

WALTER BENJAMIN, EL ANGELUS  
NOVUS COMO ALEGORIA DE  
LA HISTORIA

José M.<sup>a</sup> Melero Martínez  
Carmelo Blanco Mayor

José M.<sup>a</sup> Melero Martínez.  
Profesor de Filosofía de la Religión  
y Teología en la Escuela Universitaria  
de Magisterio de Albacete.

Carmelo Blanco Mayor.  
Doctor en Filosofía  
Catedrático de E.U.  
Centro de Trabajo E.U. de Magisterio de Albacete.

“Soy hijo del camino, caravana es mi patria y mi vida la más inesperada travesía” Amin Maalouf *León el Africano*.

“Ser mortal es la experiencia humana más esencial y sin embargo el hombre nunca fue capaz de aceptarla, comprenderla y comportarse de acuerdo con ella. El hombre no sabe ser mortal. Y cuando muere ni siquiera sabe estar muerto” Milan Kundera *La inmortalidad*.

“Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva scura  
che la diritta via era smarrita”

Dante Alighieri *La Divina Comedia*.

## 1. BAJO EL SIGNO DE SATURNO

“Yo vine al mundo bajo el signo de Saturno”, juvenil, casi guapo, con la suave y soñadora mirada del miope, un triste, un melancólico, un lento paseante que prefería “la gloria sin fama, la grandeza sin brillo, la dignidad sin sueldo”, todo eso es W. Benjamín “Mi hábito de parecer más lento, más torpe, más estúpido de lo que soy, tuvo su origen en tales paseos y tiene el gran peligro concomitante de hacerme creer que soy más rápido, más diestro y más astuto de lo que en realidad soy”.<sup>(1)</sup>

(1) SONTAG, S., *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, 1987, pág. 132 (Edhasa) y SCHOLEM, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, 1989, pags. 78-104 (Península).

“Política y metafísica, teología y materialismo, mito y modernidad, materia sin intención y especulación extravagante: todas las avenidas de la ciudadanía de Benjamín convergían en el plan de libro sobre París como en su Etoile”.<sup>(2)</sup>

El “rabino marxista” no consiguió su objetivo, el hacer una “teología atea” (F. Rosenzweig), una “utopía concreta” (E. Bloch) y conciliar así Ilustración y mística.<sup>(3)</sup>

El método de su filosofía es “micrológico” y “fragmentario” su mirada es “microscópica” (Adorno), donde lo “infinitesimal es exponente de lo absoluto, un maestro en la batalla contra el pensamiento sistemático, un “promise de bonheur”.<sup>(4)</sup>

Las interpretaciones de la filosofía de Benjamín van desde Scholem que lo ve como un pensador religioso, demasiado gentil e insuficientemente judío, a Adorno que piensa que su teología no es suficientemente negativa y respetuosa con la utopía,<sup>(5)</sup> “su ensayismo consiste en tratar los textos profanos como si fuesen sagrados”.<sup>(6)</sup>

El mismo Benjamín la ve así: “La tarea de la filosofía venidera puede concebirse como la de descubrir o crear un concepto de conocimiento que, mientras simultáneamente y en forma *excluyente* refiere el concepto de conocimiento a la conciencia trascendental, haga posible no solamente la experiencia mecánica, sino también la experiencia religiosa. No se pretende decir con ello que ha de lograrse el conocimiento de Dios, pero sí que ha de hacerse posible su experiencia y la teoría que a El se refiere”.<sup>(7)</sup>

“Una filosofía que no es capaz de incluir y explicar la posibilidad de adivinar el futuro a partir de los posos de café, no puede ser una filosofía auténtica”.<sup>(8)</sup>

---

(2) ADORNO, TW., *Prismas*, Barcelona, 1962, pág. 254 (Ariel).

(3) MISSAC, P., *Walter Benjamin. De un siglo a otro*, Barcelona, 1988, pág. 29 (Península), Cfr. también BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, 1988 págs. 13-14; HABERMAS, J., *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid 1986 (2 ed.), págs. 321-322 (Taurus), no todas las opiniones son positivas, alguno lo ha visto como “filigrana filosófica” y “voltereta romantizante” opinión de Werner Milch, citada por SCHOLEM, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, pág. 160 (Península).

(4) YVARS, J.F., “El romanticismo profético de Walter Benjamin” en: BENJAMIN, W. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, pág. 13.

(5) *Ibíd.*, pág. 14.

(6) LUCAS, A., “La alegoría barroca y el lamento silencioso de la naturaleza”. Teoría del lenguaje y crítica literaria en Walter Benjamin” en: *Creación* 1 (1990) págs. 76-86, lo citado pág. 78.

(7) BENJAMIN, W., *Sobre el programa de la filosofía futura*, Caracas, 1970, págs. 12-13 (Monte Avila); HELLER, A., “Marcha fúnebre para un siglo (1914-1989). Notas sobre la lectura de Walter Benjamin” en: *Claves de razón práctica*, 8 (1990) págs. 60-62.

(8) Citado por SCHOLEM, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, pág. 70. Entre las últimas recensiones bibliográficas, congresos, seminarios y publicaciones sobre Walter Benjamin encontramos: HABERMAS, J., “Bewusstmachende

El hombre que se suicidó en Port-Bou, una tierra de nadie, el que había dicho: "Sólo sobre un muerto no tiene potestad nadie" y al que alguno de sus traductores llamó el muerto de "Un millón de muertos más uno"; el *Angelus Novus*, el ángel asustado, aterrorizado, que con su mirada dirigida al pasado contempla ruinas sobre ruinas y a cuyas espaldas se alza el futuro ignoto, ese podría ser el ángel de la historia como alegoría, que prefería "la gloria sin fama, la grandeza sin brillo, la dignidad sin sueldo".

## 2. LAS AFINIDADES ELECTIVAS DE GOETHE

Con el trabajo sobre las *Afinidades electivas* se inició un nuevo giro en la vida espiritual de Benjamín, a saber, el paso de un pensamiento orientado hacia el sistema a otro construido como comentario<sup>(9)</sup>:

El interés por esta novela de Goethe, es un "interés crítico", ya que se intenta mostrar su contenido de verdad. Es el idilio como búsqueda de la verdad, "Novalis lo ha dicho con claridad: la Ilustración, el reino de la luz, ha forzado a los dioses a refugiarse en la Noche"<sup>(10)</sup>.

