



EDUARDO MAURA ZORITA

El mundo como tarea. Notas sobre la inteligibilidad de la escritura de Walter Benjamin

Partiendo de la importancia que los objetos no literarios y los artefactos, en general, han venido adquiriendo en los últimos tiempos en el campo de la investigación estética y los estudios literarios, podría decirse que los procesos de significación en nuestro tiempo han abandonado la literalidad de la vieja división entre narrativa e historiografía o, si cabe, épica e historia. Sin embargo, las técnicas de análisis literario —*Close reading*, retórica textual, etc.— han conservado buena parte de su vigencia a través de un proceso de sacrificio que llamaré aquí fronterizo. Probablemente, nunca antes en la historia de la hermenéutica después de Heidegger habíamos asistido a una revisión tal de las viejas parejas de baile de la teoría de la interpretación. La dialéctica entre forma y contenido se ha visto amenazada por nuevas formas de comunicación que expresan, indirectamente, buena parte de su *esencia* con anterioridad a la escritura (pienso en las nuevas tecnologías que ponen en contacto a millones de personas bajo avata-

res y perfiles, digamos, sin contraste empírico); asimismo, realidad y ficción se han fusionado también en nuestro días bajo la máscara de la inmediatez de la información y la temporalidad chata de la noticia de alcance. La teoría de los géneros literarios, por su parte, ha presenciado como autor y audiencia ya no sólo interactúan, sino que determinan la obra en un perpetuo “silencio, se rueda” y otras categorías han sido amenazadas por la inter- y multidisciplinariedad de su capital humano (*Cultural studies*, *Media studies*, *Queer theory*, género/obra, intención/recepción, etc.) La obligación de las técnicas de análisis literario de sobrevivir en un entorno hostil ha tenido, en este sentido, dos consecuencias fundamentales. La primera, de índole metodológica, ha redundado en una mayor atención a lo extraliterario, siendo éste el penúltimo estadio de una “evolución” que Saussure primero y Derrida después ya habían diseñado. La segunda consecuencia, más radical, tiene que ver con la propia condición del texto y su relación con el entorno.

A este respecto, Walter Benjamin, apenas nueve años después de la publicación del *Cours de linguistique générale* de Saussure, redacta su fallido escrito de habilitación en Frankfurt con plena conciencia de que lo que estaba en juego no era la tradición dramática germánica o la reivindicación del *Trauerspiel* como género literario, sino más bien las relaciones entre naturaleza e historia, por una parte, y la posibilidad de una indagación en el origen de los fenómenos culturales, por la otra. En esta línea histórico-natural, algunos años después, Th. W. Adorno y Peter Szondi presentarán dos opciones analíticas que, como expondré en estas páginas, componen junto con el libro de Benjamin sobre el Barroco una constelación histórico-crítico-filosófica de enorme importancia. Una vez esbozado este panorama, mi tarea, en estas páginas, consistirá en mostrar dos ideas fundamentales:

1. A partir de la definición de *origen* que Benjamin desarrolla en su libro sobre el Barroco, analizar la constelación en la que Benjamin, Adorno y Szondi se inscriben para, de esta manera, decidir si existen en ella los rudimentos de un método dialéctico aplicable a la literatura, el arte y la escritura filosófica. En otras palabras, se trataría de esbozar una hermenéutica material desde la cual afrontar un ensayo sobre la inteligibilidad de la escritura moderna. La definición de método dialéctico esbozada por Adorno en su *Filosofía de la nueva música*, según la cual éste “no puede consistir en tratar los fenómenos individuales como ilustraciones o ejemplos de algo ya sólidamente existente y dispensado por el movimiento mismo del concepto... Más bien *se exige transformar la fuerza del concepto universal en el autodesarrollo del objeto concreto y resolver la enigmática imagen social de éste con las fuerzas de su propia individuación*”,¹ será aquí una referencia indispensable.

2. Comparar brevemente las dimensiones exegética y crítica de Benjamin. La interpretación de Benjamin ha adolecido de una tendencia a conjurar la complejidad de su pensamiento en una respetuosa singularidad, pero también en notable complacencia con su aislamiento. El tema en cuestión vuelve a ser la historia, aunque también la sociedad. ¿Es posible dirigir las fuerzas de algunas ideas de Benjamin hacia un análisis general de la relación crítica de la obra con la vida histórica?

1. LA DEFINICIÓN DE *ORIGEN* Y EL PROBLEMA DE LA HISTORICIDAD. Mi intención, en primer lugar, es desvelar el camino que conduce de Adorno y Szondi a Benjamin, muy particularmente a la definición de origen (*Ursprung*) que expone en su libro sobre el Barroco. La singularidad de esta argumentación radica en un doble sentido esencial. Esto es, la estrategia privilegiada de lectura de esas líneas sobre el origen de Benjamin ha de ser,

argüiré, el método dialéctico cuyas fuerzas el propio Benjamin libera en su libro sobre el Barroco. Los tres protagonistas de esta comunicación han desarrollado, en este sentido epistémico, una construcción filosófica de la idea de la obra y su coherencia; buscan una construcción que lleve a la obra incluso más allá de lo realizado por ella. Asimismo, los tres han sido conscientes de la urgencia de la reconciliación entre filosofía y arte —filología y estética— como polos ineludibles de una aproximación dialéctica y material a la obra de arte. Pero, por encima de todo, han sido pensadores de la historicidad: “La historia no es exterior a la obra”², proclama Adorno al unísono con la hermenéutica de Szondi, para la cual “sólo puede ser enteramente justo con la obra de arte aquel modo de consideración que permite ver la historia en la obra de arte y no aquel que vea la obra de arte en la historia”.³ Se trata de pensamientos que tratan de intimar con la obra de arte. Se trata de pensamientos que no la despachan conceptualmente desde arriba sino que perciben en ella una capa profunda de conocimiento que la interpretación ha de extraer en forma de reflexión para, finalmente, hacer justicia a la obra en la expresión de sus momentos cualitativos. De alguna manera, Benjamin ha tratado de recorrer los extremos posibles en ella, de filosofar sobre ella, de hacer de su origen, como de tantos otros objetos, una ciencia. Por esto creo que el método dialéctico de Adorno y Szondi, pero también el de Benjamin mismo, es el único adecuado para analizar su propia obra. Sólo este método, ajustado a su forma y contenido, puede extraer de Benjamin sus consecuencias genuinas. Benjamin, como un poeta que nunca llega a ser, no emprende siempre sucesiones o secuencias de pensamientos. Su escritura, en algunos momentos, se compone de palabras y no de pensamientos. Pero esto no la hace arbitraria. La escritura de Benjamin, simplemente, no es unívoca. Buscar un Benjamin político, estético o teológico es falsearlo. Se trataría, con Szondi, de separar lo propio de lo ajeno sin cercenar la palabra objetivamente ambigua.

