidad, ya que el sujeto lírico moderno no sería más que un sujeto cosificado, y en ese sentido la irrupción que provocaría el recuerdo resultaría esterilizada por la sociedad de mercado (Ver Jauss, H. “El recurso de Baudelaire a la alegoría” en *Op. cit.*, p. 159).

capacidad crítica del individuo. Mediante la instauración de una interrupción, una novedad, es que el sujeto se posiciona de otro modo frente al pasado. Y ese reposicionamiento y recomposición de algo del presente a partir del pasado, a partir del recuerdo disruptivo del pasado, posibilita formas de conocimiento y acción insospechadas. En este acto de confrontación, entre lo individual y lo colectivo, entre lo instituido e instituyente, entre el pasado y el presente, el recuerdo se presenta como aquello que en permanente construcción y dinamismo, reconsidera lo sucedido e impulsa al sujeto a rearticular su mirada sobre el mundo. El recuerdo concibe al pasado como conflicto y por eso su construcción nunca acaba¹⁰⁶.

Vemos cómo en Baudelaire las correspondencias albergaban alegóricamente la antigüedad y la modernidad, buscaban descifrar los enigmas que yacían ocultos frente a los individuos, los cuales habían perdido la capacidad de desentrañarlos. Y por eso la rememoración era la clave de la alegoría moderna. Baudelaire hizo de las multitudes, de los nuevos cambios técnicos, de las nuevas formas de comunicación y de percepción, e inclusive del pasado, el centro de sus poemas, que aparecían de manera velada, transfigurada detrás de formas alegóricas, que invocaban la rememoración de cierta percepción adormecida e inclusive de cierto sesgo político latente. Pero aún en su mejor intento (inconsciente), Baudelaire termina siendo paralizado por la ira, la impotencia y la resignación.

Las correspondencias, en Benjamin, permiten enlazar a modo de constelación, pasado y presente, permiten invocar la capacidad política que porta la irrupción, la novedad en el curso de la historia. Una historia que se define políticamente, y que en el recordar, encuentra la posibilidad de acceder no al «así fue» de la historia, sino al «revés» del tiempo, a un tiempo que nunca se consuma. Pero no se trata de un tiempo fuera del tiempo, fuera de los límites que el tiempo impone, al modo que lo piensa Proust; sino más bien, de un tiempo cargado a punto de estallar. Por eso resultaba significativo Baudelaire para Benjamin, porque implicaba una interrupción en la continuidad incesante de la historia y así lo menciona: “la alegoría de Baudelaire porta en contraste con la barroca las huellas de

¹⁰⁶ Al respecto, puede verse el texto de Sigrid Weigel en el que se presentan los distintos paradigmas desde los cuales Benjamin ha pensado la cuestión de la memoria (Weigel, S., *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura* (1996), trad. de J. Amícola, Buenos Aires, Paidós, 1999, pp. 185-212).

la rabia necesaria para irrumpir en ese mundo y reducir a escombros todas sus creaciones armoniosas”¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Benjamin, W., “Parque central” en *Op. cit.*, p. 278.

III. Alegoría, imagen dialéctica y montaje

III.1. Las pretensiones epistemológicas y gnoseológicas del *Proyecto de los Pasajes (Das Passagen-Werk)*

El *Libro de los Pasajes (Das Passagen-Werk)* fue un texto inconcluso, que Benjamin comenzó a escribir en 1927. Originalmente pretendía ser un escrito de unas cincuenta páginas. Allí el autor intentaba llevar a cabo una verdadera filosofía materialista de la historia, construida desde el material histórico mismo. Se trataba de una historia social y cultural de París del siglo XIX que intentaba reconstruir de algún modo la prehistoria de la modernidad. De esta manera, la filosofía podía erigirse a partir del montaje de los elementos, éstos en su disposición, en su configuración harían surgir la reflexión filosófica y expresarían el curso de la historia en lo fragmentario y residual que éste portaba. En este sentido, si la alegoría barroca había quedado imposibilitada de toda acción política por la búsqueda de la redención, *Los pasajes* constituían una forma de praxis política o al menos hacia ello apuntaban, intentaban superar la traición a la naturaleza en la que habían incurrido los alegoristas barrocos y la resignación política de Baudelaire, demostrando que para redimir el mundo material, se requería en algunos casos, de una violencia mayor, una violencia divina¹⁰⁸ y sobre todo de una actitud crítica y reflexiva del actual estado de cosas.

Es importante destacar la sorprendente afinidad entre el estudio sobre el *Trauerspiel* y esta obra, uno por el montaje de citas, otro por el ensimismamiento de sus elementos convertidos en accesorios. En ambos, la alegoría se convertía en un elemento fundamental que nos permitía encontrar caminos insospechados. Ligados

¹⁰⁸ La alternativa a la violencia ha de buscarse más acá de toda institución jurídica o política, en un ámbito de interacción que precede al derecho. Debe buscarse en ‘la cultura del corazón’, en la confianza mutua y la voluntad de convivir pacíficamente, en la cortesía incluso. El ejemplo más perfecto es el diálogo. Benjamin considera, además, que ésta es la forma originaria de interacción, y que sólo más tarde queda teñida por la violencia del derecho. Ese momento llega cuando queda penalizada la mentira, el engaño, y por tanto, el habla queda de algún modo juridificada. La violencia divina es aquella que destruye las formas existentes de dominación pero no instaura otras nuevas; es la que se abate ‘sin anunciarse previamente, sin amenaza, fulminantemente’ y hace justicia en una situación de opresión, pero sin reproducir a su vez la opresión. Así como el lenguaje mágico se define por su carácter esencialmente expresivo, frente al lenguaje instrumental propio de la concepción burguesa, así la violencia divina ‘no es medio, sino manifestación’, pura expresión de la ira ante la opresión presente, liberada de la lógica de medios y fines constitutivos de las dos formas de violencia mítica (Ver Benjamin, W., (1972) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Iluminaciones IV, Trad. Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991).

muchas veces a una praxis política revolucionaria, suscitando además una praxis teórica revolucionaria. En rigor de verdad, de lo que se trataba era de transformar al mundo desde los elementos mismos, desde su lenguaje, desde su propia criticidad críptica. Esos elementos que yacían en forma de ruina llevaban depositados en su interior un contenido histórico oprimido y acallado que latía en los subterfugios invisibilizados que lo constituían y se inscribían en una historia que debía ser re-escrita y re-inscripta. Pero esa re-inscripción de la historia adoptaba la forma espasmódica, no lineal y aleatoria. Por eso bajo esta luz el presente era *Jetzt-Zeit* (tiempo-ahora) que estaba traspasado de fracciones de tiempo mesiánico.

Esa reescritura de la historia no se encuentra en ningún lugar, se articula con el presente. De lo que se trata es de excavar las ruinas enterradas por el pasado y rescatar sus restos arqueológicos olvidados¹⁰⁹ y resistir frente a los embates de la historia oficial, habilitando/inaugurando nuevos espacios, que en su desarrollo muestren posibles alternativas de ser y pensar (se) en el marco de diferentes relaciones sociales de producción cultural que resaltan el carácter fragmentario y ruinoso que yace en escombros a la espera de ser re-velado. En semejante empresa: “[...] el recuerdo le muestra a cada uno en el texto del libro de la vida la escritura invisible que, a la manera de una profecía, glosaba dicho texto”¹¹⁰. En el pasado olvidado y enterrado es en donde reposa la esperanza futura.

Esta de-construcción de la historia y re-inscripción de la misma es una actividad en gran parte política. Al descontextualizar los fragmentos del pasado, no sólo se los incorpora en una nueva re-escritura histórica, sino también se aniquila su anterior significado cultural, al desempolvar todos los añadidos que ellos portan. De esta manera, el objeto logra des-mercantilizarse.

La rehabilitación de las huellas del pasado olvidadas en nuestra memoria implica también una escritura distinta, un lenguaje que expresa lo inexpresable. Benjamin mismo intentó ensayar en sus escritos una suerte de sustracción al lenguaje nominal y cosificado, desde el propio lenguaje. Lo que intentó realizar encubría la reconstrucción y reconstitución de la experiencia que había sido dilapidada por la

¹⁰⁹ Eagleton, F., *Op. cit.*, 93

¹¹⁰ Benjamin, W., “Calle de dirección única”, en *Op. Cit.*, p. 82.

extrema mercantilización en general, y por el fascismo, en particular¹¹¹. Esa experiencia que entablaba una vinculación peculiar e inmanente con los objetos en el devenir tenía asidero en la propia memoria de los sujetos que había que articular o re-encontrar. En otras palabras, esa experiencia tenía un sello aurático.

Los pasajes al igual que los *Trauerspiele* actuaban en forma de emblema, de modo críptico o jeroglífico. El espectador o lector debía reunir a modo de constelación todos los elementos que aparecían entrelazando sus significados, sus sonidos, haciendo saltar la chispa de saber que de ellos emanaba. El objetivo de Benjamin era hacer revivir la historia olvidada, fosilizada por el paso destructor del tiempo. Aquella historia latente que reposaba en el inconsciente del sueño colectivo, podía reactivarse mediante los propios ‘poderes míticos’ que había despertado la industrialización, incluso en la propia arquitectura, pero que hasta el momento permanecían en un nivel onírico inconsciente¹¹². La sociedad capitalista había producido una suerte de re-encantamiento del mundo, una vuelta de los dioses y de las fuerzas míticas que estaban atrapadas bajo un manto de reificación, bajo el cual se encontraba velada la potencialidad de la tecnología: a saber, la capacidad de reconstruir experiencias desarticuladas y fragmentadas bajo nuevos parámetros espacio-temporales.

Cabe destacar que el despertar del sueño colectivo estaba en relación con una forma de percepción que Benjamin encontraba cristalizada en los niños, en donde aún no había penetrado la conciencia burguesa. En ellos sobreviviría una cierta capacidad receptiva basada en la ‘improvisación mimética’¹¹³. Creación, imaginación, desarrollo del sentido táctil y acción, constituían elementos propios de

¹¹¹ Las experiencias que eran transmitidas de generación en generación, móviles del esfuerzo y la perseverancia de los adultos hacia los jóvenes es arrasada por la guerra. La guerra acalló la comunicación oral, pues la gente volvía enmudecida del frente. La miseria y la pobreza arrasaron con ella, al mismo tiempo que la técnica desplegaba todo su poder. Esa pobreza de experiencias comunes, se convertía en una suerte de barbarie. Sin embargo esta barbarie podía conducir a un nuevo comienzo, desde donde la pobreza interior y exterior pudieran salir a la luz, haciendo de esta nueva experiencia algo inédito, y por tanto, impredecible (Ver Benjamin, W., “Experiencia y pobreza” en *Obras*, Libro II, Vol. 1, Trad. Jorge Navarro Perez, Madrid, Abada, 2007).

¹¹² A diferencia de los surrealistas que sostienen comprender el mundo bajo un estado de ensoñación intencional, Benjamin insiste en que el sueño era un fenómeno colectivo inconsciente, puesto que los consumidores cooptados por el mercado, sueñan, imaginan un mundo contrario a esta situación, siendo que son un componente más de la multitud consumista. Ese estado de ensoñación podía ser interrumpido por el poder que escondía la tecnología. Mientras que los surrealistas no podían ir más allá del sueño mismo, Benjamin postulaba poder disipar el sueño, interpretarlo y actuar en consecuencia.

¹¹³ Buck-Moors, S., *Op. cit.*, p. 290.

la infancia y presentaban una capacidad de transformación revolucionaria, que más tarde, en la adultez, era amenguada. Esto no significaba una añoranza romántica por la infancia, la educación era necesaria, pero en un movimiento recíproco y no cancelador de todas las posibilidades que antaño se poseían.

En *Los Pasajes* Benjamin muestra cómo el coleccionar los objetos del pasado sin utilidad ninguna, descuidados y abandonados por su condición de inservibles, reabre de alguna manera, una puerta a la época a la que pertenecieron. Constituyendo así el umbral de una época que no los consideró importantes. De este modo conforman una relación con el pasado hasta ahora no escuchada, dando voz a lo mudo y acallado, y al mismo tiempo, al coleccionarlos sin motivo mercantil alguno, se los des-cosifica, es decir, se rompe la costra de la cosificación sedimentada en ellos. Esto otorga lugar a una transmisión de significados que ha sido avasallada, que no ordena, que es asistemática, así como el que colecciona sin criterios de ninguna índole, al menos sin aquellos esperables socialmente. El pensamiento que colecciona yendo en contra de la tradición instituida e instituyente, revelándose contra la autoridad, le otorga a lo coleccionado una nueva configuración en la medida que, desde este cristal y no otro, se puede ver un pasado aún no tenido en cuenta. Se destruye lo instituido para dar lugar a la proliferación de nuevas formas instituyentes. El carácter destructor del coleccionista abre la posibilidad de cierto carácter redentor. Cabe destacar que el coleccionar no implicaba restaurar lo aurático como verdaderamente fue, sino representar lo coleccionado en nuestro espacio, eran los objetos coleccionados los que entraban en nuestra vida.

