

*El lugar de la crítica. Sobre la identidad de método y objeto en la obra de Walter Benjamin**

(The Place of Critique. On the Identity of Method and Object in Walter Benjamin's Work)

José Luis DELGADO ROJO

Recibido: 6 de febrero de 2015

Aceptado: 15 de junio de 2015

Resumen

Este trabajo analiza la problemática relación entre método y objeto en las investigaciones de Walter Benjamin. Para ello primero se intenta esclarecer la estructura dialéctica de la noción de “crítica”, que juega un papel clave en su método de conocimiento histórico. La peculiar apropiación que Benjamin realiza de la “dialéctica” goetheana nos permitirá mostrar entonces la afinidad estructural que existe entre el medio de representación y el objeto histórico representado, dedicando especial atención al caso particular del objeto denominado “Barroco”.

Palabras clave: Benjamin, crítica, dialéctica, Goethe, método, origen, polaridad, representación histórica

Abstract

This paper focuses on the problematic relationship between method and object in Walter Benjamin's research. In order to do this, first we will try to clarify the dialectical structure of the notion of “critique”, which plays a key role in his method of historical knowledge. Benjamin's peculiar appropriation of Goethean “dialectics” will allow us then to show the structural affinity that exists between the medi-

* Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “Un futuro con escaso porvenir. El caso de un concepto y su repercusión en la reflexión metahistórica” (FFI2012-30644), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

um of representation and the historical object represented, paying special attention to the particular case of the object called “Baroque”.

Keywords: Benjamin, critique, dialectics, Goethe, method, origin, polarity, historical representation

1. Introducción

El delicado problema de la relación entre método y objeto en la obra de Walter Benjamin rehúye la confrontación directa, probablemente a causa de la propia naturaleza fragmentaria y anti-sistemática de los textos en los que reflexionó sobre el método empleado en sus investigaciones. Piénsese, por ejemplo, en el prólogo epistemo-crítico al libro sobre el Barroco o la sección N del *Passagen-Werk*. Dado que el problema exige un tratamiento oblicuo, se propone a continuación un planteamiento de la relación método-objeto en términos de categorías espaciales y no temporales, como en principio le correspondería a una reflexión sobre el tiempo histórico. Podríamos preguntarnos entonces ¿cuál es el *lugar* de la crítica histórica? ¿Es posible concebir la crítica como *lugar*, es decir, como una trama de relaciones de simultaneidad o coexistencia entre elementos? Para empezar a responder esta pregunta deberíamos distinguir dos sentidos diferentes de lo que aquí se entiende por “lugar”: el lugar *desde el cual* se formula la crítica y el lugar *al cual* se dirige. Es decir, el lugar entendido como *método* – en el sentido menos cargado de presupuestos implícitos, como vía o camino por el que discurre la crítica – y, a la vez, como el blanco u *objeto* al que apunta la crítica.

Considerado el problema bajo este punto de vista, como veremos, método y objeto no aparecen como dos lugares distintos sino como uno y el mismo lugar, que no es otro que el lenguaje. Tanto la representación histórica (el sendero por el que discurre la investigación crítica del pasado) como los fenómenos que son objeto de la representación comparten el mismo medio lingüístico, es decir, están articulados por el mismo tipo de relaciones entre signo y significado. Entre la representación del pasado (que tiene lugar en el medio de la escritura historiográfica) y los propios hechos del pasado (que poseen una estructura lingüística) se produce entonces una peculiar coincidencia. Ciertamente, esto no quiere decir que Benjamin niegue al objeto histórico el carácter de realidad extra-lingüística, externa a la representación. Pero, a la vez, sostiene que el objeto histórico es inmanente a la construcción del historiador, la cual, como veremos, transpone su propia naturaleza lingüística desde el medio de representación al objeto representado. El objeto histórico es, a la vez, el *requisito previo* de la representación y su *resultado*, según una tensión dialéctica que se trata de indagar a continuación.

2. La estructura dialéctica de la crítica

La representación del pasado tiene lugar en un medio lingüístico que podríamos llamar “dialéctico”, empleando un término que Benjamin usa de forma recurrente. La “dialéctica” designa un campo de fuerzas que reúne en tensión mutua los dos extremos de una polaridad, de forma que es superado su aislamiento e indiferencia recíprocos pero sin subsumirlos bajo una unidad indistinta. La concepción benjaminiana de la “dialéctica” no admite un momento ulterior del recorrido, en el que la tensión entre opuestos se hallaría resuelta en una nueva totalidad armónica, sino que la tensión es ella misma una etapa final, un estado último de reposo o equilibrio (*Stillstand*).

El intento de configurar un espacio dialéctico de representación recorre toda su reflexión, desde sus primeros trabajos sobre teoría del conocimiento hasta las tesis *Sobre el concepto de historia*, pasando por el libro sobre el Barroco. La primera de las estaciones de este itinerario (que vamos a seguir aquí sin ninguna pretensión de exhaustividad) la constituye *El concepto de crítica en el romanticismo alemán* (1919), donde la noción de “crítica” oscila entre la Idea y el Ideal: los dos modos “opuestos”¹ de plantear la relación entre las obras de arte empíricas y su verdad. El primer romanticismo concibe la crítica como “reflexión”, es decir, como un medio intransitivo y sin referente externo en el que la obra segrega su “contenido de verdad” de forma inmanente a los “contenidos objetivos” presentes empíricamente en la obra. Entre la obra de arte y su forma pura (la Idea), que es explicitada progresivamente a través de una serie de mediaciones, existe por tanto una transición continua. La forma no se proyecta sobre la obra desde el exterior (dogmáticamente, como si se tratara de un imperativo estético preexistente, o subjetivamente, como expresión de una voluntad creadora). Al contrario, la crítica es “la valoración de la obra según criterios inmanentes”², es decir, el manifestarse de la forma según una necesidad interna al propio contenido sensible.

Sin embargo, sería precipitado identificar la concepción romántica de la crítica con la del propio Benjamin. Como si el tratamiento del problema quedara incompleto exponiendo únicamente este momento medial o intransitivo, Benjamin añade al libro un capítulo final, el “epílogo esotérico”³ sobre la concepción estética de Goethe. Frente a la Idea romántica, el Ideal o arquetipo goetheano es un contenido a priori caracterizado por la discontinuidad: entre las obras de arte empíricas y los arquetipos “no existe una transición”⁴. Entre las obras (perceptibles de forma sen-

¹ Benjamin (1974-1989), I, p. 110. Las traducciones son del autor del artículo salvo indicación de lo contrario.

² Benjamin (1974-1989), I, p. 72.

³ Benjamin (1995-2000), II, p. 26 (carta a Ernst Schoen del 15/05/1919).

⁴ Benjamin (1974-1989), I, p. 114. Como sostienen Baldi y Desideri “la diferencia entre las dos con-

sible) y los contenidos puros (únicamente intuitivos) hay una brecha que impide el tránsito.

Por tanto, Benjamin reúne en la disertación dos concepciones opuestas de la crítica (continuidad y discontinuidad) con la intención de superar su exclusión mutua⁵. La coexistencia de estos dos momentos opuestos prefigura la tensión dialéctica que marcará su reflexión posterior y encontrará su formulación más lograda en la teoría de las ideas del libro sobre el Barroco⁶. En todo caso, estos dos momentos eran ya reconocibles en *Sobre el programa de la filosofía venidera* (1917), en cuya articulación interna resuena la misma polaridad de la disertación. Empleando las palabras del propio Benjamin en un fragmento de la misma época, podría caracterizarse el ensayo como el intento paradójico de desarrollar “una filosofía trascendental pero especulativa”⁷, donde coexisten el momento crítico o “trascendental” de escisión entre conocimiento y experiencia y el momento “especulativo” de derivación continua.

