

Einbahnstraße: la filosofía como obra de arte

EINBAHNSTRASSE: PHILOSOPHY AS A WORK OF ART

Alejandro E. Wills F.*

Fecha de recepción: 16 de julio del 2012
Fecha de aprobación: 15 de noviembre del 2012

RESUMEN

La génesis literaria de *Einbahnstraße* de Walter Benjamin constituye un caso muy especial de utilización de los procedimientos del surrealismo en la producción filosófico-literaria del autor, cuyo verdadero carácter devela la movediza frontera que históricamente ha dividido a la literatura y la filosofía. *Einbahnstraße* es una obra escrita para generar en el lector una mirada que sospecha; el proceso de evolución de pensamiento que desembocó en la escritura de la obra se revela a través del presente análisis como un gesto a la vez de renuncia y de recomienzo, como la apertura de una nueva dimensión productiva en la carrera de uno de los filósofos más importantes del siglo XX y también uno de los más incomprendidos. Más que iluminar desde lo literario una pequeña obra maestra de filosofía, o desde lo filosófico analizar cómo se constituye una pequeña obra maestra de la literatura, se problematiza justamente la

ABSTRACT

The literary genesis of *Einbahnstraße* by Walter Benjamin represents a very special case of the use of the procedures of surrealism in the philosophical-literary production of the author. The process of evolution of thinking that ended up in the writing of this piece is unveiled throughout the present analysis. This is a sign of both waiver and restart; the opening for a new productive dimension in the career of one of the most important —and misunderstood— philosophers of the 20th century. More than enlightening a small master piece of philosophy from a literary perspective, or analyzing a small master piece of literature from the philosophy, what is being problematized here is the division, cultivated or figured throughout the years, between both disciplines. This work is intended to recover what is insoluble from the philosophical-literary labor of Walter Benjamin, besides tracing a possible reconfiguration

* Literato de la Universidad de los Andes, candidato a magíster en Informática Educativa por la Universidad de La Sabana; trabaja desde 1998 en proyectos de tecnología que reúnen las formas líquidas de interacción entre diversos campos del conocimiento que él plantea como herencia de Walter Benjamin. Correo electrónico: alejandro.wills.fonseca@gmail.com

división entre las disciplinas, cultivada o figurada a lo largo del tiempo. En la obra analizada existen diferentes formaciones de uno y otro campo que se trasvasan y nos señalan directa o indirectamente la forma en la cual hemos sembrado esa permeable y viviente marca divisoria. Este trabajo pretende rescatar lo indisoluble de la labor filosófico-literaria de Walter Benjamin y esbozar una posible reconfiguración del campo de trabajo interdisciplinario que podría contribuir a la comprensión del problema que Jacques Derrida llama “la retirada de la metáfora”.

Palabras clave: *Einbahnstraße*, dirección única, imagen dialéctica, verdad, epistemología, crítica literaria, filosofía y literatura, hermenéutica, Gerard Genette, Jacques Derrida, marxismo y teología, surrealismo.

for an interdisciplinary field of work to come up and contribute in the understanding of the problem called *The Retreat of Metaphor* by Jacques Derrida.

Keywords: *Einbahnstraße*, one-way street, dialectic image, truth, epistemology, literary criticism, philosophy and literature, hermeneutics, Gérard Genette, Jacques Derrida, marxism and theology, surrealism.

*The Balinese say: “We have no art.
We do everything as well as we can”*
Marshal McLuhan (1967)

INTRODUCCIÓN

Einbahnstraße de Walter Benjamin es una obra escrita para generar en el lector una mirada que sospecha, y el proceso de evolución del pensamiento que en el autor desembocó en la escritura de la obra se revela a través del presente análisis como un gesto a la vez de renuncia y de recomienzo, como la puesta en escena inicial de la dimensión filosófico-literaria en el trabajo de uno de los filósofos más importantes del siglo XX, y también uno de los más difíciles. Aunque prácticamente desatendido durante quince años luego de su muerte,¹ el final del siglo

¹ La primera publicación de sus escritos en Alemania data de 1955 y en 1964 su amigo Gershom Scholem daba cuenta de su creciente importancia en los círculos alemanes, así como de la publicación de su antología *Iluminaciones* en varios países (Wolin, R. [1994]. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Berkeley: University of California Press y Scholem, G. [1964]. Walter Benjamin. En *Walter Benjamin y su ángel*).

pasado vio reaparecer su figura —enigmática, para la mayoría— con una magnitud inusitada y en múltiples dimensiones: como filósofo, como crítico cultural, como escritor. El presente análisis, más que iluminar desde lo literario una pequeña obra maestra de filosofía, o desde lo filosófico analizar cómo se constituye una pequeña obra maestra de la literatura, problematiza justamente la división entre las disciplinas, cultivada o figurada a lo largo del tiempo, haciendo que diferentes formaciones de uno y otro campo se trasvasen y nos señalen directa o indirectamente cómo hemos sembrado esa permeable y viviente marca divisoria. El presente ensayo pretende rescatar lo indisoluble de la labor filosófico-literaria del autor y presentar como una de sus conclusiones el esbozo de una posible reconfiguración del campo de trabajo de las dos disciplinas.

La obra de Walter Benjamin se sitúa en “la frontera entre el literato y el filósofo” (Adorno, 1995, p. 15); su trabajo filosófico está imbricado en su labor literaria y viceversa. El primer enfoque de quien intenta destejer la urdimbre de su labor filosófico-literaria consiste en poner en cuestión la producción de *Einbahnstraße* a través del eje poética-hermenéutica-crítica. Sin embargo, el intento de generar un esbozo de poética para *Einbahnstraße* se tropieza con un primer obstáculo de interpretación que consiste en lo siguiente: esa poética consiste en la puesta en escena de un problema epistemológico. Ese es el estilo, la *forma* de la obra: crear un objeto filosófico, un dispositivo mediante el cual fulgure la verdad, mediante la negación de la intencionalidad del discurso.² Para Benjamin, eso significa la creación de un texto que se mueva en el espacio de la imagen, entendida esta como presentación de las ideas. Al construirlo, al configurarlo, el autor logra crear su *obra de arte*, no solo bella sino generadora de crítica, lo cual es parte de la concepción que el autor ha heredado y adaptado a través de su análisis de los románticos alemanes: una obra vive realmente en el desenvolverse de su crítica.³ Y como los balineses del epígrafe, haciendo “todo lo mejor que puede”, Benjamin hace filosofía no por vía de *obtener* una verdad a partir del discurso sino al *presentar* (*darstellen*) las ideas de forma que la verdad se haga presente, sin construirla como objeto de conocimiento o intentar atraparla. El proceso de construir la presentación de las ideas es en sí mismo el arte, y así Benjamin en *Einbahnstraße* se convierte en un filósofo que “encuentra su camino hacia una prosa que le ha ganado la reputación de ser uno de los más importantes

² En el caso de algunos estudiosos, esa negación de la intención se entiende como interrupción o necesidad de digresión. Esto se puede observar en Ferris, D. S. (Ed.). Introduction: Reading Benjamin. En *Companion*. Por el contrario, Susan Buck-Morss en *Origen de la dialéctica negativa* (p. 169) aclara que el problema de la intencionalidad se refiere al problema filosófico de los objetos considerados como desde su idea y no desde lo empírico.

³ La tesis doctoral de Benjamin trató sobre el concepto de crítica en el romanticismo alemán (The Concept of Criticism in German Romanticism (*Selected Writings* [SW]), 2004, vol. I, pp. 116-200).

estilistas del siglo” (Jennings, 2004, p. 24) o bien, un filósofo que adquiere en *Einbahnstraße* “un modo de filosofar que invalida el discurso filosófico como meta-discurso” (Weigel, 1996, p. 9).

Un segundo problema con la poética, de orden puramente práctico, lo dejo a la descripción de Paul de Man (1986):

Cuando se hace hermenéutica, uno se ocupa del significado de la obra; cuando se hace poética, uno se ocupa de la estilística o de la descripción de la forma en la cual la obra significa. La cuestión es [saber] si uno puede abarcar la totalidad de la obra haciendo hermenéutica y poética a la vez. La experiencia al tratar de hacerlo nos muestra que no es tal el caso. Cuando uno trata de alcanzar esta complementareidad, la poética siempre se abandona, y uno termina haciendo hermenéutica (p. 84).