Como punto de partida general remitiré a una peculiar crítica de Habermas al pensamiento histórico post-estructuralista. El precio a pagar por el post-estructuralismo, cree Habermas, consiste en la imposibilidad de dar cuenta de su propia situación si ha de ser consecuente con su propia crítica radical de la racionalidad. Llama la atención que el campo semántico de la crítica de Habermas sea ciento por ciento benjaminiano.⁴

La historia genealógica sólo puede asumir el papel de una crítica de la razón, y en este sentido de una anticiencia, si logra escapar del horizonte de esas ciencias del hombre, de orientación histórica, cuyo hueco humanismo Foucault trata de desenmascarar en términos de una teoría del poder... Foucault quiere (a) dejar tras de sí el presentismo que caracteriza a la ciencia histórica de la modernidad. Quiere acabar con el privilegio de un presente que adquiere toda su urgencia bajo la presión que ejercen los problemas de un futuro que cae bajo la responsabilidad del hombre, y al que narcisísticamente queda referido el pasado... De ellos se sigue (b), como consecuencia meto-

dológica, una despedida de la hermenéutica. La nueva historia no sirve a la comprensión sino a la destrucción y dispersión de aquella trama de influencias que supuestamente une al historiador con su objeto.

Habermas parece asociar a Foucault con una negación radical del negocio de la interpretación e, incluso, con un rechazo directo de la idea de documento en tanto que archivo cargado de sentido. Un poco más adelante, Habermas, y es aquí donde Benjamin toma posición, sostiene que para Foucault el ámbito de la historia está lleno de contingencia, a la manera clásica, pero esta vez no secuencialmente, sino íntegramente lleno de destellos desordenados, apariciones y desapariciones de nuevas formaciones de discursos que impedirían la constitución de un sentido global. El historiador trascendental, como Foucault, “mira como en un caleidoscopio” (DFM, 275) y “la historia se congela bajo la mirada estoica del arqueólogo, formando una montaña de hielo recubierta de las formas cristalinas de las formaciones arbitrarias de discursos. Pero como cada uno de ellos tiene la autonomía de un universo sin origen, la tarea del historiador sólo puede ser ya la tarea de un historiador genealógico que explique la accidental procedencia de estas extrañas formaciones a partir de los moldes que constituyen para ellas las formaciones limítrofes, es decir, a partir de las circunstancias más próximas” (DFM, 276). En resumen, para Habermas el historiador trascendental agita esta montaña de hielo con su mirada cínica, provocando otra vez más un seísmo en cadena de formaciones discursivas. Resulta llamativo el lenguaje de Habermas, especialmente cuando utiliza el adjetivo *ursprunglos* como sinónimo literal de sin-origen. Concretamente, lo que para Habermas es petrificación de la historia en un bloque de hielo, marcado por los leves trazos que las formas cristalinas de las distintas formaciones discursivas dejan, es en Benjamin otra cosa muy diferente. Lo que para Habermas es autonomía abstracta y vacía en tanto que carente de origen (*ursprunglos*), comparece en el tratado de Benjamin como finitud discontinua que define el objeto de la interpretación histórico-filosófica de la Idea. Esta discontinuidad monádica de la Idea, como sugiere el título de su estudio sobre el Barroco (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels* o *El origen del Trauerspiel alemán*), no concluye con una autonomía espuria, sin origen, sino que más bien sugiere una revisión del término *origen*, y con él de los conceptos de tradición e historia. Así, en el libro de Benjamin no hay una revisión gnoseológica al uso, sino una revisión metacrítica que, por definición, no da la teoría del conocimiento (literario) por sentada. Por eso su prólogo no es sólo epistemológico sino epistemo-crítico. Benjamin va en busca de una forma de interpretación que no dé la cognición por sentada. Una interpretación que no sea ni literaria ni histórica, en el sentido de historia del arte, ni propiamente estética. Su perspectiva será, por lo tanto, tan histórico-filosófica como posthegeliana en el sentido de búsqueda, en vano, de la gran reconciliación. Benjamin ya había rechazado este ideal judeocristiano en un



LIBROS Ensayo

fragmento de 1920-1921 en el que ya afirmaba que “la significación del tiempo en la economía del mundo moral, en el que no sólo borra las huellas de las malas acciones/fechorías, a través de su duración —y más allá de todo recordar u olvidar— conduce de la más misteriosa de las maneras al olvido, nunca a la reconciliación”.⁵ La dialéctica acompaña a la investigación filosófica, ciertamente, pero no por ello es dialéctica hegeliana *sensus spiritualis*. De hecho, la investigación filosófica y sus directrices son la dialéctica que lleva inscrita el término *origen*, que será ya siempre una categoría histórica y no lógica. Una categoría en la que singularidad y repetición se condicionan mutuamente la una a la otra.

En otro ámbito de conocimiento, concretamente en el del conocimiento filológico, Peter Szondi ha planteado una cuestión similar. A propósito de la ausencia de una hermenéutica teórica en el ámbito de la germanística, Szondi sugiere que esto puede deberse al carácter propiamente reflexivo de una disciplina como la hermenéutica, que se pregunta no ya por su objeto, sino por sí misma. En este sentido, llama la atención que la propia estructura del libro de Benjamin sobre el Barroco expresa una preocupación similar. Particularmente, la estructura de su prólogo. Allí, Benjamin establece, en primer lugar que (1) el Barroco alemán, particularmente en su forma de drama del luto representa una Idea concreta: la de puesta en escena (*Darstellung*) de los fenómenos (*espacialización*); y (2) insiste en que la representación en la Idea es monádica. Esto es, se presenta de tal forma que refleja otras ideas de manera discontinua que, juntas, en tensión, conforman un *mundo*. A partir de aquí, sin siquiera ahondar profundamente en el texto del prólogo, Benjamin ya está sugiriendo una salida, a saber, que en su forma histórico-filosófica la manera de evitar la falsa reunión de singularidad y totalidad y de, al mismo tiempo, articular sus determinaciones será una o no será: la *interpretación material*.

También Szondi ha abordado el problema del todo y las partes, de la singularidad y la repetición. Según él, el saber filológico ha de acreditarse “en cada ocasión”. Con esto quiere decir, tentativamente, que sólo al conocimiento le está dada la presencia de la obra de arte, pero no su agotamiento en la racionalidad propia de la epistemología o, incluso, la ética. Le corresponde un saber dinámico que no solamente, como tantos otros, acumula en el tiempo, ensaya y corrige reglas y contenidos, sino que “sólo puede existir en la continua confrontación con

Eduardo Maura Zorita

El mundo como tarea. Notas sobre la inteligibilidad de la escritura de Walter Benjamin

el texto, en la ininterrumpida remisión del saber al acto de conocimiento, a la comprensión de la palabra poética” (ACF, 16). La filología no refleja el objeto conocido, como hacen la química o ciertas formas de historiografía.