---

oder rettende Kritik die Aktualität Walter Benjamins" en: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Francfort del Main, 1972, págs. 173-223; ID., "Entre arte y política: un careo con Walter Benjamin" en: *Revista de Occidente*, 129 (1973) págs. 334 ss.; WAWRZYN, L., *Walter Benjamin Kunsttheorie*, Darmstadt, 1973; WITTE, B., *Walter Benjamin Kunsttheorie*, Darmstadt, 1973; WITTE, B., *Walter Benjamin. Der Intellektuelle Kritiker*, Stuttgart, 1976; STOESSEL, M., *Aura. Der vergessene Menschliche*, Munich, 1983; MORONCINI, B., *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, 1984; WITTE, B., *Walter Benjamin. Una biografía*, Barcelona 1990 (Gedisa); AA.VV., "Dossier Walter Benjamin" en: *Creación* 1 (1990) págs. 62-109 con una completa bibliografía dividida en secciones: Ediciones de Benjamin; Obras de Benjamin publicadas en vida; Obras póstumas; Traducciones realizadas por Benjamin; Traducciones al castellano de escritos de Benjamin (en forma de libro), se puede encontrar en las págs. 105-106; AA.VV., "Filosofía y arte en la crisis de la Modernidad. Coloquio Internacional en conmemoración del cincuentenario de la muerte de Walter Benjamin" 19-21 Noviembre 1990 (Universidad Complutense Madrid); AA.VV., "Walter Benjamin en la época del infierno" en *El País*, 20 Septiembre 1990 (Temas de nuestra época) págs. 1-14; BENJAMIN, W., "La estética de la melancolía" en: *Revista de Occidente*, 105 (1990) págs. 5-30; HELLER, A., "Marcha fúnebre para un siglo. (1911-1989) Notas sobre la lectura de Walter Benjamin" en: *Claves de Razón Práctica*, 8 (1990), págs. 60-62; CAPELLA, R., "Apuntes sobre la muerte en Walter Benjamin" en: *Mientras tanto*, 43 (1990). BLACH XIRO, A., "La modernidad conflictiva": W. Benjamin, interprete de C. Baudelaire" en: *Memoria del Instituto Fe y Secularidad* (1988), p.p. 19-27. MATEO DIEZ, L., "Walter Benjamin y la teoría literaria" en: *Turia* (1991).

(9) SCHOLEM, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, pág. 121.

(10) BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*; VILLACAÑAS, BERLANGA J.L., *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y Romanticismo*, Madrid, 1988, pág. 210, cfr. también 199, 200, 206 (Cincel).

Según Lukács, “Stendhal ha observado que todo ha sido romántico y todo deviene clásico; que el clasicismo es el romanticismo de ayer y el romanticismo es el clasicismo de mañana”.<sup>(11)</sup> “La profesión burguesa como forma de vida significa ante todo el primado de la ética de la vida; que la vida esté dominada por lo que se repite sistemáticamente, regularmente, por lo que siempre retorna de acuerdo con el deber, por lo que se tiene que hacer sin tener en cuenta el placer o el displacer”.<sup>(12)</sup> El esteta por el contrario es el que nace en una época determinada en la cual se ha extinguido el sentimiento racional de la forma. La estética ha vuelto a ser metafísica.<sup>(13)</sup>

El matrimonio que aparece como argumento –en las Afinidades electivas– no es el tema central. Los amantes van hacia la destrucción mientras rige sus actos el destino. Con una “delicada ambigüedad”, motivada por el “parentesco electivo”, Otilia acepta que Eduardo toque la flauta aunque desafinadamente, y éste a su vez soporta mientras lee con Otilia lo que rechaza en Carlota, pero es un abuso; estima que le da una conversación maravillosa cuando ella en realidad calla. “Amar: intentar no tener nunca razón. Así describe Kierkegaard el amor”,<sup>(14)</sup> amor que es más fuerte que la nostalgia.<sup>(15)</sup>

El drama es más filosófico que la historia. Es la representación del hombre y del destino; el espectador es Dios y no se mezcla en la representación.<sup>(16)</sup>

“Lo sensual siempre dominará; pero será sancionado por el destino, es decir: por la naturaleza moral que, a través de la muerte, salva su libertad. De ahí que Werther tuviera que pegarse un tiro, luego de haber permitido que la sensibilidad lo dominara”.<sup>(17)</sup> El destino será el juez de la existencia según este planteamiento.

El simbolismo mortal se cumple bajo la forma mítica primitiva del sacrificio, narrado en un destino. “La culpa tiene que recaer sobre aquéllos que no han expiado su propia culpa en sus propias existencias íntimamente falsas, superándolas”.<sup>(18)</sup>

*Lo mítico* es el tema central de este libro, aunque indirectamente no se den referencias de ello; el relato aparece como un juego de sombras mítico, bajo las vestimentas de la época de Goethe. “Hemos conocido una locura que comprendo demasiado bien. El que a cierta edad quiere realizar sus antiguas esperanzas y los deseos que abrigó en su juventud, siempre se engaña, porque cada decenio del hombre

---

(11) LUKACS, G., *El alma y las formas*, Barcelona, 1975, pág. 136 (Grijalbo).

(12) *Ibíd.*, págs. 101-102.

(13) LUKACS, G., *Teoría de la novela*, Barcelona, 1975, pág. 306 (Grijalbo).

(14) LUKACS, G., *El alma y las formas*, pág. 37.

(15) *Ibíd.*, págs. 157, 158, 160.

(16) *Ibíd.*, pág. 42.

(17) BENJAMIN, W., *Die Wahlverwandtschaften de Goethe*, pág. 30.

(18) *Ibíd.*, pág. 243.

tiene su propia dicha, sus propias esperanzas y perspectivas. ¡Ay del hombre que por las circunstancias y por su ceguera es inducido a asir lo futuro y lo pasado! Hemos cometido una locura, ¿es preciso que sea para toda la vida?”.<sup>(19)</sup>

La *novela* arrastra al lector contra su voluntad hacia su interior, el *relato* en cambio, saca de su medio, excluye de su círculo mágico a todo lo viviente, por eso las *Wahverwandtschaften*, pese a su extensión, mantienen la forma del relato, donde el “secreto” es un rasgo esencial.<sup>(20)</sup>

Toda obra de arte auténtica, tiene su hermano en el terreno de la *filosofía*, ya que toda obra de arte permite encontrar una manifestación ideal del problema.

Goethe había visto aparecer bajo el símbolo de la estrella, la esperanza que concibió para los amantes, aunque “La esperanza sólo nos ha sido dada para los desesperanzados”.<sup>(21)</sup>

“Así descansan los amantes, uno al lado del otro. La paz vuela sobre sus tumbas, las alegres figuras de los ángeles son afines, los contemplan desde la bóveda y será un momento grato si, en su día, vuelven a despertarse juntos”.<sup>(22)</sup>

La *teoría de la novela* de Lukács funde la ética de izquierdas orientada hacia la revolución integral y la interpretación de la realidad de tipo tradicional y convencional. La novela intenta descubrir y construir la oculta totalidad de la vida; en ella es básica la *ironía* que es la libertad del poeta frente a dios, la condición trascendental de la objetividad de la configuración. La novelística moderna es comedia en la acción, se abstiene de toda psicología, y la resignación es el sentimiento último.<sup>(23)</sup>

“La novela es la forma de la época de la pecaminosidad consumada, según la palabra de Fichte, y tiene que seguir siendo forma dominante mientras el mundo siga bajo el dominio de esta constelación”.<sup>(24)</sup>

### 3. EL ORIGEN DEL DRAMA BARROCO ALEMÁN

El barroco es una etapa fundamental de la historia, un concepto del arte y una visión teológica del mundo que representa un punto nuclear en la filosofía de Benjamín, amigo de la alegoría barroca de

(19) GOETHE, *Las afinidades electivas*, Barcelona, 1981, pág. 46 (Libros de Plon).

(20) BENJAMIN, W., *Die Wahlverwandtschaften de Goethe*, pág. 88.

(21) GOETHE, *Las afinidades electivas*, pág. 218.

(22) LUKACS, G., *La teoría de la novela*, págs. 291-292.

(23) *Ibid.*, págs. 358-378.