No obstante, considerando que el *quid* de la obra de Benjamin es justamente la imbricación entre esas dos categorías de análisis, comenzamos por aproximarnos a la producción de la obra entendiéndola como la instancia de una cierta concepción filosófica, para después enfocarnos sobre la escritura misma, sin olvidar cómo, en la obra, aquello que puede descubrir la hermenéutica es su poética. Y aquí cabe citar al autor: “Contenido (*Inhalt*) y forma (*Form*) son una sola cosa en la obra de arte: tenor (*Gehalt*)” (Benjamin, 1987, p. 44).

EL PROBLEMA DEL LENGUAJE

Antes de avanzar más en aclarar cómo la construcción de *Einbahnstraße* en el plano formal obedece a una identificación entre uno de los problemas esenciales de la filosofía y la *forma* del texto filosófico, debemos aclarar cuál es la concepción benjaminiana del espacio en el cual nos movemos, es decir, del espacio del lenguaje. Si, como nos dice Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada*, *Einbahnstraße* es la redención práctica de la alegoría y el *Origen del drama barroco alemán* es su redención teórica (p. 35), ambos textos se fundamentan en la concepción benjaminiana del lenguaje.⁴ El texto de 1916 “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” (Benjamin, 2004, p. 62; Benjamin, 1999, p. 59) da soporte filosófico a la estructura plástica de *Einbahnstraße*. Si bien dicho texto es cronológicamente anterior en más de diez años a la publicación de *Einbahnstraße*, me adhiero a la visión de Richard Wolin (1994,

⁴ Resulta interesante pensar si la dedicatoria del *Origen del drama barroco alemán* está aludiendo directamente a este escrito: “Concebido en 1916. Redactado en 1925” (Benjamin, 1990, pp. 7 y ss.). Ver también Wolin (1994, pp. 79-80).

p. XIII) respecto de la integralidad de los textos de 1916 y de 1925, cuyo espíritu opera en la obra. Ello se confirma en el texto de una carta a Scholem, en la cual Benjamin califica al prólogo epistemológico-crítico del *Trauerspiel* como “una segunda etapa de mi trabajo anterior sobre el lenguaje [...] vestida como teoría de las ideas” (Scholem y Adorno, 1994, p. 261, carta, 140 [Scholem, Frankfurt am Main 19/2/1925]).

Desde una perspectiva dinámica, y viendo el conjunto de la producción de Benjamin como una sucesión cronológica de estratos que se acumulan unos sobre otros, podremos identificar ciertas fuerzas que atraviesan toda esa estructura de abajo hacia arriba. Una de las más importantes sería esa concepción benjaminiana del lenguaje, cuya esencia se vincula con la de los textos sagrados (Scholem, 1964, p. 31), y permea y dinamiza las diversas capas de sedimento, las trazas de su pensamiento, de forma diacrónica: “Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida”⁵ dirá en *Einbahnstraße*.

A través de su visión del lenguaje, Benjamin pretende solucionar el problema de la inmanencia de lo trascendente, es decir, el problema de Dios. Desde una perspectiva puramente epistemológica, en su texto de 1916, *Dirección única*, aclara cómo es en el lenguaje que la verdad incommunicable y trascendente se *presenta* en los objetos de conocimiento, comunicables e inmanentes.

Para Benjamin, el lenguaje en sí, o el lenguaje “como tal”, es la manifestación inmediata del espíritu en el mundo. De hecho, el mundo no es otra cosa que esa manifestación en sí misma. Es importante enfatizar la diferencia radical con otras concepciones del lenguaje como mediación, en donde el mundo se construye desde el lenguaje, pero a partir de la relación de significación del propio mundo (lo inmanente), sea dicha relación aleatoria o no. En el caso de Benjamin, el lenguaje es la instancia de inmediatez del espíritu, es la forma como el espíritu (lo trascendente) se hace inmanente, sin mediación. La separación entre “el lenguaje como tal y el lenguaje del hombre” que puede parecer oscura, o chocar con una visión antropocéntrica, resulta muy clara al entender la concepción espiritual y teológica que subyace a la teoría: el lenguaje “como tal” es la creación misma o la expresión inmediata de la capacidad creadora; la creación es el lenguaje de Dios en su inmediatez. Asimismo, el lenguaje de los hombres es, de forma inmediata, su propio espíritu, cuyo *poseer* el lenguaje es meramente el resultado de su participación del espíritu de Dios. La forma como lo trascendente se hace inmanente es el lenguaje divino. En palabras de Benjamin: “¿Qué comunica el lenguaje? Comunica su correspondiente entidad o naturaleza

⁵ Quizá no sobre aquí aludir al *Passagen-Werk*, que nunca fue concluido (Benjamin, 1987, p. 18).

espiritual. Es fundamental entender que dicha entidad espiritual se comunica *en* el lenguaje y *no por medio* del lenguaje” (Benjamin, 1999, p. 60).

Lo que nos interesa puntualmente aquí es cómo esta concepción del lenguaje aclara la visión de la *idea* que se presentará en el prefacio epistemológico-crítico del *Origen del drama barroco alemán* (1990), y que es la que nos guía en el proceso hermenéutico en torno a *Einbahnstraße*, y que nos llevará a configurar el espacio del pensamiento en imágenes. Cuando Benjamin (1990, p. 19) dice que “la idea es de naturaleza lingüística”, hace referencia a esta concepción del lenguaje, cuyo carácter teológico⁶ no es del todo evidente en el libro del *Trauerspiel*, en cuyo prefacio epistemológico-crítico [*Erkenntniskritische Vorrede*] se habla siempre de *la verdad*. El lector familiarizado con el texto “Sobre el lenguaje” intuye que se habla indirectamente de Dios. En el prefacio se aclara que el verdadero ejercicio de la contemplación filosófica corresponde a “Adán, el padre de los hombres y el padre de la filosofía [...] Las ideas se dan *inintencionalmente* [cursiva fuera del texto] en la nominación y tienen que renovarse en la contemplación filosófica” (Benjamin, 1996, p. 19).

Es importante aclarar cuál es la forma como opera el pensamiento de Benjamin respecto de la nominación. No se trata de caer en un nominalismo que pretenda identificar el nombre con la cosa, sino que el acto de nombrar o enunciar es el acto clave del ejercicio filosófico, la apropiación misma del lenguaje en el hombre, una acción en la cual se refleja el acto creador de Dios, puesto que la creación es la instancia misma de su lenguaje. “Solo en Dios se da la relación absoluta entre nombre y entendimiento; solo allí está el nombre, por ser íntimamente idéntico a la palabra hacedora, médium puro del entendimiento” (Benjamin, 1999, p. 67). El lenguaje del hombre es un reflejo del lenguaje-del-Creador; es la forma como el hombre ha sido dotado de la divinidad, o creado a “imagen” (p. 67)⁷ de Dios, ya que puede nombrar, es decir, repetir el acto de la creación en su espíritu. Es de este modo como Benjamin (1990) puede aseverar en el *Trauerspiel* que Adán es “el padre de la filosofía” (p. 19), pero en tanto que ejerce el acto de nombrar en un momento de perfecta correspondencia o similitud entre el lenguaje de Dios y el del hombre. Sin embargo, no debemos perder de vista cómo, notablemente, Benjamin (1999, p. 68) separa en forma tajante su visión del len-

⁶ Vale la pena mencionar de pasada cómo parte del problema de la recepción de Benjamin durante los años posteriores a su muerte, e incluso hasta hace unos veinte años, particularmente considerando la esfera de la traducción española de su obra, fue la aparente necesidad de obviar esta concepción teológica del lenguaje. Durante la propia vida de Benjamin, dicha visión se mantuvo y le ocasionó problemas de orden político con personajes como Bertold Brecht. (Buck-Morss, 1989, p. 285).

⁷ En la excelente traducción de Roberto Blatt Weinstein se aclara que el término “imagen” corresponde al hebreo *zelem*, sombra o silueta en sentido espiritual y no visual.

guaje tanto de la arbitrariedad del signo como del nominalismo puro. El acto de nombrar es importante en cuanto acto, cuya traza es la experiencia.

Pero volviendo a nuestra caracterización de la obra, “Benjamin efectivamente deja de leer a la filosofía de acuerdo con su desarrollo occidental moderno, como una generación trans-lingüística de principios, y la lee, en cambio, como literatura” (Cowan, 1981, p. 114), entendiendo la literatura como una instancia del lenguaje que es esencialmente experiencial, y que por tanto lo que quisiéramos llamar *esencial* en ella resulta comunicable solamente a través de su propia forma. Aquello que busca la filosofía solo puede ser develado (no encontrado) mediante la percepción fragmentaria en-recorrido, como lectura, como experiencia [*Erfahrung*], mas no en los objetos de conocimiento obtenidos en este proceso o recorrido.