En la investigación crítica de un poema nunca llega a producirse una descripción de la poesía que hubiera de comprenderse por sí misma. El caso extremo, pero no por ello alejado del centro del problema, es el de los textos herméticos. Ellos pueden ser comprendidos también, pero en ellos las interpretaciones devienen claves: “Al descifrarla [la poesía] debe ser comprendida como cifrada, porque sólo en cuanto tal es la poesía que es. Es una cerradura que siempre vuelve a cerrarse” (ACF, 17). El propio objeto de la filología impide que la disciplina se coagule en un único saber. No es una doctrina, con Wittgenstein, sino una actividad. La crítica se decide, y aquí Szondi sigue a Adorno, en tanto que es *acto de conocimiento*. Benjamin, como Szondi hará después, requiere de una perpetua revisión de las reglas de la exégesis filológica y la filosofía dialéctica de Hegel y, pese a su huella indeleble en el texto, también de Lukács. Es aquí donde importan Benjamin y su esquiva definición de origen:⁶

Pues éste [el origen] aunque categoría absolutamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y post-historia. En cuanto a las directrices correspondientes a la consideración filosófica, se encuentran trazadas en la dialéctica inherente al origen. Y ésta [dialéctica] prueba cómo, en todo lo esencial, la unicidad y reciprocidad se condicionan. La de origen no es por tanto, tal como cree Cohen, una categoría puramente lógica, sino histórica.

Cada palabra de Benjamin puede ser leída aquí, en su replanteamiento de lo histórico-filosófico, como una revisión también de las palabras de Habermas sobre el historicismo trascendental de Foucault e, incluso, de los mismos Habermas y Foucault. En concreto, no se trata sólo de que Benjamin revise la categoría de origen a través de otra una redefinición, sino de la inauguración de un método hermenéutico⁷ que su propia

definición exige para ser comprendida. Más específicamente, si leemos atentamente el texto de Benjamin podemos ver cómo culmina, si bien no concluye, con una mención importante a forma originaria de todo fenómeno, esto es, a las determinaciones por las cuales se produce un enfrentamiento continuo, una y otra vez, de la Idea con el mundo histórico. Esto implica, según Benjamin, que el origen no radica en el descubrimiento de un hecho o fenómeno, sino en su pre- y post-historia. En este sentido, la culminación del pasaje nos conduce de nuevo a la dialéctica entre singularidad y repetición, abundando en la idea de *origen* como categoría histórica y no dialéctica. Lo que se lee efectivamente en la definición de Benjamin remite “al esfuerzo del origen de restaurar y reproducir —que implica ya en sí mismo cierto carácter repetitivo— [y que] está destinado a conducir a una forma más manifiesta de repetición, a saber,



LIBROS Ensayo

una forma por mor del propio carácter aporético de su esfuerzo por restaurar y reproducir lo singular”.⁸ La totalidad de la historia en la que la idea reposa (en la cita de Benjamin) ya no será la victoria de la originaria incompletitud, sino más bien el empleo de las posibilidades que las diferentes relaciones que componen y definen la Idea ofrecen. La Idea es una relación de singularidades entre sí, relación en la que ningún concepto o aparato conceptual es dominante —“las ideas no son conceptos” es una expresión muy habitual en Benjamin, sin perjuicio de que asuman cierta discriminación conceptual. La Idea es un ensamblaje de relaciones singulares irreductibles las unas a las otras. La singularidad es un extremo, de ahí la importancia de los extremos en la segunda parte de su definición, a la que más adelante recurriré. Extremo es aquello que se resiste, por definición, a toda subsunción o normativización. Samuel Weber ha tratado de resumir la definición de Benjamin en un lenguaje más secular. Según él, la relación entre *historia* y *origen* es la siguiente: un fenómeno originario puede definirse como la forma en la que una Idea, en tanto que configuración de los extremos singulares, se separa *del mundo* y *en el mundo* (histórico) hasta agotar todas sus posibles re-combinaciones. El origen es separación, es cesura y distanciamiento. Los fenómenos originarios, por lo tanto, no son originales en tanto que primigenios. Son, en cambio, elementos indispensables de la función *repetición*: extrema, única y sin embargo, paradójicamente, inseparable del proceso de restauración y restitución que ya Benjamin ha descrito en la cita anterior, ella es, asimismo, irreducible a cualquier tiempo presente o concreto. El origen constituye, por su parte, el presente fracturado en pre- y post-historia, siendo esta brecha, sustancialmente, lo que constituye su intrínseca historicidad: “La historicidad de la originación divide la historia, tanto en un sentido empírico como ideal” (BA, 137). Hasta aquí todo parece relativamente claro. Que la historia empírica (*facticidad*) y la historia en sí (*ideal*) evolucionen luego en diferentes estadios no significa que debamos olvidar que, a efectos de su ser más íntimo, su origen está marcado por la cesura. *Der Ursprung* —en lengua alemana, radicalmente, *salto originario*— es la brecha ineludible que determina el movimiento de restauración y reproducción inherente a cualquier singular en búsqueda de su totalización en los extremos. La distinción entre historicidad e historia es, de alguna manera, la verdad que Benjamin escamotea⁹ pero también su punto de lle-

Eduardo Maura Zorita

El mundo como tarea. Notas sobre la inteligibilidad de la escritura de Walter Benjamin

gada —que no punto final. Tenía que ser aquí, precisamente, donde surgiera el concepto de *historia natural*. Benjamin llama *historia natural* a la cesura y suspensión de la historia que antes se ha descrito, por él mismo, como *Vor- y Nachgeschichte*. Esta historia como naturaleza, en el sentido de Adorno, será la imagen de la discontinuidad, del aspecto genético del origen. Es su reflejo. La tarea benjaminiana, en este sentido, es la de elaborar la historia natural de estos fenómenos originarios: la ciencia del origen, cuyo objeto de estudio no serán sólo el Barroco alemán o la literatura francesa y alemana de los siglos XIX y XX. Bajo los parámetros de esta inicialmente esotérica definición, es el mundo exotérico lo que se convierte en la tarea de Benjamin, y su ciencia del origen en el esbozo de una hermenéutica de los fenómenos culturales. Esta afinidad se extiende incluso a la filosofía social y ciertos principios de la estética negativa de Adorno. Benjamin, de alguna manera, interviene en lo que luego cristalizará en la *Teoría estética* de Adorno, así como en sus textos de sociología del arte o crítica de la cultura, como el problema de la antinomia estética. Así, cuando Adorno se encomienda la tarea de dar cuenta de la bipolaridad de la experiencia estética, formada en un extremo por la tesis de la autonomía de la experiencia estética de otros ordenes de discurso y, al otro, por la tesis de la soberanía del arte como transgresión de toda forma de discurso no-estética, incluido todo predominio posible de la *razón*, no hace sino, estructuralmente, volver a los parámetros de la ciencia del origen benjaminiana.¹⁰

