

SALTO Y CESURA DEL PENSAR. EN MEDIO DE LA PARADA DIALÉCTICA BENJAMINIANA

EDUARDO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Universidad de Barcelona

RESUMEN: En *Das Passagen-Werk* Benjamin vuelve sobre el concepto de *Ursprung*, esta vez como salto genuino de lo que ha sido, como vuelco dialéctico en el instante del *Jetztzeit* del materialista histórico, instante de legibilidad, pero también como *parada e interrupción* [*Stillstand*] de este despliegue, donde la fuerza dialéctica queda suspendida por un instante, en el ahora de su cognoscibilidad. Para llegar a esto, el berlinés ha hecho un recorrido reflexivo, crítico y contundente, el cual comienza a definirse más intensamente desde el prólogo *Epistemocrítico* de su *Trauerspiel*. Rastreamos el recorrido en ambas obras y en las construcciones problemáticas de sus textos y fragmentos anteriores, especialmente en la tensión de la mediación, relación y conexión entre la obra de arte y el arte como despliegue teórico; sobre todo la tensión existente entre los primeros Románticos y Goethe, en la dialéctica entre la *forma pura* [*Idee*] y el *contenido ideal* [*Ideale*] del arte. También nos inmiscuiremos en las tesis *Sobre el concepto de historia* y *Parque central* y algunos fragmentos sobre *Baudelaire*. Nuestro objetivo principal es mostrar el despliegue de la imagen [*Bild*] en la escritura filosófica benjaminiana, en medio [*Mittel*] de los extremos de idea y fenómeno, de verdad y conocimiento, por tanto en la misma construcción conceptual, cuando nombrar y contemplar la realidad histórica, la realidad material debía ser comentada, interpretada y leída en su eterna caducidad [*ewige Vergängnis*] o hundimiento [*Untergang*], como exposición [*Darstellung*] de una experiencia histórica configurada por determinadas constelaciones imaginales.

PALABRAS CLAVE: *Ursprung*; Idea; *Ur*-fenómeno; exposición; imagen alegórica; imagen dialéctica; dialéctica en parada; tensión medial.

Jump and Caesura of Thinking. In the Middle of Benjamin's dialectical Stop

ABSTRACT: In *Das Passagen-Werk* Benjamin returns to the concept of *Ursprung*, this time as a genuine leap of what has been, as a dialectical turnaround at the moment of the *Jetztzeit* of the historical materialist, an instant of legibility, but also as a *stop and interruption* [*Stillstand*] of this unfold, where the dialectical force is suspended for a moment, in the now of its cognisability. To achieve this, the Berliner has made a thoughtful, critical and forceful journey, which begins to be defined more intensely from the *Epistemocratic* prologue of his *Trauerspiel*. We will ascertain the route in both works and in the problematic constructions of their texts and previous fragments, especially in the tension of the mediation, relationship and connection between the work of art and art as a theoretical unfold; above all, the tension between the first Romantics and Goethe, in the dialectic between the *pure form* [*Idee*] and the *ideal content* [*Ideale*] of art. We will also go into the thesis *On the concept of history* and *Central Park* and some fragments on *Baudelaire*. Our main objective is to show the unfolding of the image [*Bild*] in the Benjaminian philosophical writing, in the middle [*Mittel*] of the extremes of idea and phenomenon, of truth and knowledge, therefore in the same conceptual construction, when naming and contemplating the historical reality, material reality, should be commented, interpreted and read in its eternal expiration [*ewige Vergängnis*] or sinking [*Untergang*], as an exhibition [*Darstellung*] of a historical experience configured by certain imagined constellations.

KEY WORDS: *Ursprung*; Idea; *Ur*-Phenomenon; Exposition; Allegorical Image; Dialectical Image; Dialectic in Stop; Tension in the Middle.

Agamben en referencia a Domenico Piacenza sostiene que bailar por *fantasmata* es remontarse a la forma aristotélica de comprender la relación entre memoria y reminiscencia, donde tiempo, memoria e imaginación aprehenden y fijan a través de una imagen [*Phantasma*], la cual viene siendo una afección [*phatos*] de la sensación o el pensamiento¹. Juega con la figura de *cabeza de medusa* disponiéndola en la danza como *pausa no inmóvil*, cargada de memoria y energía dinámica, como articulación de imágenes en una serie temporal y espacialmente ordenada. Este detenimiento del pensar, por lo pronto *sui generis*, estará determinado por esos *phantasmas* desplegados como *data de memoria*. Uno de los problemas en cuestión es determinar el carácter de la parada de la dialéctica benjaminiana, sobre todo a condición de su interpretación materialista de la experiencia histórica, especialmente su proceder en medio de categorías «profanas» y teológicas en tensión, cuyos límites son llevados al extremo, y a veces puestos del revés. En el Konvolut [N 10 a, 2] del *Libro de los Pasajes*, Benjamin citando a Engels muestra que una exposición de la historiografía materialista tiene como meta escapar o salir del ámbito del pensamiento. Inmediatamente después en [N 10 a, 3] sostiene que allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, se detiene [*Stillstand*], aparece la imagen dialéctica. Ella es la cesura en el movimiento del pensar [*Es ist die Zäsur in der Denkbewegung*]². En este mismo contexto, más atrás, afirma que no tiene nada que decir, sino sólo mostrar. Si la técnica constructiva conceptual que usa finalmente es la del montaje, cabe la pregunta por la condición de ese ejercicio, que por lo demás tendrá que vérselas no sólo con obras de arte y citas sino con la mercancía hecha fetiche, desecho y artículo de colección, sobre todo cuando la dominación de las ideas de progreso, cultura y catástrofe sobrevolvaban su experiencia temporal. Sin embargo, el matiz y la diferencia entre los conceptos de parada [*Stillstand*] y cesura [*Zäsur*] apuntan a una estructura filosófica que se construye *in situ*, a partir del despliegue de cada obra, la que dependerá de la elaboración de un esquema genuino para cada objeto de investigación, en medio de una prosa del pensar que fija el cable a tierra teológico en la eterna caducidad o hundimiento de la vida: su huella en la materia histórica. En este contexto, se gestiona a lo sumo dos momentos en la interpretación benjaminiana, donde la imagen en la escritura fuerza los límites de la misma expresión en dirección a lo inexpressivo, y por tanto de un pensar que se jugará en el medio de esa tensión dialéctica. Retomaremos este problema una vez expuesto el camino hacia la imagen de la dialéctica en parada.

Si en el *Trauerspiel* el rendimiento contemplativo de su idea [*Idee*] cruza de puntillas sobre la anámnesis platónica, hasta desecharla por traer a presencia imágenes intuitivas [*Anschauliche*], la imagen del mundo que presenta el

¹ AGAMBEN, G., *Ninfas*, Pre-texto, Madrid 2007, p. 14.

² BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid 2007. p. 478 / GS. V.2, *Das Passajen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996. p. 595.

artista como símil se expone afín a la imagen del mundo que contendría la idea en cuanto mónada, siempre y cuando la pregunta estuviese dirigida a su *Ursprung*. No olvidemos la tensión con la idea del investigador que por medio del concepto ordena los fenómenos en elementos a partir de los cuales es posible aprehender el objeto de conocimiento. Tengamos presente que la labor del filósofo es fijada por el berlinés en medio del investigador y del artista. Por lo pronto y como hipótesis, la imagen dialéctica del pensar se encontraría en tensión, entre el movimiento de los pensamientos y su parada, a la vez que en medio de las tensiones configurativas de idea, concepto y *Urphänomen*, que permitirían cruzar por un instante la verdad y la justicia, percutadas por la acción y ejecución de la búsqueda crítica en una determinada obra y forma histórica. Aquí, el golpe de autoridad será fijado en el *Simposio* de Platón, siendo la verdad el contenido de la belleza, pues le hará justicia a su conocer, por lo que su tarea se acercaría más a un rescate o descubrimiento en medio del olvido del vencedor y de las ruinas de lo que ha sido. En este contexto, la cuestión también es determinar el carácter de la imagen dialéctica en tensión con la *idea* platónica, la forma pura de los románticos y el contenido ideal de Goethe en la relación obra y arte, en medio de una dialéctica histórica de carácter original que seguirá tensando sus extremos al incluir la mónada de Leibniz y la dialéctica de Hegel.