Para ejemplificar adecuadamente lo anterior, y conectarlo con la dimensión literaria de *Einbahnstraße*, resulta insalvable la necesidad de recurrir al propio Benjamin, utilizando el apartado “Armarios” de *Infancia en Berlín hacia 1900*:

Encontraba mis calcetines [...] cada par con la apariencia de un bolsillito. Para mí, ningún placer era superior al de empujar mi mano en el interior del bolsillito tan hondo como pudiese. No lo hacía por la tibieza del bolsillito. Era el “regalito” enrollado dentro, al que yo siempre sostenía en mi mano, el que me llevaba a lo profundo. Cuando lo había empuñado [...] con la certeza de la posesión de la maleable masa de lana, se iniciaba la segunda fase del juego, que traía consigo la revelación. Procedía entonces a desenvolver el “regalito”, a desovillararlo de su bolsillito lanudo. Lo halaba cada vez más cerca de mí, hasta que algo desconcertante sucedía: una vez extraído el “regalito”, el bolsillito en el cual se encontrara ya no estaba allí. No podía yo repetir la experiencia de tal fenómeno con suficiente asiduidad. Ello me enseñó que la forma y el contenido, el velo y lo velado, son lo mismo. Ello me llevó a extraer verdad de las obras literarias con la misma atención con que la mano del niño extraía calcetines de su bolsillito (Bullock, 1996-2003, pp. 374 y ss.).⁸

⁸ Debo aclarar que existen dos versiones de este texto. La primera, de 1934, contiene este mismo pasaje bajo el apartado “Armarios” [*Schränke* en el original; *Cabinets* en la versión inglesa] y es la más extensa (Bullock, t. III, p. 401), incluyendo una analogía entre el armario de las medias y el de los libros. La versión de 1938, por el contrario, se interrumpe tal como lo mostré en mi traducción, justo antes de hablar de un tercer momento del fenómeno, después del bolsillito y del “regalito”: el calcetín mismo. La forma y el contenido, el bolsillito y el “regalito”, “eran uno, y con certeza, también un tercero: el calcetín en el cual ambos se habían transformado” (p. 401). La versión castellana de este texto, que he usado solo tangencialmente, sigue la versión de 1938 (*Infancia en Berlín hacia 1900* [1990]. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 102 ss.), a partir del texto de la edición de Suhrkamp de 1950 (*Berliner Kindheitum Neunzehnhundert*. Fráncfort am Main, Suhrkamp, 1950, pp. 124 y ss.).

EXPERIENCIA Y VERDAD: HACIA LA IMAGEN DIALÉCTICA

Antes de continuar, debemos reiterar aquí la idea de que *Einbahnstraße* es una instancia expresiva de la concepción epistemológica de Benjamin y aclarar cómo la adquisición de conocimiento [*Erkenntnis*] se diferencia o se distancia del objeto de la filosofía: la exposición de la verdad [*Wahrheit*]. Efectivamente, para el autor la verdad no resulta ser “capturable en una tela de araña” (Jacobs, 1999, p. 2) sino algo incommunicable, que fulgura en la presentación [*Darstellung*] pero que no puede ser transmitida directamente mediante el *logos*, que es infructuoso,⁹ al menos, en cuanto a la exposición de la verdad, que se resiste a ser interrogada (Benjamin, 1990, p. 12). Adorno (1962) cifra en una frase el inasible carácter de los textos de Benjamin: “el acertijo es el modelo de su filosofía” (p. 245).

Nuevamente, tanto el texto de 1916 sobre el lenguaje como el texto de 1918 titulado “Sobre el programa de la filosofía venidera” (Benjamin, 1990, p. 75; Bullock, 1996-2003, t. I, p. 100) constituyen los cimientos sobre los que se alzarán el *Origen del drama barroco alemán* (1990) y *Einbahnstraße*, así como la concepción epistemológica que en estos se despliega. Para Benjamin, el único camino posible para la filosofía consiste en “trazar una descripción del mundo de las ideas, de tal modo que el mundo empírico se adentre en él espontáneamente hasta llegar a disolverse en su interior” (Benjamin, 1990, p. 14).

El trabajo de la filosofía se realiza entonces en la experiencia de una cierta presentación [*Darstellung*]; o, la filosofía es el propio *modo* de presentación de los contenidos de verdad en un texto: “la filosofía participa de la verdad en tanto que su forma, no su contenido, representa la configuración que constituye el dominio de las ideas” (Cowan, 1981, p. 114). Es decir, aquello que es propio de la filosofía solo puede tener instancia en la dimensión literaria del texto.¹⁰ Si bien esta es una aseveración cuando menos controversial, resulta básica para entender la imbricación que me he propuesto mostrar en la producción de *Einbahnstraße* como inflexión de la comunicación entre filosofía y literatura; de hecho esa aseveración es en sí misma la imbricación entre lo filosófico y lo literario. A pesar de que la filosofía haya perseverado en mantener por encima de todos los demás el valor de sus contenidos, de “lo que se dice” como contenido de conocimiento, y puesto que el lenguaje es la manifestación del ser espiritual, el

⁹ *Gesammelte Schriften* (1972).

¹⁰ Vale aquí la pena citar del fragmento de 1921 “Truth and Thruths / Knowledge and Elements of Knowledge” [Verdad y verdades / Conocimiento y elementos de conocimiento] en *SW*: “Las verdades, sin embargo, no pueden ser expresadas ni sistemática ni conceptualmente —mucho menos con actos de conocimiento en los juicios— sino solamente en el arte. Las obras de arte son el sitio adecuado de las verdades. Hay tantas verdades últimas como hay auténticas obras de arte” (Bullork, t. I, p. 278).

“cómo se dice” —la forma—, es igualmente parte del develamiento del ser; de hecho es aquello que hace que la conciencia se llame a sí misma al encuentro o a la iluminación de la verdad. Cito una carta en la cual Benjamin rechaza la solicitud hecha por Martin Buber para colaborar en su periódico *Der Jude*: “De entre las muchas maneras en las que el lenguaje puede resultar efectivo, no lo será en la transmisión de contenido, sino en el más puro develar de su dignidad y de su naturaleza” (Scholem y Adorno, 1916, p. 80, carta 45).

Este planteamiento, que aún hoy es radical, fue lo que llevó al fracaso académico del *Trauerspiel* como tesis de *Habilitation*. Benjamin mismo reconocía como un atrevimiento, una “inconmensurable *chutzpah*” (Wolin, 1994, p. 80; Scholem y Adorno, 1994, p. 261; Rosen, 1991, p. 132), la presencia misma del prefacio en el *Origen del drama barroco alemán* (1990), y ello por vía de recursión: no solo era atrevida la postulación de una compleja, o mejor, refinada teoría del conocimiento, sino que las implicaciones de la teoría resultarían muy extrañas en el contexto de la Modernidad, como, por ejemplo, la antedicha preeminencia de la forma en filosofía. Para comprender mejor dicho planteamiento, que de por sí parece oscuro, llevaremos a cabo una lectura detenida del texto, el cual precede cronológicamente a *Einbahnstraße* en la producción de Benjamin, y el cual aparecerá como el sustrato epistemológico-crítico o cognoscitivo-crítico (*Erkenntniskritische*) de esa poética benjaminiana que entra en juego en la obra, como hemos aclarado al inicio de este capítulo.

En efecto, *Einbahnstraße* puede entenderse como una puesta en escena de la concepción teórica del *Origen del drama barroco alemán* (1990): el lector encontrará que su “regalito” solo existe en la forma como se pliega el “calcetín” en el “bolsillito”: lo importante es la presentación (*Darstellung*), mas no como una mediación (Frey, 1996, p. 139), sino como una instancia de lenguaje, entendido este como se ha mostrado en el apartado anterior. La obra se muestra como una posibilidad de experiencia, como un camino a recorrer y, por tanto, no es gratuito que *Einbahnstraße* sea una calle.