2. CIENCIA DEL ORIGEN E HISTORIA NATURAL DE LA OBRA DE ARTE. Existe un precedente importante a la definición de origen que conviene analizar brevemente. En una carta del nueve de diciembre de 1923 a Florens Christian Rang,¹¹ Benjamin muestra cómo lo que le preocupa en ese momento es la relación de la obra de arte con la vida histórica: “La investigación sobre el arte contemporáneo siempre apunta a una mera historia de su materia o hacia una historia de la forma, para las cuales las obras de arte consisten sólo en ejemplos o, si cabe, modelos; no se plantea la cuestión de una historia de las obras de arte como tal”. La relación genealógica entre las distintas generaciones en la historia de una nación conecta a los seres humanos en algo que les es fundamental. En este sentido, las obras de arte se parecen a los sistemas filosóficos: la historia de la filosofía sólo puede ser la historia de los dogmas o, menos interesante todavía, los filósofos o, por contra, la historia de sus problemas. Así, puede ocurrir que la historia de la filosofía pierda el contacto con su extensión temporal y derive en una interpretación intensa, específica y ahistórica. En definitiva, Benjamin cree que la verdadera historicidad de las obras de arte sólo puede hallarse en la *interpretación* y no en la *historia del arte* “porque en la interpretación las relaciones entre las obras de arte se presentan como eternas aunque no sin relevancia histórica. O lo que es lo mismo, las mismas fuerzas que devienen explosiva y expansivamente temporales en el mundo de la revelación (y en esto consiste la historia) aparecen ahora concentradas en el mundo silencioso (el mundo de la naturaleza la obra de arte)”. La obra de arte se define como modelo de una naturaleza que no es ni un escenario ni un hogar para el hombre. Es, en palabras de Benjamin, la noche salvada. Desde este punto de vista, la crítica de arte, en lo que la liga con la interpretación y la opone al resto de formas de apreciación del arte, es la representación de una Idea cuya intensiva infinitud la caracteriza como mónada: “La crítica de arte es la mortificación de obras de arte”. No es la conciencia dentro de ellas, sino el conocimiento que reside en ellas. El concepto de mónada



LIBROS Ensayo

leibniziano es para Benjamin algo así como el compendio de la teoría de las ideas: la tarea de interpretar obras de arte consiste en congregar a la vida creatural en la idea.

En mi opinión, buena parte de las inquietudes tardías de Adorno¹² y Szondi tienen que ver con esta filosofía dialéctica para la cual el material, en sus variantes textuales, pertenece a la obra como algo indisoluble de su génesis. Sólo en marco de la comprensión, el hecho, el pasaje, el texto puede demostrar algo. Esto nos conduce, tangencial pero irremisiblemente, a la problemática círculo hermenéutico, en el que lo pertinente vuelve a ser entrar de forma justa.¹³ El conocimiento crítico de una obra de arte no exige sólo la comprensión de la demostración, sino que exige también que el carácter demostrativo de lo fáctico se reconozca en la interpretación al mismo tiempo que lo fáctico, en sí, señala el camino a la interpretación. Los hechos son indicaciones para el intérprete. En este sentido, en los estudios benjaminianos, igual que en la filología, la línea recta no existe. Pero no se abre con esto la puerta de la arbitrariedad: lo arbitrario es, según Szondi, tomar el ideal de ciencia de otras disciplinas y querer imponerlo a un objeto distinto, como es la obra literaria. Pero, se pregunta Szondi, ¿cómo se interpreta de forma que los hechos indiquen más que demuestren?: “Con la reconstrucción del proceso de génesis, tratará [la interpretación] de comprender dinámicamente el contexto estático de hechos que queda despedazado con la multiplicación de citas diversas” (ACF, 34). El conocimiento filológico ha de rendirse a la evidencia, una evidencia que ni desoye el lenguaje de los hechos ni falsea su comprensión cosificándolo, “sino que lo percibe en su carácter subjetivamente condicionado y subjetivamente mediado en el conocimiento, es decir, se lo percibe en su verdadera objetividad”. Para esto sirve el *método de los pasajes paralelos*. El límite clásico de los pasajes paralelos, el de que el término o palabra en cuestión haya de pertenecer al mismo contexto si ha de ayudar a la clarificación, proviene de la cautela ante la posibilidad de que un mismo autor, en lugares separados, pueda utilizar ese mismo término en diferentes sentidos. Esta cuestión exige ser problematizada. ¿Acaso no pone esto a la retórica en el lugar de la hermenéutica? ¿Acaso no es la cuestión sobre si se siguen o no las leyes de la retórica (nuevo pasaje/nueva sección/nuevo sentido) una que compete a la hermenéutica? Sólo el sentido del pasaje puede terminar su condición de paralelo. Y esto es com-

Eduardo Maura Zorita

El mundo como tarea. Notas sobre la inteligibilidad de la escritura de Walter Benjamin

petencia de la interpretación. Pero, en última instancia, la decisión pertenece a la cosa misma. La ambigüedad, que al filósofo le resulta escandalosa, puede ser en ocasiones constitutiva. La solución, entonces, no pasa por eliminar una ambigüedad que pertenece al texto mismo. La solución no debe ocupar el lugar del problema sin más sino responderlo. Igual que la intención del autor no puede ser tampoco el punto de referencia, por su volatilidad para el intérprete.

Si nos concentramos de nuevo en la problemática del origen podemos detectar una relación íntima, a la luz de esta investigación, entre la estructura de la obra y su temporalidad. En la escritura de una obra, el trastorno temporal es una forma —quebrada pero forma, al fin y al cabo— de su historicidad. La aplicación de la definición benjaminiana a búsqueda de una teoría histórica de las formas literarias me parece perfectamente ajustada si ésta parte del reconocimiento de los condicionantes históricos de la literatura y de los condicionamientos del conocimiento histórico que provienen de la propia historicidad del conocimiento: “Si el curso temporal no es un simple objeto para la obra (tiempo narrado) ni un medio de expresión exterior a su intención (tiempo de la narración); si la idea de la obra sólo se revela hacia fuera, en su salida a la diferencia temporal, la obra sólo puede concebirse como un proceso en el que cada pasaje debe ser interpretado teniendo en cuenta su posición en dicho proceso” (IHL, 167). Sin embargo —y aquí Benjamin se da un respiro histórico-filosófico de alrededor de página y media— no parece mucho decir que el origen sea, sencillamente, una categoría histórica. Por eso la definición que hemos leído atentamente resulta desdoblarse una vez más para convertirse, si acaso, en la principal fuente de información sobre la doctrina histórica de Benjamin, como lo es, en general, el prólogo al libro sobre el Barroco. Además, el *origen*, su discusión y cuestionamiento, se convierten también en el lugar privilegiado desde el que observar la escritura de Benjamin en su esplendor. En su definición de origen, Benjamin desarrolla como en ninguna otra parte el potencial de la imagen dialéctica. La imagen dialéctica del *Libro de los Pasajes*, que Benjamin históricamente todavía no había llevado hasta el final, es el lugar del que Adorno —no en *Dialéctica negativa*, como cabría pensar, sino en un libro bastante menos programático como *Filosofía de la nueva música*— toma el núcleo de su método dialéctico. Allí sugiere Adorno que sólo en los *extremos* hallamos la esencia de la nueva música; lo hace, por cierto, también en el prólogo. Susan Buck-Morss, en esta línea, ha visto claramente cómo la toma de conciencia de la significación vital de la dimensión histórica procede en Adorno de su interés por la música. La música, por definición, transcurre en un presente continuo y transitorio. Sólo los extremos, por tanto, permiten el reconocimiento de su contenido de verdad y son ellos los que nos permiten descartar una política genealógica en favor de otra del origen. Benjamin, siempre atento, ya había legado un párrafo memorable a este respecto (OTA, 244-245; UDT, 29):