(24) *Ibid.*, pág. 419.

la “ruina”. Sin entrar en las agudas discusiones sobre el concepto de barroco, su inicio y extensión (el “arte de lo metafísico” Kehrer, la “visión lejana” Ortega, “el mal gusto” Biakostoki, “la evidencia de lo sobrenatural” E. Lafuente Ferrari, “un concepto de época” R. Wellek, “el arte de la Contrarreforma” J.A. Maravall), el barroco es una época de *contrastes* que con frecuencia no consigue superar el mal gusto porque quiere lograr la imposible conjugación de individualismo y tradicionalismo, autoridad y libertad, mística y sensualidad, teología y superstición, guerra y comercio, geometría y capricho. No son sólo las influencia de un país, sino complejos entramados los que dan lugar a la cultura barroca. <sup>(25)</sup>

“Frente al Renacimiento y la Ilustración —etapas históricas especialmente optimistas a la par que racionales— se sitúan el Barroco y el Romanticismo como momentos de tristeza, pesimismo y melancolía, que expresan un sentimiento de desconfianza en la razón”. <sup>(26)</sup>

El drama barroco es para el autor “la representación de la idea del mundo”. El drama expresa una doble tensión. Por una parte, dolor de la naturaleza traicionada por el lenguaje, por otra, lamento del nacimiento de la historia: “la historia —señala Benjamin— nace al mismo tiempo que el significado en el lenguaje humano”.

No debemos olvidar que para Benjamin, mientras el tema de la tragedia clásica es el mito, el del drama barroco es la historia. Carácter fragmentario de la representación barroca a partir de la alegoría de la ruina.

“El *Origen del drama alemán* debe ser entendido, por tanto, como una obra de recapitulación, donde toda la especulación teológico-lingüística anterior queda incluida. Pero este mosaico, cuyas telas componen el discurso de lo alegórico, mostrando el drama

---

(25) Entre la innumerable bibliografía sobre el Barroco pueden verse como más significativos los siguientes: BIAKOSTOKI, J., *Estilo e iconografía. Contribución a la teoría de las artes*, Barcelona, 1973 págs. 32-46 (Barral); HATZFEL, D.H., *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1986, págs. 14-46 (Gredos); VALVERDE, J.M., *El Barroco*, Barcelona, 1985 (3.ª ed.) (Montesinos); MARAVALL, J.A., *La cultura del barroco*, Barcelona, 1986 (4.ª ed.), págs. 23-51, 320, 328, 335, 350, 457 (Ariel); PORTOGHESI, P., *Roma barocca*, Roma-Bari, 1984 (4.ª ed.) (Laterza); HAUSER, A., *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, 1957, t. II, págs. 131-151 (Guadarrama); CHECA, F., MORAN, J.M., *El barroco*, Madrid, 1982, págs. 56, 59, 61-62 (Istmo); ARGAN, G.C., *Storia dell' arte italiana*, Firenze, 1980 (10.ª ed.), vol. III, págs. 257-374, especialmente 275 ss. (Sansoni); ANDRES MARTIN, M. “Pensamiento teológico y formas de religiosidad” en: MENENDEZ PIDAL, R., *Historia de España*, vol. XXVI (dirigida por J.M. Jover) Madrid, 1986 págs. 170-29; 31-36, 48, 86, 87-94, VALVERDE MUCIEN- TES, C., “La filosofía” págs. 79-155; LOPEZ PINERO, J. M.ª, “La ciencia y el pensamiento” págs. 137-231.

(26) LUCAS, A., “La alegoría barroca y el lamento silencioso de la naturaleza” Teoría del lenguaje y crítica literaria en Walter Benjamín en: *Creación 1* (1990) págs. 76-86, lo citado en la pág. 77.

barroco como la representación o la imagen de la *idea* del mundo, no hubiera sido posible si Benjamin no hubiese concebido una noción de crítica –a la que ya nos hemos referido– defendida en su tesis doctoral sobre *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1919), y en su ya aludido ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe. Ambos trabajos posibilitan el método utilizado en la obra sobre el drama que, a partir de este momento, se mantendrá vigente en el resto de su producción filosófica”.<sup>(27)</sup>

#### *Componente teológica del discurso calderoniano*

La lectura alemana de Calderón (Goethe, Schopenhauer, Benjamin) ha insistido fundamentalmente en tres elementos:

a) *Predestinación*. Es el tema central de la teología española de la época, imprescindible para comprender la visión reformista y contrarreformista.<sup>(28)</sup> Segismundo está inspirado en la teoría de la predestinación. La oscuridad del destino de lo salvable que se sobrepone al discurso histórico. La obra como adecuación sucesiva. Si no nos podemos salvar “sola fide” (Lutero) al menos tenemos la razón.<sup>(29)</sup>

b) *Naturaleza*. ¿Puede Segismundo decidir sobre su libertad? Calderón en este tema es renacentista, naturaleza resistente a la naturaleza nueva. Un saber que no sabemos, elipsis, alegoría... una forma de representación. La naturaleza lo es todo.

c) *Drama*. El drama calderoniano es la expresión más perfecta de la dificultad de vivir. Dificultad que en clave schopenhauariana se expresa: 1) en el “suspendido destino”; la imposibilidad de la historia que se corresponde con el imposible destino, 2) *Theatrum* contra destino; queda el teatro, como pura “representación” (Calderón), como “variación” (no es simétrico a la verdad), 3) La filosofía es respuesta al miedo a la muerte, y se hace intento de pensar el Todo. El drama, expresión suprema del arte.

Todo esto se podría resumir así: “de cómo el drama nunca quiso ser teoría de la experiencia”; “de cómo el drama sólo quiso ser teatro”; “de cómo el teatro es representación del enigma”, “de la imposibilidad de establecer una teoría de la experiencia”... El *trauerspiel* como forma perfecta de representación (F. Jarauta).

El teatro como “representación” que Calderón expresó en estas características: a) carácter “transitorio” del papel asignado a cada uno, b) “rotación” en el reparto, c) la condición “apariencial” del

(27) *Ibid.*, pág. 84.

(28) ANDRES MARIN, M., “Pensamiento teológico y formas de religiosidad” en: MENENDEZ PIDAL, R., *Historia de España*, vol. XXVI, págs. 17-29.

(29) CALDERON DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, Madrid, 1985, (15.ª ed.) (Cátedra).

hombre del siglo XVII que es un hombre en lucha, elemento agónico, que se da tanto en los protestantes, como en los católicos que siguen la doctrina del decreto tridentino “de justificatione”.

En el diálogo de Segismundo ¿Qué es la vida?: Indagar, conocer, experimentar, hacer de la vida objeto final de toda escrutación. Sencillamente, porque hay que “hacerse” la vida: no se es algo acabado, sino un hacerse. El mismo Gracián (al que también leyó Benjamin) dice “el curso de la vida un discurso”,<sup>(30)</sup> “No hay perfección donde no hay elección”, elección sigue afirmando Gracián es libertad, o mejor dicho, es la versión de la libertad propia del hombre moderno.<sup>(31)</sup> Esto también se encuentra en Calderón: el que elige hace en parte su mundo.

El ascua verdadera de *La vida es sueño*, es su verdad. “El criterio agustiniano para distinguir la vigilia del sueño es la memoria. Varias veces lo emplea expresamente Segismundo. El amor, la memoria y la salida de la caverna son en un primer momento tres instancias del platonismo de esta obra.