Al momento de escribir la obra, Benjamin estaba aún apuntando hacia el concepto de imagen dialéctica, el cual se desenvolverá en pleno en la década de 1930 (Buck-Morss, 1989, p. 214). La noción de imagen dialéctica tiene un origen “ancestral” una *Ur-forma* (Adorno, 1995) en los *Vexierbilder*, ejercicios lúdicos de polisemia visual que existen como una permanente oscilación entre sus diferentes interpretaciones, entre sus varias posibles estabilizaciones semánticas, las cuales son a la vez mutuamente excluyentes e inmediatamente presentes (Menke, 2002, p. 269). Lo que verdaderamente nos dice algo sobre la forma como la mente conoce es ese carácter polivalente de estas imágenes; sin embargo, aquello que logramos conocer mediante la experiencia de los *Vexierbilder* no

tiene nada que ver con los contenidos que en ellos se expresan como imágenes. Gracias a los *Vexierbilder* podemos saber que la mente necesita fijar en instancias inmóviles aquello que conoce, y que cada una de esas imágenes excluye a las demás. La imagen dialéctica será aquella que permita extender este juego de pensamiento, transponiéndolo desde las cargas semánticas coexistentes en un grafismo como juego visual a los conceptos coexistentes en una *constelación* de elementos, por lo regular presentados como imagen escrita (*Schrift-gewordene Konstellationen*) (Weigel, 1996, p. 51); en la comprensión —mas no en el conocimiento— que se deriva del ejercicio filosófico de operar sobre estas constelaciones —de hecho, de *nombrarlas*—, brillará la verdad, se hará presente o patente, en su carácter de perfecta unidad, y claramente intransmisible por vía de conocimiento, es decir, innombrable en sí misma. No se puede hablar de “obtener la verdad”, puesto que ella no puede ser un objeto de conocimiento. En palabras de Benjamin (1990):

La verdad, manifestada en la danza que componen las ideas expuestas, se resiste a ser proyectada, no importa cómo, en el dominio del conocimiento. El conocimiento es un haber. Su mismo objeto se determina por el hecho de que tiene que ser poseído en la conciencia [...] Con relación a esta posesión, la exposición viene a ser secundaria. El objeto no existe ya como algo que se automanifiesta. Y esto último es precisamente lo que sucede con la verdad. El método, que para el conocimiento es un camino que le permite alcanzar el objeto de la posesión, para la verdad consiste en la exposición de sí misma y, por tanto, es algo dado en ella en cuanto forma. Esta forma no pertenece a una correlación interior a la conciencia [...] sino a un ser [...] El conocimiento puede ser interrogado, pero la verdad no [...] En cuanto unidad en el ser y no en cuanto unidad en el concepto, la verdad está fuera del alcance de toda pregunta (pp. 10-11).

Ahora bien, las ideas como constelaciones no son como tal “agrupaciones” en un sentido clasificatorio, ni se generan por deducción o inducción a partir de los fenómenos. Claramente, “no sirven para el conocimiento de los fenómenos”, son constelaciones de conceptos, los cuales son a su vez los que dividen por el intelecto a los fenómenos. El concepto es de nuevo lenguaje, la forma del lenguaje que aparece en el acto de nombrar, y que así puede dar cuenta de los fenómenos y constituir a las ideas:

Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas [...] Las ideas son constelaciones eternas y al captarse los elementos [de los fenó-

menos] como puntos de tales constelaciones, los fenómenos quedan divididos y salvados a un tiempo (Benjamin, 1990, p. 17).

La “salvación” platónica significa de este modo “recuperación” o retorno a la verdad. Lo que de novedoso podríamos aportar con el presente trabajo al ya extenso panorama del análisis de la obra de Benjamin radicaría en la posibilidad de unir concepto y nombre, ya que deben estos entenderse como actos más que como objetos de conocimiento o “cosas”. Ello conlleva un ligero desplazamiento con respecto al entendimiento general de la imagen dialéctica.

En efecto, desde la lectura académica generalizada, la imagen dialéctica,¹¹ y sus instancias operativas como el collage y el montaje, omnipresentes en el surrealismo, se están leyendo desde la perspectiva de una separación de sujeto y objeto *dada de antemano*, y el efecto de “extrañamiento” o *shock* producido por la yuxtaposición de imágenes extremadamente disímiles o separadas, un “collage de extremos remotos y antitéticos” (Buck-Morss, 1964, p. 255) implica que “los objetos demandan una única (exclusiva) consideración (valoración) crítica, y cesan de este modo de ser útiles para los fines de los poderes dominantes” (Wolin, 1994, p. 125). Tal es la noción de dialéctica unida a la visión “marxista” de Benjamin. En palabras de Susan Buck-Morss:

... prototipos de las ‘imágenes dialécticas’ de Benjamin, las obras de arte surrealistas iluminaban la verdad inintencional a través de la yuxtaposición de ‘dos realidades distantes’ de la cual surgía ‘una luz particular [...] la luz de la imagen’, como escribió Breton en el primer Manifiesto surrealista (1989, p. 255).

Sucede que toda esta masa interpretativa está ella misma firmemente afincada en la relación de distancia entre sujeto y objeto, por lo cual no alcanza a delinear adecuadamente la direccionalidad del discurso benjaminiano hacia la superación de esa distancia. La manera como opera la imagen dialéctica es anulando, la distancia entre el sujeto y el objeto, al hacer que la conciencia tome nota de su propia necesidad de una identidad inmóvil, en sí misma como sujeto y en los objetos a su alcance; al anularse esta necesidad mediante una iluminación religiosa o profana,¹² la labor filosófica puede efectivamente ser productiva

¹¹ Es interesante la anotación de Scholem (1964) sobre el primer uso de este término en la obra de Benjamin, “dentro de un concepto todavía no enraizado por el marxismo”. En la nota aclaratoria a esta frase, Scholem nos remite al texto “Nach der Vollendung” (“De última mano”, o más literalmente, “Tras la perfección”) al cual no he tenido acceso, para mi mala fortuna.

¹² “Surrealismo”, en Benjamin (1996-2003, II, p. 209). Cómo pueden ser equivalentes la iluminación religiosa y la profana, surge, nuevamente, de la teoría sobre el lenguaje como inmanencia de lo trascendente. Scholem (1964) ayuda a esclarecerlo cuando nos dice que “de la experiencia cotidiana, si uno pudiera llegar al fondo, brota la experiencia mística, el proceso oculto contenido en ella” (p. 68).

en cuanto a la verdad, mas no como generadora de nuevos objetos de conocimiento o contenidos:

El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa” (Benjamin, 1990, pp. 175-176).

Nuevamente, es la forma de la obra en tanto que determinante del proceso de contemplación filosófica la que es relevante para la filosofía, y es el “recorrido” del espíritu, la experiencia como acto la que prima en esta concepción de verdad y conocimiento, en la cual la verdad inasible solo brilla en la detención del pensamiento. De tal modo, la detención del pensamiento producto de la imagen dialéctica es un evento que “puede tomarse como un modo privilegiado de develamiento y como un momento de ceguera, como una elevación de la subjetividad y como una destrucción de la subjetividad a la vez” (Pensky, s. f., p. XI).¹³ Es importante, al cerrar este capítulo, retomar el concepto de imagen, ya que

aparece en una variedad de diferentes combinaciones y contextos, y en última instancia [...] tiene como fundamento el concepto de imagen que —aparte de la controversia atinente a la relación entre “imagen material y mental”— remite al sentido original y literal de la palabra: imagen como semejanza, similitud o semeblanza (*Änlichkeit*) (Weigel, s. f., p. 23).¹⁴

La imagen, que en ningún caso debe remitirnos a la pura imagen material, es pues la unión de forma y contenido, el “calcetín” mismo. Benjamin se refiere a las imágenes-de-pensamiento, que son la representación de las ideas (pp. 51-52), y esa re-presentación es el carácter mismo de lo filosófico. Así, en el *trauerspiel*, Benjamin (1990) es taxativo en cuanto a la forma que ha de tener la filosofía, y declara que

... el estilo filosófico está exento de paradojas. Tiene sus postulados, que son: el arte de la interrupción, en contraste con el encadenamiento de la deducción; la tenacidad del tratado, en contraste con el gesto del fragmento; la repetición de los motivos, en contraste con el universalismo superficial;

¹³ Es notable cómo la interpretación de Pensky de la teoría del conocimiento patente en el *Trauerspiel* como una “epistemología utópica”, resalta las falencias en la forma como Buck-Morss (1989, pp. 195-202) despacha la misma teoría.

¹⁴ *Body and Image-space* (p. 23), se aclara el concepto hebreo de imagen.

y la plenitud de la positividad concentrada, en contraste con la polémica refutadora (p. 14).

De esta forma el autor desenvuelve su quehacer literario a partir de los fundamentos que hemos delineado brevemente.