En afinidad con el carácter inmanente de la crítica romántica, el ensayo explora la posibilidad de elaborar un concepto de experiencia que sea continuo con el de conocimiento⁸. En Kant el conocimiento posee un carácter meramente regulativo (condicionado o no constitutivo) en la tarea de pensar la unidad de la experiencia, ya que para él los conceptos deben hacer referencia necesariamente a la intuición sensible (a contenidos empíricos dados). Benjamin critica a Kant este momento de escisión en el conocimiento y para superarlo recurre al neokantismo y la fenomenología, con cuya ayuda se propone elaborar un nexo expresivo entre percepción sensible e idea⁹.

cepciones del arte reside en el hecho de que no existe un pasaje del arquetipo al contenido, mientras sí lo hay entre la idea y la forma” (Baldi, Desideri [2010], p. 53). Sobre la relación entre la estética romántica y la goetheana como una oposición entre continuidad y discontinuidad, entre la inmanencia de la idea respecto la obra y el apriorismo trascendente del arquetipo, véase Steiner (1986), pp. 23-25.

⁵ Sobre la contraposición entre la Idea romántica y el Ideal goetheano como los dos extremos simultáneos de la concepción benjaminiana de la “crítica” véase Moroncini (2009), pp. 163-166. Que el objetivo de Benjamin era “integrar” las dos teorías estéticas opuestas ha sido sugerido también por Ophälders (2001), p. 38.

⁶ Gianni Carchia ha reconocido en la oposición entre Idea e Ideal una temprana aparición de la tensión que surge del hecho de “situarse goetheanamente en una polaridad de extremos, sin proceder en absoluto a su mediación”. Una polaridad constituida por una “dimensión de inmanencia” (mediación, totalidad) y una “dimensión heterológica” (discontinuidad, exterioridad). Véase Carchia (2009), pp. 149-150.

⁷ Benjamin (1974-1989), VI, p. 36 (fr. 19).

⁸ La concepción benjaminiana de la crítica romántica “procede casi directamente” de la derivabilidad post-crítica de la experiencia a partir del conocimiento que Benjamin había elaborado en *Sobre el programa* (Fenves [2011], pp. 172-173).

⁹ Sobre la concepción de la experiencia en *Sobre el programa* como “exhibición simbólica” de la unidad entre concepto e idea véase Tagliacozzo (2003), pp. 351-399. La autora ha mostrado la filiación goetheana de esta continuidad “simbólica” de intuición y entendimiento, en especial por lo que respecta a la noción de “fenómeno originario” (*ivi*, p. 367).

Sin embargo, tras finalizar el ensayo Benjamin decide añadirle un breve *Nachtrag*¹⁰, el cual desempeña una función opositiva análoga a la del capítulo “esotérico” sobre Goethe respecto la disertación. La distinción kantiana entre teoría del conocimiento y metafísica (crítica y dogmática), que Benjamin intentaba superar en el ensayo, es reintroducida en el suplemento final por medio de la distinción entre filosofía y “doctrina” (*Lehre*). “Solo en la doctrina la filosofía topa con (*stößt auf*) un absoluto, como *Dasein*, y por lo tanto con aquella continuidad en la esencia de la experiencia que el neokantismo cometió el error de descuidar”¹¹. En la referencia expresiva de los conceptos a la idea (no ya a la intuición sensible) el pensamiento “topa con” la idea como con una existencia (*Dasein*) que lo detiene y fija un límite externo a su carácter de *medium* continuo. Esta exterioridad respecto al pensamiento de la unidad superior de la experiencia (a la que Benjamin llama “absoluto” o “*Dasein*”, es decir, las ideas¹²) supone la reintroducción en el plano de los objetos ideales del momento de receptividad o escisión que Benjamin intentaba superar en el plano de los objetos empíricos.

Del ensayo emerge por tanto la figura de un Kant puesto del revés, donde la espontaneidad de las ideas caracteriza ahora al conocimiento sensible y la receptividad del concepto ha sido trasferida al ámbito de las ideas. *Estética y Lógica trascendental* invierten sus papeles, de forma que la primera es ahora definida por la continuidad especulativa y la segunda por la escisión trascendental. Podría decirse que, para Benjamin, el conocimiento consiste en *pensar* los objetos y *conocer* las ideas.

Este recorrido, que podría detenerse en otras estaciones de la obra benjaminiana¹³, alcanza su punto culminante en el prólogo al libro sobre el Barroco, donde por primera vez Benjamin logra tensar los dos extremos del arco que había perseguido tentativamente en sus escritos anteriores. En la teoría “dialéctica”¹⁴ de las ideas desarrollada en el prólogo, Benjamin anuda en un único espacio o *lugar* los dos momentos opuestos entre los cuales se habían debatido sus anteriores incursiones en la teoría del conocimiento. Su estrategia para superar la exclusión entre opuestos sin reconducirlos a una unidad superior consiste en trasponer el problema del conocimiento al ámbito del lenguaje. De esta manera, los dos polos opuestos de

¹⁰ Según los editores, el ensayo fue terminado en noviembre de 1917 mientras que el *Nachtrag* no fue añadido hasta marzo de 1918 (Benjamin [1974-1989], II, pp. 936-937).

¹¹ Benjamin (1974-1989), II, p. 170.

¹² Tagliacozzo (2013), p. 35 y p. 85.

¹³ Por ejemplo, en el ensayo sobre las *Afinidades electivas*, donde la noción del “ideal de los problemas” supone el intento de realizar una “síntesis de las posiciones antagonistas” anteriormente reunidas en la disertación, la Idea y el Ideal (Witte [1976], p. 45). Yendo más lejos, Uwe Steiner ha visto en esta noción una prefiguración de la “doble determinación” que caracteriza la noción de “representación” en el prólogo epistemo-crítico (Steiner [1990], pp. 276-281).

¹⁴ Tiedemann (1973), p. 84.

espontaneidad y receptividad (continuidad y discontinuidad) son reformulados como dos modos de plantear una relación entre signo y significado: la unidad expresiva y la separación convencional.

Esta polaridad resulta especialmente reconocible en la noción de “representación” (*Darstellung*) de la idea, “la quintaesencia del método”¹⁵. Por un lado, la idea solo se manifiesta expresada en un soporte material formado por fenómenos sensibles. Esta captación mediata de la idea es lo que Benjamin denomina la “vía indirecta”¹⁶ (*Umweg*). La verdad es siempre relativa a una representación sensible, es “algo-que-se-representa”¹⁷ (*ein SichDarstellendes*). De esta manera, Benjamin se opone a la concepción *positivista* del conocimiento, que niega la presencia de cualquier índice de significado en los fenómenos y los reduce a mero objeto (conjunto de determinaciones empíricas). La única dimensión semántica que admite el positivismo es la “falsa unidad”¹⁸ del concepto (un género, en la “inducción”¹⁹, o una ley de desarrollo, en la “deducción”²⁰), es decir, la unidad que el sujeto proyecta a posteriori sobre el carácter insuperablemente dado de lo empírico. Con el momento de unidad expresiva entre signo y significado, por tanto, Benjamin se opone al *grado cero de significación* que define al positivismo.