*La vida es sueño* plantea el problema teológico del poder de las estrellas sobre la libertad (condicionada por cosmos, sociedad y lengua). El hombre prudente vence a las estrellas, por tanto cada individuo es responsable de su conducta; “el delito mayor del hombre es haber nacido”.

Una de las dimensiones más conocidas de Benjamín, es la de crítico, intérprete o ensayista. La crítica tiene algo de comentario en el sentido de que la verdad está ligada directa o indirectamente a la obra y no se puede separar nunca de su contexto. Su ensayo tiene paralelos en F. Schlegel, Novalis, Hölderlin y Goethe. La crítica es, dirá, mortificación de las obras; por esto intenta salvar el concepto romántico de “ironía formal”, quiere evitar el equívoco del concepto de idea de arte como abstracción de las obras de arte empíricamente dadas.<sup>(32)</sup> El escritor debe transfigurarse en crítico.

Crítica el “sistema”, como una “falsa anticipación de la doctrina”, la expresión filosófica no puede ser otra que el ensayo o el tratado. El método del ensayo es la *alegoría*.<sup>(33)</sup>

La técnica filosófica de Benjamín es eminentemente alegórica;

---

(30) MARAVALL, J.A., *La cultura del barroco*, pág. 350; GRACIAN, B., *El crítico*, Madrid, 1984 (6.ª ed.) (Cátedra).

(31) MARAVALL, J.A., *La cultura del barroco*, pág. 352.

(32) CASES, C., “Introduzione” pág. 5 en: BENJAMIN, W., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, 1980 (Einaudi); IVARS, J.F., *Modos de persuasión*, Barcelona, 1988, págs. 192, 193, 194, 224.

(33) SCHOLEM, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, pág. 211 entre otras; ADORNO, T.W., *Prismas*, 254; HABERMAS, J., *Perfiles filosófico-políticos*, págs. 321-322 (Taurus); BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, pág. 14.



en cuanto al contenido la obra de arte es en sí misma una alegoría (como ha visto Luckács); todo ello bajo la máscara y la apariencia del drama barroco.<sup>(34)</sup> El drama barroco es un ejemplo del arte alegórico en cuanto a su objeto y en cuanto a su método.

Contenido de verdad y contenido objetivo constituyen las polarizaciones que delimitan la actividad crítica. El contenido objetivo vendría a ser como el sello que legitima la obra de arte en calidad de reconstrucción histórica. El contenido de verdad, sin embargo, nos conduce a la experiencia individual de la apropiación estética. El crítico ha de vérselas con la colaboración esencial que representa la técnica de la obra de arte, puesto que sólo a través de la técnica de la obra de arte es posible “establecer el límite entre un nivel superior libre de la obra y otro profundo, oculto incluso para su propio autor”.<sup>(35)</sup>

La crítica además es siempre *exposición de una idea*, ha escrito también Benjamin. Pero la idea sensible, en su “infinitud intensiva”, era la obra de arte para el romanticismo, capaz de potenciar por sí misma formalmente la facultad imaginativa del receptor. La crítica de arte “no debe levantar la veladuras que encubren el objeto, sino más bien constituirlo a través de un conocimiento preciso, en ese encubrimiento que hace posible la intuición de lo bello”. Que Benjamin identifique esta intuición con el “misterio de la divinidad” que permanece inviolable para el hombre, no es asunto a discutir ahora puesto que, a la postre, desnudez y encubrimiento son una misma cosa en el arte, al igual que los fenómenos naturales –“donde la belleza puede permanecer esencialmente”.<sup>(36)</sup>

Por su relación entre la verdad y la belleza, Benjamin era neoplatónico; la belleza como “velo necesario de cualquier cosa para nosotros” y, así también, la “verdad, es bella no tanto en sí cuanto para aquél que la persigue”.<sup>(37)</sup>

En la *primera parte (Tragödie und Trauerspiel)*, desarrolla la distinción entre tragedia antigua y “drama” moderno, polemizando con la concepción burguesa (posthegeliana) de lo trágico que lo disolvió en términos “universalmente humanos”, y la interpretación nietz-

---

(34) SOLMI, R., “Introduzione” pág. XIV, en: BENJAMIN, W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, 1962 (Einaudi).

(35) IVARS, J.F., “Antagonías. Notas para una teoría del arte en Walter Benjamin” en: *Creación 1* (1990) pág. 91; BENJAMIN, W., *Diario moscovita*, Torino, 1983 (Einaudi); MISSAC, P., *Walter Benjamin. De un siglo a otro*, págs. 51-52. JARAUTA, F., “Para una filosofía del ensayo” en: *Revista de Occidente*, 116 (1991) págs. 43-49.

(36) IVARS, J.F., “Antagonías. Notas para una teoría del arte en Walter Benjamin”, pág. 94.

(37) BENJAMIN, W., *Il dramma barocco tedesco*, pág. 7.

cheana que cae en el “abismo del esteticismo”, según los influjos de Schopenhauer y de Wagner. Se apropia el autor para el significado y función de la tragedia antigua de las concepciones de la *Metafísica de la tragedia* de Luckács publicada en *El alma y las formas* “como “nostalgia” de la existencia humana en la realidad cotidiana”<sup>(38)</sup> y del teólogo hebreo Franz Rosenzweig donde la tragedia antigua “no es la historia sino el mito”, el objeto de la tragedia “es la relación con Dios y con el destino, la representación de un pasado antiquísimo, que es la clave del pueblo viviente”.<sup>(39)</sup>

Todas las tragedias antiguas, son “tragedias de fundación” o como diría Benjamin “interpretaciones tendenciosas del pasado mítico”.<sup>(40)</sup>

“*Trauer*” luto o tristeza, pero no entendida en sentido psicológico, sino como “teoría de la tristeza”, como “alegoría de la salvación”, la “profundidad pertenece al hombre triste”, es su “constitución patológica” es la “cifra de la sabiduría enigmática”, como en la *Melancolía* de Durero. “La triste melancolía habita en gran parte de los palacios”, es una teoría en estrecha relación con los influjos astrales (Saturno), como las bestias de M. Ficino, unida a la imagen mitológica del Crono.<sup>(41)</sup>

Todo el arsenal barroco, se reabsorbe en la mirada subjetiva de la melancolía: una invitación a la denuncia del optimismo histórico idealístico y de la síntesis esteticista clásica, pero no una invitación a recuperar la “claridad” en la que se agota el barroco alemán y en primer lugar la actual colección de muertos literarios.<sup>(42)</sup>

*Segunda parte.* Al principio de esta segunda parte contrapone el concepto de símbolo del clasicismo (como manifestación visible de una idea) a lo que él llama alegórico (en polémica con Goethe, Hegel, Schopenhauer)<sup>(43)</sup>. “Las alegorías son en el reino de las ideas lo que las ruinas son en el reino de las cosas”, lo que las palabras son al lenguaje.<sup>(44)</sup> Las alegorías en el ensayo sobre Baudelaire son alego-

(38) LUKACS, G., *El alma y las formas*, pág. 257.

(39) SOLMI, R., “Introduzione” en: BENJAMIN W., *Angelus Novus*, pág. XVII; ADORNO, T.W., *Prismas*, pág. 246.

(40) BENJAMIN, W., *Il dramma barocco tedesco*, pág. 107, 113-114; ROSENZWEIG, F., *El nuevo pensamiento*, Madrid, 1989, pág. 17, “Célula originaria” de la Estrella de la redención, pág. 19-42 (Visor); CACCIARI, M., *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, Barcelona, 1989, págs. 38, 46, 48 (Península).