Aunque *Einbahnstraße* cumpla cabalmente como metáfora urbana en la cual se condensa la disposición del texto como yuxtaposición de fragmentos-lugares que se articulan entre sí de la misma forma como se estructura una calle desde la perspectiva del peatón; Benjamin nos ha enseñado a “desconfiar”, a reconocer la necesidad de inmovilidad de la conciencia y, por tanto, a reconocer que en cada fijación de la imagen existen latentes todos sus opuestos.¹⁵ Por ello, aunque la calle de dirección única que se nos propone tenga implícita como imagen una restricción de dirección y sentido, y aunque en nuestra vivencia corpórea el recorrido que constituye la experiencia (*Erfahrung*) se dibuje o *re-trace* como lineal, como avance, debemos recordar la admonición de Benjamin (1990) sobre el tratado como forma predominante en la filosofía: “El método es el rodeo. En la exposición en cuanto rodeo consiste, por tanto, lo que el tratado tiene de método. La renuncia al curso ininterrumpido de la intención es su primer signo distintivo” (p. 10). Es decir, realmente estamos ante un tratado-calle de múltiples sentidos.

En *Einbahnstraße*, el apartado “Arquitectura interior” nos da una pista de su propia posibilidad de ser leído en analogía con la forma del tratado:¹⁶ “El tratado es una forma árabe”, declara Benjamin, cuya estructura “se revela únicamente desde dentro” Benjamin, 1987, p. 49).¹⁷ La poética que está en juego en la obra debe ser entonces análoga de algún modo a la “poética del espacio” a que responde la arquitectura árabe, en la cual “todo movimiento humano es absorbido por el

¹⁵ Es por esto que Benjamin (1990) sostiene que “la idea es una mónada: en ella reposa, preestablecida, la representación de los fenómenos como [ellos corresponden a la idea] en su interpretación objetiva [...] Cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo” (p. 31).

¹⁶ Vale aquí la pena remitir al lector al apartado “The Essay as Mediation Between Art and Philosophical Truth” (Wolin, 1994, p. 84) para anotar la posible “notable deuda” (p. 85) de Benjamin con el ensayo de Lukács “Sobre la naturaleza y forma del ensayo”. Nos interesa para el presente trabajo la noción allí presentada sobre la naturaleza fragmentaria del ensayo, es decir el entendimiento del mismo como forma problematizante y reflejo de la condición histórica del siglo XX “un punto en la historia en el cual la vida empírica se ha vuelto refractaria al sentido y así cierra todos los intentos de [llevar a cabo] una totalización conceptual independiente y comprehensiva” (p. 85) es decir, la creación de sistema en la filosofía contemporánea.

¹⁷ Me permito también remitir al lector, antes de entrar en este difícil pasaje del presente texto, a Frey (citado en pp. 150-151), que procesa el texto solo desde la perspectiva del lenguaje y concluye que “la comparación del tratado con una forma árabe es tan poco analizable como [la comparación] con el mosaico. Más bien, ambas llevan espacial y temporalmente a un exótico extrañamiento fuera de lo familiar, que tiene a semejanza de lo accesible” (p. 151). Curiosamente, para mí la comparación es tan clara como pudiera serlo, ya que considero el problema desde la perspectiva de la descripción de los fenómenos, que es la tarea de la filosofía propuesta en el *Trauerspiel*.

silencioso tumulto de la ornamentación” (p. 66). El autor nos remite de manera reiterada al concepto de lo ornamental como imagen de pensamiento que articula la forma de la concepción benjaminiana como eje de lo filosófico. La ornamentación (el mosaico, la arquitectura árabe) es el modelo del tratado, al cual debe corresponder el ejercicio de la conciencia reflexiva. Refiriéndose al tratado como forma esencial de la contemplación filosófica; Benjamin (1990) asevera que

... el valor de los fragmentos de pensamiento es tanto mayor cuanto menos inmediata resulte su relación con la concepción básica correspondiente, y el brillo de la exposición depende de tal valor en la misma medida en que el brillo del mosaico depende de la calidad del esmalte (p. 11).

Las teselas del mosaico corresponden a los fragmentos del tratado, que son en última instancia objetos de conocimiento, los únicos a los cuales tenemos acceso; la verdad no puede compararse con el diseño del mosaico, sino que más allá, con aquello que ese diseño representa. Para retomar la lectura interpretativa del fragmento de *Einbahnstraße* en cuestión, pasemos de la tesela del mosaico al arabesco. En el arabesco se funden lo caligráfico como escritura y lo gráfico como trazo; lo ornamental como trazo resulta ser aquello que deja de existir como idéntico a sí mismo y nos señala la necesidad de identidad que marca o determina el ser de la conciencia reflexiva: para nosotros, el trazado del arabesco connota circunvolución, un devenir sobre sí mismo, un perderse sobre sí mismo dejando de ser igual a sí, y tal es el espíritu del tratado: “la superficie de sus deliberaciones no está animada pintorescamente, sino más bien recubierta por los almocarbes de la ornamentación, que se imbrican sin solución de continuidad.” (Benjamin, 1987, p. 50).

La infinita repetición de los ornamentos imbricados unos en otros refleja, como imagen de pensamiento, la necesaria indiferenciación, la pérdida de identidad a que debe someterse la conciencia reflexiva en el tratado. Se trata de la misma cesación de la necesidad de identidad subjetiva, que mencionamos en el apartado anterior como movimiento de la conciencia reflexiva. En el tratado, ella vuelve sobre sí misma a la vez que sobre su objeto, y se funde en él puesto que para describirlo toma su forma; en ese punto de indistinción entre sujeto y objeto tiene lugar el brillo de la verdad como negatividad, pues la verdad es aquello que da forma pero es inalcanzable por ese mismo ejercicio de descripción. De nuevo: el yo cognoscente adquiere la forma del objeto a conocer y puede reconocer en un instante su indiferencia con él ya que lo que se evidencia es el hecho de que ambos existen como formas de la verdad. Ahora, la manera como la conciencia manifiesta este reconocimiento es por vía del lenguaje (lo inmediatamente comunicable de sí) y, finalmente, a través de lo escritural, que es nuevamente trazo

ornamental en un sentido empírico: tipografía (*Shriftbild*).¹⁸ “En la densidad ornamental de esa exhibición se anula la diferencia entre argumentaciones temáticas y digresivas” (Benjamin, 1987, p. 50). Tal es la “similaridad no sensorial” de la imagen de pensamiento,¹⁹ tal es la facultad mimética de la conciencia²⁰ y, por tanto, la forma literaria adecuada al ejercicio filosófico es la de la fragmentariedad, la del tratado, el espacio en el cual el “ornamento” árabe vuelto sobre sí mismo que señala a la conciencia reflexiva: desde lo puramente filosófico *Einbahnstraße* es el gran ejercicio de la facultad mimética de la conciencia sobre las cosas.

Hay un hermoso ejemplo en el que Benjamin nos muestra cómo obra la facultad mimética de la conciencia que se encuentra al interior mismo de nuestro libro, planteado en forma de juego de balance, literalmente un sube-y-baja infantil cuyos extremos son dos apartados de *Einbahnstraße*: “Terreno en construcción” (Benjamin, 1987, p. 25) y “Material didáctico” (p. 39). En el primero, Benjamin (1987) habla específicamente del material didáctico, de hecho, de su inutilidad: “Resulta necio devanarse pedantemente los sesos sobre la fabricación de objetos —material ilustrativo, juguetes o libros— destinados a los niños” (p. 25).²¹ Para Benjamin, el ejercicio de la facultad mimética tiene pleno brillo en la cognición infantil: “El juego infantil está impregnado completamente por los modos miméticos de comportamiento, y su reino no está limitado en modo alguno a lo que una persona puede imitar en otra. El niño juega no solamente a ser tendero o maestro, sino también a ser molino o tren”.²²

¹⁸ Ver la reflexión sobre el carácter actual de la escritura en “Censor jurado de libros” (Benjamin, 1987, p. 37), maravillosamente vigente, y en “material didáctico” (pp. 40-41). Como *impromptu* se podría plantear que en el penúltimo acápite de ese apartado, Benjamin prefigura la funcionalidad tipográfica de los ordenadores para el hombre de letras, pero esto es *marginalia* de la *marginalia*.

¹⁹ “El concepto de imagen en Benjamin actualiza una tradición bíblica o judaica que ha sido subsumida en el curso de este desarrollo histórico [de la imagen]. Es una tradición en la cual la imagen figura como sinónimo de semejanza, semejanza o similitud (*Ähnlichkeit*) y expresamente de una similitud no material y no sensorial” (Weigel, 1996, p. 51)

²⁰ Ver “Doctrine of the Similar” [*LehrevomÄhnlichen*] en Benjamin (1996-2003, p. 694) y “On the Mimetic Faculty” [*Über das mimetische Vermögen*] (1996-2003), p. 720. Como lo plantea Bettine Menke, “la ‘mimesis de objetos’, que se conceptualiza tradicionalmente en términos de la lógica binaria de la representación, es una ‘mimesis de actividades’ [*Verrichtungen*], siendo esta última una relación (de remembranza) de relaciones, de gestos, y no una re-presentación [un volver a presentar] de algo dado de antemano en estas actividades” (Menke, citado en Richter, p. 263. Ver también el análisis del segundo texto en Buck-Morss (1989, pp. 292 y ss.)