Pero, por otro lado, la idea preexiste en una esfera autónoma y separada del mundo sensible, no tiene el modo de ser de los fenómenos sino que es un ser “sustraído a cualquier fenomenicidad”²¹. El sustraerse de la idea a cualquier intuición inmediata es lo que define aquel modo de captación defectiva que Benjamin denomina “inintencionalidad”²². No es posible una traducción integral de la idea en términos empíricos porque siempre subsiste un resto extra-representativo que escapa a cualquier intento de aprehensión. Benjamin se opone así al enfoque *idealista* y su fingida intimidad con el mundo de las esencias (el conocimiento según el modelo de la “intuición intelectual” o la “visión”²³). El momento inexpressivo de la teoría benjaminiana del conocimiento se opone así a la *significación exhaustiva* del idealismo, que absorbe al signo completamente bajo la esfera del significado.

Por tanto, la idea solo se capta a través de una cierta disposición de elementos sensibles pero a la vez no tiene un carácter sensible. Es *inseparable* de los fenómenos pero a la vez *irreductible* a ellos, simultáneamente interna y externa a la representación. Benjamin configura así un espacio de tensión dialéctica que se opone

¹⁵ Benjamin (1974-1989), I, p. 208.

¹⁶ *ibidem*.

¹⁷ *ivi*, p. 209.

¹⁸ *ivi*, p. 213.

¹⁹ *ivi*, p. 214.

²⁰ *ivi*, p. 222.

²¹ *ivi*, p. 216.

²² *ibidem*.

²³ *ivi*, p. 215.

simultáneamente a sus dos principales enemigos, positivismo e idealismo²⁴. Dos extremos a los que, al menos por lo que respecta al conocimiento histórico, Benjamin se referirá indistintamente con el nombre de “historicismo”.

3. Los dos lugares de la crítica

La noción de “representación” aísla un espacio de coexistencia entre opuestos situado entre dos modos extremos del conocimiento: positivismo e idealismo, la total ausencia de significado y la significación plena. Pero si la representación se enfrenta a estos dos extremos, en cierto modo también los incorpora, en un gesto que es a la vez de rechazo y de atracción. En efecto, los dos polos de la representación (expresivo e inexpressivo) presentan, respectivamente, el momento de unidad entre fenómeno e idea que era propio del idealismo y el momento de escisión que definía la convencionalidad positivista. La diferencia reside en que, reunidos en el espacio de la representación, los dos polos ejercen una limitación recíproca que disuelve la pretensión hegemónica que presenta cada uno de ellos por separado.

En todo caso, esta polaridad es relevante para nuestro propósito en la medida que no solo pertenece al ámbito de la teoría del conocimiento sino también al de la propia realidad histórica. En efecto, la polaridad entre positivismo e idealismo es estructuralmente análoga a la polaridad con la que Benjamin describe las dos tendencias opuestas que detecta en los fenómenos del pasado. Puede ya empezar a entreverse entonces en qué consiste el peculiar enredo que Benjamin establece entre método y objeto: los dos *lugares* de la crítica, la representación y la realidad histórica, configuran un espacio organizado por medio de la misma estructura polar.

Convendría distinguir entonces entre dos usos diferentes de la noción de “dialéctica”. Como hemos visto, la “dialéctica” designa la tensión entre momentos opuestos que se halla en el núcleo de la “representación”. Pero, además, designa las dos tendencias opuestas de los fenómenos históricos que Benjamin expone en sus investigaciones. Dos tendencias que, como veremos, suponen la traducción a la realidad histórica de los mismos dos modos opuestos de plantear una relación entre signo y significado reunidos en la “representación”: la unidad expresiva y la escisión convencional.

²⁴ Con la polaridad positivismo/idealismo nos referimos a la misma oposición que algunos autores denominan con la polaridad nominalismo/realismo (Tiedemann [1973], p. 42; Carchia [2009], pp. 81-83). La tensión dialéctica que Benjamin confiere a la representación histórica toma distancia de ambos extremos: tanto de la convencionalidad del signo como de la unidad mística con el significado (Barale [2009], pp. 60-65). Esta reunión de un momento materialista con un momento de corte platónico ha llevado a definir el pensamiento de Benjamin como un “platonismo desde abajo” (Desideri [2002], pp. 110-111).

Para hallar la fuente de la concepción benjaminiana de la “dialéctica” habría que remontarse a la morfología de Goethe²⁵. En sus estudios de ciencia natural Goethe desarrolló un método de investigación basado en el análisis comparado de los fenómenos. La disposición “serial”²⁶ de un conjunto de casos individuales debía hacerlos aparecer como variaciones de un único motivo invariante, presente y a la vez ausente de la superficie sensible (simultáneamente empírico e ideal). No es casualidad que Benjamin encabezara el prólogo epistemo-crítico con un fragmento de la *Farbenlehre* en el que Goethe oponía la “ciencia como arte” tanto a la “reflexión” de corte romántico como al “saber” de la ciencia empírica²⁷. Es decir, dos concepciones que, transpuestas del conocimiento de la naturaleza al de la historia, equivalen a los dos antagonistas del propio Benjamin: idealismo y positivismo. La “representación” benjaminiana, como el enfoque estético a la investigación natural de Goethe, intenta abrir una vía de mediación entre la especulación abstracta, que deriva las partes empíricas de principios a priori, y la ciencia empírica, que solo conoce partes empíricas.

Pero el método de exposición no es el único elemento de la obra de Goethe que posee un carácter “dialéctico”. La morfología expone los fenómenos de modo que ellos mismos revelen, por medio de sus analogías, una forma común. Pero esta forma presenta también una estructura de polaridad. En *Die Metamorphose der Pflanzen*, por ejemplo, Goethe exponía las diferentes fases del desarrollo de la planta como variaciones de la organización formal de la “hoja”, y en concreto, del “cotiledóneo”²⁸, la hoja de dos miembros que inicia la serie de órganos de la planta. Análogamente, en la *Farbenlehre* Goethe describía la formación de los colores por medio de una serie de variaciones a partir de una polaridad elemental de luz y oscuridad (§744).

Los dos aspectos de la “dialéctica” goetheana – la exposición serial de los fenómenos y la estructura polar del invariante formal de la serie – son mencionados explícitamente por Benjamin en su artículo sobre Goethe para la enciclopedia rusa (1928): “junto a la idea de metamorfosis es aquí determinante para Goethe la de

²⁵ Sobre la deuda de la concepción benjaminiana de la “dialéctica” con la morfología de Goethe me permito remitir a mi trabajo Delgado (2015).

²⁶ Sobre el “método serial” de la morfología goetheana véase Giacomoni (1990), pp. 46-47 y p. 138; Sepper (1988), p. 176. La exposición serial también fue analizada por Georg Simmel en un estudio que tendría una influencia decisiva sobre Benjamin (Simmel [1923], pp. 76-83 y pp. 136-137).

²⁷ Benjamin (1974-1989), I, p. 207. Benjamin había empleado la cita de Goethe en un fragmento previo (1920-21) acerca de la distinción entre conocimiento y verdad (Benjamin [1974-1989], VI, p. 47 [fr. 26]). Sobre el sentido de la cita inicial de Goethe véanse Lacoste (2003), pp. 158-159 y Mosès (1997), p. 108.

²⁸ La primera sección se titulaba precisamente “De los cotiledóneos” (“*Von den Samenblättern*” en Goethe [1960], pp. 66-69). Los cotiledóneos “son casi siempre dobles” y “las hojas de este primer nodo frecuentemente son simétricas (y opuestas)” (§16).

polaridad que atraviesa toda su investigación”²⁹. “Metamorfosis” y “polaridad” componen el núcleo del método goetheano, tanto en sus estudios botánicos, que muestran que “todos los órganos de la planta, desde las raíces a los estambres, son solamente transformaciones de la hoja”³⁰, como en sus estudios de óptica, que “asumen los colores como metamorfosis de la luz, como fenómenos que se forman en la lucha de la luz contra la oscuridad”³¹.