Benjamin coleccionaba libros y luego pasó a coleccionar citas. Al igual que los niños que tienden a juntar desechos provenientes de diversos lugares, “En los productos de deseo reconocen el rostro que el mundo de las cosas les va mostrando a ellos, solo a ellos”¹¹⁴. De esta manera, Benjamin y los niños, entablaban una relación distinta con los objetos, configuraban su propio mundo objetual en una relación tensa, áspera, ya que los objetos oponían una resistencia secreta hacia aquellos que querían asirlos.

En efecto, el objetivo del autor, era ordenar las citas de un modo poco académico, sin intención de verificar lo que se está argumentando, sino presentarlas

¹¹⁴ Benjamin, W., “Calle de dirección única”, en *Op. Cit.*, p. 33.

en un nuevo contexto sustraído del original. Erigir un montaje de citas, y a partir de las mismas que surjan nuevos elementos cognoscitivos. De lo que se trataba era de armar todas las citas, conservando su intención original, en un compendio que no necesitara de ningún texto adicional, pero que en su conjunto sea notablemente inteligible. Al presentar las citas se revelaba su verdad, constituyendo un pasado sin ayuda de la tradición. Semejante empresa constituía la aspiración de Benjamin: la de acceder a un lenguaje primigenio, secreto, escondido que había sido corrompido, caído en la instrumentalización utilitaria comunicativa, pero cuya base está a la espera de ser desenmascarada. Lo que no se dice, lo incommunicable, inintencional guarda consigo la esencia del mundo. En *Calle de mano única* (1928) el autor menciona: “en mi trabajo, las citas son salteadores de caminos que irrumpen armados para arrebatar la convicción que alberga el ocioso paseante”¹¹⁵. Las citas interpelan al lector, en su conjunto desfilan avasallantes y quien logre comprender su poder, quedará desnudo. No se encuentran bajo una forma narrativa, rígida y autoritaria que impone al lector una especie de “verdad” o “conocimiento puro”, sino que por el contrario, se van construyendo en función de las demandas de un presente que es de suyo dinámico y cambiante.

Asimismo, y a propósito del teatro brechtiano, Benjamin señala en un texto de 1939 titulado *¿Qué es el teatro épico?* que la obra en tanto tal es una interrupción, y produce ella misma una interrupción en los espectadores y en el propio actor. La relación entre lo que se representa y la acción de representar se expresa en la obra, dejando explícito en la actuación cuáles son los gestos del actor que deben poder ser citables. Porque lo que se presenta no son acciones, sino situaciones, que son descubiertas en la misma actuación por medio de la interrupción. “El actor siempre ha de reservarse la posibilidad de salirse con arte de lo que es su papel, ha de asegurarse que, en un momento dado, podrá aparecer como alguien que reflexiona (su papel)”¹¹⁶. Dicho en otras palabras, en la obra se ponen en cuestión los conocimientos del actor, en tanto que éstos determinan su actuación. Su actuación implica reflexión, de sí, del papel, de la sociedad, en definitiva, su actuación es

¹¹⁵ *Ibid*, p. 78.

¹¹⁶ Benjamin, W., “¿Qué es el teatro épico?” en *Obras* (1989d), Libro II, Vol. II, Trad. José Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009, p. 143

política y por eso, bien podía ser representada por cualquiera del público que reflexione.

En suma, vemos cómo el montaje de citas y la escritura invisible, pero existente, que se intentaba lograr en un contacto del todo diferente con los objetos, y con el tipo de objetos que se busca, induce a una experiencia diferente, una experiencia que en su relación con los objetos y citas desechadas, olvidadas y descartadas, otorga la clave para pensar el presente en función de un pasado no tenido en cuenta aún. Esta lógica implica una concepción de temporalidad que no concibe al presente como superación del pasado, sino que a partir de los elementos de carácter ruinoso y fragmentario que quedaron orbitando en el pasado que podemos pensar experiencias diferentes, emancipadas y emancipadoras en el presente. Desde los elementos mismos, desde la escritura y el portal histórico que se abría se sentaba la obra *Los Pasajes* de nuestro autor.

III.2 Imagen dialéctica y la «nueva naturaleza» de la tecnología

En las *Tesis de filosofía de la historia* (1940), Benjamin plantea que una forma de romper con el continuum de la historia de los hombres presa del mercado, ofuscada por sus deseos e ilusiones insatisfechas, fetichizadas sería reconocer en el pasado cierto haz de redención, dejar de pensar a la historia como la historia del progreso, de las clases dominantes favorecidas por las leyes del mercado y pensar a la historia como la historia de los oprimidos. En ese instante es donde cobra importancia la «imagen dialéctica», como un método para hacer filosofía que podía suscitar posibilidades para el despertar de la humanidad. La imagen es aquello en donde pasado y presente entran en constelación, en relación dialéctica¹¹⁷. La imagen dialéctica se ubicaba alrededor del concepto de mercancía, entre una naturaleza petrificada en ruinas y una naturaleza transitoria. Ésta última, se asentaba en el componente fosilizado de aquélla, es decir, capturaba de modo fugaz su transitoriedad a partir de los restos, de los escombros que había dejado. Estos elementos, huellas latentes del pasado, implicaban una historia natural y se expresaban de modo alegórico. Podían conducir al despertar de la humanidad, cautivada por los fetiches, la moda y la publicidad.

De este modo, el pasado entraba, irrumpía en el presente, cuando era detenido en un instante que relampagueaba. Al replegarse como un instante -como una imagen dialéctica- el pasado entraba en el recuerdo obligado de la humanidad. El ahora crítico condensado en la imagen, es el ahora de la cognoscibilidad del pasado, que puede incluso recibir un grado de legibilidad mayor al que tuvo en su momento de existencia. Pero “el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad”¹¹⁸. La plenitud de sentido de una imagen puede ir desplegándose progresivamente a lo largo de la historia, de modo tal que su significación, vaya abriéndose paso y sea entendida o leída a contrapelo de la historia dominante. “El pasado se introduce en el presente y lo habita en razón de un «índice

¹¹⁷ Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, p. 464, N 2 a 3.

¹¹⁸ Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, p. 465, N 3, 1.

secreto» por el cual ambos se encuentran referidos a la redención”¹¹⁹. ¿Pero qué condiciones sociomateriales pueden hacer detener la historia o hacer legible ese ‘ahora crítico’?, ¿qué implicancias sociopolíticas asumiría dicha legibilidad? Probablemente y en función de lo que se viene sosteniendo, incluso en apartados anteriores, podemos pensar que las condiciones que pueden llegar a hacer posible la legibilidad del ahora crítico, están en relación con un grado extremo de pérdida de humanidad, de salvación, de toda permisible esperanza. Quizás llegado el límite extremo de la inhumanidad aparezca la humanidad.

El materialista histórico¹²⁰ debe acercarse al pasado explorando, excavando en él, a fin de atrapar las imágenes desenterradas y desgajadas de capas y capas de polvo que solo de modo rapsódico aparecen allí, y que en su conjunto constituyen el recuerdo verdadero de lo acontecido. “Ser dialéctico significa captar en las velas el viento de la historia. Las velas son los conceptos. Pero no basta con poseer las velas. El arte de saber colocarlas es lo decisivo”¹²¹. Esta disposición del todo nueva se enraíza a un tiempo que es catástrofe, porque implica una nueva forma que nos conduce a una mirada distinta frente a los objetos y frente a nosotros mismos. Porque hace saltar a los objetos del curso continuo de la historia de la que han formado parte. Los objetos debían ser reposicionados bajo una lógica más bien visual, figurativa, rechazando toda imposición relacionada al proceso narrativo progresivo, es decir al ‘progreso’. Debían conformarse entre su historia previa como ur-fenómenos, bajo el estado ruinoso en que se encontraban y la historia posterior producto de ser recuperados de los escombros en los que yacían. El pasado y el presente que se condensaban en el objeto involucraban una relación de alta de tensión, un conflicto

¹¹⁹ Vélez, Rubén Jaramillo, “Sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin” en Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann (eds.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza/Goethe-Institut, 1993, p. 75.

¹²⁰ El materialismo histórico es una concepción de la historia que Benjamin toma de Karl Marx y Friedrich Engels, quienes sostenían que son las fuerzas productivas y sus contradicciones con las relaciones de producción y no las ideas o la voluntad de los hombres las que determinan los hechos históricos. Los autores critican la naturalización que ha hecho la ideología burguesa de los fenómenos históricos, éstos no son inevitables, sino resultado de un proceso que viene del pasado y continúa resonando en el futuro. En este sentido, la concepción del pasado incide en el análisis del presente y el porvenir, y viceversa, la visión del futuro condiciona la interpretación del pasado. Al mismo tiempo, Benjamin trata de desentenderse de una visión del materialismo histórico en donde la propia historia había adoptado rasgos deterministas. Por ello, distingue dos formas de contemplar la historia, la historicista (que critica incansablemente) y la materialista (que se dedica a puntualizar). La primera concibe al pasado como algo eterno, contemplativo e inamovible, en donde hace eco el discurso de los vencedores. La segunda concibe al pasado en permanente construcción, en donde albergan veladas las voces de los vencidos, aquellos a los que hay que reinscribir en la re-escritura de la historia presente.

¹²¹ Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, p. 476, N 9, 8.

entre la historia previa y la historia posterior. Dicha tensión sería legible una vez que, el objeto sea arrancado de su historia lineal, y recolocado en una imagen dialéctica. El objeto extraído del continuum de la historia y reconstruido como objeto histórico, cargado políticamente, pensado para impactar visualmente actualizaba el presente y exigía de sus intérpretes una intervención activa, a partir de su propia experiencia, en el proceso de cognición del mismo¹²².

Las imágenes dialécticas utilizaban materiales culturales producidos por la burguesía, por eso el historiador dialéctico, debía mirar hacia atrás para ahondar en aquello en lo que no se había detenido la lectura del tiempo histórico socialmente establecido. La imagen dialéctica liberada del mito (que la confinaba a preservar su aura constitutiva) y del historicismo (que la subsumía a una historia lineal y homogénea) obliga a reinstaurar el pasado en el presente proveyendo de “[...] la posibilidad de correspondencias simbólicas, liquidando al mismo tiempo aquel mundo de mitología natural del que estas correspondencias formaban parte”¹²³. Aquí Benjamin muestra la importancia de la reproducción mecánica de las obras en donde, por un lado, acontece la pérdida del aura, de su valor cultural, pero al mismo tiempo, la aparición del valor exhibitivo de la mismas permite habilitar una nueva red de significantes que no necesariamente están supeditados a la historia uniforme y unívoca, sino que por el contrario, puede generar las condiciones para que se susciten nuevas relaciones sociales mediante una práctica revolucionaria.

¹²² Jauss destaca que precisamente la legibilidad del ahora crítico que descansa en su carácter transitivo (ya que las imágenes dialécticas son legibles en un determinado tiempo histórico y por lo tanto el mismo está en permanente revisión) entra en contradicción con la afirmación benjaminiana de que la “imagen es la dialéctica en reposo”. En qué medida la historia es detenida en una imagen dialéctica y de qué manera la humanidad se voltea hacia su pasado en aras de la redención, es una cuestión de lo más problemática. La ‘débil fuerza mesiánica’ que se nos ha concedido a todos debe estar por encima de la interpretación presente de la obra, que nos permitiría dar paso a la redención del pasado en aras de la actualización del presente y redimir no solo ya el pasado sino a la humanidad en su totalidad (apocatástasis). Solo bajo estas condiciones, la humanidad podrá dar con un pasado redimido, que excede al sujeto histórico concreto y que abre las puertas al Mesías. Pero es en cada instante del pasado, en donde se abre la posibilidad mesiánica de la redención. La *Obra de los pasajes* está marcada por la peculiar e inacabada oscilación entre la posibilidad que se abre en el ‘ahora de la cognoscibilidad’ de la imagen dialéctica, marcada por un tiempo a punto de estallar, y ‘la dialéctica en reposo’ en donde la historia es detenida y cada instante puede ser apertura de la aparición del Mesías (Ver Jauss, Hans Robert, “Huella y aura: Observaciones sobre la *Obra de los pasajes* de Walter Benjamin” en *Op. cit.*, p. 180).

¹²³ Eagleton, T., *Op. Cit.*, p. 73.

En suma, de lo que se trata es de revalorizar una segunda técnica¹²⁴, como posibilidad de unificarla con la vida, e inaugurar una nueva dimensión sensible y experienciable. Se abre un espacio, como en el caso del cine o la fotografía, creado inconscientemente entre la cámara y el ojo, que amerita a minúsculos y muchas veces obsoletos detalles que en la observación cotidiana o en la pintura, en numerosas ocasiones, no se tienen en cuenta. Sin embargo, no solo la dimensión espacial se expande de manera inconmensurable, sino también la dimensión temporal que las imágenes despliegan, ya sean fotográficas o cinematográficas. En otras palabras, la nueva naturaleza tecnológica abre un campo cuyo ‘aquí y ahora’ desde el pasado continua resonando en el futuro.