²¹ Quizá no sobre recalcar la belleza de la metaforización presente en cada uno de los títulos de los apartados, como un pequeño *Vexierbild* instantáneo que nos pone, en el caso presente, a oscilar entre la imponencia industrial de una obra en construcción y la fragilidad y ternura de los niños, que obviamente son también nuestro terreno en construcción. Recordemos a Benjamin como coleccionista de libros para niños (Scholem, 2003, pp. 81-82; y 1964, pp. 12-13).

²² En “On the Mimetic Faculty” (Benjamin, 1996-2003, II, p. 720 y Buck-Morss, 1989, p. 293).

La conciencia mimética librada a su más puro accionar es la característica de la infancia. A la vez, Benjamin nos presenta a los niños como capaces de construir su propio mundo objetual, “un pequeño mundo dentro del grande”, cuyas reglas hay que respetar o dejar que la propia actividad, la experiencia, los lleve a descubrir el camino a los objetos. Ahora, estos niños, buscando su camino hacia el objeto usando solo las capacidades de la conciencia, empiezan a parecerse a los filósofos; más aún, los filósofos deben estar aprendiendo una lección de estos niños que buscan hacer imagen del mundo, pues tal es la labor filosófica por excelencia: permitir que la conciencia use su facultad mimética para describir-descubrir la verdad. En palabras de Buck-Morss (1995), “los adultos que han observado el comportamiento de los niños aprenden a redescubrir un modo de cognición previamente poseído, deteriorado tanto filogenética como ontogenéticamente” (p. 292). En tanto que los “niños” de “Terreno en construcción” se nos revelan como maestros de filosofía, el juego de balancín se vuelve divertido en el apartado “Material didáctico”, que se conecta inmediatamente con el anterior por mor de oposición, una vez que Benjamin ha destruido el *telos* de semejante cosa como el “material didáctico”. Al leerlo, ya no nos resulta sorprendente encontrar por vía de inversión —tanto del título mismo como del contenido de su par “antitético”, de su contrapeso en el balancín— una caracterización bastante cómica de los eruditos.

Realmente, esta caracterización es mordaz, sarcástica, pero adquiere su carácter de comicidad limpia a través de la inversión gracias al juego de balancín con “Terreno en construcción”: ya que los niños de aquel extremo del juego son filósofos, podemos darnos cuenta de que los “filósofos” de este lado, que padecen el haber dejado de ser niños, realmente se comportan de manera infantil “creando mamotretos [*Wälzer*]”, cosas pesadas y fútiles. Mientras que los pedantes y necios pedagogos de “Terreno en construcción” se devanan los sesos intentando crear objetos (*objetos intencionales*) para los niños-filósofos que no los necesitan, los infantiles eruditos de “Material didáctico” se divierten haciendo listados de planes de obra, inventan palabras que no volverán a usar, desdibujan su propia labor gracias a las notas de pie de página, recurren al ejemplo casuístico y a la enumeración tipológica donde no se necesita, elongan lo sintético, y pelean con cada uno de sus compañeros: en resumen, unos verdaderos chiquillos traviesos que se divierten a placer. Sin embargo, el juego de inversión contiene el carácter destructivo capaz de sacudir a la conciencia en una carcajada refrescante y salutífera, de forma que el pensamiento, la conciencia, encuentre nuevas vías²³ al redescubrir su propia capacidad. El apartado continúa por su vía

²³ “El carácter destructivo es joven y alegre. Destruir rejuvenece, en tanto que elimina las trazas de nuestra propia edad; y alegría, puesto que el haber eliminado todo significa para el destructor una

lúdico-pesimista sopesando el valor de las opiniones de los eruditos en inútiles catálogos de precios, ya que las opiniones no podrán ser compradas: eso serán los libros si el espíritu no aprende a ser niño de nuevo.

La tremenda dificultad lógica con que nos enfrentamos al ejercicio de “pensamiento en imágenes” que nos permitiera entender el tratado como forma filosófica representa la complejidad al trabajar con Benjamin desde la pura filosofía. Con Benjamin se navega siempre entre dos aguas; las imágenes de pensamiento existen en un espacio en el que la metafóricidad y la literalidad del texto se presentan como dos identidades que fluctúan tal como en los *Vexierbilder* (Menke, citado en Richter, p. 265). Se podría argumentar que Benjamin trabaja mediante una cierta “silogística diferencial” propia de las imágenes de pensamiento, que no corresponde del todo ni a una gramática de la forma literaria ni a la lógica formal. Aquí, las meras operaciones lógicas del discurso tradicional de la filosofía parecen resultar insuficientes o inadecuadas, y deben ser sostenidas por el arsenal literario; la argumentación parecería depender de otra lógica y, sin embargo, la dificultad estriba en esa indiferencia entre sentido propio y sentido figurado, análoga a la indiferencia que se genera entre el sujeto y el objeto.²⁴

Por eso resulta tan difícil un análisis de la obra como pura filosofía o como pura literatura en el contexto tradicional, y en el alcance de la investigación para el presente ensayo monográfico apenas se encuentran quienes se hayan adentrado en un ejercicio de análisis adecuado a semejante complejidad y fragilidad argumentativa respecto de *Einbahnstraße*. Si bien se puede hacer categorización por vía de generalidad, circunscribiendo cada fragmento dentro de una temática (amor, infancia, materialidad fáctica, vida urbana, sueño, memoria), ello sería caer en error sobre el cual nos advierte el autor en el *Trauerspiel*.²⁵ La literatura es plenamente el ejercicio de la facultad mimética de la conciencia reflexiva, y

completa reducción, un verdadero desentrañar su propia condición” (“The Destructive carácter” en Benjamin, 1996-2003, II, p. 541).

²⁴ Me parece pertinente, en esta “frontera de indeterminación” metafórica recurrir a Derrida: “El concepto de metáfora, con todos los predicados que permiten ordenar su extensión y comprensión, es un filosofema. La consecuencia de ello es doble y contradictoria. Por una parte es imposible dominar la metafórica filosófica, como tal, desde el exterior, sirviéndose de un concepto de metáfora que sigue siendo un producto filosófico. Solo la filosofía parecería tener cierta autoridad sobre sus producciones metafóricas. Pero por otra parte, por la misma razón, la filosofía se priva de lo que se da. Perteneciendo sus instrumentos a su campo, es impotente para dominar su tropología y su metafórica generales” (Derrida, 2003, p. 268).

²⁵ Respecto del modo de abordar el *Trauerspiel* como idea, Benjamin (1990) afirma: “Dicho enfoque se diferencia del enfoque característico de la historia de la literatura, antes que nada en su presuposición de unidad, ya que el segundo está obligado a demostrar la existencia de multiplicidad. En el análisis histórico-literario las diferencias y los extremos se amalgaman y relativizan como algo transitorio [...] La idea, en cambio, constituye el extremo de una forma o género que, en cuanto tal, no tiene cabida en la historia de la literatura. La idea no determina ninguna clase ni lleva dentro de sí aquella generalidad sobre la que, en el sistema de las clasificaciones, se basa el nivel conceptual respectivo: la generalidad de la media” (pp. 20-21).

la experiencia de la literatura en sentido profundo, como exploración de lo real, es el ejercicio filosófico por excelencia. Y así, procedemos.²⁶

UNA ARRIESGADA CONCLUSIÓN

*No escribas la conclusión de la obra
en tu cuarto de trabajo habitual.
En él no encontrarías el valor para hacerlo.*

Dirección única, Walter Benjamin

En su tiempo, nadie tuvo para con Benjamin la paciencia que amorosamente prescribía su amigo Gershom Scholem.²⁷ El destino de su obra durante los cincuenta años posteriores a su muerte sería la carencia en la interpretación, la mendacidad con la cual el carácter apremiante de la intelectualidad de las diferentes izquierdas en todo el mundo recibió y despachó sus textos, y la propia ausencia de algunos de ellos, en muchos casos, textos cruciales, marcaron la primera vuelta de su *crítica*, entendida esta como el ámbito de trabajo en torno a sus ideas y a sus obras. Su obra terminaría por desenvolverse finalmente en un *locus* intelectual totalmente distinto del que él mismo hubiera imaginado, en un espacio cultural marcado no solo por la hegemonía de la civilización eurocéntrica sino por su inscripción en la herencia del orden burgués, un sistema ampliamente asimilatorio de todos los extremos de la producción cultural como “productividad de la biopolítica posmoderna” (Negri y Hardt, 2002, p. 357), en el cual la verdadera dimensión revolucionaria de su pensamiento brilla sin necesidad de agitar las banderas de ninguna ideología.