Benjamin en [N 2, 6] sostiene que el problema central del materialismo histórico se funda en la pregunta de ¿qué modo es posible unir una mayor *Anschaulichkeit* con la realización del método marxista? Y antes, agrega que su investigación tiene que ver con el exponer el carácter expresivo [*Ausdruck*] de la economía en su cultura y no sólo su carácter causal, como en el análisis de Marx entre estructura y súper-estructura³. Toda vez que el concepto *Anschaulichkeit* trae un problema añadido de traducción, al ser usado como captación plástica o como sensorialidad, remarcando un sentido perceptivo que dificulta esta contemplación filosófica, que finalmente se decanta por: *intuición intelectual*. Y más todavía, cuando el berlinés lee el contenido ideal del arte de Goethe, *Urbild*, como invisible, aunque intuible [*Anschauliche*]⁴. No olvidemos que en el prólogo del *Trauerspiel* se desecha a la intuición intelectual como mediadora o captadora de ciertas ideas [*Idee*] y que la verdad está fuera de toda relación intencional e intuitiva. En medio de esta tensión, el recordar benjaminiano no-intencional de una idea, estará más cerca de un percibir primordial [*Urvernehmen*] que de un lenguaje originario⁵, aunque el «cabo de amarre» lo fije en el ser del nombre y en la contemplación configurativa, histórica y escritural de unas pocas ideas⁶. En esta instancia, el concepto de *Ur* lo ubicamos cerca de estos caracteres y de la mencionada percepción primordial.

³ *Ibid.*, pp. 462-463 [N 1 a, 6], [N 1 a, 7].

⁴ BENJAMIN, W., *Obras I.1, El concepto de crítica de arte del Romanticismo alemán*, Abada, Madrid 2007. p. 11.

⁵ BENJAMIN, W., *Obras I.1, El origen del «Trauerspiel» alemán*. Loc. Cit. p. 233.

⁶ *Ibid.*, p. 233.

El mismo berlinés sostiene que en el ámbito *Urfenoménico* lo genuino [*echte*] lleva la marca del *Ursprung*. Así, el concepto de *Sprung* funciona no sólo como salto sino también como *grieta* de una representación temporal, lineal y homogénea, pues la destruye al sacarla del contexto continuo e historicista del vencedor. Por eso, hace referencia a lo discontinuo de la historiografía bajo el concepto de *sprunghaft*, que literalmente contiene el significado de salto, de grieta detenida. Tengamos presente que el concepto de *Ursprung* es movilizado no sólo como categoría histórica sino también como fenómeno. En referencia a la idea de *Trauerspiel* se sostiene que en cada fenómeno de salto genuino [*Ursprungsphänomen*] se determina la figura [*Gestalt*] bajo la cual una idea [*Idee*] no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta alcanzar su plenitud en la totalidad de su historia⁷. En este contexto, la forma de exposición o esquema que se juega en este «torbellino de caducidad» es la alegoría barroca, que a su vez muestra la tensión de varias figuras que expondrían una experiencia determinada del tiempo histórico, como torso simbólico y calavera alegórica. Todo esto, en medio de ruinas griegas y egipcias, donde la figura de la *runa* desplegaba todo el contexto histórico de la construcción de palabras y conceptos elevados (mágicas, misteriosas y originarias), pero especialmente la diversidad y disparidad de imágenes que construía el mismo alegórico.

El concepto de *Sprung* es problematizado también en la tensión de Goethe y los primeros Románticos. Se muestra a Schlegel y a Novalis dentro de una tradición que validaba la prosa por encima de todo, además de fijarse en la acción del pensar, en el despliegue mismo de su proceso reflexivo, entendiéndolo no como una totalidad de la reflexión o una infinitud del proceso sino en cuanto una colmada infinitud de la conexión. En ella todo debía conectar de modo infinitamente múltiple, sistemático y «exactamente» como decía Hölderlin. Mediatemente [*Mittelbar*] esta conexión puede concebirse a partir de un número infinito de niveles de reflexión. El pensar, como esa mediación de la inmediatez de las aprehensiones reflexivas, sobre todo cuando se piensa así mismo pensando sobre el pensar, será esa conexión y no sólo la relación de pensamientos. Se trata por consiguiente de una mediación a través de inmediateces; Friedrich Schlegel, en este sentido habla ocasionalmente del «paso que debe ser siempre un salto» [*Übergang, der immer ein Sprung sein muss*]⁸. El acento está puesto en el paso o en la transición de la conexión, cuestión que expone el medio y la mediación de unos extremos en tensión, y que se caracteriza por su condición de salto. Desde el punto de vista del método, su asunto será la determinación del medio absoluto de la reflexión del arte, es decir la *idea* del arte. Por lo que su labor estará construida desde una reflexión alejada del modelo ilustrado kantiano como juicio, como comportamiento intencionado, más bien será inmanente a la misma obra de arte, es decir a su

⁷ *Ibid.*, p. 243. / *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978. p. 28.

⁸ BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Loc. Cit. p. 29. [GS, I.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 27]

forma de exposición, desplegándose en la crítica y colmándose finalmente en el continuo de las formas artísticas. En otras palabras, el rendimiento crítico, reflexivo de la obra de arte tendría un carácter involuntario. Para Benjamin, en el pre-romanticismo poético se determina la *idea* del arte como unidad e infinitud desde el mismo medio reflexivo y expositivo de la obra. Schlegel sostendrá que para la unidad en devenir de la poesía, en su calidad de obra invisible —como forma o idea absoluta— la ecualización y reconciliación de las formas será un proceso visible y normativo. La consideración de que el arte mismo es una obra estará en exacta conexión con el aserto que afirmaba la indestructibilidad de las obras, especialmente en la ironía. Ambas explican que en el arte, idea y obra, no son opuestos absolutos, sino que la idea es obra y también la obra es idea, siempre y cuando ésta supere la limitación de su forma de exposición. Schlegel adjudicará la tarea de la exposición de la idea del arte como obra total a la poesía universal progresiva, Novalis le llamará poesía trascendental, la poesía de la poesía, la que reflexiona sobre su forma expositiva. Su esencia estará en constante devenir, eternamente sólo poder llegar a ser, nunca ser perfecta. Por lo que una idea no se deja apresar en un aserto: *una idea es una serie infinita de asertos, una magnitud irracional, impredecible, inconmensurable [eine irrationale Gösse, unsetzbar]*, lo cual no impediría fijarse en la conexión del medio de la reflexión, por lo que la ley de su progresión sí podrá establecerse⁹. Dado que el órgano de la reflexión artística romántica será la forma de exposición, la idea de arte se encontrará definida en tanto que medio de reflexión de las formas. En éste todas las formas de exposición estarían en contacto constantemente, pasando de unas a otras, unificándose en la idea de un continuo de formas. Por lo que el concepto de idea del arte no será otra cosa que la idea de su forma, la cual se determinaría desde la totalidad creativa de las obras artísticas o de sus formas de exposición. De tal manera, la unidad del arte también involucra una búsqueda en la forma absoluta de exposición, la que sería idéntica a su idea, por lo que estará en constante devenir o progresión, como en un proceso infinito de cumplimiento, alejado del concepto moderno de progreso. En el contexto de esta primera etapa del Romanticismo, cuando se habla de la idea de arte se estará hablando de la idea de poesía, por lo que la relación de lo conmensurable de la obra poética con lo inconmensurable de su forma absoluta se conformará desde una totalidad de formas de exposición, cuya fuente común de relación será la prosa. Entonces, el medio de reflexión de las formas poéticas aparecerá en el carácter prosaico de la poesía, siendo el suelo creador de las formas poéticas. En la prosa todos los ritmos ligados pasarían de uno a otro, y se enlazarían en una nueva unidad, la prosaica. Esta concepción de la idea de la poesía como prosa determinará toda la filosofía romántica del arte. Sin embargo, ésta para completarse no sólo deberá fijarse en la poesía romántica sino también en la reflexión filosófica que se estaba haciendo. Desde este punto de vista, donde el círculo disciplinario

⁹ *Ibid.*, p. 90. [GS, I.1, p. 91]

se amplifica, Benjamin sitúa el espíritu de Hölderlin sobre la sobriedad del arte y establece su relación filosófica con dicha concepción. Desde aquí, lo prosaico, donde se plasma el modo más alto de la reflexión en cuanto principio del arte, será considerado directamente designación metafórica de lo sobrio. Se le entiende no sólo como contraparte del éxtasis poético, sino también en referencia a una producción poética más reglada y medida, donde el cálculo permitiría oficio y escuela, es decir la posibilidad de ser enseñada¹⁰. Según lo anterior, la tarea de la crítica de arte será la consumación de la obra, su consideración se fundamenta en ser producto de la obra misma, aunque su existencia es considerada independiente. En otras palabras, la crítica será considerada como la exposición del núcleo prosaico que habría en toda obra. En esta instancia, el concepto de *Darstellung* será entendido en el sentido de la química, es decir como producción de un material por medio de un proceso determinado al que otros se someten. Así lo entiende Schlegel respecto al *Wilhelm Meister* como obra que no sólo se juzga a sí misma, sino también se expone a sí misma. La crítica comprende lo prosaico en sus dos significados, por su forma de expresión en el que es propio suyo, y en el impropio, por su objeto que queda constituido en la consistencia eternamente sobria de la obra. Finalmente, la crítica en tanto proceso y en cuanto producto será necesaria función de la obra clásica¹¹.