Además de estas referencias explícitas, Benjamin realiza varias alusiones implícitas a estos dos usos de la “dialéctica” goetheana. En primer lugar, en el célebre fragmento del *Passagen-Werk* donde sostiene que el propósito de la obra era mostrar cómo los “hechos económicos [...] hacen surgir de su seno la serie de las concretas formas históricas de los *passages*, como la hoja despliega a partir de sí misma todo el reino del mundo vegetal empírico”³². El *Passagen-Werk* aparece entonces como una exposición morfológica del siglo XIX que trata de exponer la “serie” (*Reihe*) de las formas de los *passages* (y, por extensión, del resto de fenómenos de la superestructura cultural) a la luz de su afinidad mutua, como diferentes variaciones del principio formal presente en los “hechos económicos”.

La segunda mención se halla en una nota decisiva del ensayo sobre la obra de arte, donde Benjamin define la “mimesis” como el “fenómeno originario” de la actividad artística: “en la mimesis duermen, replegados el uno sobre el otro como cotiledóneos (*Keimblätter*), los dos lados del arte: apariencia y juego. El dialéctico solo puede encontrar interés en esta polaridad cuando cumple un papel histórico”³³. La variedad multiforme de fenómenos de principios del siglo XX (el arte, la técnica, la política o el régimen de percepción) son expuestos en el ensayo a través de una serie de polaridades, como variaciones de un único motivo elemental: la polaridad de apariencia y juego³⁴.

4. Caso de estudio: la alegoría como “origen” del Barroco

Como hemos visto, Benjamin realiza una peculiar apropiación de la morfología goetheana para conformar el espacio “dialéctico” de la crítica, auténtico lugar de

²⁹ Benjamin (1974-1989), II, p. 721.

³⁰ *ivi*, p. 719.

³¹ *ivi*, p. 721.

³² Benjamin (1974-1989), V, p. 577 (N2a, 4).

³³ Benjamin (1974-1989), VII, p. 368 (segunda versión).

³⁴ Sobre la exposición “dialéctica” o por medio de polaridades que caracteriza el ensayo véase Lindner (2011), pp. 247-248; Hansen (2012), pp. 80-82. Sin embargo, aunque ambos autores han mostrado las oposiciones que sostienen el ensayo (culto/exposición, primera/segunda técnica, óptico/táctil, etc.), no especifican cuál es el objetivo de este peculiar procedimiento, a saber: mostrar la estructura común a todas ellas, explicitada de manera típica o ejemplar en la polaridad de la mimesis.

lugares donde se reúnen el método y el objeto, la representación historiográfica y la realidad histórica. Pero donde esta apropiación alcanza su manifestación más acabada es en la categoría de “origen” (*Ursprung*), en la que se superponen los dos aspectos ya mencionados de la “dialéctica” goetheana. Como señala el propio Benjamin, la categoría de “origen” (*Ursprung*) es una “transposición” del “fenómeno originario” (*Urphänomen*) goetheano del ámbito de la naturaleza al de la historia³⁵. No es causalidad entonces que Benjamin haya concebido sus más importantes investigaciones históricas como una exposición del “origen” o “historia originaria” (*Urgeschichte*) de cierta región del pasado. Es el caso de obras en apariencia tan dispares como el *Origen del Trauerspiel alemán*, el *Passagen-Werk* o el ensayo sobre la obra de arte, en las cuales Benjamin se propone revelar la unidad de los fenómenos de una época con la ayuda de un fenómeno particular: la *alegoría* (para el Barroco), el *fetichismo de la mercancía* (para el siglo XIX) y la *mimesis* (para las primeras décadas del siglo XX).

El fenómeno de “origen” es un caso particular que a su vez exhibe el principio general válido para toda una época. Es a la vez *a priori* e *histórico*. Por un lado, designa la estructura que predefine las condiciones de posibilidad de los fenómenos históricos, pero por otro es una idealidad inseparable de los propios fenómenos. El origen es una “categoría absolutamente histórica”³⁶, inscrita en el propio devenir histórico, pero no pertenece por entero a la realidad efectiva ya que “no tiene que ver nada con la génesis” (es decir, con un proceso de desarrollo empírico). La ley de los fenómenos solo emerge en el transcurso histórico pero no se confunde con él, preservando su carácter no fenoménico. La coexistencia de los dos niveles de consideración de la historia reunidos en el origen (virtual y real, trascendental y empírico) es, por tanto, una muestra de la misma dialéctica entre expresividad e inexpressividad (*inseparabilidad* e *irreductibilidad* del significado respecto los fenómenos) que constituye el núcleo de la teoría benjaminiana del conocimiento.

Pero el fenómeno de “origen” que Benjamin emplea en cada una de sus investigaciones presenta, además, una forma de polaridad: la “dialéctica de convención y expresión”³⁷ en la alegoría, la polaridad entre “convención social” y “expresión de valor”³⁸ en el fetichismo de la mercancía, o la polaridad de “juego” y “aparición” en la mimesis³⁹. Se trata en todos los casos de una polaridad que reúne dos modos opuestos de relación entre términos, ya sea que los términos involucrados

³⁵ Benjamin (1974-1989), I, pp. 953-954. La afirmación se encuentra en el fragmento “*Nachträge zum Trauerspielbuch*”, en el cual Benjamin recoge algunas modificaciones para una eventual segunda edición del libro sobre el Barroco. Posteriormente fue incluido con algunas variaciones en el fragmento N2a,4 del *Passagen-Werk*.

³⁶ Benjamin (1974-1989), I, p. 226.

³⁷ *ivi*, p. 351.

³⁸ Benjamin (1974-1989), V, p. 808 (X4a, 1).

³⁹ Benjamin (1974-1989), VII, p. 368.

sean signo y significado (alegoría), valor de uso y valor de cambio (fetichismo) o copia y modelo (mimesis). Como veremos, esta polaridad muestra una afinidad estructural con la polaridad que forman los dos enemigos teóricos de Benjamin, positivismo e idealismo, en tanto que dos modos opuestos de relación entre los fenómenos empíricos y su verdad.

En el marco restringido de este trabajo nos limitaremos a analizar esta peculiar afinidad entre método y objeto para el caso de la alegoría. La alegoría supone un caso privilegiado de estudio ya que es a la vez un *objeto* de representación histórica y un *medio de representación*, lo que facilita la comparación con el medio “dialéctico” de representación empleado por Benjamin.

En la segunda parte del libro sobre el Barroco Benjamin describe la estructura dialéctica de la alegoría por medio de dos series paralelas: en función de cómo aparece a la luz de la “categoría del tiempo”⁴⁰ y de su concepción de la escritura. En la primera serie, Benjamin define el signo alegórico no solo a partir de su carácter convencional (según dictaba la definición tradicional) sino también a partir de su expresividad, dado que el carácter convencional y fragmentario del signo alegórico es precisamente lo que permite al artista *expresar* la propia condición fragmentaria de su referente (es decir, la caducidad de la historia). En la segunda serie, la alegoría aparece como una “síntesis”⁴¹ de dos tendencias opuestas: la “intención teológica” (la concepción de la creación como parte de una escritura divina, donde ser es significar) y la “intención artística” (en la que el significado de los signos es resultado de la decisión caprichosa del artista).