La historia filosófica, en cuanto que es la ciencia del origen, es también la forma que, a partir de los extremos separados, de los excesos aparentes de la evolución, hace que surja la configuración de la obra como totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia de dichos opuestos que tenga sentido... La historia sólo conoce esa idea internamente, y no ya en el sentido ilimitado, sino en el referido al ser esencial, lo cual permite caracterizarla como su prehistoria y su post-historia. En cuanto signo de su salvación o de su reunión en el recinto del mundo de las ideas, la prehistoria y la post-historia de esa esencia no son historia pura, sino que son historia natural. La vida de las obras

y de las formas, que sólo bajo esta protección se despliega clara e imperturbada por la humana, es así una vida natural.

El método dialéctico de Adorno es la expresión más potente de esta política del origen. Su definición es negativa por oposición al método histórico-cultural de la tradición: “No... consistir en tratar los fenómenos individuales como ilustraciones o ejemplos de algo ya sólidamente existente y dispensado por el movimiento mismo del concepto, sino que —prosigue Adorno— más bien se exige transformar la fuerza del concepto universal en el autodesarrollo del objeto concreto y resolver la enigmática imagen social de éste con las fuerzas de su propia individuación” (FNM, 32). Si Adorno, desde esta perspectiva, aspira a buscar en los impulsos inherentes a la obra de arte la legibilidad de sus ideas en tanto que ideas de la cosa misma, no en sus estilos, sino es las “constelaciones específicas de su procedimiento” (FNM, 14),¹⁴ entonces su valor de verdad o falsedad no se decide en categorías estilísticas, sino en la cristalización de tales categorías en la obra en sí -musical en este caso. Mi intención es que podamos intentar observar la escritura de Benjamin como objeto del método de Adorno y no su referencia. De esta manera, considero, el mundo se convierte en verdadera empresa monadológica: “Cada idea contiene la imagen del mundo” (OTA, 245). La forma en que Benjamin lleva a cabo esta tarea nunca queda especificada, aunque sí la referencia metodológica a la noción leibniziana de *monada*. Presentar una idea, de esta manera, se convierte para Benjamin en delinear la imagen del mundo en su tensión originaria, ahora aislada monadológicamente. La perspectiva histórico-filosófica-epistemo-crítica de Benjamin consiste, finalmente, en esto: *presentación de la Idea aislada como totalidad*. Es presentar su historia oculta o, si se quiere, su *historia natural*. Sólo de esta manera la historia es algo más que el mero registro de lo que ha sido. Por eso Benjamin habla de salvar a los fenómenos de la tradición que los reclama y presenta como herencia. Benjamin, precisamente, ofrece como salida el desvelamiento de la brecha oculta en ellos. Descifrar su historia oculta, su pre y post-historia, es lo que Benjamin hace con el Barroco, en el que encontrará finalmente su ventana privilegiada a la modernidad.

Para poder cumplir dignamente con los propósitos de esta comunicación tendría que ser posible culminar la lectura dialéctica que hemos emprendido sin caer en la pulcritud de sentido de

Habermas. Creo que es en este punto donde Adorno y Szondi ofrecen lo mejor de sí mismos. El método dialéctico-hermético-musical se aparta de las tradicionales actividades de la cosa-en-sí y para-sí de la estricta manera que la naturaleza de la definición de Benjamin, como hemos visto, exige: así, este método emprende el camino del *análisis técnico* que expresa, más allá del inventario científico, la relación de la cosa con la verdad. La apología, que se ciñe a lo positivo y la crítica en tanto que reducida a decisión sobre el valor de las obras, no da cuenta apropiadamente de la escritura de Benjamin. Más bien, con Adorno, se trataría de buscar una construcción filosófica de la idea de la obra y su coherencia; buscar, de nuevo, una construcción que lleve a la obra incluso más allá de lo realizado por ella. La exactitud del fenómeno, cuya implicación con los elementos y la obra en sí determina el método dialéctico, es la garantía de verdad de la obra y su fermento de no-verdad. Es un método immanente que presupone en su quehacer el polo opuesto de la trascendencia (hegeliana) del objeto. La crítica no es mera contemplación sustentada por la identidad de sujeto y objeto. La hora histórica, sugiere Adorno, es tal que la reconciliación actual sólo puede darse mediante la liquidación del sujeto en el objeto. A la verdadera reconciliación sólo sirve una filosofía muy concreta: una que desdeña el engaño de masas y hace valer, contra la autoalienación universal, lo alienado sin esperanza alguna, algo que ya apenas palidece ante el brillo total de la cosa misma. El conocimiento siempre está encadenado a la contradicción determinada.¹⁵ Es su límite.

3. NOTA SOBRE LA INTELIGIBILIDAD DE LA ESCRITURA DE WALTER BENJAMIN. El límite de este artículo ha sido, de forma explícita, la inteligibilidad de la escritura de Benjamin y su definición de origen. He tratado, además, de mostrar cómo Adorno y Szondi no son meros epígonos de Benjamin sino cifras de su lectura y cómo con ellos se puede aventurar, definitivamente, que la condición de inteligibilidad de la escritura de Benjamin sea la propia *imagen dialéctica*.¹⁶ Su pauta general es dar un paso adelante y otro atrás, salvo que esta vez escorado, torcido, oblicuo. En su definición de *origen* ensaya Benjamin una postura clara ante el origen como categoría plenamente histórica pero, a continuación, bloqueando el sentido de la palabra *historia* tal y como la conocemos -como génesis o emergencia (*Entsehen*). Más adelante, vuelve a delimitar negativamente el campo de la definición: origen no es tampoco nacimiento o crecimiento. No es conversión ni devenir tampoco. Más bien, según Benjamin, es materialización del llegar-a-ser y del devenir. La acción del devenir es acéfala: no está, por lo tanto, gobernada por ningún sujeto, sino que es el resultado de una interacción entre ambos. *Sprung* es, con asombrosa fidelidad etimológica, *salto*.