Como contraparte, Benjamin determina la concepción del arte de Goethe desde la idealidad de su contenido [*ideale*], considerándola una unidad conceptual suprema, sólo aprehensible en la limitada pluralidad de contenidos puros en que se desintegra. La fuerza esencial del arte se encontraría en determinados contenidos superiores llamados *Urbilder*, caracterizados finalmente como *lo mosaico*. El acceso perceptible a estos será imposible, aunque sí se los podrá intuir. Sólo algunas obras de arte, especialmente las clásicas griegas podrán asemejarseles, éstas conformarían el llamado *Vorbilder* y sólo en ellas su contenido puede ser visto. El asemejarse de estas obras a los *Urbilder* denotará la relación de lo supremo perceptible con lo por principio únicamente intuible. A este respecto, el objeto de la intuición sería la necesidad de devenir completamente perceptible del contenido ideal que en el sentimiento se anunciaría puro. Captar esta necesidad será intuir. El *ideal* del arte como objeto de la intuición lo constituiría la perceptibilidad necesaria, que nunca aparece pura en los *Vorbilder* por cuanto sigue siendo objeto de percepción. De tal forma, el asemejarse de las obras a los *ideales* no podrá participar de la igualdad ni de la imitación. Goethe sostenía que lo condicionado de la gran obra de arte [*Vorbilder*] sólo se asemejaría con lo incondicionado del contenido superior [*Urbilder*] vía *refracción* [*Brechung*]¹². Hay que mencionar que este último concepto está en correspondencia con su teoría de los colores, en este contexto los *Urbilder* se-

¹⁰ *Ibid.*, pp. 100-103.

¹¹ *Ibid.*, pp. 107-108.

¹² *Ibid.*, pp. 110-111.

rían como el haz de luz solar —luminoso, absoluto, supremo— que dirigido hacia espejos o prismas de cristal —obras de arte— en un medio de color blanco refractarían una variedad de colores y tonalidades según el grado de oscuridad o de sombra¹³. No será en el devenir, en el movimiento creador, en el medio de las formas, donde se encuentre la fuente originaria de la que surgiría el arte. Los *Urbilder* no los creará el arte mismo, se hallarán en la esfera del arte en la que éste no es creación, sino naturaleza, verdadera naturaleza¹⁴. En este contexto Benjamin diferencia el *Dargestellten* de Goethe con el mismo *Darstellung*. Sostiene que si se acepta que la obra de arte copia a la naturaleza sería correcto entenderla como contenido de ésta. Por lo que el correlato del contenido, lo presentado o expuesto [*Des Dargestellte*] en la obra no podría ser comparado con el contenido ideal del arte. Aquí este concepto tendría un doble sentido, pero no tendría el significado de *Darstellung*, pues ésta sería idéntica al contenido. En este pasaje se captaría el concepto de verdadera naturaleza como idéntico al ámbito de los *Urbilder* o *Urphänomen* o *Ideale* [*Im übrigen faßt diese Stelle den Begriff der wahren Natur —im Anschluß an das oben über Anschauung Gesagte— ohne weiteres als identisch mit dem Bereich der Urbilder oder Urphänomene oder Ideale*]¹⁵. En este contexto, Benjamin presenta como ingenua e incompleta la determinación del concepto de naturaleza sólo vía intuición en relación con el arte, a la vez que se ignoraba una exposición que abarcara la relación de este concepto con la interpretación de las ciencias. También remarca el problema que se presenta en la determinación de la verdadera naturaleza como contenido de la obra de arte, cuestión paradójica pues se estaría conectando *Urbild* con *Vorbild*, si se acepta la suposición benjaminiana sobre la identidad del *ideal* con el concepto de verdadera naturaleza.

En Goethe la idea de forma en la obra de arte no posee la determinación ni profundidad de su *Urbild*. Interpreta la forma artística como estilo [*Stil*], la ve como principio formal de la obra de arte sólo por tener en vista un estilo históricamente determinado: un tipo de exposición tipificadora. Los griegos lo representaban para las artes plásticas, mientras que para la poesía él mismo (Goethe) aspiraba a convertirse en prototipo. [...*die Darstellung typisierender Art. Für die bildende Kunst repräsentierten ihn die Griechen, für die Poesie strebte er selbst dessen Vorbild aufzustellen.*]¹⁶. En este contexto, la relación entre la obra de arte y lo incondicionado del ideal será pensada en términos de renuncia, cuestión que no acontece en el arte romántico que siempre buscó la reconciliación entre ambos ámbitos. Aquí, la obra de arte no puede ser pura contingencia, sino móvil momento transitorio en la forma viva trascendental. Schlegel sostiene que mientras la obra se limita en su forma, se

¹³ SCHOPENHAUER, A., *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con Goethe*, Edición y traducción Pilar López Santa María, Trotta, Madrid 2013, p. 19.

¹⁴ BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Loc. Cit. p. 112.

¹⁵ BENJAMIN, W., *GS, I.1.* p. 112.

¹⁶ BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Loc. Cit. p. 117 / [*GS, I.1.* p. 118]

hace transitoria en la figura contingente, pero eterna en la figura transitoria por medio de la crítica. Los románticos definirán esta relación como infinitud en la totalidad, es decir que en la totalidad de las obras es donde se cumplirá la infinitud del arte. En cambio, Goethe la define como unidad en la pluralidad, es decir en la pluralidad de las obras se encuentra siempre de nuevo la unidad del arte. La infinitud lo es de la forma pura y la unidad del contenido puro, por lo que la relación entre ambas concepciones coincidirá en el ideal de la forma y del contenido del arte. Desde esta perspectiva, la existencia de una tensión de principios teóricos sobre el arte basada en una contraposición entre idea superior [*Idee*] y contenido superior [*Urbilder*] del arte coincidiría con el enfrentamiento entre forma y contenido de la obra de arte, lo cual no significará una mera oposición en la estructura de la obra, sino más bien una de carácter epistemológico entre la idea de forma y el contenido ideal del arte. Para Benjamin la cuestión fundamental de la filosofía del arte puede también formularse como la cuestión de la relación entre la idea y el ideal del arte. Sin embargo, sostiene que ni los románticos ni Goethe llegarían a resolver esta cuestión, más aún, ni siquiera la plantearon. Sólo habrían realizado su trabajo con el fin de exponerla [*Darstellung*] al pensamiento de la historia de los problemas¹⁷. La referencia a la cuestión sobre la idea y el contenido ideal del arte no apuntaba a una discusión en el ámbito empírico o en la obra singular, pues ese había sido el error. El berlinés reconoce que este problema se resolvía a partir de necesarias distinciones puras de la filosofía del arte, siendo fundamental para contemplar otras conformaciones doctrinarias. En cambio, en *Trece tesis para los esnobs de Calle de dirección única*, sostenía que *forma y contenido* en la obra de arte era lo mismo, pues ambas conformarían su *sustancia* [*Inhalt und Form sind im Kunstwerk eins: Gehalt*]¹⁸. Si Benjamin se encaminaba hacia una construcción filosófica de carácter monadológico, materialista y dialéctico necesitaba exponer la tensión de la medialidad pura entre conceptos y categorías filosóficas, teológicas y políticas que iba apprehendiendo y construyendo: *Idee, Urphänomen, Bild, Darstellung y Dialektik Stillstand* serán fundamentales.

En este contexto, sostenemos que en la dialéctica de los extremos de la escritura filosófica benjaminiana, el tercer «objeto» en juego que queda en medio es la misma tensión de los límites. Este interés en la tensión de los extremos se encuentra presente ya en una temprana intervención hecha en julio de 1916 sobre lenguaje, escritura y acción política, en una carta al editor Buber de la revista *Der Jude*. Benjamin sostiene que puede entender la escritura en general como poética, profética, objetiva, pero en relación a la eficacia sólo en tanto mágica, esto es: *un-mittel-bar*. Todo efecto saludable, de hecho todo efecto no inherentemente devastador, que cualquier escritura puede tener reside en su

¹⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁸ BENJAMIN, W., *Calle de dirección única*. Loc. Cit. p. 47/ GS, IV.1. P 107.