Por tanto, “es de nuevo la misma antinomia”⁴² la que se manifiesta en la concepción alegórica del tiempo histórico y de la escritura, puesto que ambas muestran la misma “dialéctica de convención y expresión”⁴³, es decir, los mismos dos polos: la convencionalidad del signo alegórico (la naturaleza) se vuelve significativa en la medida que muestra expresivamente la condición de aquello que designa (la historia). La alegoría es “expresión de la convención”⁴⁴, imitación en el plano del significante de la incompletitud y falta de significado que afecta al referente. La alegoría está, pues, internamente dividida entre un polo de escisión, en el que el signo es incapaz de referirse a ningún significado, y un polo de unidad, en el que el signo comunica inmediatamente su significado (que no es otro que la ausencia misma de significado).

En el marco de la exposición histórica que Benjamin emprende en el libro, la “dialéctica” de la alegoría (entre plenitud y ausencia de significado, expresión y

⁴⁰ Benjamin (1974-1989), I, p. 342.

⁴¹ *ivi*, p. 353.

⁴² *ivi*, p. 351.

⁴³ *ibidem*.

⁴⁴ *ibidem*. Véase, por ejemplo, el análisis de la alegoría realizado por Menke (1991), p. 163 ss.

convención) funciona como “origen” del *Trauerspiel* barroco, es decir, como el fenómeno particular que hace visible la afinidad estructural que existe entre sus diferentes facetas, en tanto que variaciones de una única polaridad. En efecto, Benjamin expone el fenómeno *Trauerspiel* mediante una serie de oposiciones: la “antítesis”⁴⁵ de catástrofe y restauración en la noción barroca de soberanía (ámbito teológico-político), el carácter “complementario”⁴⁶ del mártir y el tirano en el personaje principal del rey (tipología dramática) y la “dialéctica”⁴⁷ entre gravedad y furia en el temperamento melancólico (ámbito fenomenológico)⁴⁸. A estos tres segmentos habría que añadir uno adicional, que opone los dos tipos de resolución dramática de los *Trauerspiele*: la “maquinación” lúdica del teatro español y la “especialización del tiempo”⁴⁹ del teatro alemán. El primer tipo de desenlace designa la intervención final de un *Deus ex machina* que resuelve desde lo alto el enredo dramático, pero que, en la medida que es el fruto de un mero artificio del artista, supone tan solo una fuga lúdica de la esfera mundana y no hace más que reafirmar su propia falta de trascendencia. En cambio, el segundo traduce en términos escénicos el intento desesperado del Barroco por regresar al estado atemporal de la “creación” divina, donde el ser era uno con la trascendencia⁵⁰.

La “dialéctica” de la alegoría, por tanto, muestra una versión a escala de la fractura interna que escinde al Barroco en dos mitades opuestas: la aspiración a una unidad reconciliada de inmanencia y trascendencia, y la aceptación del desencantamiento del mundo. Benjamin expone las diferentes facetas del objeto *Trauerspiel* como una traducción isomorfa de la dialéctica presente en la alegoría (entre signo y significado) al ámbito de la realidad histórica (entre inmanencia y trascendencia).

Podríamos decir entonces que el propio objeto histórico, el Barroco, posee la estructura de un medio lingüístico (la alegoría). Pero entonces ¿qué relación hay entre la estructura de los fenómenos históricos – en tanto que proyección de la estructura lingüística de la alegoría – y la del medio lingüístico con el que Benjamin realiza su “representación”? ¿Cómo se comunican esos dos *lugares* dialécticos, el objeto y el método? Como ya anticipamos, la respuesta se halla en su medio común, es decir, el lenguaje⁵¹.

⁴⁵ Benjamin (1974-1989), I, p. 246.

⁴⁶ *ivi*, p. 249.

⁴⁷ *ivi*, p. 327.

⁴⁸ Sobre las tres grandes polaridades en que se divide el libro véase Pinotti (2003), p. 202; Menninghaus (1980), p. 97 ss; Van Reijen (1999), pp. 661-667.

⁴⁹ Benjamin (1974-1989), I, pp. 260-263.

⁵⁰ Sobre el intento del drama alemán por revertir la condición caduca de la historia a través de una imposible “imitación de la creación” véase Weigel (2008), pp. 37-38.

⁵¹ Al esclarecimiento de la relación entre método y objeto en el libro sobre el Barroco no ha ayudado precisamente una cierta tendencia a estudiarlos por separado. Por un lado, abstrayendo el método de su aplicación a un época concreta (el Barroco) y, por otro, aislando los fenómenos particulares expues-

Hemos visto que la “representación” configura un espacio de tensión entre opuestos: la unidad de una época se halla inscrita en los propios fenómenos (momento expresivo) aunque, a la vez, no guarda ninguna relación con lo fenoménico (momento inexpressivo). Frente a este campo de fuerzas se yergue otro espacio, el del objeto, que está dividido por un conflicto entre expresión y convención, la unidad de immanencia-trascendencia y la escisión entre ambas esferas. Pues bien, el gesto vertiginosamente metadiscursivo del pensamiento de Benjamin consiste en el hecho de que el método de “representación” reúne en un espacio de tensión los mismos dos polos que, traducidos en fenómenos, se excluyen mutuamente en la estructura de la alegoría (expresión y convención), y, por tanto, también en el objeto histórico en su conjunto (plenitud y ausencia de sentido, salvación y caducidad). En otras palabras, la polaridad interna del método supera *dialécticamente*⁵² la exclusión entre los dos polos que constituyen el objeto.

5. La afinidad estructural entre método y objeto

Para esclarecer en qué sentido el método “supera” el objeto partiremos de la dialéctica interna del objeto denominado “Barroco” y mostraremos, para cada uno de sus dos polos, la afinidad estructural que presenta con el polo respectivo de la dialéctica del método. En primer lugar, ya vimos que Benjamin detectaba en el Barroco un *momento de escisión*, con el que describía la resignación ante la falta de trascendencia que afectaba a la existencia terrenal. Pues bien, el desencanto barroco resulta análogo a la negativa del positivismo a reconocer la más mínima dimensión semántica a los fenómenos.

La mirada alegórica percibe en las criaturas mundanas una falta de significado trascendente, pero al hacer de ello una condición fija e inmutable cae en lo que Benjamin denomina la “fantasmagoría de lo objetivo”⁵³. La actitud alegórica eterniza la caducidad terrenal, olvidando su carácter histórico y contingente, y de esta manera “traiciona al mundo por mor del saber”⁵⁴, es decir, renuncia a explorar la inagotable reserva de sentido presente en las cosas a cambio de poseer una verdad

tos en el libro del proyecto unitario de reconstrucción histórica al que pertenecen. Para un ejemplo reciente de ambas perspectivas véanse, respectivamente, Urbich (2012) y Menke (2010).

⁵² Algo similar a esto es lo que se intenta expresar cuando se sostiene que el medio de la “representación” es una especie de “tercero” o “forma intermedia” entre el símbolo romántico y la alegoría barroca, en la que signo y significado ni se confunden en una inmediatez indistinta ni permanecen absolutamente incomunicados (Zumbusch [2004], pp. 303-305).

⁵³ Benjamin (1974-1989), I, p. 406.

⁵⁴ *ivi*, p. 398. Benjamin utiliza exactamente las mismas palabras para definir la mirada melancólica (*ivi*, pp. 333-334). El melancólico permanece fiel al mundo cuando *recuerda* su verdad inamovible, cuando percibe en las cosas únicamente un recuerdo de su caducidad: “Hay un ‘*memento mori*’ que vela en la *physis*, en la misma memoria” (*ivi*, p. 392).