Así como los niños, que se sumergen en un mundo de objetos minúsculos y sin valor, creando un mundo objetual propio, otorgándole voz a aquello que parece insignificante, los objetos revalorizados en correspondencia con una experiencia distinta producto del *shock* que produciría la tecnología, podrían suscitar formas revolucionarias de acción. El potencial de la nueva naturaleza debía ser utilizado para tal fin, pero Benjamin no desconocía que también ese mismo potencial podía ser objeto de dominación al servicio del poder de unos pocos. Por eso era de suma importancia la responsabilidad que asumían los intelectuales y escritores en las tareas que cumplían en la educación política¹²⁵.

En su ensayo *Franz Kafka* (1934) Benjamin menciona que el olvido cobra un papel fundamental en las obras de Kafka, los personajes caen en el olvido de sí mismos, transformados muchas veces en animales, criaturas, frente a un mundo

¹²⁴ Benjamin distinguía dos modalidades de la técnica. Su distinción radica entre lo que dio a llamar valor de culto y valor de exhibición. La noción de valor de culto aparece en el pensamiento de Benjamin intrínsecamente vinculada con la primera técnica. Por un lado, los procedimientos culturales son, en cierta medida, procedimientos de carácter técnico, ya que buscan intervenir en la naturaleza e involucran al ser humano. Por otro lado, la noción de valor de exhibición, sólo puede comprenderse en el marco de una sociedad en la que la segunda técnica haya hecho su aparición. A diferencia de la primera, la segunda técnica comprende lo menos posible al ser humano y su intención no es ya el dominio de la naturaleza. La segunda técnica puede generar un uso no alienante en tanto que tiene la potencialidad de desplegar las condiciones de transformar la relación entre la naturaleza y los hombres. El despliegue pleno de las posibilidades de la segunda técnica excluiría la voluntad de dominar la naturaleza y, al mismo tiempo, transformaría el trabajo despojándolo del carácter de explotación que adquiere en la sociedad capitalista.

¹²⁵ En *El autor como productor* (1934) Benjamin menciona que una obra literaria enmarcada en cierta tendencia solo puede ser correcta en lo político, si lo es también en lo literario, lo que implicará de suyo la calidad de la obra. El autor debe poder mostrar su tendencia política, en tanto que productor de transformaciones en los medios de producción. Para ello es fundamental, la función organizadora de las obras, en donde debe primar el carácter instructivo de los autores y la reflexión sobre su posición dentro del proceso de producción (Benjamin, Walter, *Obras* Libro II, Vol. II, Madrid, Abada, 2009).

abismal, pantanoso, quieren escaparse de sí mismos, de su cuerpo, se esconden de su entorno. Pero “[...] que haya(n) caído en el olvido no significa que no llegue(n) hasta el presente, más bien está(n) presentes mediante dicho olvido”¹²⁶. El olvido no es tan sólo individual, éste se amalgama con innumerables olvidos que abren la puerta hacia un pasado inagotable, que galopa sobre un presente en reconstrucción. Las cosas bajo el olvido, adoptan formas desfiguradas y el paradigma de la desfiguración es el jorobado, aquel hombre que carga en su espalda todo el peso de la culpa. Culpa heredada de su familia, su época y generación que desaparecerá cuando aparezca el tiempo mesiánico. En otro ensayo titulado *Franz Kafka: construyendo la muralla china* (1931), Benjamin menciona que la obra de Kafka puede ser tomada como espejo, pues “el capital del pasado puede de repente aparecer como objeto inconsciente y verdadero de esa descripción y la interpretación tendrá entonces que buscar su reflejo en sentido contrario, tan lejos del espejo como lo está el modelo reflejado, [...] en el futuro”¹²⁷. Estos dos ensayos sobre Kafka nos permiten comprender cómo interactúa el pasado con el presente y el futuro a la vez, y cómo el olvido incide de manera notable en la reconstrucción del presente a partir del pasado. De modo tal que, cada época sueña la época que le sigue y la última contempla todas las anteriores experiencias. En los objetos del presente laten escondidos los arquetipos del inconsciente colectivo. Las imágenes dialécticas son cristalizaciones objetivas de ese movimiento histórico¹²⁸.

En otras palabras, la trama de significados que se desarrolla durante la infancia de una época o de una generación resuena en la adultez o en la posteridad con mayor actualidad, pues en los objetos enterrados en la memoria subyace cierto potencial emancipador, ya que evidencian que la fantasmagoría montada por el capitalismo es falsa. ¿Pero era en las propias imágenes oníricas del inconsciente colectivo de una época o generación, en donde latía cierto elemento revolucionario, o esa época o generación creaban de determinada manera el material histórico que les había sido heredado? “Una historia materialista que rompe el encantamiento de la nueva naturaleza para liberarla del embrujo del capitalismo y sin embargo reserva todo el poder del encantamiento para el objetivo de la transformación social: este

¹²⁶ Benjamin, W., “Franz Kafka” en *Obras*, Libro II, Vol. II, p. 30.

¹²⁷ Benjamin, W., “Franz Kafka: construyendo la muralla china”, en *Ibid.*, p. 292.

¹²⁸ Adorno, Th., “Caracterización de Walter Benjamin” en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 124.

habría de ser el objetivo de la narración benjaminiana¹²⁹. La nueva naturaleza creada permitía desplegar ciertas potencialidades que podían romper con ese encantamiento fetichista.

Un aspecto a destacar de la era tecnológica y del florecimiento de las imágenes es el tipo de experiencia subjetiva que configuran, de la que ya hemos mencionado algunos elementos, pero sobre la que deseamos profundizar. Para ello retomaremos un ensayo de Benjamin titulado *El narrador* (1936) escrito a propósito de Nikolai Léskov, el mismo año que *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en donde el autor destaca que el arte del narrador se ha ido perdiendo así como todo lo que éste transmitía. Aquellas cuestiones que perduraban de generación en generación, que tenían asidero en las memorias de las personas porque eran objeto de interpelación, porque pertenecían a su cosmovisión cultural han sido reemplazadas. Las experiencias que se relataban en las narraciones orales, producto de las percepciones que teníamos del mundo alrededor y de nuestras propias vidas, han ido modificándose de tal modo que difícilmente puedan volver a divisarse. En el texto menciona: “[...] la cotización de la experiencia se ha derrumbado y todo indica que va seguir cayendo”¹³⁰. En paralelo, esto ocurre con una pérdida de cierto grado de sabiduría poseída en tiempos anteriores. La experiencia transmitida, experiencia propia, de otros y con otros evidenciaba una realidad toda en la que muchos podían verse reflejado. El narrador tiene la facultad de [...] ver en (la) piedra fina una profecía natural de la naturaleza petrificada, inanimada, sobre el mundo histórico en que él vive¹³¹, es decir ve en sus narraciones la historia natural. Sin embargo, la actualidad muestra que la atomización e individualismo es lo que nos caracteriza y la experiencia es tal, de alguien que vive en un mundo completamente fragmentado. He ahí que la novela haya surgido en la Modernidad¹³². Así nos lo describe Benjamin en la reseña sobre *Berlín Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, llamada “Crisis de la novela” (*Krisis des Romans*, 1930):

¹²⁹ Buck-Moors, S., *Op. cit.*, p. 302.

¹³⁰ Benjamin, W., “El Narrador” en *Obras* Libro II vol. 2, pp. 41-42.

¹³¹ *Ibid*, p. 66.

¹³² Ver Lukács, Georg, (1920) *Teoría de la novela*, Trad. Manuel Sacristán, México, Ed. Grijalbo, 1985. Allí el autor menciona que la novela es la forma moderna por excelencia porque habla precisamente de la imposibilidad del hombre de toda redención. No hay ya una primera naturaleza sino por el contrario, vivimos en un mundo en donde los hombres se encuentran bajo un desamparo trascendental tal que, corroe hasta sus almas.

“La existencia en el sentido épico es el mar. No hay nada más épico que el mar. De hecho, es posible relacionarse de modo muy diverso con el mar. Por ejemplo: acostarse en la playa, escuchar las olas romper y recolectar las ostras que traen las mareas. Eso es lo que hace el poeta épico. Pero también es posible salir al mar. Con muchos propósitos o con ninguno. Es posible embarcarse en un viaje y entonces, cuando se está muy lejos, no cruzarse con tierra alguna y ver solamente mar y cielo. Eso hace el novelista. Él está realmente sólo y silencioso. En la épica, el pueblo descansa luego de un día de trabajo: escucha, sueña y recolecta. El novelista se ha separado del pueblo y de aquello que lo impulsa. El ámbito de nacimiento es el individuo en soledad, que ya no puede expresarse de un modo ejemplar sobre sus más importantes preocupaciones ni es capaz de dar consejos para sí mismos ni para otros. [...]. La novela se destaca de otras formas de prosa- cuentos, sagas, leyendas, proverbios, chistes- por el hecho de que no proviene de la tradición oral ni ingresa en ella. Pero sobre todo, se distingue de la narración, que en la prosa representa la épica en estado puro. En efecto, nada contribuye más al peligroso enmudecimiento de la humana interioridad, nada aniquila tan profundamente el espíritu de la narración, como la escandalosa expansión que en nuestra vida adquirió la lectura de novelas”¹³³.

Vemos cómo la narración implicaba retomar y retornar a toda una tradición que en el mismo relato afloraba, que nos permitía regresar no al recuerdo de un momento pasado sino al momento mismo. Benjamin consideraba el poder contar historias como un acto primigenio y único. Era mediante el arte de narrar lo acontecido que se podía comprimir el tiempo en diminutos y cifrados instantes que albergaban el despliegue del curso de la historia. La rememoración implicaba centrarse en pequeños, minúsculos e insignificantes detalles que daban cuenta de su aspiración a la experiencia colectiva, a la vastedad. El relato dado por el narrador no albergaba la soledad del ser, como lo entrañaba la novela; sino por el contrario, recuerdos y experiencias eran inscritas en una constelación de hechos, objetos y personas.

Sin embargo, la experiencia de comunicar que en el pasado implicaba aquello que atravesaba a todos, que les era familiar y que perduraba en el tiempo a lo largo de generaciones ha sido reemplazada por una forma de comunicar de índole informativa, que tiene como característica la evidencia y la celeridad. Esto está relacionado con un mundo cuya actividad de trabajo exige cada vez más tiempo y la capacidad de escucha tan alimentada antiguamente decrece enérgicamente. Así como

¹³³ Benjamin, Walter, *Historias desde la soledad y otras narraciones*, Trad. Ariel Magnus, Editor Jorge Monteleone, Buenos Aires, Ed. El cuenco del plata, 2013, p. 7-8.

la posibilidad del recuerdo “[...] que funda la cadena de la tradición que transmite lo acontecido de una generación a la siguiente [...]”¹³⁴.

Podríamos pensar que Benjamin, al menos en este trabajo, fue bastante pesimista con el presente de la información y la tecnología, es más que este texto bien podría contradecirse con *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Sin embargo, nuestra hipótesis es que ambos textos conviven, porque son dos dimensiones de un mismo proceso. Por un lado la técnica como instrumento que puede llegar a ser utilizado para despertar a la humanidad, pero por otro lado, una suerte de aniquilación del aura (el narrador, sus historias, la escucha, la autoridad, la tradición, la rememoración) vista como pérdida pero también, y aquí el diálogo con la otra obra, como puntapié de una experiencia cuyos horizontes son impensados y que debemos continuar explorando. En un texto de 1934, luego integrado con ligeras modificaciones a *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* que abona nuestra hipótesis, titulado *El periódico*, nuestro autor menciona que “[...] en el escenario de la degradación total de la palabra (es decir, el periódico) se incubaba la salvación de la palabra”¹³⁵. Algo nuevo aflora en el derrumbamiento de la otrora experiencia aurática e indudablemente está relacionado con la realidad de la tecnología.

Leyendo el periódico es que los lectores imaginan el escenario de los hechos, introduciendo elementos propios de su cotidianeidad, instaurándolos en un tiempo que no es en el que ocurrieron necesariamente, elaboran un fotomontaje, en donde imprimen un ‘aquí y ahora’ impredecible. Pero no sólo eso, también cuando colaboran en el periódico, dejando sus opiniones, sugerencias y reclamos, participando activamente, asumiendo un rol de experto, se disminuye la distinción entre público y autor. Esta relación de retroalimentación entre el público y los actores, se ve con mayor ahínco en el teatro brechtiano. Al presentar situaciones que interrumpen las acciones, se hace uso del procedimiento de montaje, es decir “lo montado interrumpe ese contexto en el que está montado”¹³⁶. Las situaciones que se presentan sorprenden al espectador, lo interpelan. La interrupción es el eje

¹³⁴ Benjamin, W., “El Narrador” en *Op. Cit.*, p.56.

¹³⁵ Benjamin, W., “El periódico” en *Ibid*, p. 240.

¹³⁶ *Ibid*, p. 311.

organizador de toda la obra. El espectador y el autor debían reposicionarse frente a la interrupción, lo que implicaba de suyo acción y reflexión.