misterio [*Geheimnis*]¹⁹. Benjamin apuesta por una *medialidad inmediata* de los extremos, es decir en la fuerza que genera la tensión misma que se forma entre los límites impuestos al lenguaje como instrumento comunicativo y como *médium puro*. Aquí se juega a estirar máximamente los límites existentes entre las teorías burguesa y surrealista. En la tensión de los extremos el *medio* [*Mittel*] se vuelca sobre sí entre la negación [*un*] y la potencia o virtualidad [*bar*]. La escritura eficaz se unifica en su accionar al fundarse en esa tensión *in-mediatable*, pues se moverá en una zona entre lo inexpressivo y lo expresivo, pero siempre exponiéndose como *medio puro*, cuyo carácter inmediato queda fuera de todo fin o unidad trascendental²⁰. Así evita acceder a una dialéctica especulativa en la que el cometido del movimiento es la superación de lo mediado en una nueva inmediatez que va incorporando, acumulando y disolviendo las mediaciones como formas de determinación de la mismidad, como figuras que tenían que ser negadas en un movimiento esencialmente teleológico que aspiraba sostener el carácter mediado de la restaurada inmediatez, hacia el que todo el movimiento especulativo llevaba, a saber, el espíritu absoluto, que en la cumbre de la mediación no es sino espíritu concebido, en su retorno a la inmediatez que es allí. Esta inmediatez mediada remitía a un proceso cuyo motor era la negatividad como trabajo del concepto, en cambio la mediación inmediata de Benjamin será un acto cuyo motor está en el juego como potencia de la imaginación²¹. Aquí no se niega al otro para generar contradicción sino que se estiran los extremos hasta interrumpir el movimiento entre los límites impuestos por el poder dicotómico, este *entre* se juega en una dimensión misteriosa entre ser y conocer, en un tiempo histórico que se mueve a la vez entre experiencia, idea y *Ur-fenómeno*, pero también en la tensión entre materia y memoria, donde forma y contenido de una determinada obra, en tensión con unas pocas ideas, podría no sólo mostrar sino también desplegar toda una vida, una época, una determinada experiencia histórica. Pero Benjamin da una vuelta más de tuerca, sostiene que sus conceptos de *estilo* y de *escritura* son objetivos y políticos, pues conducen a aquello que fue negado a la palabra. Sólo en la esfera de lo carente de palabra que se abre en la indecible *noche pura* pueden saltar las chispas mágicas entre la palabra y la acción movilizadora, allí reside la unidad de estas dos entidades igualmente efectivas. Sólo la concentración intensiva de las palabras en el núcleo del más íntimo enmudecimiento llega al verdadero efecto²². Palabra, escritura y acción política se juegan *en* la esfera medial y pura del lenguaje que tensa tanto lo expresivo y lo inexpressivo como también lo fallido del mismo, por eso es el centro del misterio. Este entre, esta

¹⁹ BENJAMIN, W., *GS, Briefe*. Loc. Cit. p. 126.

²⁰ GARCÍA, L., *Medialidad pura. Lenguajes y política en W. Benjamin*. Revista: Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Vol. 6, N° 8, 2015. p. 6.

http://www.academia.edu/22801232/Medialidad_pura._Lenguaje_y_pol%C3%ADtica_en_Walter_Benjamin

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 5.

medialidad inmediata no es sólo visión y sonido propiamente tal sino la fuerza de la imagen escritural de una constelación histórica que brinca en medio de su absoluta tensión dialéctica e historiográfica.

Antes de la parada dialéctica detectamos dos esquemas cercanos a dicha suspensión. El primero se expone en la alegoría barroca como síntesis de la lucha entre la intención teológica y la artística, más bien como *tregua dei* y no como paz absoluta²³. En el campo de la intuición [*Intuition*] alegórica, la imagen es fragmento, pedazo-roto [*Bruchstück*], runa. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico. Pues el *eídos* se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí contenido se deseca. La alegoría proclama, con un énfasis que no tiene precedentes, la carencia interior de libertad, la imperfección y fragilidad de la bella *phýsis* sensible²⁴. Así, su esquema será *Schriftbild*, imagen escritural, ese amorfo fragmento contrastará absolutamente con el símbolo artístico, el plástico y la imagen de la totalidad orgánica²⁵. El segundo esquema se da en «*Las afinidades electivas*» de Goethe. Se sostiene que si no está paralizada [*erstartt*], ninguna obra de arte podrá parecer viva. Así, la vida que se agita en ella debe aparecer petrificada [*erstartt*] y detenida [*wie*] en el instante como por hechizo; siendo esto mera belleza, mera armonía. Sin embargo, lo que le pone termino a dicha apariencia, destierra el movimiento [*Bewegung bannnt*], cortando la palabra a esa armonía y obligándola a parar, es lo inexpresivo: funda el contenido de la obra, es el poder crítico que impide a la apariencia y a la esencia mezclarse en el arte, un poder que posee en tanto que es palabra moral, pero también como sublime poder de lo verdadero. De tal forma, desarticula lo que en toda apariencia bella perduraba como herencia del caos: la totalidad falsa, engañosa, la absoluta. Sólo esto logra completar la obra, al destruirla la convierte en obra a pedazos, en fragmento del mundo verdadero, en el torso de un símbolo [*zum Torso eines Symbols*]²⁶. Lo inexpresivo será sólo una categoría del lenguaje y del arte, no de la obra o los géneros. Benjamin la define a partir de un pasaje de las *Observaciones sobre Edipo* de Hölderling, que más allá de la teoría de la tragedia será fundamental para la teoría del arte. «El trasporte trágico es en efecto tanto el más vacío cuanto el más desligado. Por eso, en la sucesión rítmica de las representaciones en que la metáfora se presenta se hace necesario lo que en la medida de las sílabas se llama cesura, palabra pura, la interrupción contrarrítmica, para que aparezca la representación misma»²⁷. Aquí, al mismo tiempo que la armonía, la expresión cesa para dar lugar a un nuevo poder inexpresivo en el seno de todos los medios artísticos. En la tragedia griega se hace perceptible en el enmudecimiento del héroe y en la hímica holderliniana como inciso en el ritmo: algo más allá del poeta, corta la palabra al poema. Así, la imagen que brinca en la parada de la dialéctica, se construye en medio de la

²³ BENJAMIN, W., *El origen del «Trauerspiel» alemán*. Loc. Cit. p. 396.

²⁴ *Ibid.*, p. 395. [GS. I.1. p. 154]

²⁵ *Ibid.*, p. 394. [GS. I.1. p. 153]

²⁶ BENJAMIN, W., «*Las afinidades electivas*» de Goethe. Loc. Cit. p. 193 [GS, I-1. p. 181].

²⁷ *Ibid.*, p. 194.

cesura trágica, entre lo expresivo y lo inexpressivo, en medio del silencio o vacío del poeta, aquí se hace legible una imagen desde la escritura. La *suspensión dialéctica* se asemeja más a esa síntesis de la alegoría barroca como *tregua dei* y no a una paralización o paz absoluta. En estas figuras, la tensión queda suspendida por unos instantes, siendo los prolegómenos del nuevo esquema dialéctico que aparecerá en el proyecto de los pasajes parisinos, como bien queda expresado en carta a Scholem en mayo de 1935. «Si allí fue el concepto de la tragedia, aquí lo será el carácter de fetiche de la mercancía. Si el libro sobre el Barroco movilizó su propia teoría del conocimiento, lo mismo ocurrirá, en la misma medida al menos, con los «Pasajes», aunque no puedo prever si encontraré una exposición independiente ni si me saldrán bien»²⁸. Recalcamos que la imagen benjaminiana se construye en medio de sistemas filosóficos idealistas (Platón, Hegel, Leibniz) enfrentados a un rendimiento expresivo y ontológico de la materia histórica, la que se puede leer en la relación y conexión de la obra de arte y el arte mismo, sobre todo en la disputa entre los primeros románticos y Goethe, entre la forma pura (idea) y el contenido ideal del arte. Pero también en medio de un materialismo histórico que apuntaba a la acción política del proletariado como salvador de la tradición de los desvalidos. Allí en ese «espacio» peligroso aparecerá esa nueva imagen, cuando en el ferrocarril de la dialéctica se accione el freno de manos, la revolución, en la misma lucha de clases, ahí, en el instante de la acción política el sujeto de la historia benjaminiano le hará justicia al conocimiento de esa tradición, la experiencia de lucha del proletariado. A la vez, rechazamos absolutamente el direccionamiento hacia el inconsciente colectivo de la imagen dialéctica, cuestión que resalta el editor Tiedemann, pero también como proveniente de una determinada consciencia. En este contexto, la referencia a que cada generación sueña la siguiente será eliminada a petición de Adorno, pues tendía a un sicologismo y a un carácter no dialéctico, al concebir la imagen como contenido de consciencia, aunque fuese colectivo, pero también al referirla linealmente a un futuro entendido como utopía. De igual forma se eliminará el concepto de época, como sujeto unificado en sí mismo y que correspondería al contenido de la consciencia. Al trasladar a la consciencia la imagen dialéctica bajo la forma de «sueño», no sólo se produce el desencantamiento y la trivialización del concepto, sino que pierde así también la fuerza clave objetiva que podría legitimarla precisamente desde un punto de vista materialista. El carácter fetichista de la mercancía no es un hecho de consciencia, sino que es eminentemente dialéctico en tanto que produce consciencia. Pero esto quiere decir que la consciencia o el inconsciente no pueden reproducirlo simplemente como sueño, sino que responden a él con deseo y miedo por igual²⁹. El despertar de la fantasmagoría del siglo XIX dependerá claramente de una acción política.