Sería posible, por lo tanto, ofrecer algunas ideas preliminares sobre la posición de Benjamin que pudieran ayudar a desarrollar una suerte de doctrina de la interpretación objetiva: Origen (1) no es crecimiento ni adquisición de un estatus determinado. El origen, al proceder de una cesura, emerge como abandono. Temporalmente (2), y esto es lo importante, este origen, tal y como Benjamin lo ha descrito, *no es más principio que final*. Pero el propio pasaje de Benjamin es, en última instancia, mi conclusión más sólida. En clave quebradiza, Benjamin procede de la forma menos prevista: ahora dice que el origen permanece en el flujo del devenir. Origen (3), por lo tanto, es *originación*. No es sólo salto o cesura. No es sólo abandono a la materialización del devenir, sino que permanece en el flujo y no desaparece con él. Y como si el origen fuera algo realmente físico, Benjamin ofrece una descripción del ori-



LIBROS Ensayo

gen que gira sobre sí misma: es torbellino, es movimiento perpetuo, es movimiento violento. Es un movimiento que arrastra todo aquello que encuentra a su alrededor; en este caso, los materiales puros, crudos, de la génesis. Y los arrastra hacia su propia centralidad constituyendo así su peculiar campo de fuerzas. Benjamin, asombrosamente, parece preferir una definición temporal por la cual los engulle en su *rítmica*. Ahora origen (4) es movimiento. No físicamente entendido sino, de alguna manera, como ritmo de *originación*. Se descarta, en este estadio de nuestra definición de la definición, la posibilidad de determinar el origen como algo fáctico. El origen *organiza* el material de la génesis. Por lo tanto, no es material sino relación. Como en su exposición de la idea, la categoría *origen* en Benjamin implica las relaciones entre los diversos elementos en interacción. En tanto que ritmo, el origen es doble, y esta dualidad tiene su origen, asimismo, en una fractura: es intento, es esfuerzo por restaurar, pero esfuerzo que nunca llega a su meta. Se dirige al pasado tanto como al futuro. No es esfuerzo por traer el mundo algo nuevo, algo diferente, sino un intento de reproducir, de restaurar. El origen, de alguna manera, es también, literalmente, conservador y repetitivo. La perspectiva (5) del origen la determina no ya el cumplimiento cíclico de una profecía circular, sino su in-completitud, su fracaso, su incumplimiento. Restauración que, en cuanto polo de la dialéctica del origen, tiñe para siempre la *originación* de fracaso. La meta es siempre la interrupción de todos los esfuerzos.

Desde esta perspectiva, creo, la fundamentación del trabajo de Benjamin sobre el *Trauerspiel* alemán se muestra con mayor claridad. El prólogo establecería la siguiente secuencia argumental:

1. El Barroco alemán, particularmente en su forma de drama del luto representa una Idea concreta: la de puesta en escena (*Darstellung*) de los fenómenos (espacialización).

2. Esta re-presentación en la Idea es monádica. Esto es, es presentada de tal forma que refleja otras ideas de manera discontinua que, juntas, en su tensión, forman un *mundo*. La forma de no sólo reunir singularidad y totalidad sino de articular sus determinaciones se hará a través de una figura conocida: la inter-pretación (objetiva).

Sin embargo, Benjamin abandona abruptamente esta argumentación para pasar a evaluar la historia de la recepción del drama barroco alemán, pero no por descuido o imposición académica, sino por motivos teóricos.

Eduardo Maura Zorita

El mundo como tarea. Notas sobre la inteligibilidad de la escritura de Walter Benjamin

Benjamin afirma a este respecto que su falta de impacto en la historia de la literatura tiene dos raíces: 1) Falta de talento de los dramaturgos en su desarrollo de temas y tramas, y 2) Falta de libertad de los personajes, ya que en estos *Trauerspiel* no hay un solo sujeto autónomo-soberano. La idea de un pueblo produciendo su propia historia a través de sus obras, esto es, de conceptos de conceptos (el concepto de sujeto-objeto autogenerado) es absolutamente puesta en cuestión por el drama barroco. De hecho, de esta afrenta a ambos sentidos del hegelianismo obtendrá Benjamin su genealogía de la modernidad, sobre todo en contraposición con la historia entendida como actividad constitutiva de un sujeto esencial que se auto-comprende a través de sus obras significativas. La inteligibilidad de la ciencia benjaminiana pasa, en mi opinión, por tomarla como *ciencia del origen en sentido monadológico*, por un lado, y en el sentido de *ciencia histórico-natural*, por el otro.

Y es que, si un término brilla entre otros a lo largo del estudio, es el de historia natural (*Naturgeschichte* o *Natur-Geschichte*) que, a lo largo del estudio, parece experimentar una mutación de sentido fundamental. Significa igualmente la existencia de una temporalidad específica y esencialmente transitoria (*Pasajes*) o, al mismo tiempo, implica la de-historización de la Historia en el *Trauerspiel* alemán (secularización). Esta de-historización será leída por Benjamin en términos de espacialización o, en otros términos, la escenificación del tiempo en el escenario (*die Geschichte wandert in den Schauplatz hinein*). Benjamin, de esta manera, invierte el sentido tradicional del término historia natural que implicaba, en su versión clásica, una naturaleza atemporal tal y como se encuentra, por ejemplo, en Linnaeus (taxonomía, topología, carácter espacial de la naturaleza). Así, cuando Benjamin invoca el término historia natural, lo hace siempre, al menos en esta primera parte, en el sentido de de-historización de la historia como reducción de la historia del mundo al cálculo de los personajes del drama Barroco. Benjamin resalta el aspecto de catástrofe natural, y no de ofensa en el plano ético, de las desdichas que ocurren a sus personajes, muy particularmente ese soberano incapaz de decidir, para el cual, finalmente, las cuestiones jurídicas son indecibles. Ese soberano que es señor de las criaturas, precisamente en tanto que criatura, es la muestra palmaria de la escenificación de la historia o, en términos benjaminianos, de su de-historización. ¿Sin embargo, podemos realmente asignar como par a esta tendencia filosófica la secularización propia de la era moderna? Realmente, tal y como conocemos los procesos psico-sociales y culturales de secularización, no podemos. Es por ello que Benjamin, consciente del terreno que pisa, plantea una concepción de la secularización un paso afuera de la tradición filosófica. No será ya desencantamiento del mundo, ni escisión del ser humano de su dimensión trascendente, ni siquiera privatización del fenómeno religioso. Para Benjamin, el término secularización expresa ni más ni menos que la transición del tiempo histórico-religioso, una temporalidad completa, digamos, a una mayor preocupación por el espacio, por una modalidad inauténtica del tiempo que se mira en el espejo de la espacialización. En el drama Barroco alemán, en este sentido, se localiza una de las mayores innovaciones de la modernidad. La historia comparece en el escenario. Se lleva a cabo la transposición del tiempo en el espacio, la transposición de los datos temporales originales a la inautenticidad espacial y la simultaneidad, a la manera de las ciencias naturales (OTA, 260). De nuevo, una pista: esta misma idea ha de aparecer sólo de nuevo en tres lugares, a saber, el ensayo sobre la obra de arte, el *Baudelaire* y el *N-Konvolut* de los