única y definitiva. Cuando el alegórico salva a las cosas de su completa desaparición por medio de la “conmemoración”⁵⁵ (*Gedenken*), solo las salva en tanto que “cosas muertas”, bajo el aspecto de su “eterna caducidad”⁵⁶.

Benjamin recuperará la figura de la memoria que encarna el alegórico para describir la actitud positivista del historicismo hacia el pasado. De la misma manera que el alegórico pretende salvar las cosas “transportándolas en lo eterno”⁵⁷, el historicismo se acerca al pasado como el portador de un significado fijo y atemporal. Resulta sorprendente, a este respecto, que la reflexión de Benjamin sobre la historia haya podido equipararse con la del alegórico-melancólico, cuando en realidad se sitúa en sus antípodas⁵⁸. Esta oposición crítica es particularmente evidente en el paralelismo que Benjamin establece entre la “entrega contemplativa”⁵⁹ del melancólico a la caducidad mundana y la “actitud contemplativa”⁶⁰ del historiador burgués respecto al pasado. O cuando atribuye a ambos el mismo rasgo: el pecado de la *acedia*. La actitud del melancólico será asociada en las *Tesis* con la pretensión historicista de conocer los hechos del pasado “como han ocurrido realmente”⁶¹ (Ranke) o de “revivir una época” (Fustel de Coulanges) con “la pereza del corazón, la *acedia*”⁶². La *acedia* es un rasgo común al melancólico, que traiciona al mundo a cambio del “saber” (*Wissen*), y a la “ciencia”⁶³ (*Wissenschaft*) historicista, que hace del pasado algo “cerrado” o “concluso” (*abgeschlossen*) y se muestra así infiel a su intrínseca pluralidad de sentido. Para Benjamin en cambio, la fidelidad al pasado no consiste en el objetivismo de la “ciencia” sino en su opuesto, la “rememoración”, que hace del pasado “concluso” algo “inconcluso” y restituye así a los hechos históricos su dimensión potencial: la estructura de posibilidades no realizadas que es común a los hechos del pasado y el presente. Con lo “inconcluso” del pasado, por tanto, Benjamin recupera el momento expresivo de su teoría “dialéctica” del conocimiento, en el que el significado excede siempre cualquier intento de totalización empírica de los fenómenos.

⁵⁵ *ivi*, p. 333.

⁵⁶ *ivi*, p. 355.

⁵⁷ *ivi*, p. 397.

⁵⁸ Sobre la tendencia de la crítica a identificar el método de Benjamin con el procedimiento de representación alegórica véase Barale (2009), p. 77 y p. 91 ss.

⁵⁹ Benjamin (1974-1989), I, p. 333.

⁶⁰ Benjamin (1974-1989), II, p. 467.

⁶¹ Benjamin (1974-1989), I, p. 695.

⁶² *ivi*, p. 696. Benjamin probablemente hace referencia a esta afinidad entre la melancolía y el historicismo cuando en el *Passagen-Werk* cita el pasaje del libro sobre el Barroco a propósito de la *acedia* melancólica y añade este lema: “Sobre el fetichismo” (Benjamin [1974-1989], V, p. 467 [J80a, 2]). En efecto ¿hay algo más fetichista que la proyección subjetiva de objetividad sobre los fenómenos que caracteriza tanto al historicismo como a la melancolía?

⁶³ Benjamin (1974-1989), V, p. 589 (N8, 1).

La relación de vasos comunicantes entre objeto y método puede mostrarse asimismo por lo que respecta al otro polo del objeto “Barroco”, el *momento de unidad*. La aspiración barroca a la reconciliación de inmanencia y trascendencia se manifestaba, por ejemplo, en el ideal de una “estabilidad absoluta”⁶⁴ garantizada por el soberano, quien en su función de trascendencia secularizada se convertía en garante de un período duradero de florecimiento cultural y político. El ideal barroco de salvación de la caducidad mundana traduce en fenómenos el momento idealista del conocimiento histórico. En efecto, ambos muestran la misma tendencia a absorber los fenómenos bajo un significado trascendente. En este sentido, realizan un gesto simétrico al del positivismo: a la ilusión de una definitiva ausencia de significado en las cosas, se contrapone la ilusión especular de una plena transparencia simbólica. Frente a la totalización empírica del positivismo, la totalización semántica del idealismo aparece solo como un reflejo invertido. Esta ilusión de una subsunción integral de los fenómenos bajo su significado es precisamente el nervio de la crítica que Benjamin dirigirá a la versión idealista del historicismo, ya sea que adopte el nombre de “historia cultural”, “tradicción” o “historia homogénea”.

Por ejemplo, en el ensayo *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador* (1937) Benjamin critica la tendencia idealista del historicismo cuando alude a la separación que “el idealismo tiene entre sus manos”⁶⁵ entre la “exposición histórica” y su “apreciación”. Benjamin se refiere a la costumbre de concebir las obras del pasado como algo “cerrado” o “concluso”⁶⁶ (*abgeschlossen*), es decir, que puede ser conocido “de una vez por todas”⁶⁷ y, por tanto, permanece invariable ante cualquier interpretación futura. Esta concepción tiene su eco en lo que el *Passagen-Werk* denomina la “homogeneidad”⁶⁸ o “exposición homogénea”⁶⁹ de la historia, que, como afirma Benjamin, es uno de sus principales enemigos teóricos⁷⁰. La “homogeneidad” alude al hecho que las obras de una cierta época adquieran su significado *de forma unitaria* según el papel que desempeñan respecto a las obras de la época precedente (en cuanto “desarrollo”, “reacción” o “superación”⁷¹). De esta manera, atribuyendo una cierta *homogeneidad* interna a los diferentes momentos históricos, el historicismo puede exponer el curso de la historia como una cadena *continua* de eslabones, cada uno de los cuales se comporta de modo uniforme res-

⁶⁴ Benjamin (1974-1989), I, p. 246.

⁶⁵ Benjamin (1974-1989), II, p. 479.

⁶⁶ *ivi*, p. 477.

⁶⁷ *ivi*, p. 475.

⁶⁸ Benjamin (1974-1989), V, pp. 592-593 (N9a, 6).

⁶⁹ Benjamin (1974-1989), V, p. 588 (N7a, 2).

⁷⁰ El otro enemigo mencionado es la “cósica ‘continuidad de la historia’” (N9a, 6) o la “exposición continua” (N7a, 2). Como veremos, la “homogeneidad” y la “continuidad” son solo dos caras del mismo problema.

⁷¹ Benjamin (1974-1989), II, p. 467.

pecto al precedente. La continuidad entre las diferentes épocas requiere que las obras surgidas en cada una de ellas posean una identidad común, ya que de lo contrario, si poseyeran determinaciones diferentes (e incluso incompatibles), la línea de desarrollo histórico se toparía con una bifurcación que impediría establecer un curso unidireccional del tiempo. Solo si previamente se convierte a las obras de cada momento histórico en portadoras de un mismo significado es posible explicar la historia a partir del efecto que cada momento causa, a título unitario, sobre el siguiente.

Por tanto, la *homogeneidad* sincrónica de cada época es condición necesaria de la *continuidad* diacrónica de la historia. Cualquier intento de exponer una historia continua debe hacer frente a la eventual heterogeneidad interna que exhibe la sección transversal de un determinado momento histórico. Y un modo de neutralizar esta heterogeneidad es precisamente la “homogeneidad”, un mero artificio del historiador para establecer una continuidad histórica.