²⁸ BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes. Testimonios sobre la génesis de la obra*. Loc. Cit. p. 916 (*Correspondencia Scholem*, pp. 194-197)

²⁹ BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*. Loc. Cit. p. 927.

Benjamin cuando expone la configuración histórica y la plasmación eidética del *Trauerspiel* alemán presenta una estructura epistemocrítica que le seguirá largamente en su obra. En este caso, la forma artística de la alegoría barroca funciona como esquema teórico; su labor será mostrar las experiencias históricas antagónicas desde la imagen impresa en el texto teatral que escenificaba no sólo el conflicto político y religioso sino también el eterno decaer de la vida. El movimiento dialéctico del contenido de esta obra será propio de todo fenómeno de *Ursprung*, el que como categoría histórica se fijaba en el conocimiento póstumo presente en las obras, por lo que la pregunta por el *brinco genuino* de éste apuntaba directamente a la tensión histórica de la formación de la alegoría entre la alta y baja edad media, desde el claro-oscuro del símbolo hasta la supremacía de la alegoría en la «panoplia» conceptual cada vez más «elevada» y oscura. Ésta se cumplirá en la escenificación del conflicto, pero también en la tensión del lenguaje sacro y su devenir profano, entre la pureza del nombrar y la signatura que se fija en la materialidad decadente, pero también como instrumento de acción política, donde la intriga del monarca, de la corte y el clero configuran su contenido histórico. No olvidemos que la apoteosis barroca es considerada dialéctica pues se consumaba en el vuelco de sus extremos [*Sie vollzieht sich im Umschlagen von Extremen*]³⁰. Jarque sostiene que el discurrir temporal en la alegoría tiende a quedar como contraído en una sola imagen de contenidos diversos pero simultáneos: «pues cuando se trata de la presentificación del tiempo en el espacio, —¿y qué otra cosa es su secularización sino su transformación en estricto presente?— el proceder fundamental es la simultaneización del acontecer» o dicho de otro modo: su transformación en espacio, en imagen³¹. La alegoría de las alegorías será la *facies hipocrática*, la figura de la ruina y la descomposición, el lenguaje incomparable de la cabeza de muerto, donde confluyen la expresión más salvaje y la más absoluta carencia de expresión, el sujeto mítico y la «criatura» naturalmente inerte en una sola imagen ambivalente. La obra de arte alegórica lleva en sí en cierta medida su propia descomposición crítica, en su espíritu se cumpliría el nacimiento de la crítica. En esta fórmula encontramos la raíz del proceder inmanente que Benjamin pone en la obra de arte en su *Trauerspiel*. Esta «constelación» se nos ofrece como un fragmento alegórico dominado por la simultánea presencia del extremo subjetivo, la «expresión», y el extremo «no intencional» por el cual remite a la verdad. La «salvación» de la alegoría en el *Trauerspiel* no es sino el acto de afirmación de la propia interpretación como alegoría³². La conexión propuesta no se aleja de la explotada por el mismo Benjamin, pues sostenía que: «existe una mediación —aun cuando muy tensa y problemática— desde mi particular posición filosófico-lingüística a la forma de contemplación

³⁰ BENJAMIN, W., *El origen del «Trauerspiel» alemán*. Loc. Cit. p. 337/ GS, I.2. p. 304.

³¹ JARQUE, V., *Imagen y Metáfora. La estética de Walter Benjamin*. U. Castilla La Mancha. 1992. p. 134.

³² *Ibid.*, pp. 140-141.

propia del materialismo dialéctico»³³. La legibilidad expresiva de las formas históricas o de los productos materiales de su tiempo, su reunión serial en correspondencia — semejanza no sensorial— podía mostrar una determinada constelación histórica. Pero dicha posición la complementa o la vuelve a tensar cuando dice: «nunca he podido pensar ni investigar de otro modo que en un sentido teológico, si se me permite decirlo así, a saber, en conformidad con la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve niveles de sentido de cada pasaje de la Torah»³⁴. Si para conocer una ciudad se debía entrar y salir por los cuatro puntos cardinales e incluso de cabeza y en reversa, la búsqueda de una gama innumerable de sentidos no será sólo precisamente una búsqueda teológica propiamente tal sino otra forma de acceder a lo olvidado, en tensión también con la acción política, pues sólo en medio de ambas se podrá hacer justicia a lo conocido, es decir entrar y salir en la verdad por un instante. En esta instancia, la fuerza de la yuxtaposición de los extremos y del borrado de sus límites será parte fundamental de su escritura filosófica, cuando el *Medio* no sólo exponga la dualidad sino la mediatez pura de la misma tensión. En este sentido, el concepto de *Umschlagen*, su rendimiento figurativo se despliega como *cambiar bruscamente* o *vuelco*. Si lo separamos por un guión: *um-schlagend* sigue la estela de: *alrededor de lo súbito, de lo instantáneo, incruento* o *que a la postre resulta decisivo*. Por lo que se insiste en el juego con la imagen de vuelco y con la mediatez de la tensión de los extremos opuestos, visibles y captados inmediatamente. Hacia el final del *Trauerspiel*, Benjamin cita a Ritter, físico alemán, que da justo en el centro de la concepción alegórica al proponer que toda imagen es siempre *Schriftbild*, es decir *imagen escritural*. Lo relevante será que la imagen a la vista de la alegoría barroca como figura de la misma escritura está preparada para el *ojo*, pues no se pierde en su lectura, ya que permanece en la materialidad del papel y los grabados. Y agrega: «En el contexto de la alegoría, la imagen es tan sólo signatura, sólo monograma de la esencia, no la esencia misma en su envoltorio»³⁵. Desde la instancia de esta obra y siguiendo la literalidad de nuestra traducción, el *Trauerspiel* será entonces un mosaico conformado de signaturas y monogramas que finalmente harán visible y legible por un instante esta idea [*Idee*]. Si la filosofía benjaminiana se despliega como exposición de unas pocas ideas, su forma se presentará en la misma escritura filosófica, en medio del tratado [*Lehre*] y el ensayo esotérico [*esoterischen Essay*]. La fuerza de la tensión de los extremos de la imagen alegórica no es por

³³ BENJAMIN, W., *GS, Briefe I*, Suhrkamp, Frankfurt am Mine 1978. p. 523. [«...Dass von meinem sehr besonderen sprachphilosophischen Standort aus es zur Betrachtungsweise des dialektischen Materialismus eine —wenn auch noch so gespannte und problematische— Vermittlung gibt».]

³⁴ *Ibid.*, p. 524. [«Und wenn ich es denn in einem Worte aussprechen soll: ich habe nie anders forschen und denken können als in einem, wenn ich so sagen darf, theologischen Sinn — nämlich im Gemässheit der talmudischen Lehre von den neunundvierzig Sinnstufen jeder Torastelle».]

³⁵ BENJAMIN, W., *El origen del «Trauerspiel» alemán*. Loc. Cit. p. 435.

tanto de carácter lógico, por lo que no hay contradicción, sino que es histórica, real, lo que hay es antagonismo entre antigüedad y cristianismo, súbitamente petrificada en medio de la lucha inacabada. Entonces, la *medialidad inmediata* no sólo conecta la fuerza esencial del puro nombrar con la acción —política, religiosa— de una escritura sino también en el contenido objetivo de la experiencia histórica.

La exposición de la relación sueño-vigilia-despertar, permanecerá claramente en los llamados *Materiales de Passagen-Werk*, especialmente en el comienzo del *Konvolut K*. En estos se expone la tensión dialéctica de juventud-colectivo-sueño, y vigilia-recordar-despertar, siendo el colectivo onírico [*träumeden Kollektivium*] decimonónico una de las figuras a investigar en la moda, en la publicidad, en las construcciones y en la política, pues aparecía adormecido como en un sueño cada vez más profundo. En este contexto, despertar [*Erwachen*] sería el mejor ejemplo para el giro [*Wendung*] dialéctico y copernicano de la *Eingedenken*. Se sostiene que lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico [*dialektischen Umschlag*], irrupción de la conciencia despierta. Por eso, la política obtiene el primado sobre la historia. Así los hechos pasan a ser el ahora mismo que sobreviene, constatarlos será la tarea del recuerdo. Y si el despertar es la instancia ejemplar del recuerdo, se consigue recordar siempre lo más cercano, lo más banal, lo que está más próximo. Lo que quiere decir Proust cuando reordena mentalmente los muebles en la duermevela matinal, lo que conoce Bloch como la oscuridad [*Dunkel*] del instante vivido, no será distinto de lo que en el nivel de lo histórico, y colectivamente, debía ser asegurado. Benjamin sostiene que hay un saber-aún-no-consciente [*Noch-nichts-bewusstes-Wissen*] de lo que ha sido, y su afloramiento tendría la estructura del despertar³⁶. Esta temática estará presente también en las conexiones con Proust y Baudelaire, en relación a la tensión entre olvido, recuerdo, memoria involuntaria y reminiscencia. En cuanto a Proust, nos dice que es parte de una generación que había perdido todos los apoyos corpóreo-naturales de la *Eingedenken* y que sólo azarosamente pudo hacerse con los mundos infantiles, aunque imperfecta e incluso patológicamente. Esto entronca con la desaparición de la narración como experiencia real de exponer una vida vivida a partir de la palabra. Así Baudelaire queda en medio del *shock* moderno, entre la autoalienación y el *spleen* de un pasado inmediato que se derrumbaba en medio de la producción técnica de la mercancía y de la reproducción de la imagen fotográfica. En este contexto, no hay recuerdo ni *Eingedenken*, sólo *souvenir* o *Andenken*: la mercancía hecha objeto de colección³⁷. Si el objetivo de Benjamin en *Passagen-Werk* era presentar una tentativa sobre la técnica del despertar de la fantasmagoría del siglo XIX, ésta girará entorno a un vuelco dialéctico que también tendrá regadas astillas mesiánicas a la vez que políticas e historiográficas materialistas.