LIBROS Ensayo

Pasajes. Concretamente, en los *Pasajes* se contraponen la imagen dialéctica y su temporalidad específica a la historicidad de Heidegger, que procede más de un intento netamente fenomenológico por el cual la estructura lógica de la temporalidad habría de encontrarse en la historiografía y, sobre todo, sus fines. Por su parte, Benjamin insiste en que el tiempo histórico, infinito en todas direcciones e incompleto en cada instante, no se parece al tiempo de las ciencias naturales.¹⁷ Mientras que para ellas el tiempo sigue siendo una cáscara vacía, para Benjamin el tiempo histórico es tiempo religioso. Es tiempo mesiánico en tanto que *tiempo susceptible de ser completado*. Por contra, el tiempo de las ciencias naturales es, sencillamente, “la posibilidad de cambios en el espacio con regularidad y de cierta magnitud, teniendo lugar simultáneamente de forma compleja”. Si el tiempo histórico ha de ser mesiánico, volviendo al objeto del *Trauerspielbuch*, entonces la tragedia griega queda anclada en un tiempo individualmente completado por el héroe, mientras que el drama Barroco introduce la repetición y la inmanencia como elementos sustanciales. El *Trauerspiel* introduce la idea histórica de la repetición. Es importante notar la importancia de la dicotomía temporalidad *auténtica*/temporalidad *inauténtica* que atraviesa toda la obra de Benjamin. Modalidades inauténticas de tiempo serán (1) el tiempo cronológico, (2) su inversión como *acmé*, a saber, la posibilidad de una edad de oro ajena a las catástrofes y que, como *happy ending*, sería regida por la autoridad para siempre o, por el contrario, como transformación de la temporalidad histórica en prehistoria natural o naturaleza prehistórica, como en el drama pastoral, que seculariza la historia en el estado creatural, en el momento de la creación, para de nuevo espacializarlo en una naturaleza primigenia, y (3) el ciclo nietzscheano del eterno retorno. En el *Trauerspiel*, la historia de la obra, su procesión cronológica, se da en un *continuum* espacial en clave coral. La corte del rey se convierte no sólo en el escenario perfecto para el cálculo — del político, del conspirador, del científico— sino en cifra de lectura de nuestra historia.

Resumidamente, son varias las acepciones que Benjamin maneja en los textos relevantes que hemos mencionado, pero todas ellas tienen algo en común. Todas ellas forman parte de un proyecto epistemo-crítico con vistas a una teoría de la interpretación objetiva:

1. Historia natural como vida natural de la obra de arte, y que se enmarcaría en un intento específico de reivindicar una

Eduardo Maura Zorita

El mundo como tarea. Notas sobre la inteligibilidad de la escritura de Walter Benjamin

lectura de la historia en la obra de arte y no de la obra en la historia. Con esta noción Benjamin se enfrenta también a diferentes figuras: 1) La del artista que se conjura en su obra, siendo finalmente su vida su obra más importante. Y dos más, por extensión: 2) La figura del filósofo-artista, y 3) La figura del político-artista.

2. Historia natural como *originación*, como pre- y post-historia de su objeto, tal y como aparece en el prólogo.

3. Historia natural como secularización del tiempo en el espacio, ligada a la crítica de la causalidad de los hechos históricos y, por ende, del historicismo.

4. Historia natural, tal y como aparece en la sección segunda del libro, a la manera de una historia natural de la destrucción de las distintas formas simbólicas. Habla Benjamin de la lógica del auge y caída de todos los imperios y sus órdenes de significado, de una historia natural de violencia.

Bajo esta luz, una de las claves que explican el interés que la escritura de Benjamin tiene, no sólo como crítica filosófica sino como potencial herramienta cognitiva, radica precisamente en que toma el mundo como tarea y nos insta epistemo-críticamente a tomarlo también como tarea. Esto es, a leer lo nunca escrito; a leer el libro de la vida como fundamento filológico del método histórico.¹⁸

Durante muchos años ha sido un misterio para muchos lectores de Benjamin cómo un filósofo moderno, entrenado en la interlocución con de Kant y Hegel, así como en otras “disciplinas tradicionales”, ha sido capaz de transitar con naturalidad del análisis de los viejos medios —el ensayo sobre Goethe y el propio *Trauerspielbuch* ocuparían, entre otros muchos ensayos, este campo de trabajo— a la interpretación de los nuevos. La crítica de inspiración benjaminiana no debe incluir en exclusiva, entre los objetos de interés de su disciplina, muy particularmente en la investigación estética, a las habituales pintura, escultura, arquitectura o música sino, en un nivel mayor de penetración, mucho más a aquellas categorías filosóficas que las sostienen, a saber, *espacio*, *tiempo* y *lenguaje*. La potencia del pensamiento de Benjamin radica en su negación de los límites tradicionales cuando de intimar con un objeto se trata. La primacía de la vida natural de la obra y la intimidad con ella, y no alguna clase de visión postmoderna *avant la lettre*, permite que aquellas categorías que geógrafos, lingüistas y geómetras han podido analizar sin considerar a sus objetos “de interés estético” sobrevivan, en tanto que categorías filosóficas, a sus geniales autores, sea cual sea su procedencia, erradicando de tal manera el mito estetizante de la hermenéutica y, no en menor medida, los estudios benjaminianos. Benjamin exprime en sus objetos de ensayo las ideas que estos reflejan. Por esto, siguiendo su propia pista, para una filosofía de nuestro tiempo comunicativo los nuevos medios no deberían constituir ya una amenaza o reto al mundo de las formas, sino más bien a la ciencia, la filosofía o la teoría de la interpretación.