En su última obra, Siegfried Kracauer recuperaba de forma implícita esta crítica de Benjamin al historicismo cuando sostenía que “la continuidad temporal es inseparable de la simultaneidad significativa. Además de dar apoyo a esa continuidad, el historiador general automáticamente tratará de hacer que cualquier período de su interés aparezca como una unidad”⁷². Para hacer plausible la “unidad” o “simultaneidad significativa” de un cierto período el historiador debe “tornar borrosas las discrepancias entre acontecimientos coexistentes” y descuidar “las secuencias inteligibles de área a favor de influencias transversales de su propia invención”⁷³. El establecimiento de estas “influencias” diacrónicas solo se logra ocultando las “interacciones entre elementos divergentes”⁷⁴. De forma análoga, la estrategia benjaminiana de ataque contra la *continuidad* histórica consiste en quebrar el supuesto idealista de *homogeneidad* de una época, ya que al disolver la apariencia de unidad sincrónica – por ejemplo, mostrando las tendencias opuestas que coexisten en su seno (de ahí la importancia de la exposición “dialéctica” o por medio de polaridades) – se disuelve también la apariencia de continuidad diacrónica.

Una crítica análoga a la desarrollada en el *Fuchs* se halla en el ensayo sobre la obra de arte, donde la consideración “homogénea” del pasado se denomina “tradicción”⁷⁵. Desde el punto de vista de la “tradicción”, las obras del pasado poseen el “carácter de testimonio histórico” (*geschichtlichen Zeugenschaft*) de la época en la que surgen, es decir, se comportan como un designador rígido del significado uni-

⁷² Kracauer (2010), pp. 202-203. En la crítica de Kracauer a la unidad artificial entre eventos simultáneos se ha detectado una muestra de su “adhesión a la concepción de la historia de Benjamin” (Traverso [1998], pp. 213-214).

⁷³ *ivi*, p. 203.

⁷⁴ *ivi*, p. 216.

⁷⁵ Benjamin (1974-1989), VII, pp. 352-353.

tario de esa época. Este carácter testimonial de las obras se basa en su “autenticidad” (*Echtheit*), la relación única e indisoluble que el contenido de la obra mantiene con su soporte físico original. La materialidad física del soporte que acompaña a la obra a lo largo de la cadena de transmisión histórica funciona como una especie de índice temporal que apunta de manera fija al momento pasado en el que surgió la obra y en el que quedó fijado para siempre su significado. El soporte físico de la obra funciona, por tanto, como *memento* del pasado en el que se estableció la recepción definitiva de la obra. Si la obra es “testimonio” de su tiempo, entonces el soporte físico de la obra se convierte en *testimonio de su ser testimonio*, es decir, en un recordatorio del significado único y definitivo de la época.

A la obra auténtica, inmersa en la “tradicición”, Benjamin contrapone la obra reproducible, que liquida su “autenticidad”: la reproducción técnica, al permitir que un contenido se difunda en múltiples copias, lo libera del nexo rígido que lo unía a un único soporte y, de esta manera, “separa lo reproducido del ámbito de la tradición”, es decir, borra el índice temporal que reenvía al momento fundacional del significado de la obra y hace así que resulten nuevamente apreciables aspectos inéditos de su sentido. La reproducción “actualiza lo reproducido”, es decir, explora su reserva de significado sin pretender agotarla en una única recepción.

Por tanto, la oposición entre “autenticidad” y “actualización” con la que Benjamin describe su *objeto* (la obra de arte) es un calco de la oposición entre dos modos de conocimiento del pasado: el modo idealista, que subsume los hechos bajo un significado único, y un modo opuesto, que Benjamin incorpora como uno de los momentos de su *método* de representación: la apertura a un sentido que excede la captación exhaustiva. En efecto, la “tradicición”, la consideración de las obras del pasado como si fueran la plena expresión o el “testimonio” del significado de su propia época, es solo una variante de la pretensión idealista de apresar la significación integral de los hechos. Frente a ello, Benjamin oponía la articulación en el espacio de la “representación” de un momento *inexpresivo*, la persistencia en cualquier acto de conocimiento de aquel resto semántico no totalizable al que Benjamin denomina “idea” o “imagen”.

6. Conclusión

Hemos visto que el método benjaminiano de “representación” histórica presenta dos polos opuestos: la expresividad inmanente del *Umweg* y la negatividad trascendente de la *Intentionslosigkeit*. Esta dialéctica responde al intento de integrar en un mismo espacio de tensión dos modos de conocimiento que tradicionalmente han sido considerados como excluyentes entre sí: idealismo y positivismo. Como hemos mostrado, estos dos polos no solo pertenecen a la esfera del conocimiento sino tam-

bién a la propia realidad histórica. Para exponer el objeto histórico “Barroco” Benjamin recurría a la “dialéctica” de la alegoría, dividida entre la unidad expresiva y la escisión convencional, la significación exhaustiva y el grado cero de significación. La polaridad interna de la alegoría permitía mostrar la unidad de fondo entre la serie de fenómenos de la época, todos ellos divididos entre la aspiración a una reunión con la trascendencia y la clausura en la esfera inmanente.

De esta manera, reencontramos al nivel de los fenómenos históricos la misma oposición estructural que existe entre las dos posiciones enemigas que Benjamin integra en su teoría del conocimiento. Las dos ilusiones que Benjamin critica en el ámbito del conocimiento (la totalización empírica y la totalización semántica) forman parte, a su vez, de la experiencia histórica de la modernidad, fracturada en dos actitudes opuestas ante el desencantamiento del mundo. En este sentido, la “ambigüedad” de la noción benjaminiana de “secularización”⁷⁶ es solo otro modo de nombrar la dialéctica que domina las diferentes escansiones de la modernidad que Benjamin rastrea a lo largo de sus investigaciones históricas: el Barroco, el siglo XIX y los inicios del siglo XX. En cada uno de estos tres tramos discontinuos Benjamin detecta siempre la misma configuración de la experiencia histórica, el mismo “régimen de historicidad”⁷⁷. La modernidad tropieza continuamente con las mismas dos formas extremas de *experiencia histórica* (objeto), para cuya *representación* (método) Benjamin recurre a una experiencia del pasado que las reúne en tensión dialéctica.

De esta manera, Benjamin configura un modo de conocimiento del pasado que pretende servir de modelo para la experiencia del presente. La dialéctica de su método ofrece una posible vía de salida al *impasse* en el que se encuentra la modernidad. Esta necesidad de configurar una *experiencia dialéctica del presente* (ni reconciliada con una potencia trascendente ni rendida al extrañamiento mundano) explica el interés benjaminiano por la *mimesis*, que funciona en sus textos de los años treinta como una especie de correlato fenoménico de su concepción “dialéctica” del conocimiento del pasado. En efecto, la *mimesis* presenta una estructura dialéctica, con dos polos opuestos. Por un lado, el tipo de *mimesis* que Benjamin denomina “juego” (en el ensayo sobre la obra de arte) designa la experiencia de distanciamiento frente a un mundo sin interioridad y carente de un significado trascendente. Por otro lado, la “facultad mimética” (elaborada en dos breves ensayos⁷⁸) designa la posibilidad de participar del *logos* de los fenómenos y reconocer el depósito

⁷⁶ Sobre la “ambigüedad” de la noción benjaminiana de “secularización”, que designa simultáneamente una ruptura y una continuidad con un inmemorial estadio teológico, la “distancia con la creación” y la aspiración a una restauración de la “creación”, véase Weigel (2008), p. 53 ss.

⁷⁷ Tomo prestada la categoría de Hartog (2003).