³⁶ BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*. Loc. Cit. [K 1, 2]. pp. 394/491.

³⁷ BENJAMIN, W., *Obras I.2, Parque Central*, Abada, Madrid 2008. p. 300.

En el contexto central de la introducción al resumen de 1939 y lo expuesto en [N 3 a, 2] de *Passagen-Werk*, el interés de Benjamin es construir una *Urgeschichte* del siglo XIX, para esto deberá aglutinar todas las imágenes correspondientes en una forma novedosa que permitiese dar cuenta del proceso de cosificación de la sociedad burguesa y también de una sensibilidad decadente, cuya experiencia había desaparecido. La forma escogida será la *fantasmagoría*, como huella de la imagen onírica, de la falsa conciencia; aparece en correspondencia con la ambigüedad que provocaba el fetiche de la mercancía en la multitud, es decir entre la sensación de lo nuevo y lo mismo-siempre-igual, moviéndose entre el deseo y el miedo. Marx ya había mencionado este carácter, pero vislumbra otro, a saber, el vuelco hacia la abstracción más absoluta, alcanzando una «objetualidad fantasmal»; el valor de uso y de cambio desaparecen rápidamente en la información publicitaria. Sabiendo que sólo era una concreta relación social de los hombres, adopta para ellos la forma fantasmagórica de una relación entre cosas³⁸. Acabar con la representación cosista de la civilización o de la cultura será el principio rector del proyecto de los pasajes³⁹. Así, el origen de esta forma novedosa respondía también a la tensión dialéctica entre una mecánica que imitaba a la naturaleza (movimientos, luminiscencias) y a la reproducción técnica de la imagen en la fotografía y el cine. Benjamin dedicará el *Konvolut Q* a estas formas técnicas que rápidamente quedan obsoletas, respondiendo a un tratamiento figurativo de proto-cine: panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navalaromas, pleoramas, fantoscopio, fantasmo-parastias, experiencias fantasmagóricas, fantasmapáticas y georamas. Al berlinés le interesaba mostrar el choque de la experiencia en el ejercicio productivo industrial y en la producción artesanal o manufacturada, sobre todo su expresión en la desaparición de la narración y en la destrucción del aura en la obra del arte, imponiéndose la novela y la información periodística. Por otro lado, la fantasmagoría técnicamente se caracterizó por ser una proyección lumínica de transparencias pintadas, generadas por una linterna llamada *fantoscopio*. Se proyectaban imágenes de personajes conocidos, especialmente políticos muertos, como imágenes fantasmales⁴⁰. En este contexto, la sugerencia de Adorno al *Konvolut* de 1935 apuntaba a volver a la tensión dialéctica entre teología y filosofía. Una radicalización de la dialéctica hasta el mismo núcleo teológico, debería significar a un tiempo un refinamiento extremo del tema dialéctico-social, incluso del tema económico. Pero sólo una determinación exacta de la forma industrial de la mercancía como forma históricamente bien diferenciada de las anteriores podría proporcionar por completo la *Urgeschichte* y la ontología del siglo XIX⁴¹. Cuando Benjamin hace referencia a la fantasmagoría en su resumen del *Konvolut* de 1939 estaba acogiendo esta

³⁸ BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*. Loc. Cit. p. 201.

³⁹ *Ibid.*, p. 50, 1256.

⁴⁰ COHEN, M., *La fantasmagoría de Walter Benjamin*. En texto: Walter Benjamin. *Culturas de la imagen*, Compiladora Uslenghi A, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2010. p. 211.

⁴¹ BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*. Loc. Cit. p. 930.

recomendación. En ningún caso abandona el concepto de imagen dialéctica, pues lo deja claramente expuesto en las tesis *Sobre el concepto de historia*, sobre todo en sus materiales publicados en *Passagen-Werk* y en los paralipómenos de su *Obra Completa*⁴². Esta forma originaria será la figura que ordene la serie de formas históricas típicas del París decimonónico. Así se construye la novedosa historia desde las primeras construcciones en hierro, a saber, los pasajes parisinos, los cuales se replicarán en las principales capitales del mundo, las primeras ferias internacionales, la producción y reproducción técnica de las mercancías. El proyecto de los pasajes parisinos expone cómo se construyen los fundamentos burgueses de este siglo y como en algunas ocasiones, los desvalidos se oponen y luchan en contra. Un buen ejemplo expuesto es *La Comuna* parisina donde se reconoce el fin de la fantasmagoría burguesa en nombre de una representación proletaria y su marcado carácter de lucha de clases. La otra acción política que rompe dicha representación será la creación y publicación del *Manifiesto comunista*.

El concepto de imagen, sumado a una dialéctica *sui generis* comienza a desarrollarse aproximadamente a partir de 1929 y 1935⁴³. Sin embargo, el despliegue de la categoría de *Ursprung* en medio de la idea de *Trauerspiel* ya participaba de un procedimiento dialéctico original en medio de categorías cuyo carácter monadológico y platónico era puesto en tensión. Cabe destacar que la tensión entre la experiencia histórica de lo antiguo y lo actual de la alegoría barroca es afín a la alegoría en Baudelaire, al considerar la vida moderna como *fondus* de imágenes dialécticas⁴⁴. Benjamin consideraba el almacenamiento como ideal propio del barroco, del que las gigantescas bibliotecas eran su monumento, donde el antagonismo entre lo actual y lo sido se jugaba en la imagen escritural que saltaba en medio de significado y significante. La imagen que salta en la obra, en la escritura [*Schriftbild*] alegórica se fijaba en la tensión de lo antiguo y lo moderno. La escenificación de esa experiencia histórica, la fuerza de su expresión exponía la infinitud del hundimiento [*Untergang*] de la vida. En la alegoría barroca, la figura de la ruina y de la calavera serán expresiones de una experiencia histórica-natural caracterizada por la eterna caducidad [*ewige Vergängnis*]. Sabemos que el *Ursprung* no designaba el devenir de lo nacido, sino lo que nace al devenir y al pasar [*Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint*], como movimiento de torbellino⁴⁵. Éste envolvía en su «proceso» la génesis y el ocaso, a saber, el ya no ser de una materialidad que dejaba huella.

⁴² En sus *Gesammelte Schriften I.3*. pp. 1228-1252.

⁴³ VARGAS, M., *El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin*. Rev. Latinoamericana de Filosofía. 2012, vol.38, n.1. p. 97. (En línea) <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185273532012000100004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1852-7353.

⁴⁴ BENJAMIN, W., *Obras I.2, Parque central*. Loc. Cit. p. 263. [GS I.2. p. 657]

⁴⁵ BENJAMIN, W., *El origen del «Trauerspiel» alemán*. Loc. Cit. p. 243/ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, taschenbuch wissenschaft, Frankfurt am Main 1978. p. 28.