Resumidamente, todas ellas disciplinas que resisten mejor los procesos histórico-naturales que la(s) doctrina(s) del gusto o las disquisiciones, muy fértiles por otra parte en su expresión en Benjamin, Adorno y Szondi, sobre la totalidad del mundo social de Lukács. Sumergir el concepto en la mónada, como el propio Adorno ha intentado en el marco de sus investigaciones sobre Husserl, es aplicar a fondo el método dialéctico; es también considerar cómo es la cosa-en-sí y para-sí-misma. No ceder a la falacia sociologista ni a la imputación estética desde fuera bajo principios determinados de antemano es no sólo una consecuencia ineludible para todo lector posterior a Benjamin, sino una exigencia de lectura del propio Benjamin. Szondi ha expresado esto muy claramente: “Los textos se presentan como



LIBROS Ensayo

individuos y no como ejemplares. Su interpretación tiene que producirse ante todo en base al proceso concreto cuyo resultado son, y no en base a una regla abstracta que ni siquiera podría formularse sin la comprensión de los pasajes individuales” (ACF, 28). Si aspiramos a evitar, como lectores de obras de arte pero también como lectores de Benjamin, lo que Friedrich Schlegel bautizó en una ocasión como el postulado de la ordinarietà, a saber, que “todo lo verdaderamente grande, bueno y bello es poco probable, ya que es extraordinario, y por lo menos sospechoso”.¹⁹ La única posibilidad es hacerlo recorriendo los extremos de su historia natural. Este postulado de la ordinarietà, que la propia historia literaria lleva a cabo demasiado a menudo, no implica en ningún caso que la obra sea ahistórica. Nada más lejos: la historicidad determina su particularidad o, como dice Benjamin en otro lugar, cuanto más apegada a un tiempo histórico más actual es dicha obra. Buscar a Benjamin en la historia es una empresa difícil y valiosa, pero buscar la historia en Benjamin se ha convertido en la gran asignatura pendiente de los estudios benjaminianos. En definitiva, la tarea epistemo-crítica que la propia escritura de Benjamin requiere y sin la que se vuelve paradójicamente ininteligible.

NOTAS

¹Th. W. ADORNO, *Obra completa, 12. Filosofía de la nueva música*, trad. A. Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2004, p. 32. (En adelante, FNM.)

²Texto de archivo citado en S. BUCK-MORSS, *The origin of negative dialectics*, The Free Press, Nueva York, 1979, p. 102.

³P. SZONDI, ‘Acercas del conocimiento filológico’, en *Estudios sobre Hölderlin*, trad. J. L. Verma, Destino, Barcelona, 1992, p. 16. (En adelante, ACF.)

⁴J. HABERMAS, *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. M. Jiménez Redondo, Katz, Buenos Aires, 2008, pp. 271-272. (En adelante, DFM.)

⁵W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften, VI*, Suhrkamp, Frankfurt, 1985, p. 98.

⁶W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974, p. 28 [traducción de Alfredo Brotons Muñoz, *El origen del Trauerspiel alemán*, en *Obras, I/1*, Abada, Madrid, 2006, p. 243]. (En adelante, UDT y OTA.)

⁷La clave es resistir a la fagocitación del detalle por el momento de abstracción que toda interpretación conlleva. En palabras programáticas, una consigna debe salir ilesta de este proceso: la historicidad está en el texto, no fuera, y la hermenéutica material, en tanto

que hermenéutica de la temporalidad y construcción filosófica de la interpretación, ha de estar permanentemente “centrada en la interpretación textual de las discontinuidades y contradicciones inmanentes al proceso de configuración de la obra literaria”, como dice José Manuel Cuesta Abad en su estudio preliminar a Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, trad. J. Chamorro, Abada, Madrid, 2005, p. 23. (En adelante, IHL.)

⁸S. WEBER, *Benjamin's –habilités*, Harvard UP, Boston, 2008, p. 136. (En adelante, BA.) La referencia a este artículo como pauta de lectura del libro de Benjamin sobre el Barroco es ineludible. Muchas de las ideas aquí expuestas siguen a este reciente libro de Weber. Existe una versión anterior, también muy relevante, del capítulo dedicado al *Trauerspiel*. Cf. S. WEBER: ‘Genealogy of modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*, en *MLN*, Vol. 106, 3, German Issue (Abril), The John Hopkins UP, 1991, pp. 465-500.

⁹De hecho, este par historia/historicidad, pese a su relevancia estructural, no consta explícitamente en la obra de Benjamin.

¹⁰Sigue plenamente vigente el comentario de C. Menke a esta cuestión en el primer capítulo de su *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, pp. 24 y ss. Allí, Menke explicita la ambigüedad de Adorno en su determinación de la negatividad estética como (1) función crítica, de la sociedad pero también (2) como intensificación de la experiencia cotidiana.

¹¹Cf. W. Benjamin, *Gesammelte Briefe, 2*, Suhrkamp, Frankfurt, 2000, p. 46. Se trata de la carta catalogada en esta edición con el número 126.

¹²Pienso especialmente en *Dialéctica negativa* y su obstinación en el lema por el cual “entregarse al objeto es tanto como hacer justicia a los momentos cualitativos de éste”. Th. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, trad. A. Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2005, p. 50.

¹³M. HEIDEGGER, *Ser y tiempo*, trad. J. Eduardo Rivera, Trotta, Madrid, 2003, pp. 172-176: “La interpretación no consiste en tomar conocimiento de lo comprendido, sino en la elaboración de las posibilidades proyectadas en el comprender... El cumplimiento de las condiciones fundamentales de toda interpretación exige no desconocer de partida las esenciales condiciones de su realización. Lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él de forma correcta”.

¹⁴Cf. A. AGUILERA, ‘Lógica de la descomposición’, en Th. W. Adorno, *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 9-70.

¹⁵La idea de negación determinada, afirma Grenz, puede concretarse de esta manera: “Se puede tomar seriamente la falsa apariencia en tres niveles: puede tomársela seriamente y considerarla como la verdad, descansando por lo tanto en su falsedad; puede tomársela seriamente y reconocerla como falsa, negándola por lo tanto; sin embargo, también se puede —y sólo en ese tercer caso se la toma seriamente en el sentido de Adorno— reconocerla como falsa y sin embargo como idea regulativa. Sólo entonces se la ha hecho verdadera. Esta figura es la de la negación específica [*bestimmte Negation*], reconocer correctamente la nulidad de lo falso y, sin embargo, preservar la pretensión que encierra, ya que sólo en lo falso, en lo ideológico, puede surgir la idea de la vida correcta”. Citado en S. BUCK-MORSS, *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI, Madrid, 1981, p. 112.

¹⁶El *Libro de los Pasajes* proporciona una definición altamente ilustrativa del concepto de imagen dialéctica: “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación... Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos”. Mientras que la relación entre pasado y presente es temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica, considera Benjamin. No discurre linealmente. Es una imagen discontinua: imagen es la dialéc-

tica en reposo. Cf. W. BENJAMIN, *Libro de los Pasajes*, trad. de L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Akal, Madrid, 2005, pp. 464-472.

¹⁷ Benjamin había sido un tenaz opositor de Heidegger ya en la primera década del siglo XX, como muestra su correspondencia con Scholem, en la que califica de trabajo horrible la lección inaugural *Das Problem der historischen Zeit* de Heidegger en Friburgo. Me refiero, concretamente, a su carta del once de noviembre de 1916. Véase W. BENJAMIN, *Briefe*, pp. 81 y ss.

¹⁸ J. M. CUESTA ABAD, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Abada, Madrid, 2004, p. 11.

¹⁹ Véase *Lyceum-Fragment*, n° 25, Minor.