No obstante, si bien las tesis de la obra benjaminiana son fuente de innumerables desarrollos teóricos con un potencial crítico inconmensurable, sabemos que el autor berlinés parte de la base de que los cambios sufridos en la reproducción técnica provocaron transformaciones en los modos de percepción así como también modificaron el carácter general del arte que aún hoy continúan resonando. Carácter que ahora adquiriría una función política. Pero no sólo los cambios de las técnicas de reproducción implicaron la pérdida de aura, también hubo transformaciones en la propia conciencia de los artistas, en los dadaístas por ejemplo. Es decir, que las innovaciones tecnológicas no serían la razón por la cual se podría alcanzar cierta emancipación, ya que de poder lograrlo, ésta tendría que estar implicada directamente con el desarrollo de las fuerzas productivas y no ser ajena a ellas. Según Bürger (1974), en el caso del arte “la producción artística es un mero tipo de producción de mercancías en el cual los medios materiales de producción tienen una relevancia limitada en la calidad de la obra”¹³⁷. Aunque son sustanciales en el efecto y transmisión de la misma. Esta dificultad en la obra benjaminiana partiría de trasladar el esquema marxista al ámbito del arte.

Por lo tanto pensar condiciones posibles de emancipación a partir del desarrollo de la técnica, resultaría problemático, aunque no desconocemos su importancia. Siguiendo a Bürger deberíamos pensar en primer lugar, en el desarrollo de la técnica como una transformación general de la totalidad social y no como un elemento independiente de ella. En segundo lugar, en la ruptura entre arte aurático y no aurático, no sería determinante la incorporación de innovaciones tecnológicas, ya que pensarlo así implicaría tomar solamente el contenido de la obra y sus medios de producción como un índice decisivo, desconociendo por ejemplo, las tensiones al interior de la institución arte. Así como no se puede ignorar el propio desarrollo de la sociedad burguesa ‘hacia una progresiva división del trabajo’. Amén de que, es incierto arribar a cierta diferenciación entre las fuerzas productivas y las condiciones de producción en el ámbito del arte.

¹³⁷ Bürger, Peter (1974) “Benjamin y la discusión en torno a una teoría del arte” en *Teoría de la vanguardia*, Trad. Tomás Joaquín Bertolotti, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010, p. 43.

De todas formas, insistimos en el carácter ineludible de la repercusión que tuvo y sigue teniendo la técnica en el ámbito artístico, de hecho el cine, la fotografía o el arte plástico surgen en el seno de su avance, pero es claro que pensar un cambio social sólo a partir de la técnica puede llegar a ser un equívoco. El desarrollo de las fuerzas modernas de producción ha logrado extraer el arte de la esfera de la bella apariencia y lo ha impulsado hacia el forjamiento de su deber social independientemente de su utilidad. En este contexto, sería prudente pensar de qué manera el arte inmerso en un marco de continua especialización, puede suscitar formas de experiencia estética que ‘reconvertidas en la praxis cotidiana’ logren hoy, generar espacios, actitudes o condiciones de posibilidad que actúen como prolegómenos de un horizonte de emancipación social¹³⁸.

¹³⁸ En las antípodas de este postulado, se encontraría la teoría estética de Th. Adorno, quien sostiene que sólo en la separación con la sociedad, en su aislamiento de todo lo humano, el arte podrá mantener cierta autonomía. El costo que paga es su intraducibilidad o incomunicación, puesto que se reviste de puras disonancias [Ver Th. Adorno, *Teoría estética*, (1970) Trad. Fernando Riaza, Buenos Aires, Ed. Orbis Hyspamerica, 1984 y *Filosofía de la nueva música*, (1975) Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003].

III.2.1 Instantáneas de la realidad: la fotografía y sus alcances filosófico-políticos

Consideramos que al igual que la pintura, el cine o el teatro, la fotografía encierra fuerzas misteriosas que pueden motorizar lo inefable. En lo que sigue daremos cuenta de sus potencialidades.

En *Pequeña historia de la fotografía* (1931) Benjamin indica que es decisiva la relación que el fotógrafo entabla con la técnica, su entrega a la cosa, la correspondencia entre objeto y técnica y destaca a Eugène Atget como un fotógrafo precursor de la fotografía surrealista, como aquel que depuró a la fotografía de los elementos convencionales de la época, liberando al objeto del aura. “Quitarle al objeto su envoltura, demoler el aura, es signatura de una percepción cuya sensibilidad para lo homogéneo crece en tanto en el mundo que, a través de la reproducción, lo localiza hasta en lo irrepetible¹³⁹. La reproducción, siempre y cuando no se supedita a la moda y la publicidad, siempre que no se convierta en un fetiche, permitiría de algún modo captar lo irrepetible en un mundo homogéneo, efímero, cambiante y vacío, eternizaría el instante. A propósito Benjamin, resalta: “La cámara se vuelve cada vez más pequeña, y cada vez se encuentra mas dispuesta a atrapar en su seno esas imágenes ocultas y fugaces cuyo *shock* en el observador detiene el mecanismo de asociación”¹⁴⁰.

La fragmentariedad de la realidad, la parcialidad de la narración de los acontecimientos, la acelerada y súbita forma de informar, hacen que cada vez más la pretensión de re-construir la realidad en su totalidad no sólo se convierta en una quimera, sino que se acentúe comprender y leer el mundo desde una anteojera que en sí misma está fragmentada. Son esos trozos de realidad y las huellas que dejan a su paso, en donde nos encontramos con nosotros mismos, y recordamos aquello que somos. La fotografía, el cine, no son más que trozos del mundo, o en algunos casos, el dispositivo por el cual fotografiamos y hacemos cine es precisamente a partir del montaje de fragmentos, de su captura, de su parcialidad ideológica. Nuestra percepción y modos de ver es fragmentaria, y no lo decimos en un sentido nostálgico o peyorativo, sino que somos conscientes que la aprehensión de la totalidad es imposible.

¹³⁹ Benjamin, W., “Pequeña historia de la fotografía”, en *Obras*, Libro II, Vol. I, p. 394.

¹⁴⁰ *Ibid*, pp. 402-403.

Los dispositivos tecnológicos muchas veces nos dejan ver la sustancialidad del fragmento, su crudeza y su autenticidad. Una realidad otra, que subyace erosionada, anestesiada en la vorágine del mundo capitalista, del que estos dispositivos forman parte, y frente a los que una mirada atenta podría percibir. Los fragmentos que la cámara fotográfica toma, tal como lo hace la cámara cinematográfica, pueden permitir una revalidación/ renovación de aquellos objetos degradados por el consumo. El fotografiar objetos olvidados, marginados, sin imposiciones de progreso, lleva a algunos fotógrafos a ser comparables no sólo con la actividad del coleccionista, sino también inclusive con el trapero baudelairiano.

Pensar en el carácter potencial que tienen estos dispositivos, que sin pretensión de totalidad pueden llegar a mostrar lo real en un fragmento o indagar en las implicancias sociopolíticas que producirían en los sujetos que se representan en ellos, nos resulta sumamente importante. El sujeto como fragmento, fragmentado él mismo por la extrema especialización y división del trabajo, ¿en qué medida puede hacer del fragmento su realidad y actuar en consecuencia?, ¿lo expresado o (in) expresable que suscitaría la fotografía o el cine de qué modo, o bajo qué condiciones, puede generar un tipo de experiencia y capacidad perceptiva que entable una relación espacial-temporal diferente con el mundo circundante? Ciertamente es que la fotografía compartimenta el tiempo, muestra un tiempo y un espacio discontinuo. La fotografía desmiembra la realidad, la particiona produciendo nuevas formas de mirar y comprender al mundo, pero al mismo tiempo bien puede producir clichés.

En este sentido, es importante destacar que la fotografía o el cine mismo portan también elementos anestésicos, ya que muchas veces en su masiva difusión pierde relevancia o novedad lo que intentan mostrar. Susan Sontag (1973) menciona que imágenes que mostraron al mundo el horror causado por determinados estados conmocionaron a miles de personas¹⁴¹, pero cuando imágenes de este tenor son

¹⁴¹ A propósito de imágenes que *pese a todo* muestran lo inmostrable, Georges Didi-Huberman sostiene que la imagen aparece donde el pensamiento se detiene, imponiendo o reconstruyendo un montaje temporal de lo inimaginable, configurándonos instantes de verdad. La imagen surge en el seno de dos imposibilidades, la primera en relación con la desaparición del testigo, la segunda, en relación con la imposibilidad de narrar lo irrepresentable. Las cuatro imágenes tomadas en agosto de 1944 por miembros del *Sonderkommando* (comando especial que se ocupaba del exterminio de masas) en el crematorio V de Auschwitz, constituyen arrebatos de una realidad in-inimaginable para cualquier ser humano, ya que expresan el rebasamiento de los límites de la humanidad, la destrucción de lo humano (Primo Levi), la condena a lo humano, a su tiempo, a su propia esencia, a la propia forma humana. Sin embargo, la imagen es sólo una instantánea de la realidad, no constituye *la* realidad. La imagen nos obliga a imaginar lo in-inimaginable, ella es la verdadera superviviente frente a

diseminadas de modo sistemático y masivo se naturaliza su contenido y pierde importancia el efecto que inicialmente quisieron causar. “La proliferación de fotografías es en última instancia una afirmación del *kitsch*”¹⁴². En algunos casos es difícil sostener ciertas esperanzas en estos dispositivos tecnológicos, ya que el uso que se les acaba dando muchas veces responde a fines más bien demagógicos o instrumentales.

De todas formas, la fotografía capta un momento espaciotemporal único y de esta manera, se enviste de cierta inmortalidad. El carácter imperecedero de ese momento ¿en qué medida nos coloca en una relación distinta con el tiempo y con el espacio? Ya que fotografías del pasado nos llevan ocasionalmente al propio pasado, a la reconstrucción presente de ese pasado, o fotografías del presente, bien podrían preludear un futuro inopinado. ¿Además, qué valores de verdad y belleza esconden, cuando su contenido bien puede ser alterado en aras de un ideal de belleza inalcanzable, pero al menos disponible en apariencia por todos? A propósito Sontag menciona: “la historia de la fotografía podría recapitularse como la pugna ente dos imperativos diferentes: entre embellecimiento y [...] veracidad [...]”¹⁴³. Quizás si el lado de la veracidad pesa más que el del embellecimiento, la fotografía pueda cumplir con el rol liberador que Benjamin creía encontrar en esos trozos fotografiados del mundo; que extraídos de sus contexto de origen para ser vistos de una manera absolutamente inusual y novedosa, implican una discontinuidad en lo socialmente establecido y una irrupción en el sujeto. Una irrupción en los sentidos y en la manera habitual de ver y comprender el mundo. Aún así, la fotografía no se desligaría del carácter de belleza que le es intrínseco, por el contrario, en todo caso será tarea de los fotógrafos hallar lo bello en lo decrepito, fuera de uso, marginado de la sociedad. O tal vez, la misma fotografía implante una mirada estética diferente, y lo bello ya no se encuentre en el objeto fotografiado, sino en la forma de percibirlo. Lo que es indudable es que, “como vehículo de una determinada reacción contra lo convencionalmente bello, la fotografía ha servido para ampliar muchísimo en el

tal espantosa realidad. Ver Didi- Huberman, G. (2003) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Trad. Mariana Miracle, Barcelona, Paidós, [2004].

¹⁴² Sontag, S., (1973) *Sobre la fotografía*, Trad. Carlos Gardini, México, Alfaguara, 1981 p. 120.

¹⁴³ *Ibid*, p. 127.

plano estético nuestra noción de lo agradable o de lo bello. A veces esta reacción puede producirse en nombre de la verdad”¹⁴⁴.

Si la fotografía es concebida como una expresión individual de un sujeto solitario inmerso en un mundo que es hegemónico en cuanto a lo perceptible o visual, o si la fotografía resulta ser un medio en donde el sujeto establece una relación con el mundo de distanciamiento y crítica; en ambos casos la fotografía termina revelándonos algo del mundo que nos era hasta el momento imperceptible, y en ese caso, su naturaleza reveladora lleva por nombre lo que se da a llamar realismo. Ahora bien, el realismo fotográfico estaría relacionado más que, con la revelación de la realidad, con lo que realmente se percibe. En el develamiento del carácter enigmático y oculto de la “realidad” es en donde se vislumbra el compromiso de la fotografía con el realismo.

Pero tomar imágenes de la realidad no nos daría necesariamente una relación con el mundo de instantaneidad y sustancialidad, de develamiento o desocultamiento del mundo, ya que bien podrían colaborar a levantar una realidad aún más lejana y distante que la realidad misma. Una realidad emparentada, por ejemplo, con el consumo.

Con lo cual, ¿qué intentan mostrarnos las miles de fotos que circulan en las redes sociales actualmente?, ¿qué experiencia subjetiva configura el hecho de que se publiquen hoy más que nunca fotografías de cada uno de nuestros momentos vividos?, ¿qué implica la exhibición pública del espacio privado?, ¿cómo percibir o ver aquello que subyace a esas imágenes en un mundo que nos bombardea con una invisible pero existente e ideológica poderosa anestesia?, ¿bajo qué condiciones sociomateriales y políticas la potencialidad de las imágenes y el carácter inasible que portan nos serán (re) veladas?, ¿en qué medida la naturaleza creada por la tecnología podrá ser más fuerte que la segunda naturaleza levantada por el fetichismo de la mercancía? Para responder a estas preguntas, es necesario destacar un doble uso de la fotografía, por un lado, su potencial en cuanto reciclaje, resignificación y revalorización de lo real incidiendo plenamente en una peculiar mirada estética (con efectos aún desconocidos y plausibles de indagación) y por otro lado, en su efecto anestesizador, instrumental y muchas veces alentador del consumo y la alienación.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 151.