El planteamiento inicial del presente trabajo, esto es, la imbricación entre filosofía y literatura, deviene —en la producción benjaminiana— un desplazamiento ostensible entre la teoría y la práctica; para Benjamin, la teoría, el puro ejercicio reflexivo de la filosofía como aislamiento y distanciamiento de la realidad deja, ante la fuerza de la historia (en un sentido general, no en su tiempo particular), de resultar productivo. Por ello, pasa a abrazar el materialismo dialéctico como algo más que método, como la *forma*, o mejor, el tenor [*Gehalt*] en que se desenvuelve una verdadera praxis revolucionaria, sin abandonar su

²⁶ Como *impromptu*, lo más cercano a toda la reflexión anterior que puedo recordar ahora en literatura es el cuento “La escritura del Dios” de Borges (1982, p. 117). La terrible imagen del sacerdote prisionero se aplica a todos los filósofos, y la escritura del Dios no ha sido consignada a la piel del jaguar sino a la “superficie” de la conciencia.

²⁷ “Para tratar con Benjamin uno mismo debía ser muy paciente. Sólo con mucha paciencia la gente podía lograr conectarse profundamente con él” (Scholem, 1964, p. 61).

epistemología, la cual comporta un acervo metafísico (Scholem, 1964, pp. 9-35). El adjetivo “revolucionario” no debe considerarse aquí desde la perspectiva política, sino sobre todo desde el espíritu, cuya vida histórica está situada en la producción cultural como lenguaje, del mismo modo en que la crítica para el romanticismo alemán da vida a la obra. *Einbahnstraße* es pues el primer peldaño en un camino que afirma la necesidad de poner en práctica lo que la reflexión teórica ha descubierto. En una conferencia de 1933, “El autor como productor” (Benjamin, 1999a, p. 115), Benjamin (1999a), situado políticamente en el lado del balancín desde el cual la caída del orden burgués se mostraba en todas sus condiciones de posibilidad²⁸, situado en el ámbito de solidaridad con Brecht, escribía:

Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo podría concordar políticamente, si literariamente concuerda también [...] La tendencia política *correcta* de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su *tendencia* literaria (p. 118)

Para Benjamin (1999a), una obra literaria tiene una función determinada dentro de “las condiciones literarias de producción de un tiempo” (p. 119), y ello determina su calidad. No podemos olvidar que la experiencia de lo literario es el ejercicio filosófico mismo, y que es bajo esta premisa que el análisis puede superar “la estéril contraposición de forma y contenido” (p. 119). Sus propios escritos obedecen a esa regla de adecuación de calidad literaria, y es así como debe entenderse el viraje de Benjamin hacia el materialismo, como una forma de adecuar la teoría a la práctica y viceversa: para Benjamin ha dejado de tener sentido la teoría como distanciamiento de la vida social (“el más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura” [p. 126]), y la crítica en su concepción renovadora se convierte en su aspiración; a partir de *Einbahnstraße*, y tras el rechazo de su *Habilitation* su producción se vuelca hacia lo público y su *tendencia* converge en el inconcluso *Passagen-Werk*. El “Rostro de Jano de su teoría” (Buck-Morss, 1989, p. 283), la escisión entre el materialismo histórico y la teología, obedece a la visión de sus contemporáneos y no al crecimiento orgánico de sus intereses intelectuales. Su renuncia a la academia, aún bajo la forma exterior de un fracaso, se convierte en una elección necesaria.

Para hacer valer otro punto de estas conclusiones, recurriré al texto “El narrador” de 1936, en el cual Benjamin ejemplifica la labor del narrador como

²⁸ “La burguesía está condenada a perecer por las contradicciones internas que, en el curso de su evolución, habrán de resultar fatales. La pregunta es únicamente si perecerá por sí misma o a manos del proletariado. Su respuesta decidirá sobre la pervivencia o el final de una evolución cultural de tres milenios” (Benjamin, 1987, p. 64).

mantenedor del valor de la experiencia, incluso en su dimensión social; el narrador es un hombre “que tiene consejos para el que escucha” (Benjamin, 1999b, p. 114). El desenvolvimiento de la obra de Benjamin como literatura o como crítica literaria adquiere desde la óptica del paseante de sus escritos, el *flâneur* de su filosofía, el carácter de sabiduría en consejos que se presentan “velada o abiertamente” (p. 114) con alguna utilidad. El devenir de sus textos es el de la narración, aquello que deja una enseñanza; en el caso de Benjamin, ese retorno a formas que la Modernidad ha acabado, o se ha esforzado en acabar creando la pobreza de la experiencia (p. 112), representa la forma de su praxis revolucionaria. Frente a la inundación de la información periodística, la narración abre un espacio para que el lector “se las arregle con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información” (p. 117).

Para Benjamin, el término “praxis revolucionaria” involucraba más la destrucción del orden establecido desde dentro que la influencia inmediata sobre las masas proletarias (Wolin, 1994, p. 135), y ello a través de esa sabiduría práctica velada que se exhibe en el arte de la narración. En el caso de Benjamin, lo que se puede transmitir como doctrina se revela en formas mixtificantes, que requieren de una ardua labor de excavación para que de tal forma el adepto encuentre su propia iluminación, profana o religiosa, si aceptamos que el proyecto de Benjamin (1999b) de una “filosofía venidera” (p. 80) nunca fue abandonado del todo (Buck-Morss, 1995, pp. 274-277; Benjamin, 1994, p. 177). En el apartado VI del texto en cuestión se nos ilustra el arte del narrador como silencio, a través de la historia de Psamenito, como la narra Herodoto y la revisa Montaigne:

Quando Psamenito, rey de los egipcios, fue derrotado por el rey persa Cambises, este último se propuso humillarlo. Dio orden de colocar a Psamenito en la calle por donde debía pasar la marcha triunfal de los persas. Además dispuso que el prisionero vea [sic] a su hija pasar como criada, con el cántaro, camino a la fuente. Mientras que todos los egipcios se dolían y lamentaban ante tal espectáculo, Psamenito se mantenía aislado, callado e inmóvil, los ojos dirigidos al suelo. Y tampoco se inmutó al ver pasar a su hijo con el desfile que lo llevaba a su ejecución. Pero cuando luego reconoció entre los prisioneros a uno de sus criados, un hombre viejo y empobrecido, solo entonces comenzó a golpearse la cabeza con los puños y a mostrar todos los signos de la más profunda pena (Benjamin, 1994, p. 117).

Benjamin usa el relato para ilustrar de qué forma lo sorprendente enseña, llevando al lector a un estado reflexivo en el que la conciencia hace mimesis, se

pone en lugar de pensamiento y trata de entender por todos los medios su comportamiento, que no concuerda con lo inmediatamente esperado en el plano diegético, o mejor, que de hecho se muestra como incongruente con lo narrado. Pero igualmente, Benjamin mismo narrando aquella historia constituye el plano diegético de otro plano mimético: aquel en que el lector está aprendiendo de Benjamin el arte de narrar, y entiende el comportamiento de Benjamin, cuando este declara que “Herodoto no explica nada. Su informe es absolutamente seco. Por ello, esta historia aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión” (p. 118).

Sin embargo, hay algo velado. La sospecha de que la doctrina está actuando como modo funcional en estas narraciones (la de Herodoto, la de Benjamin), obliga al lector a consultar a Herodoto, quien efectivamente sí explica la razón por la cual Psamenito solo lloró al ver a su viejo amigo (no era un criado): los males domésticos de Psamenito eran demasiado grandes para llorarlos, pero ver a su compañero caer en desgracia en el umbral de la vejez, era verdaderamente digno de llanto. Esto conmovió a Cambises, hijo de Ciro, quien perdonó la vida al hijo de Psamenito, y a este lo mantuvo como consejero (Herodoto, 1988, pp. 208-209). En el gesto de ocultamiento de Benjamin en el segundo nivel diegético, que esconde simplemente una preceptiva (¡no explicarás!) radica el poder de la doctrina:²⁹ el lector sospecha y se transforma de alguna manera (en este caso se ha convertido en investigador activo) haciendo vivir al texto en su propia crítica. Es la *experiencia* completa que involucra al autor de este ensayo como lector transformado en investigador, a Benjamin como maestro, a Herodoto como modelo, y al fragmento narrativo en que viven Psamenito y Cambises como teselas de un mosaico-tratado, la que transforma el mundo: así, la literatura deviene ejercicio filosófico y praxis revolucionaria. Ahora bien, *Einbahnstraße* funciona como doctrina en forma análoga a la mostrada arriba pero respecto de una preceptiva filosófica, no puramente narrativa.