(41) SONTAG, S., *Bajo el signo de Saturno*; para un estudio detallado de este tema de Durero puede verse: KLIBANSKY, R., PANOKSKY, E., SAXL, F., *El patrimonio artístico de la melancolía*, Madrid, 1987, págs. 85-115.

(42) CASES, C., “Introduzione”, págs. XIV-XV.

(43) BENJAMIN, W., *Il dramma barocco tedesco*, pág. 162-163.

(44) *Ibid.*, pág. 184. RICOEUR, P., *Tiempo y narración*, Madrid, 1987, vol. I, pág. 155, “W. Benjamin, tras Hölderlin, habla del lenguaje con temor y admiración).

rías de lo olvidado: su verdadero objeto es el olvido. La reserva de los símbolos no es la naturaleza, sino la historia como naturaleza o la naturaleza como historia. Benjamin ve, en Kafka, el teórico más audaz del arte simbólico.

“El drama barroco, desde el punto de vista del tratado de filosofía del arte, es una idea: “*virtuosismo*” que Calderón confirió al drama español”;<sup>(45)</sup> es para Benjamin la clave que ha servido para desarrollar una teoría del arte moderno que se diversifica necesariamente, por cualidad e intención, en aquellas corrientes del pensamiento de vanguardia. Más que como una justificación ésta se podría definir como transcripción en términos filosóficos de su problemática más profunda.

## LA TEORÍA BENJAMINIANA DEL ARTE COMO ALEGORÍA.

El padre de esta teoría no es Platón, sino Adán el “dador de nombres”; sería una “metafísica del nombre”, tan lejos del neopositivismo y con sus conexiones con el hermetismo. La verdad no entra en relación; no es una relación intencional. “La verdad es la muerte de la intención” (en polémica con la fenomenología).

El ensayo sobre Baudelaire está impostado sobre la oposición entre *Erfahrung* y *Erlebnis*, experiencia verdadera (o acumulada) y experiencia vivida. (Teóricos de la *Erlebnis*, Dilthey, Luckács).

Benjamin sentía desprecio hacia la “teología existencial” (Bultmann)<sup>(46)</sup> “Este teórico de la vanguardia, en suma, es lo contrario de un teórico del irracionalismo. En él, teología y materialismo estrechan una paradójica alianza contra cualquier especie de mito moderno”,<sup>(47)</sup> otros miembros del *Instituto* como Horkheimer no tenían el menor interés teológico, incluso Adorno. Benjamin entabló amistad con F. Lieb *Privatdozent* de teología en Basilea y discípulo de K. Barth.<sup>(48)</sup>

En *Dirección única*, intenta aplicar el método utilizado en el barroco a la cultura moderna. El presente como paisaje accidentado y revuelto de la “modernidad”, la “época del infierno”, la “pérdida del aura” (afín con Brecht), se podría hablar de un “nihilismo sobrio”.

(45) BENJAMIN, W., *Il dramma barocco tedesco*, pág. 15, 28.

(46) BULTMANN, R., *Gesú*, Brescia, 1975 (Queriniana); ID., *Teología del Nuevo Testamento*, Salamanca, 1981, (Sígueme); ID., *L'histoire de la tradition synoptique*, París, 1973 (Seuil); BARTH, K., *L'epistola ai Romani*, Milano, 1978 (2.<sup>a</sup> ed.); ID., *Kirchliche dogmatik* (1932-1949); ID., *Die Theologie und die Kirche* (1928).

(47) SOLMI, R., “Introduzione” pág. XXVII.

(48) BENJAMIN, W., *Il dramma barocco tedesco*; SCHOLEM, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, págs. 211, 220, 226.

Alianza de “teología” y “materialismo” en todo el pensamiento de Benjamin; conciencia de la unidad mesiánica de la historia como punta avanzada, como actualidad y tiempo mesiánico. Un ateísmo religioso o una teología mundana. El “ángel asustado” de la historia como alegoría del pensamiento (*Angelus Novus*).

Se podría decir que en Benjamin el simbolismo religioso, la imagen teológica de la redención, es el punto arquimédico de la esperanza en las condiciones aparentemente desesperadas de la evolución moderna (pueden verse las conexiones con Bloch).<sup>(49)</sup> El diagnóstico de Benjamín y Adorno, de la inevitable decadencia y desaparición de ciertas formas tradicionales de vida y de cultura es certero.

Ya en Calderón se da una secularización de la historia de la salvación, una secularización del misterio. El drama barroco como un desarrollo de las necesidades contemplativas que propiciaba la teología de la época es el intento de encontrar “consuelo”; la desesperada desolación que produce la constitución terrena,<sup>(50)</sup> una visión “panorámica” de la historia que debe ser contemplada desde el “sosiego”. Lo propio del Barroco frente al clasicismo, —según Goethe— es la alegoría que se expresa en el drama, y no sólo en el símbolo teológico, sino también en vocablo decorativo. Para Benjamin el nivel alcanzado por los dramas españoles define la insuficiencia del drama barroco alemán. La totalidad alegórica, la apoteosis son motivos para que el drama alemán se inspire, concebido como ruina, como fragmento que recoge las últimas imágenes de lo bello.<sup>(51)</sup>

Según todo lo visto anteriormente sobre Benjamin, Cacciari hace las siguientes afirmaciones: *Kultur*, es la unidad del espíritu subjetivo y objetivo. La *tragedia* es la forma clave de la expresión de la alegoría contemporánea, es la expresión del conflicto; la nueva promesa para Segismundo es la Política, como secularización de la visión teológica, como imanentización de la gracia.

“El simbolismo barroco sintetiza efectivamente la gracia, a través de la pasión de los protagonistas, la palabra político-mundana y la forma *Ordnung* trascendente” “En cambio *Trauerspiel* “juego” y “luto” están completamente “secularizados”. La onto-teo-teleología barroca ya no tiene lugar donde manifestarse: la escena está ocupada completamente por las escrituras caducas de la historia”,<sup>(52)</sup> el *Trauerspiel* es solamente *Eintelkeiten*, Vanidad. El personaje clave

---

(49) BLOCH, E., *El principio esperanza*, Madrid, 1980, 3 vol. (Aguilar) y TRACY, D., “Dar nombre al presente” en: *Concilium* 227 (1990) págs. 81-107; MATES, R., “Religión y socialismo. Más allá de la política” en: *Revista de Occidente*, 140-141 (1989) 289-298; especialmente pág. 296.

(50) BENJAMIN, W., *El drama barroco tedesco*, págs. 66-67.

(51) *Ibid.*, pág. 253.