Benjamin también apuesta por el *Ursprung* de los pasajes parisinos, por eso deberá construir una *Urgeschichte* del siglo XIX, así debía aprehenderlo bajo una forma originaria [*originäre Form*] que pudiese juntar de una manera novedosa todas las imágenes pertinentes de ese tiempo y construir una constelación auténtica para ese tiempo histórico. En esta instancia, el método dialéctico se caracterizaría por desarrollar nuevos métodos al conducir a nuevos objetos, así como la forma en el arte, la que se caracterizaba por desarrollar nuevas formas al conducir a nuevos contenidos. Decíamos que la *fantasmagoría* será la forma originaria escogida para exponer la alienación y autoalienación provocada no sólo por la producción industrial de la mercancía sino la cosificación de las relaciones humanas. Esta forma a la vez mostraba los extremos antagónicos y conflictivos conformados en medio de la base económica y la expresión de la superestructura: la dialéctica entre artesano, obrero cualificado se complejiza con la aparición del lumpen —ni artesano ni obrero calificado—, que comienza a ser normalizado e higienizado por la caridad cristiana de la burguesía urbana. Bajo la idea de progreso la forma fantasmagórica se despliega hasta la misma experiencia del *shock*, la reproducción técnica de la imagen termina con el aura de la obra de arte, rompiendo la sensibilidad perceptiva de carácter artesanal, por lo que también la narración desaparece, tomando su lugar la novela y la información. Por otro lado, si el concepto de progreso se relacionaba bajo la idea de catástrofe, la fantasmagoría se confería como sin salida, siendo parte de un proceso repetitivo y nihilista, donde lo nuevo y lo siempre igual se representaban en la moda para cada época una y otra vez. En cambio, cuando el concepto de catástrofe dominaba sobre la imagen del curso de la historia se desplegaba como el caleidoscopio en manos del niño, por lo que a cada movimiento (del investigador) desarmaba lo construido, por esta razón el berlinés sugiere destruirlo⁴⁶. De igual forma, ambas ideas —progreso y catástrofe— deberán ser eliminadas por la interpretación materialista histórica. A partir de aquí, se construirá una constelación imaginal desde una serie concreta de formas históricas de los pasajes parisinos, donde las primeras formas técnicas industriales y nuevos materiales de construcción contendrían en germen algunas formas históricas del siglo venidero, la utilización de hierro y vidrio en la construcción de edificios estilo *Bauhaus* será un buen ejemplo.

La técnica de montaje benjaminiano se asemeja al trabajo con las imágenes en los emblemas alegóricos del Barroco, así también con el ensamble de los mosaicos antiguos y con la técnica de mecano en la construcción de la torre *Eiffel*; especial relevancia despliegan las pequeñas piezas en la obra total. Este concepto de montaje quedará sintetizado en la reproducción técnica de la imagen fotográfica en el cine de fines del siglo XIX —gracias a la «imperfección» sensorial-mental, el movimiento en la imagen se construye a partir del montaje de 16 a 18 fotogramas por segundo en el cine mudo, hasta 24 en el cine sonoro—. Aquí se pone en valor una suerte de cristalización de

⁴⁶ BENJAMIN, W., *Parque Central*. Loc. Cit. p. 266.

la experiencia histórica en una determinada imagen como constelación de muchos otros puntos materiales. La base común de todas estas técnicas de montaje es la exposición de una imagen determinada a partir de un sinnúmero de experiencias históricas figurativas, simultáneas, que podrían ser leídas desde un aquí y un ahora determinado. Benjamin construye a partir de un conglomerado de citas, obras y formas históricas (técnicas y artísticas) una constelación imaginal en tensión, cuyo rendimiento dialéctico se caracterizará por su interrupción o suspensión [*dialektische Stillstellung*] en un instante determinado, cuando dicha constelación se encontrase saturada de tensión. Será el mismo pensar quien le propine un *shock*, a partir del cual se reordenará en una nueva imagen. La historiografía benjaminiana se servirá de citas robadas o sacadas del contexto temporal para ser actualizadas en un tiempo-ahora [*Jetztzeit*]. De ahí que el concepto de actualización sea prioritario de su interpretación del *Jetztsein* (Ser-ahora), pues se construiría en el ahora de su cognoscibilidad, es decir al poder leer lo que ha sido en una ahora determinado, siendo legible sólo en el instante de la acción política, que puede ser entendida en clave mesiánica o como chance revolucionaria que permitiría salvar las experiencias de los desvalidos. De tal forma, la imagen dialéctica le acontece al sujeto histórico, el que no tiene nada que ver con el sujeto trascendental sino sólo con la clase oprimida que lucha en su situación más expuesta. La imagen dialéctica saltaría en la acción política de esta clase, sólo aquí se le haría justicia a lo conocido en el instante mismo del conocer, es decir en el ahora de su cognoscibilidad. A partir de aquí, el concepto de imagen se construye como fundamento de un esquema dialéctico que interrumpe su movimiento para fijarse en la cesura del pensar, en su detención [*Stillstand*]. Cuando Benjamin cita a Engels, muestra la meta de la exposición materialista de la historia como *escapar del ámbito del pensamiento*⁴⁷, enfocándola en el brinco [*Sprung*] de la imagen en la interrupción o suspensión de la dialéctica. Una vez destruidas las ideas propias del pensar burgués, se abre espacio, se despeja para la construcción de un materialismo histórico que se fijará en la fuerza figurativa de la tensión absoluta de los extremos históricos, cuya finalidad será rescatar una experiencia histórica genuina, pero olvidada. Esta fuerza quedará impresa en la expresión de determinadas obras y sus respectivas formas de exposición, es decir en una materialidad histórica que deja huellas al decaer y que es parte de esa mirada alegórica que Benjamin fija en eterna caducidad de la vida. Para esto, pondrá en tensión categorías absolutamente opuestas y así construirá un concepto de presente genuino y original, a saber, *Jetztzeit*, donde la experiencia real será su centro. La relación en tensión de las categorías de historiografía y política será idéntica a las teológicas-mesiánicas de *Erlösung* (Redención) y *Eingedenken* (Remembranza)⁴⁸. Esta exposición histórica o escenificación imaginal de una experiencia histórica en medio de la escritura

⁴⁷ BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*. loc. Cit. p. 478.

⁴⁸ BENJAMIN, W., *GS, I.3, Notas del editor*. p. 1248. Ms. 442.

y el nombrar, se construirá como una constelación figurativa en medio de un concepto de tiempo-ahora [*Jetztzeit*] que es capaz de leer el vuelco de lo que ha sido [*Gewesene*]. En el materialismo benjaminiano, el objeto histórico es sacado del contexto epocal, homogéneo tradicional para volcarse dialécticamente en el ahora de su cognoscibilidad. Por eso se dice que el investigador materialista le vuelve la espalda a su actualidad para fijarse en lo que ha sido [*Gewesene*], pues se pone en medio de la constelación desde su ahora. Así, *Das Passagen-Werk* configura una constelación imaginal de diversas formas históricas decimonónicas, especialmente cuando la materia-histórica y las relaciones sociales estaban afectadas por la producción industrial de la mercancía y la reproducción mecánica de la imagen. En *Calle de dirección única* se iniciaba esta nueva forma de expresión que apuntaba a *ver lo actual como el reverso de lo eterno*. Así, exponer este lado oculto de la «moneda» será el punto de inflexión sobre la constante decadencia de la vida, de la naturaleza y de las relaciones sociales en la gran urbe. Ver su hundimiento [*Untergang*], la rapidez de irse convirtiendo en ruina o desecho es una de las expresiones comunes de los pasajes parisinos del siglo XIX. Como forma arquitectónica de lujo, típica de los primeros almacenes pronto pasará de moda, su iluminación, primero aceite, luego gas y finalmente electricidad, mostrará su rápida decrepitud. Sólo sus nombres mantendrán inscrito un mundo que estaba desapareciendo. El ya-no-ser de estas formas históricas llamará la atención del Berlínés, porque sólo aquí, en este hecho profano, en la eterna caducidad, el orden mesiánico encontraría el punto de apoyo. Ya en *Paris I* sostenía que haber pasado o no ser ya, era algo que actuaba apasionadamente en todas las cosas. El historiador se apoyaría en esta fuerza dialéctica al conocer las cosas como ellas son para un instante del no-ser-ya. Sólo quedarían sus nombres y en lo más íntimo de estos actuaría una subversión [*Umsturz*] que en la lectura equivalía a una transmigración [*Verwanderung*]⁴⁹.

No es que el presente arroje luz al pasado o que el pasado arroje luz al presente, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago [*blitzhaft*] en el ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso [*Bild ist die Dialektik im Stillstand*], en parada⁵⁰. Si la imagen es la figura del objeto histórico y a su vez es idéntica a éste, cuándo y cómo acontece su salto [*Sprung*]. Sabemos que *Passagen-Werk* también se moviliza hacia la categoría histórica de *Ursprung* y a su vez comparece como concepto para *Urphänomen* al desplazarse del ámbito profano-goetheano al variado contexto judío, histórico y mesiánico. A partir de aquí, la chance revolucionaria de su materialismo histórico, destructivo y constructivo, será gatillada por la acción política del sujeto histórico, así la imagen dialéctica le acontece a la clase oprimida que lucha en su situación más expuesta, brinca en medio de su acción, la que es puesta en correspondencia

⁴⁹ BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*. Loc. Cit. 831.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 464.