Por otra parte, es menester señalar la discusión existente entre los teóricos de la fotografía y los fotógrafos respecto a cuál es el lugar que ocupa el fotógrafo, la máquina fotográfica y la fotografía misma en la relación entre el yo y el mundo. Sontag señala que mientras algunos sostienen (László Moholí-Nagy) que el fotógrafo debe anularse él mismo si quiere tomar o aprehender la realidad tal cual es, otros mencionan (Lange, Minor White) que es el fotógrafo el que toma esa imagen de la realidad y depende de él y de su capacidad creativa y exploratoria tal aprehensión del mundo. Otras discusiones hacen referencia al carácter original o novedoso aportado por la máquina misma, es ésta la que haría posible una nueva imagen del mundo.

Al mismo tiempo, la fotografía despliega una serie de problemáticas e interrogantes respecto a si es considerada arte o no, y en este sentido, cuál sería su carácter cognoscitivo. Muchos han intentado alejarse de cierto estatuto que la emparente con los propósitos del arte, y otros han identificado sus producciones como obras de arte sin más. En el primer caso vemos que subyace una idea de fotógrafo o del acto de fotografiar que bien podría relacionarse con la visión benjaminiana del coleccionista o del trapero baudelairiano, ya que tomar una fotografía sería algo así como, descubrir, revalorizar, registrar aquello rezagado que desborda o está por fuera de los criterios canónicos de belleza o de verdad que se imponen sobre las obras de arte.

“La fotografía es el vehículo más exitoso del gusto moderno en su versión pop, con ese empeño en demoler la alta cultura del pasado (concentrándose en fragmentos, desechos, rarezas, sin excluir nada); sus concienzudos coqueteos con la vulgaridad, su efecto por lo kitsch; su astucia para conciliar las veleidades vanguardistas con las ventajas comerciales; su condescendencia pseudorradical hacia el arte por reaccionario, elitista, esnob, insincero, artificial, desvinculado de las grandes verdades de la vida diaria; y su transformación del arte en documento cultural”¹⁴⁵.

Lo cierto es que las fotografías han sido y siguen siendo objetos de exhibición de centenares de museos. En este sentido, la discusión sobre si la fotografía es arte o no pareciera diluirse, y pasó a naturalizarse su presencia en todas las galerías de arte y museos del mundo. Ahora bien, la difusión utilitarista, masiva, comercial de las fotografías en los museos y galerías de arte, ¿continúa en la línea intencional de

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 186-187.

aquellos fotógrafos que intentaban captar imágenes del mundo degradadas precisamente por el mundo mismo o mejor dicho, por los criterios que muchas veces los museos o galerías de arte imponen como canónicos?, ¿es posible pensar un sentido emancipador o liberador de estas imágenes que encuentran albergue en las instituciones que por antonomasia han implicado ciertas imposiciones canónicas, razón por la cual muchos profesionales de la fotografía intentaban despegarse de cualquier vínculo con la institución arte?, ¿es posible pensar tal sentido emancipador en un marco de masificación de la fotografía que anestesia o erosiona en algunos casos el contenido que en potencia ésta porta?, ¿en dónde o bajo qué condiciones radica su potencial?, ¿en la facultad creativa y exploratoria del fotógrafo, en la máquina que tiene la capacidad de tomar movimientos y detalles que el ojo humano nunca podrá capturar o en la recepción de la imagen misma, como provocadora de una subjetividad que entabla una relación con el mundo con el tiempo y con los otros del todo diferente, o en la propia fotografía como aquel recinto que ha incorporado todo lo demás? O para sumar un elemento más a la problematización, ¿es el despliegue de la fotografía en el tiempo y sus distintas implicancias, interpretaciones, usos, en donde anida el poder que trae consigo, que rebasaría al potencial de la máquina misma y a la facultad creativa y exploratoria del fotógrafo? Y en ese sentido, ¿en qué medida el museo o las galerías de arte contribuirían a potenciar su poder y su valor intrínseco?

Estos interrogantes continúan hoy resonando en las discusiones sobre arte, fotografía y estética. Indudablemente, desde que la fotografía ha aparecido por su dinamismo, contenido, estilo y alcance ha logrado un lugar privilegiado en relación con las demás artes, como puede ser la pintura, la música o las artes plásticas. E inclusive ha contribuido a transformar la misma noción de obra de arte, que ahora es reproducida por la propia cámara fotográfica. También es notable su incidencia en la capacidad perceptiva de los espectadores, en la medida que la imagen fotográfica exterioriza la realidad, la presenta de una manera recortada, fragmentaria o parcial, pero al menos como parte o fragmento espacio- temporal la realidad está ahí, y su imagen -fotográfica- implica efectos en los sujetos, en sus experiencias, en la relación con el mundo y con el tiempo mismo insospechados. Al ser un medio por el cual se difunden obras de arte o vestigios de la realidad misma y coquetear como arte

a la vez, su condición es superior a muchas otras artes y potencializadora de efectos y alcances filosófico-políticos que deben seguir profundizándose.

III. 3 Alegoría y montaje: potencialidades

En *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger distingue, obra de arte no orgánica de obra de arte orgánica, cuestión que considera central para desarrollar una teoría de la vanguardia. Recupera para ello el concepto de alegoría de Benjamin y considera que es a partir de dicho concepto que puede llevarse a cabo tal diferenciación. Al mismo tiempo, sostiene que es la experiencia que tiene Benjamin con la obra de arte no orgánica, es decir, vanguardista, lo que le permite arribar al mencionado concepto.

Bürger tematiza, a partir de la lectura benjaminiana, a lo alegórico como aquellos elementos que son sustraídos de una totalidad, de modo que, privados de su función original y reconvertidos en fragmentos, permanecen aislados bajo una nueva disposición cobrando así un sentido inusitado. Este último, no surge ya del contexto original del cual fueron extraídos los fragmentos, sino que es proporcionado, en primer lugar, por la misma producción de la obra, por su montaje y posteriormente por el despliegue y fuerza que toma la propia obra. El significado que toman los fragmentos extraídos de su contexto original y recolocados bajo una nueva configuración, es concebido alegóricamente y se expresa para el caso del barroco, bajo la forma de la melancolía.

Sabido es que, en Benjamin, lo alegórico representa una historia de la decadencia. Pensar lo alegórico como la historia de la decadencia constituye un disparador para analizar su recepción. Bürger denota que la categoría de lo alegórico permite vincular la producción estética (en la medida que lo alegórico surge de elementos extraídos de su contexto) y el momento de creación de la obra (a partir de elementos rescatados y recolocados bajo un nuevo sentido). Así como habilita una recepción e interpretación del proceso de producción de la obra del todo diferente.

Por estas razones, Bürger sostiene que el concepto benjaminiano de alegoría es central para pensar una teoría de la obra de arte vanguardista, sobre todo en la esfera de la producción estética. En este plano es donde el artista vanguardista considera el material sólo como material, que bien puede extraerlo de su contexto original y manipularlo bajo las condiciones que desee. El material es un fragmento de la realidad, vacío y susceptible de ser resignificado o resemantizado bajo una nueva óptica. En este sentido, “la obra no es creada como una totalidad orgánica,

sino montada a partir de fragmentos”¹⁴⁶. Distinto es el caso de la obra de arte orgánica en donde el artista manipula el material como algo vivo, cuyo significado se precia de ser considerado en la medida que es parte constitutiva de una totalidad.

Por otra parte, cuando nos atenemos a la cuestión de la recepción de los procedimientos alegóricos utilizados en la obra de arte vanguardista, vemos que siguiendo a Bürger, caracterizar al procedimiento utilizado en el barroco y trasladarlo al caso vanguardista sin más, sería un equívoco. Sin embargo, la definición de melancolía que proporciona Benjamin, como la fijación a lo singular que no encuentra correspondencia alguna en la realidad, se condice con la actitud del vanguardista “[...] que ya no tiene capacidad de trasfigurar la propia pérdida de su función social”¹⁴⁷. El sentido que abraza la obra de arte no orgánica, puede ser interpretado por partes o en conjunto, y sus elementos son independientes uno de otros, sin necesidad de portar un sentido de totalidad. Éste, si existe, en todo caso podría ser la sumatoria de “todo” el sentido posible que se haya reunido entorno a ella.

Benjamin también menciona la alegoría como representación de la historia de una naturaleza caduca, en ruinas. La ciudad es vista, de este modo, como una naturaleza cifrada, en donde se persigue un sentido que debe ser hallado. Cuando nos detenemos al contexto vanguardista, el mundo aparece más como un mundo desgarrado que lleva a sus extremos la inhabilitación del accionar de los sujetos (en donde la técnica en contraposición a como lo pensaba Benjamin resulta obsoleta e impotente) que como el sentido perdido de lo natural.

Además y volviendo a la caracterización, diferenciación y análisis de la obra de arte orgánica de la obra de arte no orgánica, percibimos que, mientras la primera es una obra de arte de la naturaleza y persigue el objetivo de negar su artificialidad; la segunda se muestra como producto resultado del montaje de los fragmentos de la realidad. De esta forma “(su) intención de destruir la institución arte se realiza en la obra (misma)”¹⁴⁸, pues rompe desde su producción y posteriormente desde su recepción, con el sentido de totalidad que pretende otorgar la obra orgánica, clásica o tradicional.

¹⁴⁶ Bürger, Peter, (1974) “El concepto de alegoría de Benjamin” en *Teoría de la vanguardia*, Trad. Tomás Joaquín Bertoletti, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010, p.100.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 103.

La demarcación burgüeriana entre obra de arte orgánica y obra de arte no orgánica o vanguardista nos lleva a profundizar en una categoría que caracteriza a la obra de arte vanguardista, a saber: la categoría de montaje. Pero para entender la categoría de montaje, resulta importante retomar aquellos elementos intrínsecos al concepto de alegoría que operan en el procedimiento de montaje, a saber: “apropiación y vaciamiento de sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y, por último, separación de significante y significado”¹⁴⁹.

Pensar el concepto de montaje implica definirlo en los medios en lo que se vehiculiza esto es, en el cine, en la fotografía, en la pintura y en el teatro. Como se dijo en el apartado precedente respecto a la fotografía, y en general respecto a la tecnología, el montaje por darse a través de la técnica también tiene un doble carácter, “puede entenderse como una atalaya para la reflexión contemplativa de la reificación o bien como una potente herramienta propagandística para la agitación de las masas”¹⁵⁰.

En el caso del cine, el montaje de imágenes es el procedimiento técnico elemental a través del cual se establece su propia existencia, y ésta, es dada a través del propio medio cinematográfico. Aunque cabe destacar que no es lo mismo el montaje de imágenes que simula un movimiento artificial, que aquel que representa de modo ficticio un movimiento natural. No profundizaremos en la cuestión del montaje cinematográfico, aunque destacamos su insoslayable valor estético-político y consideraremos oportunamente trabajarlo. En este caso será desatendido, así como también la utilización del montaje en el teatro y en la fotografía. Nos dedicaremos a continuación a problematizar las cuestiones de la alegoría y del montaje en la pintura, especialmente nos detendremos en algunos artistas representantes ineludibles del arte contemporáneo que hacen uso a nuestro criterio de los procedimientos alegóricos y que nos proveen de insumos para (re) pensar el recurso de la alegoría en el arte contemporáneo.

¹⁴⁹ Buchloh, Benjamin, “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo” en *Formalismo e historicidad. Modelo y métodos en el arte del siglo XX*, Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid, Akal, 2004, p. 91.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 88.

En la pintura, especialmente en los orígenes del cubismo¹⁵¹, hablar de montaje resulta un tanto problemático, ya que no toda superposición o conjunción de elementos puede ser definido como técnica de montaje. Lo que hace a una pintura resultado de la técnica del montaje, es la composición estética y no necesariamente el cuestionamiento a la institución arte. La peculiaridad del montaje radica en la creación de un objeto estético bajo formas inusuales, en la que, los fragmentos de realidad del cuadro no son elaborados por el artista. “De esta manera se rompe con un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, en el principio de que el sujeto artístico debe dirigir la trasposición de la realidad”¹⁵². El cuadro deja de ser un continuum de la misma, y pasa a ser una irrupción en el sentido de integración de la realidad en la obra de arte, que bajo el estatuto de irrupción/fragmento constituye una realidad misma persé.