(52) CACCIARI, M., *Drama y duelo*, Madrid, 1989, pág. 27. (Tecnos).

del drama moderno es el "mártir". *Not-wending-keit*, no sólo no tenemos "nature" a la que volver, utopías que funden nuestra nostalgia, sino que ni siquiera se nos conceda la tragedia.<sup>(53)</sup> Afinidad sustancial de la tragedia con la profecía (Benjamin), "la glacial soledad del Ego". La alegoría es el fondo del símbolo. "Es signo, escritura, historia, pero historia secularizada, sin residuos, como ha reconocido Benjamin, *exposición, Vor-stellung*, de los dolores del mundo".<sup>(54)</sup>

El símbolo pertenece al discurso teológico, ¿estamos en la muerte del símbolo? Es la alegoría sin patria. La historia moderna debe recuperar un nuevo concepto de razón y de naturaleza, pasando por las aportaciones de Calderón, Shakespeare. La melancolía se debe corregir desanudando los lazos de la voluntad. Desarrollando un sujeto fuerte. El concepto de voluntad tiene como trans-fondo el concepto de naturaleza.<sup>(55)</sup>

#### 4. LA OBRA DE LOS PASAJES

##### PARIS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

En 1927, Benjamin empieza a trabajar hasta su muerte en un ambicioso proyecto: la construcción histórico-filosófica del siglo XIX como tiempo en que nace la sociedad industrial, es la *Obra de los pasajes*, cuya denominación denota la falta de énfasis doctrinal con el que acometía el proyecto. Es todo lo contrario de una obra "sistemática", con ella quiere obtener los rasgos fisiognómicos de París como capital del siglo XIX y su mejor expresión. "Es posible que el paseo sea la forma más pobre de viaje, el más modesto de los viajes. Y sin embargo, es uno de los que más decididamente implican las potencias de la atención y de la memoria, así como las ensoñaciones de la imaginación y ello hasta el punto de que podríamos decir que no puede cumplirse auténticamente como tal sin que ellas acudan a la cita. Pasado, presente y futuro entremezclan siempre sus presencias en la experiencia del presente que acompaña al Paseante y le constituye en cuanto tal".<sup>(56)</sup> El paseo para W. Benjamin se constituye en metáfora mayor de la forma misma de la experiencia, "el paseo es un empleo del tiempo que nos lleva al encuentro de nuestra

---

(53) *Ibid.*, pág. 53; ARGULLOL, R., "De la tragicomedia moderna" en: *Revista de Occidente* 91 (1988) págs. 47-64, especialmente págs. 51, 58, 61, 64.

(54) *Ibid.*, pág. 33.

(55) ASSUNTO, R., *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, 1989 (Visor).

(56) MOREY, M., "Kanstspromenade" en: *Creación* 1 (1990) págs. 95-102.

existencia, y pasear un proyecto que nos libera de todo proyecto. Por ello, el dominio de la experiencia del Paseante es obligadamente otro”,<sup>(57)</sup> la verdad es un *trance*, y la posibilidad de comunicarla se da en la narración *en tanto que trance*.

*El método del Paseante.* La experiencia del Paseante podría decirse que, 1) requiere una ausencia de intencionalidad, 2) todo auténtico paseo, es siempre *primer paseo*, 3) sin un plan a) es ruptura con toda voluntad de reconocimiento, b) como apertura a la posibilidad de encuentro, 4) el Paseante sale a la “captura de instantes o rostros”, “momentos de salvación”, “experiencias de aura”, “detención mesiánica del acontecer”, “simultaneidad cristalina del instante”, 5) es necesario poner en obra esa atención flotante, 6) la experiencia de *choque* le lleva a la tarea específica y penosa de elaborarla, 7) es un *cazador de rostros*, debe devolver a las cosas el derecho a tener rostro, 8) hay en el Paseante una ausencia de presión del sujeto sobre el objeto, es una “*memoria involuntaria*”, que nada tiene que ver con el turista o el cazador de souvenirs, 9) la imaginación actúa en el Paseante, en un régimen específico. El Paseante sólo percibe lo que en cierto modo se repite la segunda vez y cuyo término de comparación es el enigma.

El libro sobre Baudelaire, es un modelo en “miniatura” de los passages, aunque este libro tampoco se “logró”, el mismo Adorno le llegó a reprochar “Reune usted temas, pero no los desarrolla”. Para que caigamos en la cuenta de su antisubjetivismo, pretendió hacer una obra sólo a base de citas “que son como bandido que asaltan a lector para robarle sus convicciones”<sup>(58)</sup>. En cuanto a la “integridad”, en un texto inédito leemos: “La situación política confirma al pensador revolucionario la suerte peculiarmente revolucionaria de cada momento histórico. Pero no menos se la confirma el poder que tiene ese momento para abrir un determinado aposento del pasado cerrado hasta entonces. La entrada en ese aposento coincide estrictamente con la acción política. Y a través de esa entrada es como dicha acción, siempre destructiva, se da a conocer como mesiánica”<sup>(59)</sup>.

Benjamin no quiere hablar de la “soledad” de una habitación, sino de la “sociedad de la gran metrópoli”, el ajeteo del paseante ocioso, libre de pensar y de soñar, del flâneur, como representante de la sensibilidad del siglo XIX, donde el “capitalismo es la única religión”: “hay que ver en el capitalismo una religión, es decir, el

---

(57) *Ibid.*, pág. 95.

(58) ADORNO, T. W., *Prismas*, pág. 256.

(59) BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, 1988, (3.ª ed.), págs. 18-19; MISSAC, P., *Walter Benjamin. De un siglo a otro*, pág. 135;

capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de las mismas preocupaciones suplicios, inquietudes a las que daban respuesta antiguamente las llamadas religiones". El capitalismo es a) una pura religión de culto, b) la duración del culto es permanente, c) este culto es culpabilizante. "Capitalismo es una religión que consiste en el mero culto, sin dogma"<sup>(60)</sup>.

En *Infancia en Berlín, hacia 1900* <sup>(61)</sup> que pertenece al ámbito de aquella protohistoria de lo "moderno", y que constituye el contrapeso de los ingentes materiales que reunía para la obra proyectada sobre los *Pasajes de París*, dice que para perderse en una ciudad, como para perderse en un bosque, se requiere práctica. En *Infancia en Berlín* y en *Crónica de Berlín*, Benjamin funde su vida con el ambiente. La sucesora del escenario barroco es la ciudad surrealista: el paisaje metafísico en cuyos espacios, semejantes a sueños, la gente lleva "una existencia breve, de sombras". En el tiempo, se es sólo lo que se es: lo que siempre se ha sido. En el espacio, se puede ser otra persona. El genio del surrealismo estuvo en generalizar con franqueza y ardor el culto barroco a las ruinas: en percibir que las energías nihilistas de la época moderna hacen de todo una ruina o un fragmento y, por tanto, algo coleccionable<sup>(62)</sup>.

## LA BOHEMIA

En París la bohème, es el círculo vital de los conspiradores profesionales, Baudelaire se expresaba así "Digo 'viva la revolución', igual diría 'viva la destrucción', 'viva la penitencia', 'viva el castigo', 'viva la muerte'. No sólo sería feliz como víctima; no me desagradaría hacer el papel de verdugo, para sentir la revolución desde ambos lados. Todos tenemos espíritu revolucionario en la sangre igual que tenemos la sífilis en los huesos; estamos infectados democráticamente"<sup>(63)</sup>, esta es la metafísica del provocador, que se da también en la ilusión terrorista, tan actual. Baudelaire expresó un radical repudio de los poderosos y su admiración por los traperos como expresión de los límites de la miseria humana.

El lugar privilegiado es el *bulevar* donde uno se mantiene a disposición de cualquier suceso, de un dicho gracioso, de un rumor, un melancólico, un trabajador, un parado...

El autor nunca tuvo éxito en el mercado literario "Sabía lo que de verdad pasaba con el literato: se dirige al mercado como un gandul;

---

(60) BENJAMIN, W., "Capitalismo como religión" en: *El País*, 20 Septiembre 1990, pág. 5.