con la acción del mesías, pues interrumpe la historia y no comparece al final de su desarrollo. La validación del carácter destructivo de la interpretación materialista benjaminiana se fundamenta en la acción de sacar del contexto temporal al objeto histórico, llenándolo de presente, de tiempo-ahora, al hacerlo legible lo actualiza en una constelación novedosa. A partir de aquí, el investigador debe captar e interpretar el instante de peligro del sujeto histórico, para esto recurre al montaje de formas históricas que puedan ser legibles para la construcción de su objeto histórico, de tal forma debe construir un armazón filosófico para llevar a su red los aspectos más actuales del pasado, así observará e interpretará a partir de desechos históricos. En este contexto, la dialéctica materialista se detiene en lo «surgente» [*Vergehen*] del devenir y del pasar en medio de los extremos del ahora y lo que ha sido, en la figura de su objeto histórico, en el caso de *Passagen-Werk* en las formaciones [*Gestaltungen*] y modificaciones [*Veränderungen*] de los *pasajes parisinos* desde su salida hasta su ocaso, aprehendiéndolo en los hechos económicos como *Urphänomen*, es decir desde el despliegue de la serie de sus concretas formas históricas, del mismo modo que la hoja [*die Reihe*] desplegaba a partir de sí misma toda la riqueza del mundo vegetal empírico. En otras palabras, el objetivo era captar el proceso económico como visible, expresivo fenómeno genuino [*anschauliches Urphänomen*], desde donde procedían todas las manifestaciones de la vida de los pasajes y con ello del siglo XIX. Entonces, los pasajes del trabajo industrial comparecen también como *Urphänomen* de este siglo. La pregunta por su *Ursprung* iba dirigida a mostrar su ya no ser, su hundimiento o decadencia, afín a la expresión de otras formas históricas, de carácter técnico, artístico y arquitectónico. Será la dialéctica la que se fije en ésta imagen para reordenarla en una nueva constelación de carácter monadológico. En esta instancia la dialéctica es interrumpida, su movimiento se detiene, quedando suspendido por unos instantes, así se expone la multiplicidad formal y de contenido del siglo fantasmagórico, donde el fetiche de la mercancía es fundamental en la reforma panóptica de las urbes europeas para controlar y disciplinar los movimientos proletarios, que finalmente serán diezmados en el próximo siglo en sus dos guerras mundiales. Si las tesis benjaminianas en *Sobre el concepto de historia* son una pieza faltante de un mosaico inconcluso o forman parte del último encuadre para un montaje que nunca se hizo, sabemos que aún existe en ellas una fuerza esquemática que muestra un camino determinado, donde el materialismo histórico conecta en la escritura filosófica: verdad y conocimiento, a partir de una apreciación de salto o grieta [*Sprung*], el punto ciego sin el cual el pensamiento conceptual no tiene lugar, siempre y cuando esa acción se esfuerce por rozar una percepción primordial, pero asumiendo el carácter medial de la escritura filosófica.

Los conceptos de vuelco [*Umschlagen*] y reverso [*Revers*] enfatizan el brinco [*Sprung*] de la imagen dialéctica; aquí no sólo se expone la tensión de los extremos opuestos y contradictorios, sino también el giro copernicano de la *Eingedenken*, el vuelco de lo que ha sido olvidado, en el ahora de su cognoscibilidad, a saber, la actualización superior y genuina del *Jetztsein*

(Ser-ahora). El investigador materialista y la clase oprimida que lucha en su situación más expuesta participan de la fuerza imaginal de la construcción teórica del concepto de *Jetztzeit*, reuniendo lo teológico y lo filológico para la interpretación de una realidad a partir de formas históricas singulares. Ésta terminará abriéndose con la llave política, una suerte de anticipación sobre cualquier representación fascista, y que no es otra cosa que esa *presencia de espíritu* que no tiene nada que ver con la actualidad temporal, sino con la construcción de una experiencia histórica genuina, de una legalidad *ideal*, pues se hace justicia a lo conocido alguna vez y olvidado, y que pertenece a la única tradición aceptada por Benjamin, la de los desvalidos. Aquí, la fuerza en reversa y el vuelco dialéctico de cada extremo de la constelación construida se organiza finalmente en una nueva imagen. En esta instancia, si la imagen dialéctica es considerada la forma del objeto histórico que satisface las exigencias de Goethe para el objeto de análisis: mostrar una síntesis auténtica, ésta será el *Urphänomen* de la historia⁵¹. Paralelamente, y teniendo en cuenta que en la imagen dialéctica se hace presente, a la vez que la cosa misma, su *Ursprung* y su *Untergang*⁵², podemos concluir que el proyecto final de *Das Passagen-Werk*, aunque inconcluso, reúne sobradamente los materiales y las formas históricas para exponer el siglo XIX como *La fantasmagoría* moderna, y donde la forma arquitectónica de los *Pasajes* parisinos terminarán siendo el *Urphänomen* construido por la *Urgeschichte* benjaminiana, donde el fetichismo de la mercancía quedará plasmado y encarnado como en cualquier obra de arte, fuese singular o mediocre. A partir de aquí, la imagen dialéctica que brinca a la vez agrieta la representación cosista de la realidad; ésta se juega no sólo en la parada o suspensión del pensar dialéctico sino también en el medio de la tensión entre lo expresivo y lo inexpresivo, entre la expresión de la escritura y la imagen de su legibilidad. Si para Benjamin Adán es el padre de la filosofía, lo será en referencia a una percepción primordial de las palabras e ideas más que a un lenguaje originario⁵³. Para el berlinés la recuperación del carácter simbólico de la palabra se jugaba en la unidad de lo sensible y lo suprasensible, siendo parte de lo genuino de su dialéctica. Ésta se juega finalmente en la cesura del pensar, en ese «espacio» no vacío que construye la misma tensión. Aquí el pensar se ve enfrentado no a una paralización total sino que suspende su movimiento en la tensión absoluta de los extremos; en medio de la palabra y la escritura hace brincar una determinada imagen, que no tiene nada que ver con el *Urbild* de Platón, pero sí estará muy cerca de la mónada de Leibniz, ese fragmento que está en correspondencia con la tesela que conforma el mosaico, como cristal de la vida en cuanto imagen del mundo en la obra de arte, a su vez, obra de toda una vida y vida de toda una historia, por cierto materialista. Benjamin cumplirá finalmente con el dictamen de su misiva juvenil al editor

⁵¹ *Ibid.*, p. 476. *Das Passagen-Werk*. Loc. Cit. p. 592.

⁵² *Ibid.*, p. 1021.

⁵³ BENJAMIN, W., *El origen del «Trauerspiel» alemán*. Loc. Cit. p. 233.

de la revista *Jude* al valorar que el misterio de una obra se juega en medio de la palabra, la escritura y la acción política, pues el sentido oculto puede ser vislumbrado a *posteriori* en la legibilidad de un ahora que lo descifra, haciendo justicia a ese conocimiento perdido. Por esta razón, será la salvación [*Erlösung*] una de las categorías teológicas de dicho conocer, el de los desvalidos. Así, la remembranza [*Eingedenken*] expone ese quicio entre lo que ha sido y el ahora que lo abre, es el fiel de la balanza, en medio está el funambulista, en cuyo equilibrio vibrante se juega la experiencia de la tradición de los desvalidos. Esta *Eingedenken* es expuesta a partir de la imagen de la espiga de trigo de la que pende el ahogado, así, para que haya vida debe morir el fruto. De ahí la imagen dialéctica benjaminiana del objeto histórico como semilla fructífera pero carente de gusto⁵⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2007). *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften, I.1, I.2, I.3, II. 1, IV.1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996). *Gesammelte Schriften, V.1, V.2. Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1978). *GS. Briefe I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1978). *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp T.W.
- Benjamin, W. (2007). *Obras I.1, El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. El origen del «Trauerspiel» alemán. «Las afinidades electivas» de Goethe*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2008). *Obras I.2. Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo. Parque Central. Sobre el concepto de Historia*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2007). *Obras II.1, Estudios metafísicos y de Filosofía de la Historia. Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2010). *Obras IV.1, Calle de dirección única*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal Ediciones.
- Cohen, M. (2010). *La fantasmagoría de Walter Benjamin*. En texto: *Walter Benjamin. Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Compiladora Uslenghi A, Eterna Cadencia.
- García, L. (2015). *Medialidad pura. Lenguaje y política en Walter Benjamin*, Revista: Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Fundación Dialnet, U. De La Rioja. Vol. 6, N° 8, 2015. http://www.academia.edu/22801232/Medialidad_pura._Lenguaje_y_pol%C3%ADtica_en_Walter_Benjamin
- Jarque, V. (1992). *Imagen y Metafora. La estética de Walter Benjamin*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- López de Santa María (2013). *Schopenhauer. Sobre la visión de los colores*. Madrid: Trotta.
- Oyarzún, P. (1995). *La Dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Lom-Arcis.

⁵⁴ BENJAMIN, W., *Obras I.2, Sobre el concepto de Historia*, Abada, Madrid 2008. p. 317.

Vargas, M. *El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin*.
Revista Latinoamericana de Filosofía. 2012, vol.38, n.1. <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185273532012000100004&lng=es&nrm=iso>.
ISSN 1852-7353.

Universidad de Barcelona
lehg1971@gmail.com

EDUARDO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

[Artículo aprobado para publicación en enero de 2019]