Es menester destacar que con los ready-mades de Marcel Duchamp¹⁵³ se retomaba gran parte de la intención alegórica que, otrora Baudelaire en un contexto de mercantilización ascendente, intentaba hacer con su propia obra: instalar la experiencia que le provocaba la extrema mercantilización y los objetos producto de ese contexto en la poesía, así su creación se alegorizaba; y el significado, significante, material y procedimientos artísticos de la obra se aunaban, de tal modo que, el sentido de la obra y las condiciones de su percepción cobraban un valor insospechado. Duchamp, como muchos del arte pop norteamericano¹⁵⁴ de los años

¹⁵¹ Movimiento artístico que se manifestó sobre todo en la pintura, pero no sólo en ella. Se distanció de una representación naturalista del arte. Logró plasmar mediante figuras geométricas las múltiples dimensiones por las que algo se puede presentar e implicó una ruptura general con la estética clásica, especialmente en la relación entre espectador y obra de arte. Se considera a Pablo Picasso como uno de los principales exponentes de esta corriente.

¹⁵² Bürger, P., *Op. cit.*, p. 108.

¹⁵³ Nació en 1887 en París y falleció en 1968, conocido por su gran actividad artística. Su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del movimiento pop en el siglo XX. Al igual que éste, abominó la sedimentación simbólica en las obras artísticas como consecuencia del paso del tiempo, y exaltó el valor de lo coyuntural, lo fugaz y lo contemporáneo. Duchamp es uno de los principales valedores de la creación artística como resultado de un puro ejercicio de la voluntad, sin necesidad estricta de formación, preparación o talento.

¹⁵⁴ El movimiento como tal surgió a mediados de los años 1950 en el Reino Unido y a finales de los años 1950 en los Estados Unidos con diferentes motivaciones. En Estados Unidos marcó el regreso del arte representacional como una respuesta de los artistas al utilizar la realidad mundana e impersonal, la ironía y la parodia para contrarrestar el simbolismo personal del expresionismo abstracto. El arte pop buscaba utilizar imágenes populares en oposición a la elitista cultura existente en las Bellas Artes, separándolas de su contexto y aislándolas o combinándolas con otras, además de resaltar el aspecto banal o *kitsch* de algún elemento cultural, a menudo a través del uso de la ironía. El arte pop es comúnmente interpretado como una reacción a los entonces dominantes ideales del expresionismo abstracto. Del mismo modo, el arte pop era tanto una extensión como un repudio

cincuenta, hicieron uso de “[...] la yuxtaposición de imágenes de mercancías (o de las mercancías mismas) con reproducciones mecánicas de iconos de la cultura oficial”¹⁵⁵. Pero no lograban desentrañar las condiciones de su percepción, ya que “fracasan a la hora de esclarecer las condiciones específicas de su propia contextualización y las condiciones de su reificación como arte en el contexto institucional del museo, la ideología moderna y la forma de distribución de la mercancía”¹⁵⁶. Es más, en muchos casos, lo que predomina es la base pictórica sobre la que los artistas se mueven, y en la que intentan redefinir la práctica estética y (re)definirse ellos mismos, lo que muchas veces propicia una experiencia reconciliatoria.

A partir de mediados de los sesenta y setenta es donde se lleva a su apogeo los principios de apropiación y montaje que Benjamin mencionaba para el caso de Baudelaire. Figuras notables como Dan Graham, Marcel Broodthaers, Michael Asher, Martha Rosler entre muchos otros, son representativas de esta época. Si algunos autores (Jaus) toman a Benjamin, como un precursor de la estética de la recepción¹⁵⁷, en este caso debemos mencionar que también se anticipó a muchos de los elementos de la estética situacional que tomaba fuerza por estos tiempos. Estética que interpelaba al espectador, que le exigía de algún modo compromiso¹⁵⁸ y que

del Dadaísmo. Entre los artistas considerados como precursores del movimiento pop están Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Man Ray, Max Ernst y Jean Arp.

¹⁵⁵ Buchloh, B., *Op. cit.*, p. 92.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵⁷ Esta afirmación es bastante problemática debido a la ambigüedad del autor respecto al lugar y a la incidencia de la recepción en el despliegue de la obra. Sin embargo, creemos que el sentido de la obra no descansa en la recepción de la misma. La obra es un producto social que ha incorporado inexorablemente en su misma creación de manera sedimentada a la sociedad. En otras palabras, la recepción forma parte de la obra, ésta ya la ha incorporado en su propia creación. La obra no se agota en la vida o muerte del arte, sino en su transitoriedad y movimiento. La obra de arte es por sí misma devenir, acumula un tiempo inmanente que le es propio. La obra misma encierra y despliega la crítica, y su objeto es el descubrimiento del contenido de verdad de la obra de arte. En estrecha relación con el postulado benjaminiano, Th. Adorno menciona que las tensiones de la obra se cristalizan y constituyen su forma pura, porque las contradicciones sociales irresolubles figuran como problemas inmanentes a su forma. Por eso el arte no es algo para aprehender estéticamente, sino de modo no estético. Ver Adorno, Th., (1970) *Teoría estética*, Trad. Fernando Riaza, Buenos Aires, Ed. Orbis Hyspamerica, 1984, p. 13 y ss.

¹⁵⁸ Para Th. Adorno el compromiso sólo puede ser válido si se convierte en una fuerza que mantiene velada, en el contenido de verdad de la obra, la praxis. Así, de esta manera, aparece objetivamente la participación política de lo no político. La función del arte con la praxis es su no función, en el alejamiento de lo empírico, lo existente, lo real, radica el horizonte de posibilidad de lo imposible, lo no existente, y en carácter de ello, lo liberado, emancipado y escindido del mundo administrado. Mientras que el carácter velado de la obra en Benjamin lo conforman las alegorías, en Adorno lo constituyen las disonancias. En ambos casos la exigencia es la reflexión y el presupuesto configurable, la praxis política (Ver Adorno, T., *Teoría estética*, p. 333).

convertía a la obra de arte en aquello que se sustraía o al menos resistía a la mercantilización.

Conjugando elementos del arte pop y del minimalismo, en un intento de acercamiento a lo autorreferencial, entre radicalismo y convencionalismo, con una clara remisión al abordaje benjaminiano sobre los procedimientos alegóricos y en aras de una deconstrucción ideológica de la institucionalización, de la recepción y del público es que se puede comprender ciertas obras contemporáneas del último tercio del siglo XX. Lo que no significa que hayan tenido la solvencia necesaria para ejercer una influencia tal, que permitiera desde una perspectiva crítica, comprender las formas de producción y recepción del arte contemporáneo. No obstante, los artistas de esta época lograron tejer un espectro de posibilidades y extensiones estéticas que aún hoy continúan resonando.

En los procedimientos de montaje más recientes del último tercio del siglo XX se rompe con la centralidad del autor en tanto único productor de la obra y la creación de la misma se hace extensiva a los propios espectadores, que ahora son parte de la obra y al mismo tiempo la contemplan. “[...] Los nuevos procedimientos de montajes descentralizan el lugar del autor y del sujeto, pues establecen una relación dialéctica entre la apropiación discursiva de objetos y el sujeto en tanto que autor, que se niega y se constituye simultáneamente en el acto de la cita”¹⁵⁹. Estas formas de creación estética con cierto tenor rupturista configuran una experiencia subjetiva de autor/espectador/lector que involucra el accionar, la reflexión, el conflicto, la criticidad y la participación insoslayable del público. En definitiva: su compromiso para con la obra, para con la narratividad de la obra, radica en su ausencia o desdibujamiento, lo que impulsa al espectador/autor a escribir, diagramar, esbozar lo no predeterminado, previsto o prefijado. Esas líneas que se entrelazan en el montaje de la obra entre el autor/lector y la obra que se (des)hace, prefiguran experiencias perceptivas colectivas, y al mismo tiempo, cuestionan la función de la obra como mera mercancía y solapadas consiguen en algunos casos, no ser capturadas por la industria del mercado.

Esas experiencias perceptivas, con gran sentido alegórico confluyen en un espacio y un tiempo dislocados, fuera de lugar, lo que daría cuenta de una suerte de

¹⁵⁹ Buchloh, B., *Op. cit.*, p. 103.

extemporaneidad e inespacialidad que, en rigor de verdad, podría involucrar una praxis que se re-visita, re-visiona, re-evalúa a sí misma, a los otros y a la realidad misma; proveyendo de formas sociopolíticas y experienciales novedosas.

Sin embargo, y nos resulta importante destacarlo, no siempre las obras de arte portan el mismo concepto de historia. Buchloh menciona que, muchas veces, se produce una dicotomía entre una definición de historia como realidad social externa a la obra y la definición de la historia como una reflexión en la propia articulación discursiva y representación formal del artista y de su práctica. De algún modo y como se titula el trabajo de Buchloh, las obras de arte oscilan entre historicismo y formalismo, o bien apuntan a ambos lados. Lo cierto es que las obras de arte actualmente están enmarcadas en una tendencia hacia una mayor concreción y precisión política, sea desde el feminismo o la crítica postcolonial, aunque probablemente no provoquen una ruptura de la manera que lo hicieron los movimientos de los años sesenta¹⁶⁰.

En un contexto de creciente cosificación y alienación, es posible preguntarse ¿en qué medida se mantienen, generan o suscitan espacios y prácticas artísticas enmarcadas en instituciones reproductoras de la hegemonía dominante o por fuera de ella? Cabría pensar que en un momento de promoción y difusión de la cultura y del arte, la expansión de los sentidos, cierto carácter crítico y la producción, distribución y recepción de todos los productos culturales es masiva y sumamente democrática. Sin embargo, lamentablemente, lo que se observa es una creciente alienación social.

Los nuevos museos de arte moderno se convierten así, según el coeditor de la revista *October*¹⁶¹, en un elemento estratégico de un proceso global de desublimación (banalización) de la creación artística, reproduciendo los mecanismos de valorización de las mercancías que pone en marcha el capitalismo. Un capitalismo en el que, no lo olvidemos, tiene cada vez más importancia la industria cultural¹⁶².

¹⁶⁰ Nos referimos a Happening, Minimalismo, Posminimalismo, Pop Art, Arte conceptual, entre otros.

¹⁶¹ La revista *October* fue creada en 1976 por Rosalind Krauss y Annette Michelson. Desde su creación no sólo trataría sobre temas relacionados al arte y a la teoría, sino fundamentalmente a la crítica y a la política. Atravesada por el post estructuralismo, la semiótica, el marxismo y el psicoanálisis, se ha logrado conformar como un espacio influyente de intelectuales entre los que se destacan Hal Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss y el propio Benjamin H. D. Buchloh. La revista tuvo una gran importancia para instalar el debate sobre Estudios Visuales o Estudios de la Cultura Visual.

¹⁶² El concepto fue elaborado por Theodor Adorno y Max Horkheimer en un artículo titulado “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” escrito entre 1944 y 1947, y publicado bajo el nombre *Dialéctica de la ilustración*. Allí los autores mantenían una mirada crítica y pesimista sobre la incorporación de los medios técnicos en la producción cultural (cine, radio, fotografía), ya

III. 3.1 Arte contemporáneo: problematizaciones y líneas de fuga

Es menester destacar para nuestro análisis de la alegoría y montaje en el arte contemporáneo, nuestra posición respecto al concepto mismo de arte contemporáneo, a fin de precisar con mayor rigor sobre qué plataforma conceptual y analítica o telón de fondo se inscriben los procedimientos alegóricos y de montaje.

Para ello, retomaremos algunas cuestiones que se mencionan sobre el campo de estudio del arte contemporáneo, una suerte de delimitación de lo que se denomina arte contemporáneo y algunas claves para pensar y problematizar el propio concepto.

Siguiendo a Borys Groys (2008) el arte contemporáneo no designa sólo al arte presente, sino también da cuenta de cómo lo presente se expone a sí mismo. A diferencia del arte moderno que tenía como horizonte el futuro, o el arte posmoderno que reflexiona sobre el proyecto moderno; el arte contemporáneo se sitúa especialmente y sólo sobre lo presente desde lo presente. Con lo cual, ¿qué relación guarda entonces el arte contemporáneo con el arte moderno, y qué valoración realiza aquél sobre el arte posmoderno?

El arte moderno en su afán de marcar una radicalidad bisagra con el pasado y en la abolición de todo lo viejo o tradicional creaba formas iconoclastas que intentaban desgajarse de todo vestigio antiguo, y al mismo tiempo, semejante empresa lo conducía irremediablemente a lógicas de legitimación desde el momento de la creación de la obra que la supeditaban y subsumían. “La obra de arte moderna es re-presentada, reconocida antes de ser producida”¹⁶³. Razón por la cual, esto requirió que el arte moderno se revisitara, redefiniere y problematizara desde lo que se dio a llamar arte posmoderno.

En este contexto es donde se sitúa el tan conocido e inagotable ensayo de Walter Benjamin (1939), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad

que éstos eran funcionales a una lógica que respondía a la administración total de la sociedad, a su creciente fetichización, mediada o posibilitada ahora, por la aparición de los instrumentos técnicos. Éstos permitían con su carácter de masificación y publicidad, el control de las masas. La industria cultural ha convertido el arte en un mero objeto de consumo. Si el hombre ya estaba alienado de su ser en el trabajo, ahora hasta su tiempo “libre” se vuelve objeto de consumo de productos culturales industrializados, impidiendo la formación de sujetos críticos y reflexivos capaces de tomar conciencia (Ver Max Horkheimer y Theodor Adorno, *La Industria cultural*, en “Dialéctica de la Ilustración”, Trad. Juan José Sánchez, Madrid, Ed. Trotta, 2006).