(61) BENJAMIN, W., *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, 1982, (2.ª ed.) (Alfaguara).

(62) SONTAG, S., *Bajo el signo de Saturno*, págs. 134-135, 139.

(63) BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, págs. 25-26.

y piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador".<sup>(64)</sup>

"La poesía de Baudelaire saca su fuerza del *pathos* rebelde de ese grupo. Se pone al lado del asocial. Su única comunidad sexual la realiza con una puta".<sup>(65)</sup> Entre Baudelaire y Las afinidades electivas como se ve existen múltiples vínculos.<sup>(66)</sup>

## EL FLÂNEUR

Gran parte de la sensibilidad del siglo XIX, se expresa en la figura del *flâneur*. El bulevar es su vivienda. Los rótulos de las calles son sus cuadros, los muros su pupitre, sus bibliotecas son los kioscos, las terrazas de los cafés, balcones desde donde contempla su trabajo. Visita las exposiciones universales. Pierde su tiempo en viajes. En la gran ciudad predomina más la vista que el oído, antes de los trenes, tranvías y autobuses la gente no estaba acostumbrada a mirarse largamente a los ojos. Intimamente unida a la idea de partida o de despedida está la idea de pasear; una "santa, áurea doctrina", "alta y noble" es la idea de pasear. Benjamin entendió bien la oposición irreductible de esta idea con la del vagabundo romántico: idea que emana "de la noche, más oscura que una noche veneciana".<sup>(67)</sup>

Baudelaire para huir de los acreedores se afilió a los cafés, dormía en casa de los amigos en una ciudad que desde hacía tiempo ya no era la patria del *flâneur*. Amaba la soledad pero en la multitud. La multitud era su *ambiente*, está abandonado en ella "El placer de estar en las multitudes es una experiencia misteriosa del goce por la multiplicación del número".<sup>(68)</sup>

Los empujones le mantenían despierta la conciencia del yo; Víctor Hugo no fue un *flâneur*, la multitud que lo seguía gritaba laicismo, progreso y democracia, Hugo como "citoyen" se pone en lugar de la multitud.

"El último viaje del *flâneur*: la muerte. Su meta: lo nuevo".<sup>(69)</sup>

*La Modernidad*, como la "época del infierno". "La obra de una vida está conservada y suspendida en la obra, en la obra de una vida la época y en la época el decurso completo de la historia". El tiempo moderno, a) puede ser expresado mediante imágenes literarias que

(64) *Ibid.*, pág. 47.

(65) *Ibid.*, págs. 184-185.

(66) MISSAC, P., *Walter Benjamin. De un siglo a otro*, pág. 123.

(67) CACCIARI, M., *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, pág. 147; GUMENDEZ, C., "Melancolía del tiempo cosificado" en: "Walter Benjamin en el tiempo del infierno" en: *El País*, 20 septiembre 1990, pág. 6.

(68) BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, págs. 74, 137, 141, 143, 146.

(69) *Ibid.*, pág. 185.



el denominó “imágenes dialécticas” pues congelan el tiempo y captan el momento en toda su esencia, b) Las “imágenes dialécticas” muestran la doble cara de su “*somnolencia ideológica* y la posibilidad de despertar de la misma”. El pasaje parisiense, como esencia de la modernidad es microcosmos, c) Para el pensamiento también existe la posibilidad de constituir algo semejante, son las “constelaciones artísticas” a las que llamó “*imágenes del pensamiento*”, d) Traslado del tiempo estético al tiempo histórico a partir de su noción “*tiempo-ahora*” (Jetztzeit).<sup>(70)</sup>

“Lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no conceda nada a la actitud que le es hostil. Ese suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. Es la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones”.<sup>(71)</sup> “El suicidio pudo muy bien por tanto aparecer a los ojos de Baudelaire como la única acción heroica que le quedaba en los tiempos de la reacción a las “*multitudes maladives*” de las ciudades”.<sup>(72)</sup>

En sus idilios con la ciudad, ve el sustrato social de lo “moderno”. “Es singular en la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetren en una tercera, la de París”.<sup>(73)</sup> “Baudelaire señala el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del shock”. El arte ha perdido su aura, queda “desritualizado” sobre todo por la influencia de la fotografía y del cine. Estamos en la pura visibilidad, el cristal es el material por excelencia, el principio mismo de la transparencia.<sup>(74)</sup>

Para Benjamín el suicidio –según Scholem– es ese “muchacho bastante arrogante” que encontró en Niza, con el que se había encontrado a menudo en sus correrías por Europa y “al que pienso invitar a tomar un vaso de buen vino conmigo, si es que no me apetece la soledad”.<sup>(75)</sup>

---

(70) LUCAS, A., “Como el vino de las uvas” en: “Walter Benjamin en el tiempo del infierno” en: *El País*, 20 septiembre 1990, pág. 15 CAMPILLO, A., *Adios al progreso. Una meditación sobre la historia*, Barcelona, 1985, págs. 117-118 (Anagrama).

(71) BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, pág. 93. SONTAG, S., *Bajo el signo de Saturno*; pág. 151.

(72) *Ibid.*, pág. 94.

(73) *Ibid.*, 185.

(74) HABERMAS, J., *Perfiles y filosófico-políticos*, págs. 303, 305, 317; BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, págs. 168-170. *ID.*, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, 1989 (4.ª ed.) “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” págs. 17-60 (Taurus); MAYER, H., “Aura y no-decisión” en: “Walter Benjamin en la época del infierno” en: *El País*, 20 septiembre 1990, pág. 10; CACCIARI, M., *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, págs. 96, 98.

(75) SCHOLEM, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, págs. 184, 190.

## EL DANDY

Tiene como descendiente a los grandes antepasados, es “el último resplandor del heroísmo en la época de las decadencias”.<sup>(76)</sup>

Portavoz de la última moda, siempre a la búsqueda incesante, pasajera; esta búsqueda sólo tiene un final cierto: la muerte.<sup>(77)</sup>

“Como no tenía convicción alguna, adoptaba apariencias siempre nuevas. “*Flâneur*”, “*apache*”, “*dandy*”, traperero: otros tantos papeles. Puesto que el “*heros*” moderno no es héroe, sino que representa héroes. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel del héroe está disponible”.<sup>(78)</sup>

## 5. MEMORIA, REDENCION Y POLITICA

*Tiempo*. “Jamás podemos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizás esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia”.<sup>(79)</sup>

“Como tiempo de la redención, en cuanto tiempo de la anámnesis involuntaria, el tiempo estético es aquél que deteniendo la acelerada historia de lo moderno, la conduce de nuevo a su autoconciencia originaria”.<sup>(80)</sup>

*Filosofía de la historia*. La noción de tiempo que se expresa en las tesis sobre la filosofía de la historia de Benjamin, no es fácil de clasificar. El concepto de “ahora” por ejemplo, se encuentra entre experiencias surrealistas y motivos de la mística judía. La esperanza de lo nuevo futuro sólo se cumple mediante la memoria del pasado oprimido.

El historicismo es simplemente para Benjamin un equivalente funcional de la filosofía de la historia. Desconfía de la historia como una trama de influjos, y por eso practica una *drástica inversión* entre el horizonte de expectativas y el espacio de la experiencia.