⁷⁸ Benjamin (1974-1989), II, pp. 204-213.

de significado que se expresa en su superficie sensible⁷⁹. Convención y expresión, la expresividad de los fenómenos y la inexpressividad de la idea. De nuevo la misma tensión dialéctica, ahora transpuesta del ámbito de las relaciones entre signo y significado al de las relaciones entre inmanencia y trascendencia. Es decir, del *método* al *objeto*.

El análisis que hemos propuesto para la alegoría (un caso privilegiado, dada su doble condición de objeto histórico y medio de representación) podría extenderse a otras investigaciones, y especialmente a aquellas cuyo objeto es nuevamente un medio de representación, como la fotografía⁸⁰ (en *Breve historia de la fotografía*) o el cine⁸¹ (en el ensayo sobre la obra de arte). También en estos casos puede reconocerse el cortocircuito entre objeto y método que da a la obra de Benjamin su peculiar carácter autoreferencial. Al describir la estructura polar de un cierto objeto histórico, Benjamin expone además los dos aspectos del medio lingüístico implicado en su “representación”. Al realizar una descripción histórica del pasado, Benjamin ofrece a la vez esbozos de la teoría del conocimiento movilizadas en esa misma descripción.

Este carácter metadiscursivo de su obra confiere un nuevo sentido a la máxima goetheana según la cual los fenómenos mismos son ya la teoría. No se trata únicamente de que los fenómenos, mediante una “representación” o “construcción” adecuada, exhiban ellos mismos su unidad formal, sin la interferencia de los prejuicios subjetivos del investigador. En las obras de Benjamin los fenómenos no solo muestran su verdad, sino, a la vez, la composición del medio lingüístico empleado para exponerla. Los fenómenos *son* su propia teoría, pero también la teoría empleada en su “representación”.

Referencias bibliográficas

- BALDI, M. y DESIDERI, F. (2010): *Benjamin*, Roma, Carocci.
 BARALE, A. (2009): *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze, Firenze University Press.

⁷⁹ Sobre los dos significados opuestos de la mimesis véase Lang (1998), pp. 107-111. Gyorgy Markus sostiene que el “juego” y la “facultad mimética” son “dos concepciones irreconciliables”, dado que una apunta a la “des-auratización” del mundo sensible mientras que la otra lo hace a su “re-auratización” (Markus [2009], p. 125). Sin embargo, más que una contradicción entre las dos concepciones de la mimesis, deberíamos ver en ellas a los dos extremos de una polaridad que reúne la convencionalidad de la esfera profana y, a la vez, la expresión en los fenómenos de un cierto índice de trascendencia.

⁸⁰ La fotografía es tanto objeto como método, procedimiento técnico de creación de imágenes y a la vez “imagen” histórica de la relación entre el arte y la técnica (Ferris [2005], pp. 23-24).

⁸¹ Sobre la “contemporaneidad” entre objeto y método en el ensayo sobre la obra de arte véase Geulen (1992). Sobre el “método performativo” del ensayo, en el que el cine es a la vez “objeto” y “método” de la exposición véase también Hansen (2012), p. 89 ss.

- BENJAMIN, W. (1974-1989): *Gesammelte Schriften* (hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser), I-VII Bände, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. (1995-2000): *Gesammelte Briefe* (hrsg. von C. Godde und H. Lonitz), I-VI Bände, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- DELGADO, J. L. (2015): “Benjamin y Wittgenstein. Una aproximación morfológica”, en *Ágora. Papeles de filosofía*, Vol. 34, No. 1, pp. 33-57.
- CARCHIA, G. (2009): *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet.
- DESIDERI, F. (2002): *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Genova, Melangolo.
- FENVES, P. (2011): *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time*, Stanford, Stanford University Press.
- FERRIS, D. (2005): “The Shortness of History, or Photography In Nuce: Benjamin’s Attenuation of the Negative”, en A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, London, Continuum, pp. 19-37.
- GEULEN, E. (1992): “Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*”, *Modern Language Notes*, vol. 107, no. 3, pp. 580-605.
- GIACOMONI, P. (1990): *Le forme e la vita. Goethe. Morfologia e filosofia della vita*, Trento, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea.
- GOETHE, J. W. (1960): *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd XIII*, Hamburg, Wegner.
- HANSEN, M. B. (2012): *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press.
- HARTOG, F. (2003): *Règimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- KRACAUER, S. (2010): *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- LACOSTE, J. (2003): “Walter Benjamin et Goethe”, en Id., *L'aura et la rupture. Walter Benjamin*, Mayenne, Maurice Nadeau.
- LANG, T. (1998): *Mimetisches oder semiologisches Vermögen? Studien zu Walter Benjamins Begriff der Mimesis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- LINDNER, B. (2011): “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en Id. (hrsg.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, pp. 229-251.
- MARKUS, G. (2009): “Benjamin’s Critique of Aesthetic Autonomy”, en A. Benjamin and C. Rice (ed.), *Walter Benjamin and the architecture of modernity*, Melbourne, RePress, pp. 111-128.
- MENKE, B. (2010): *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld, transcript Verlag.

- MENKE, B. (1991): *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*, München, Fink.
- MENNINGHAUS, W. (1980): *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- MORONCINI, B. (2009): *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Cronopio.
- MOSÈS, S. (1997): *El Ángel de la historia*, Madrid, Cátedra.
- OPHÄLDERS, M. (2001): *Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, Bologna, CLUEB.
- PINOTTI, A. (2003): “‘Lo studio degli estremi’. Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe”, en Id. (ed.), *Giochi per melanconici. Sull'‘Origine del dramma barocco tedesco’ di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, pp. 195-231.
- SEPPER, D. L. (1988): *Goethe contra Newton. Polemics and the project for a new science of color*, Cambridge, Cambridge University Press. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511624858>.
- SIMMEL, G. (1923): *Goethe*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann.
- STEINER, U. (1990): *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, Bern, Peter Lang.
- STEINER, U. (1986): “Zarte Empirie. Überlegungen zum Verhältnis von Urphänomenen und Ursprung in Früh- und Spätwerk Walter Benjamins”, en N. W. Bolz und R. Farber (hrsg.), *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamin ‘Passagen’*, Würzburg, Königshausen und Neumann, pp. 20-40.
- TAGLIACCOZZO, T. (2013): “Introduzione. Filosofia del linguaggio e critica della conoscenza nei frammenti giovanili di Walter Benjamin”, en Walter Benjamin, *Conoscenza e linguaggio. Frammenti II*, Milano, Mimesis, pp. 17-103.
- TAGLIACCOZZO, T. (2003): *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*, Macerata, Quodlibet.
- TIEDEMANN, R. (1973): *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- TRAVERSO, E. (1998): *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- URBICH, J. (2012): *Darstellung bei Walter Benjamin: die ‘Erkenntniskritische Vorrede’ im Kontext ästhetischer Darstellungstheorie der Moderne*, Berlin, De Gruyter.
- VAN REIJEN, W. (1999): “Die Allegorisierung des Bürgertums in Benjamins ‘Ursprung des deutschen Trauerspiels’”, en K. Garber und L. Rehn (hrsg.), *Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992, vol. 1*, München, Fink, pp. 657-669.
- WEIGEL, S. (2008): *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main, Fischer.

- WITTE, B. (1976): *Walter Benjamin, der Intellektuelle als Kritiker*, Stuttgart, Metzler.
- ZUMBUSCH, C. (2004): *Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie Verlag.

José Luis Delgado Rojo
Scuola Normale Superiore (Italia)
jluisdelgado@hotmail.com