¹⁶³ Groys, Boris, “La topología del arte contemporáneo” en *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, 2008 (págs. 71-80).

técnica”. Allí la reproducción mecánica es vista como parte constitutiva del proyecto moderno, se problematiza precisamente el concepto de arte moderno y la irrupción de la era tecnológica y de las masas en el arte. La pérdida del *aura*, que implicaba la pérdida del contexto fijo e igual de la obra, el contexto de tradición en la que se originaba, el sello de su autenticidad y originalidad, es sustituida ahora por la difusión masiva y el anonimato de las obras. La repetición y reproducción de las obras eliminan el contexto original de las mismas, pero conservan las imágenes tradicionales del arte modernista. Ciertamente “en la época moderna se niega o bien una obra o bien su contexto, pero nunca ambas simultáneamente”¹⁶⁴.

El concepto benjaminiano de *aura* da cuenta más de las razones que lo hacen desaparecer, que del *aura* en sí misma o del contexto de tradición de las obras en un pasado determinado, ya que precisamente se legitima o cobra vigor en el crepúsculo de su existencia. Ahora bien, si la diferencia entre copia y original radica en que ésta porta consigo el contexto fijo e igual de una obra, siendo meramente histórica su producción y diluyéndose en la reproducción; la copia por su naturaleza, es ahistórica ya que ha sido arrancada de su contexto original e (in) espacial, ya que no tiene un lugar definido. Sin embargo, por su propias condiciones de existencia, la copia es re-colocada, re-posicionada y re-territorializada en un contexto donde ella es o podría llegar a ser un nuevo original. Mediante las instalaciones es que esas copias re-colocadas en nuevos contextos pueden o toman forma de nuevos originales. Así es como podríamos hablar de cierta re-auratización de las obras en el arte contemporáneo.

Las instalaciones contemporáneas conforman o portan un lugar para el *aura*, sencillamente porque hay que estar en el contexto de la instalación para verlas. Reconstruyen un contexto de tradición, un aquí y ahora único. La desterritorialización, relocalización y reterritorialización de las obras en un nuevo contexto, en una determinada instalación es muy característico del arte contemporáneo y configura como decíamos al principio del apartado, una mirada de lo presente desde lo presente, exponiéndolo.

Indudablemente Benjamin no vio o no supo ver estas nuevas formas de reauratizaciones que se produjeron a lo largo del siglo XX y, probablemente

¹⁶⁴ *Ibid.*

siguiendo a Groys, no pudo verlo porque su concepto de aura se encontraba aún muy ligado al concepto modernista de obra de arte.

“La topología de las redes de comunicación, generación, traducción y distribución de imágenes de hoy es extremadamente heterogénea. En todo momento las imágenes están siendo transformadas, re-escritas, re-editadas, re-programadas en su paso a estas redes. Ellas se vuelven visualmente diferentes en cada uno de estos pasos. Su status como copias deviene, por lo tanto, sólo en una convención cultural, como anteriormente lo era el status del original”¹⁶⁵

Lo que termina ocurriendo es que existen tantas copias y originales como generaciones y condiciones sociales haya y sigan cambiando al calor de los acontecimientos históricos y de las innovaciones técnicas. Determinar una obra por su original o por su copia no implica para nada su autenticidad u originalidad. En el mundo contemporáneo estas categorías se diluyeron para dar comienzo a una reutilización interminable de obras, recursos, formatos, soportes, estilos sin igual, en donde no tiene sentido hablar de copia o de original, porque la copia bien puede convertirse en un original, en una recolocación de la misma, en un nuevo contexto. Con lo cual, podríamos decir que, reproducción y originalidad se retroalimentan dialécticamente de generación en generación, dejando poco espacio o casi ninguno a un contexto fijo e igual, estático y definido como ocurría con la otrora obra de arte tradicional. Cada copia está sujeta a infinitas apropiaciones y re-apropiaciones que abren un portal inmenso de posibilidades. Definir una imagen como copia o como original es una decisión netamente contemporánea que no se juzga ni desde el pasado (arte moderno) ni desde el futuro (arte posmoderno) sino desde el presente mismo, he ahí que sea objeto del arte contemporáneo.

En el caso de la instalación el medio por el que se lleva a cabo no es más que el espacio mismo (*Ausstellungsraum*), en donde se pueden incluir todas las formas de arte existentes (tomas fílmicas, textos, fotografías, pinturas y diversos materiales etc.). Además, como ocurría con el teatro brechtiano, el individuo no es un mero espectador sino que debe intervenir, elegir, decidir continuamente. Su percepción es dinámica, espontánea así como lo es la propia instalación, que siempre toma carácter de original, ya que en sentido estricto, es irreproducible nuevamente. Cada instalación es un original, es una presentación del presente, no puede ser copia de

¹⁶⁵ *Ibid.*

otra, sencillamente porque no puede ser comparada con otra. Por eso, siguiendo a Groys, decimos que una instalación es eminentemente política, porque además de implicar un espacio de toma de decisiones del espectador y del artista, permite la posibilidad de documentar políticas, proyectos, acciones, eventos de las más variadas formas, procedimientos y estilos.

“Las instalaciones artísticas contemporáneas tienen como meta presentar el escenario, el contexto y la estrategia de [la diferenciación entre lo viejo y lo nuevo, lo repetitivo y lo original] tal y como tienen lugar aquí y ahora. Esto es, en efecto, lo que puede ser llamado contemporáneo”¹⁶⁶. En este sentido, el arte contemporáneo implicaría llevar a cabo procedimientos artísticos en acto, en donde el aquí y ahora de la obra no es algo que se pierde a partir de la copia, sino que se hace presente en cada momento, en donde es mayor el grado de participación del artista con el espectador. Éste debe compenetrarse con la obra, ya que ésta implica cierto nivel de interpelación que hace de la obra y del espectador un circuito que se retroalimenta dialécticamente.

En suma, si el arte modernista se caracterizaba por su reclamo de verdad, por una suerte de ‘desocultamiento’ de lo real, y el arte posmodernista por desmentir precisamente la investidura del arte moderno y desnudar las reales intenciones del arte, esto es: producir y reproducir las ya criticadas y erosionadas condiciones de producción artística, de reconocimiento de una obra como tal, etc., sosteniendo a todas luces un permanente espíritu crítico y deconstructivo; el arte contemporáneo por su parte, aunando objetos y materiales que individualmente actúan como copias pero que colectivamente conforman un original, exhibe la verdad de esas imágenes y objetos mediante la instalación, las des-oculta, las interroga, las enfrenta y las coloca en confrontación con el mundo exterior, en tensión permanente, en continuo conflicto.

Sin embargo, cabe destacar y en consonancia con el pronóstico nada alentador de Buchloh sobre el lugar y la incidencia de los museos en el arte moderno, que para el caso del arte contemporáneo, la situación e implicancia de los museos en el arte no es muy positiva, ya que “el sistema del arte se encuentra por lo tanto en vías de formar parte de la misma cultura de masas que por tanto tiempo había

¹⁶⁶ *Ibid.*

buscado observar y analizar a la distancia”. En este sentido vemos cómo el arte al formar parte de la cultura de masas, se vuelve una práctica de exhibición, igualando de cierto modo la producción y la presentación artística.

Aunque nuevamente, la instalación al no circular como mercancía, al no poder aprehenderse como un producto, modifica la función misma de la producción y la exhibición, otorgándole al artista un lugar soberano. Ahora bien, muchas veces sucede que se le niega el estatuto de arte a las instalaciones, precisamente porque carecen de la mediación de un curador que selecciona, incluye o excluye a determinada obra con razones que justifica públicamente. Esto se debe a que la instalación en sí misma porta un carácter disruptor, que ya hemos mencionado, y que viene a subvertir el orden de cosas establecido por el sistema arte, en donde siguiendo a Groys, el artista y el curador vienen a encarnar distintos tipos de libertades. Una que implica una decisión soberana, intrépida e incondicionada (artista) y otra que se encuentra formalmente institucionalizada, condicionada y justificada ante el público (curador). La instalación rompe de alguna manera con esta dicotomía o escisión artista/curador, y reposiciona los procedimientos artísticos de la producción y la exhibición, mostrando por ejemplo, cuáles son los determinantes de la noción misma de libertad y por qué no, de la política también. Las prácticas artísticas, aquello que implican o el derrotero de las mismas, pueden ser extensivas a experiencias que busquen ser democráticas y participativas o bien autoritarias y unidireccionales. “En este sentido, la emergencia de la instalación artística parece marcar el final de la posición modernista de la autonomía y la soberanía” del arte.

Las instalaciones suscitarían una apertura tal, que trasladada al ámbito político, implica de suyo democratización y reflexión. “La libertad soberana es una precondition necesaria para la emergencia de cualquier orden democrático. Nuevamente la práctica del arte instalación es un buen ejemplo de esta regla”¹⁶⁷. La instalación promueve una percepción colectiva de espectadores y no una percepción solitaria e individual, como puede darse con otro tipo de obra de arte. Suscita una percepción que forma parte de la obra y que actúa a la vez como observador. En este sentido, dista de configurar un mero espectador individual, por el contrario, más bien genera un espectador que forma parte de un colectivo.

¹⁶⁷ Groys, B., *Las políticas de la instalación*, en Revista E-flux, disponible on line <http://www.e-flux.com/journal/view/31>.

El carácter colectivo de la obra en lo que hace a su exhibición forma parte de su propia constitución espacial, de su propia naturaleza, puesto que es el espacio mismo el que recoloca al visitante y el que lo llama a formar parte de la obra interpe­lándolo de alguna manera. Esto regularmente no sucede con otras formas de arte, como la pintura, el cine o la fotografía misma, donde la relación hacia la pintura, la fotografía o la pantalla cinematográfica es unidireccional, en donde una obra circula de un contexto cerrado a otro contexto cerrado. En cambio, la instalación ofrece a las masas un aquí y ahora, reauratiza los objetos convirtiéndolos en nuevos originales, en un proceso que ya hemos mencionado de desterritorialización y reterritorialización permanente.

Groys menciona que la decisión de tomar una obra como copia o como original depende de nuestro presente, ya no está supeditada por el pasado o por el futuro, sino por nuestro mero presente y las coyunturas sociohistóricas que nos atraviesen. En el espacio de la instalación misma es donde se decide si se le va a otorgar el estatuto de copia o de original, y esta decisión recae en las masas y en el propio artista. Ambos ahora hacen que la obra sea tal. Uno por la elección, disposición y localización de los elementos en la obra, otro por ser parte constitutiva de ella en la instalación y despliegue de la misma.

A partir de todo lo expuesto vemos cómo el arte contemporáneo implica o genera cierta visibilización de las realidades que nos atraviesan con un sesgo más democrático y soberano (como es el caso de la instalación, por ejemplo) que de alguna manera le otorga soberanía al artista e interpela al espectador. En este sentido, pareciera ser que el arte contemporáneo persiguiera, en algunos casos, cierta pretensión de desenmascaramiento de los ideales de libertad y democracia que las sociedades contemporáneas, en la mayoría de los casos difunden y que, en realidad, muchas veces sólo son baluartes más de campaña electoral que significativamente reales. De esta forma, ya no se trataría de que el arte pueda incidir en cierta transformación social (como las vanguardias añoraban) sino más bien cómo podría actuar de plataforma, medio o dispositivo por el cual el presente sería, o podría ser, visibilizado sin mediaciones, imposiciones políticas o criterios canónicos reinantes, dando lugar o posibilitando otras formas o manifestaciones artísticas más liberadoras y potencializadoras de prácticas emancipatorias.

Conclusiones

En este trabajo hemos intentado presentar la alegoría como un recurso filosófico del cual pueden desprenderse o generarse efectos emancipatorios para el sujeto contemporáneo.

El proceso por el cual, según Benjamin, la historia se ve empujada inevitablemente hacia cierta inhumanidad o reducción de todo intersticio de libertad, provocada por el sistema de producción capitalista, implica que -en un mundo en donde lo que prima son las imágenes- dicha situación sólo pueda ser visible mediante formas (*Gestaltung*) alegóricas.

El *continuum* de la historia hacia el progreso, es decir hacia el ocaso de la humanidad, tan denostado por nuestro autor, conlleva paradójicamente en el límite de lo limitado algo nuevo, algo aún no explorado. El sustrato de lo tipológicamente nuevo, de lo ilimitado, es sin duda en Benjamin, algo susceptible de ser mostrado. Pues ahí radica su novedad. No se trata de un método para hacer filosofía, en donde lo que prima es lo narrativo, sino que su apuesta descansa en lo figurativo, en lo visual, en lo óptico. He ahí que la alegoría cobre una inusitada importancia en toda su obra, desde su juventud hasta su mocedad.

Nuestro presente, tal como el presente del autor berlinés, es un presente de peligro, porque el momento de legibilidad de los productos culturales es constreñido constantemente por imposiciones ideológicas y por la continúa mercantilización. Donde la violencia en muchos casos ha sido naturalizada, donde aquella experiencia aurática que involucraba de suyo tradición y autenticidad ha sido disipada en la emergencia de la técnica, aflorando nuevas relaciones sociales, nuevas formas culturales y artísticas como un crisol de posibilidades y potencialidades. Lo cierto es que, el sujeto contemporáneo se encuentra fragmentado, escindido frente a una cultura que amenaza devenir en la más pura mercancía, y donde la historia cultural despliega dispositivos de reificación.