“La reparación amnésica de una injusticia que ciertamente no se puede deshacer pero que a lo menos puede reconciliarse virtualmente mediante el recuerdo, liga la actualidad a la trama comunicativa de una solidaridad histórica universal. Esta anámnesis consti-

---

(76) BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, pág. 115.

(77) GURMENDEZ, C., “Melancolía del tiempo cosificado” en “Walter Benjamin en el tiempo del infierno” en: *El País*, 20 septiembre 1990, pág. 6.

(78) BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, pág. 116.

(79) BENJAMIN, W., *Infancia en Berlín hacia 1900*, pág. 76.

(80) CARCHA, G., “Tiempo histórico y tiempo estético en Walter Benjamin” en: *Creación 1* (1990) págs. 70-75.

tuye el contrapeso, descentrado contra la peligrosa concentración de la responsabilidad, con la que la conciencia moderna del tiempo, orientada exclusivamente hacia el futuro, ha cargado a una actualidad problemática, convertida, por así decirlo, en nudo.<sup>(81)</sup>

Una noción de filosofía que fuese “verdaderamente consciente de su tiempo y de la eternidad simultáneamente”.<sup>(82)</sup>

## LA FILOSOFIA FUTURA

En esta filosofía futura hay un nuevo concepto de *experiencia* fundado en nuevas condiciones del conocimiento, que a su vez sería el lugar y la posibilidad lógica de la metafísica.

Se trata de establecer las relaciones entre teoría del conocimiento, metafísica y religión. Entre filosofía y teoría religiosa. Con otras palabras entre el conocimiento en general y el conocimiento de la religión.

Tiene que satisfacer en igual medida estas tres exigencias: “Primero. Una unidad virtual entre religión y filosofía; segundo, la sistematización del conocimiento de la religión en la filosofía; y tercero, mantener la integridad de la tripartición del sistema”.<sup>(83)</sup>

## ESTETICA DE LA MELANCOLIA

El melancólico debe estar solo, en la amargura de su propia soledad, no estar comprometido con ninguna relación permanente, así Kierkegaard, Baudelaire, Proust, Kafka, Kraus nunca se casaron. Deben tener la libertad de concentrarse en su propio trabajo. El estilo de trabajo del melancólico es la inmersión, la concentración total.<sup>(84)</sup>

El estar sumido en una profunda meditación es lo primero que caracteriza a quien sufre el luto. El príncipe es el paradigma del melancólico; y un rey sin diversión es un hombre lleno de melancolía. E. Albertinus recomienda literalmente encadenar a los melancólicos “para que tales excéntricos no se conviertan en monstruos, tiranos y asesinos de niños o de mujeres”. Sancho se dirige a Don Quijote “Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los

(81) HABERMAS, J., “Excursus sobre las tesis de filosofía de la historia en Walter Benjamin” en: *Revista de Occidente*, 85 (1988) págs. 63-69, lo citado en págs. 68-69.

(82) YVARS, J.F., *Modos de persuasión*, pág. 210.

(83) BENJAMIN, W., *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, 1970, págs. 10, 12-13, 16, 18-19. (Monte Avila ed.).

(84) SONTAG, S., *Bajo el signo de Saturno*, págs. 146-147.

hombres; pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias”.

Saturno, ese *daimon* de los opuestos, confiere el alma, por un lado, la inercia y la insensibilidad, y, por otro, la facultad de la inteligencia y de la contemplación; como la melancolía, él también siempre amenaza a los que están bajo su poder, por nobles espíritus que sean, con los peligros de la depresión o del éxtasis delirante.

La melancolía traiciona al mundo por amor al saber.<sup>(85)</sup>

## EXTRAÑAS AMISTADES

Existe una “analogía” entre Kafka y Benjamin en cuanto a la visión melancólica de la vida. Los ensayos sobre Kafka, serían los que mejor iban a poner de manifiesto los *theologumena judíos*, ya que en ellos había percibido Benjamin los rasgos de una “teología negativa del judaísmo”, el “lado cómico de la teología judía”, la búsqueda de la redención por el camino de la reducción, el acercamiento a la “otra cara” de la Nada, por cuyos interiores deambularía sin más esperanza que un pequeño sin-sentido; la redención como salida única para una situación sin salida.<sup>(86)</sup>

Benjamin también quedó muy sorprendido por “la actitud extremadamente positiva de Brecht frente a la obra de Kafka”, claro que Brecht veía en Kafka al único escritor auténticamente bolchevique. Lo que me atraía de Benjamin –dice Scholem– era precisamente lo que me indisponía con Brecht, y no podía ser de otro modo.<sup>(87)</sup>

## A MODO DE CONCLUSION

“En el juicio final, el último intelectual –ese héroe saturnino de la cultura moderna, con sus ruinas, sus visiones desafiantes, sus ensueños, su insalvable melancolía, sus ojos bajos explicará que adoptó muchas “posiciones” y defendió hasta lo último la vida del espíritu, tan justa e inhumanamente como pudo”.<sup>(88)</sup>

---

(85) BENJAMIN, W., “La estética de la melancolía” en: *Revista de Occidente*, 105 (1990) págs. 5-30.

(86) YVARS, J.F., “Presentación: Scholem en escorzo” en: SCHOLEM, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, pág. 13; ADORNO, T.W., *Prismas*, pág. 251.

(87) SCHOLEM, G., *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, pág. 180-181; BENJAMIN, W., *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, 1987 (2.ª ed.) (Taurus). Otro autor que también influyó en Benjamin fue Kraus, puede verse “Karl Kraus, el heraldo del juicio final” en: *El País*, 13-1-1991 (Libros) págs. 6-8.

(88) SONTAG, S., *Bajo el signo de Saturno*, pág. 153.

Sirva este conglomerado de citas a modo de artículo para dar testimonio de una vida, de una obra y de un tiempo pasado que nos permita –more benjaminiano– rescatar en el presente su memoria del olvido, y hacer justicia a la voz del vencido, al “muerto” de “un millón de muertos más uno”.

## 6. TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE ESCRITOS DE BENJAMIN

- BENJAMIN, W., *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, 1967 (Sur).  
ID., *Angelus Novus*, Barcelona, 1971 (La Gaya ciencia).  
ID., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, 1972 (Taurus).  
ID., *Discursos interrumpidos I*, Madrid, 1973 (Taurus).  
ID., “El narrador” en: *Revista de Occidente* (1973).  
ID., *Haschisch*, Madrid, 1974 (Taurus).  
ID., *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, 1975 (Taurus).  
ID., *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, 1980 (Taurus).  
ID., *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, 1982 (Alfaguara).  
ID., *Suite ibicenca en Teoría (s) de Ibiza*, Ibiza, 1983 (Libros de la Gorgona).  
ID., *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, 1986, (Planeta-Agostini).  
ID., *Dirección única*, Madrid, 1987 (Alfaguara).  
ID., *El Berlín demónico. Relatos radiofónicos*, Barcelona, 1987 (Icaria).  
ID., *Walter Benjamin-Gershom Scholem: Correspondencia 1933-1940*, Madrid, 1987 (Taurus).  
ID., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, 1988 (Península).  
ID., *Diario de Moscú*, Madrid, 1988 (Taurus).  
ID., *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, 1989 (Nueva Visión).  
ID., “La estética de la melancolía” en: *Revista de Occidente*, 105 (1990) pp. 5-30.  
ID., *Historia y relatos*, Barcelona, 1991 (Península).