Bajo estas condiciones, de creciente opresión y alienación, es menester retomar la apuesta benjaminiana de la historia y de la crítica cultural, porque precisamente fue Walter Benjamin al igual que Charles Baudelaire y los alegoristas barrocos, quienes rescataron, recolectaron y priorizaron aquellos objetos culturales olvidados, rezagados por la historia, considerándolos la contracara del progreso, la

contracara de la barbarie. Esos elementos mostraban una historia que había sido desoída y exigían de su presente el despliegue de todo su potencial sin restos. Para ello debía desenterrarse su historia previa y ser recolocados en una nueva cadena de significantes. Pero dicho ‘desocultamiento’ no ocurriría sino en un momento de peligro.

Si bien, el momento de peligro que acechaba en la situación histórica del autor berlinés no es el mismo que el actual, otros condicionantes han surgido. Como determinaciones propias del sistema capitalista de producción, generan implicancias sociopolíticas y culturales frente a las cuales, el sujeto puede divisar un sentido en medio del sin sentido consumado. Dicho de otro modo, sólo en el límite de lo posible podemos arribar a lo plausiblemente imposible. Y es en ese interludio, donde el arte halla su lugar, como el recinto por el cual lo otro, lo inasible, puede cobrar forma, ya que su propia materia muchas veces incorpora y configura esos mismos objetos culturales que la historia ha olvidado. Mediante la técnica de montaje, Benjamin podía presentar su filosofía del fragmento, y posibilitar el despliegue de nuevas experiencias subjetivas mediadas por los dispositivos técnicos. Pero lo paradójico es que, esas experiencias no iban a ser realizadas desde el sujeto, sino desde el objeto mismo, desde el objeto-fragmento-ruina, el cual ha incorporado ya desde siempre esas experiencias subjetivas y ha introducido también su historia oficial.

Por eso, es en la presentación de las fisuras, de las rasgaduras de esos objetos donde anidaba su salvación, y allí mostraban o aludían a la construcción de una historia no oficial, que había sido imposibilitada por las voces de los vencedores, que llevan hasta hoy día, las banderas del progreso y de la civilización, pero que dejan a sus costados la sangre derramada de toda una historia y producción cultural que debe ser oída y que reclama su voz y su presencia.

El presente trabajo procuró sugerir las formas en la que esos objetos culturales son presentados, como por ejemplo, el espacio de la instalación o el propio montaje literario al que reiteradamente acude el autor berlinés, o mediante fotografías que muestran lo inmostrable. Es en la fragmentación y disolución que se percibe con el montaje y los procedimientos alegóricos, donde el público experimenta la propia fragmentación social de la que es parte. Porque esa segmentación, el carácter resquebrajado de los propios objetos, ha incorporado de modo sedimentado la experiencia alienada de la sociedad.

Por lo tanto, vemos por un lado, cómo el despliegue de la que se denominó segunda técnica, puede habilitar formas experienciales nuevas que encierran acción y reflexión cuando son vehiculizadas por objetos culturales que, en sus fisuras, muestran un potencial crítico y una historia que debe seguir re-escribiéndose. En donde el sujeto integra su experiencia en la des-integración, bajo subterfugios secretos, invisibles, crípticos. Esa peculiar re-integración es lo que constituyen las imágenes dialécticas¹⁶⁸.

Pero por otro lado, observamos cómo esos mismos objetos e instrumentos técnicos pueden contribuir a la miseria del hombre y a una decadencia cultural sin precedentes, siendo funcionales a una historia cultural que enfatiza ciertos sectores y voces por sobre otros, que entierra a aquellas muestras vivientes de la tensión y lucha permanente que ha caracterizado a la humanidad, y que coloca la vulgaridad por sobre la calidad, la ignorancia por sobre la reflexión, la celeridad por sobre la crítica, la alienación por sobre la libertad. Frente a todo ello, en un contexto sumamente convulsionado, es que el crítico cultural berlinés se posicionó, creando una obra que es en sí misma una alegoría, y que como tal, exige reflexión y acción. Por eso “la subjetividad que se precipita en el abismo de la significaciones «se hace formal garante del milagro, porque anuncia la acción divina misma». En todas sus fases ha pensado simultáneamente Benjamin el ocaso del sujeto y la salvación del hombre”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Al igual que Hegel, Benjamin “tiene la esperanza de considerar a la cosa tal como es en sí y para sí. [...] Pero a diferencia de Hegel, sujeto y objeto no se desarrollan como últimamente idénticos sino que, más bien, la intención subjetiva se representa como apagada en el objeto [...] El pensamiento se echa encima de la cosa, como si quisiera convertirse en acto, olor, sabor”. Esta expresión de Adorno da cuenta de modo acabado aquello que intentarían mostrar las imágenes dialécticas (Ver Adorno, Th., “Caracterización de Walter Benjamin” en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 124-125).

¹⁶⁹ Adorno, Th., *Ibid*, p. 120.

Bibliografía citada

- Max Horkheimer y Th. Adorno (1944) *La Industria cultural*, en “Dialéctica de la Ilustración”, Trad. Juan José Sánchez, Madrid, Ed. Trotta, 2006.
- Adorno, Theodor, *Crítica cultural y sociedad*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- ----- (1970a) *Teoría estética*, Trad. Fernando Riaza, Buenos Aires, Ed. Orbis Hyspamerica, 1984.
- ----- (1970b) *Teoría estética*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004.
- ----- (1973) *Actualidad de la filosofía*, Trad. José Luis Arantegui Tamayo, Barcelona, Akal, 1991.
- ----- (1975) *Filosofía de la nueva música*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003.
- ----- (1986) *Miscelánea I*, Trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2010.
- Agamben, Giorgio (1977) *Estancias*, Trad. Tomás Segovia, Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Baudelaire, Charles (1954) *Arte y modernidad*, Trad. Lucía Vogelfang, Jorge L. Caputo y Marcelo G. Burello, Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- ----- *Las flores de mal*, Trad. Américo Cristófalo, Buenos Aires, Colihue, 2011.
- Baumgarten, Alexander, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Trad. José Antonio Miguez, Buenos Aires, Aguilar, 1975.
- ----- *Belleza y verdad: sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo*, trad. Jarque Soriano, Vicente y Terrasa Montaner, Catalina, Barcelona, Alba, 1999.
- Benjamin, Walter, (1933) *Angelus Novus*, Trad. H. A. Murena, Barcelona, EDHASA, 1971.
- ----- (1955) *Calle de mano única*, Trad. J. J. Del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Ed. Nacional, 2002.
- ----- (1972) *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Trad. Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989.

- ----- (1963/1972) *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.
- ----- - *El origen del drama barroco alemán*, Trad. Carola Pivetta, Introd. Miguel Vedda, Buenos Aires, Gorla, 2012.
- ----- (1972/1977) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Trad. Blatt, Roberto, Madrid, Taurus, 1999.
- ----- (1982) *Libro de los pasajes*, Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, ed. Rolf Tiedemann, 2005.
- ----- (1989a) *Obras, Libro I, Vol.1*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2006.
- -----(1989b) *Obras, Libro I, Vol.2*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008.
- ----- (1989c) *Obras, Libro II, Vol.1*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007.
- ----- (1989d) *Obras, Libro II, Vol. 2*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009.
- ----- (1989e) *Obras, Libro IV, Vol.1*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.
- ----- (1989f) *Obras, Libro IV, Vol. 2*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.
- ----- *Estética y política*, Trad. Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, Buenos Aires, Los Cuarenta, 2009.
- ----- *Cuadros de un pensamiento*, Trad. Susana Mayer, Buenos Aires, Imago Mundi, 2013a.
- ----- *Historias desde la soledad y otras narraciones*, Trad. Ariel Magnus, Editor Jorge Monteleone, Buenos Aires, Ed. El cuenco del plata, 2013b.
- Bergson, Henri, *Memoria y materia*, Trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2006.
- Bürger, Peter (1974) *Teoría de la vanguardia*, Trad. Tomás Joaquín Bertoletti, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.
- Buchloh, Benjamin, *Formalismo e historicidad. Modelo y métodos en el arte del siglo XX*, Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid, Akal, 2004.
- Buck- Moors, Susan (1989) *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

- Burke, Edmund (1757) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Trad. Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1997.
- Cassirer, Ernst (1964) *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*, Trad. Armando Morones, México, FCE, 1971.
- Cicerón, Marco Tulio, *Sobre el orador*, Madrid, Alianza, 2004.
- Croce, Benedetto (1938) *Breviario de estética*, Trad. José Sánchez Rojas, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.
- Dante, Alighieri, *La divina comedia*, Trad. Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1998.
- De Berceo, Gonzalo, *Milagros de nuestra señora*, Madrid, Cátedra, 1989.
- De Man, Paul (1979) *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990.
- ----- (1996) *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998.
- De Meung, Jean, *Roman de la Rose*, Madrid, Cátedra, 1998.
- De Troyes, Chrétien, *El libro de Perceval o el cuento del Grial*, Madrid, Gredos, 2000.
- Didi- Huberman, Georges (2003) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Trad. Mariana Miracle, Barcelona, Paidós, 2004.
- Duby, Georges, *Arte y sociedad en la Edad Media*, Trad. Fernando Villaverde, Buenos Aires, Taurus, 2011.
- Eagleton, Terry (1981) *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Trad. Julia García Lenberg, Madrid, Cátedra, 1998.
- Francastel, Pierre, *La figura y el lugar*, Barcelona, Monte Ávila Editores, 1988.
- -----, *La realidad figurativa*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Fletcher, Angus (1964) *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Trad. Vicente Carmona González, Madrid, Ed. Akal, 2002.
- Freud, Sigmund, (1921) “Psicología de masas y análisis del yo” en *Obras completas, Vol. XVIII*, Trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrurtu, 2006
- Gadamer, Hans-Georg (1975) *Verdad y método*, Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sigueme, 1977.
- ----- (1977) *Actualidad de lo bello*, Trad. Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós, 1991.

- Galende, Federico, *La oreja de los nombres.*, Buenos Aires, Gorla, 2005.
- García Yebra, Valentín, *Poética de Aristóteles*, Edición trilingüe, Madrid, Gredos, 1974.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Obras completas*, Tomo I, trad. de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1957.
- -----, *Máximas y reflexiones*, Trad. Juan de Solar, Barcelona, Edhasa, 1993.
- Grabar, André (1979) *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Trad. Francisco Diez del Corral, Madrid, Alianza, 1991.
- Groys, Boris, *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke, University Press, 2008.
- Habermas, Jürgen (1985) *El discurso filosófico de la modernidad*, Trad, Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Katz, 2008.
- Harvey. David (2006) *París, capital de la modernidad*, Trad. José María Amoroto Solido, Madrid, Akal, 2008.
- Heller, Hermann (1927) *La soberanía, contribución a la teoría del derecho estatal y del derecho internacional*, Trad. Mario de la Cueva, México, UNAM, 1965.
- Jauss, Hans Robert, (1989) *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, La Balsa de la medusa, 1995.
- Kant, Immanuel (1790) *Crítica del juicio*, Trad. Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1999.
- Kelsen, Hans (1925) *Teoría general del estado*, Trad. Luis Legaz Lacambra, Labor, 1934.
- ----- (1960) *Teoría pura del derecho*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- López, Santiago Sebastián, *Iconografía medieval*, Donosita, Etor, 1988.
- Lukács, Georg (1920) *Teoría de la novela*, Trad. Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985.
- ----- (1969) *Historia y conciencia de clase*, Trad. Manuel Saristán, Madrid, SARPE, 1984.
- Massuh, Gabriela, Fehrmann, Silvia (eds.), *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza, Goethe Institut, 1993.
- Marx, Karl, *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*, Trad. Miguel Vedda, Fernanda Aren, Silvina Rutemberg, Buenos Aires, Colihue, 2004.

- ----- -- *El capital, Tomo 1, Vol. 1, Libro primero: El proceso de producción del capital*, Trad. Pedro Scaron, Buenos Aires, Siglo XIX, 2009.
- Quintiliano, Marco Favio, “De los tropos” en *Instituciones oratorias*, Libro VIII, Trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Alicante, Ed. Digital, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2004. Texto disponible en Internet en: www.cervantesvirtual.com.
- Panofsky, Erwin (1960) *Renacimiento y renacimientos en el arte*, Trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza, 1975.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. Del lado de Swann*, Trad. Estela Canto, Buenos Aires, Losada, 2000.
- Sontag. Susan, (1973) *Sobre la fotografía*, Trad. Carlos Gardini, México, Alfaguara, 1981.
- Todorov, Tzvetan (1977) *Teoría del símbolo*, Trad. Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.
- Wiegel, Sigrid (1966) *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, Trad. de José Amícola, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- Wind, Edgar, (1958) *Misterios paganos del Renacimiento*, Trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Alianza, 1998.