Llevando arriesgadamente a sus últimas consecuencias la ejemplificación anterior, podríamos empezar a entender cómo, por una parte, el privilegio que Benjamin da a la forma como eje del ejercicio filosófico, lo cual, como ya he mencionado, implica que el desenvolvimiento de lo filosófico “solo puede tener instancia en la dimensión literaria del texto” (capítulo 2, apartado 1) y, por otra, el problema planteado respecto de la oscilación entre metafóricidad y literalidad del texto filosófico asociado con la facultad mimética de la conciencia (capítulo 2,

²⁹ Entendiendo doctrina como un modo de expresión, como una forma expresiva destinada a impartir conocimiento. “Lo más iluminador en las afirmaciones de Benjamin se combina con lo enteramente enigmático”, dirá Scholem (1964, p. 38).

apartado 2) pueden resolverse de una manera literaria en el concepto de metalepsis de Gerard Genette. Este último aclara que la metalepsis consiste en:

... una manipulación —al menos figural—, pero en ocasiones ficcional [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones [la designación del efecto por la causa o su recíproco], al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación (2004, p. 15).

Más adelante se sugiere el término antimetalepsis para designar la “transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción (como figura de su capacidad creativa), y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica (movimiento que, en mi opinión, no ilustra ninguna idea clásica de creación literaria o artística), se podría calificar de antimetalepsis ese modo de transgresión que la retórica no podía siquiera pensar” (p. 31). Si consideramos cualquier texto filosófico como un plano narrativo, como diégesis, el mismo se inmiscuye en la vida cognoscitiva del autor y del lector, por su mismo carácter experiencial, como hemos visto en Benjamin, y porque su objeto, su “protagonista de la narración” es el propio autor en tanto que ser consciente.

Obviamente, el develar del carácter *fictivo* o ficcional del discurso filosófico no es más que su propia destrucción (*metaléptica*), y el autor siempre debe regresar a su plano narrativo como verdad (*antimetalepsis*). No debe ser para nada casual que Genette dice no encontrar ninguna idea clásica de creación literaria o artística como ilustración de antimetalepsis, ya que se tropieza de forma inmediata con el seto vivo que hemos descrito en la introducción de este ensayo: la necesidad categórica de la Modernidad de deslindar filosofía y literatura impide incluso pensar la posibilidad del retorno del campo de lo filosófico a su puro desenvolvimiento literario. Sin embargo, Genette (2004, pp. 41-43) encuentra justamente en Louis Aragon, la figura del surrealismo con quien Benjamin puede identificarse en el momento de su producción que hemos analizado, una ejemplificación del doble movimiento de metalepsis.³⁰

No obstante, siendo la problematización del campo filosófico un asunto tan serio como lo presenta Derrida en “La mitología blanca” y en “La retirada de la metáfora”, y entendiendo que la consideración de por qué el filósofo que habita la Modernidad se resiste con tanta vehemencia a ceder su campo de trabajo desborda por mucho

³⁰ Remito al lector a las obras allí mencionadas ya que profundizar la analogía entre la visión del Aragon de 1959 y la de Benjamin de 1928 en una obra como *La Semana Santa* de Aragon supera con mucho el alcance de este trabajo.

el presente espacio de escritura, debemos detenernos en este punto. Buck-Morss (1995) sostiene que

... a pesar de los intentos recientes de relativizar las fronteras entre ambos campos [la crítica textual y la interpretación filosófica] [...] una interpretación esotérica, totalmente inmanente de los textos de Benjamin, adecuada como lectura literaria, no lo es como lectura filosófica” (p. 272).

Justamente señalando el problema sin darse cuenta de él, sobre todo al insistir con Adorno en que “ningún objeto es completamente conocido, y sin embargo la filosofía no puede renunciar a la lucha por ese conocimiento” (p. 272).

La idea de la representación metaléptica de lo filosófico queda para los futuros trabajos en el hábitat cultural de la posmodernidad, la cual quizá solo pueda comenzar verdaderamente cuando nuestro seto vivo permita el paso libre de uno a otro terreno, y se entienda la idea que hemos planteado aquí apenas como una inflexión notable y necesaria, y no como un atentado o una traición a la tradición de Occidente. Ya es suficientemente dicente el destino filosófico-literario de Benjamin, y su incomprendida visión de una praxis revolucionaria ilustra con creces las consecuencias de pretender forzar los campos en juego.

En cuanto al estado de la cuestión en torno a Benjamin, es mi punto de vista que a casi cien años de la aparición de sus primeros trabajos es apenas ahora cuando se posibilita una recepción adecuada de estos. Durante su vida, la presión de la historia y la necesidad, en muchos casos política e ideológica, de sostener una imagen distorsionada de Benjamin constituyeron una dificultad inapelable para su recepción adecuada. Este pequeño esfuerzo, cuyo impulso inicial fue más el romper una atadura emocional que iluminar aspectos de la compleja obra de un hombre que vivió en tiempos de oscuridad (Arendt, 1992, pp. 139-157), termina aquí con la satisfacción de haber podido iluminar en algo la obra del más incomprendido de los filósofos contemporáneos, del más valioso de los críticos.

La herencia de Benjamin para el futuro está en el quehacer filosófico de la literatura: hace menos de cien años se plantó una semilla que podría llevar el trabajo de ambos campos a un plano completamente nuevo. Quizá no sea casual que este mínimo aporte a ese futuro se escriba desde un país que sufre ya de manera crónica el mismo horror que Benjamin tuvo que vivir durante la mayor parte de su vida, hasta su muerte en 1940. Cierro con una admonición benjaminiana:

¿Qué ha sido “resuelto”? ¿Acaso todos los interrogantes de la vida ya vivida no han quedado atrás como un bosquejo que nos impedía la visión? Apenas

se nos ocurriría arrancarlo, ni siquiera aclararlo. Seguimos caminando, lo dejamos atrás, y si bien de lejos lo abarcamos con la mirada, lo vemos borroso, sombrío y tanto más misteriosamente enmarañado (Benjamin, 1987, pp. 23-24).

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1962). Caracterización de Walter Benjamin. En *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Adorno, T. W. (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- Arendt, H. (1992). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Benjamin, W. (1996-2003). Berlin Childhoodnear 1900. En *Selected Writings* (4 vol.).
- Bullock, M. y Jennings, M. (Eds). Cambridge The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*.³¹ Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1994). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta - De Agostini.
- Benjamin, W. (1999a). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999b). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Borges, J. L. (1982). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- Buck-Morss, S. (1989). *Origen de la dialéctica negativa*. Madrid: Visor.
- Buck-Morss, S. (s. f.). *Dialéctica de la mirada*.
- Cowan, B. (1981). Walter Benjamin's Theory of Allegory. En *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies* [NGC]. Invierno de 1981, núm. 22. Recuperado de <http://search.epnet.com/direct.asp?an=1981091750&db=mzh>.
- De Man, P. (1986). *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (2003). La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Ferris, D. S. (1996), (Ed.). *Walter Benjamin: Theoretical Questions*. Stanford: Stanford University Press.
- Frey, Hans-Jost. (1996). On Presentation in Benjamin. En Ferris, D. S. (Ed.). *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Stanford: Stanford University Press.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

³¹ La edición original alemana de *Einbahnstraße* (1928) está incluida en las Obras Completas: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band IV. I*. Edición de Tillman Rexroth, bajo la dirección de Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, SuhrkampVerlag, 1972 (primera reimpresión, 1991).

- Herodoto (1988). *Los nueve libros de la historia*. Barcelona: Orbis.
- Jacobs, C. (1999). Letters from Walter Benjamin. En *In the Language of Walter Benjamin*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Jennings, M. (2004). Walter Benjamin and the European avant-garde. En D. S. Ferris (Ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1967). *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*. Nueva York: Bantam Books.
- Menke, B. (2002). Ornament, Constellation, Flurries. En Richter, G. (Ed.). *Benjamin's Ghosts Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford University Press; 2002.
- Negri, A. y Hardt, M. (2002). *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- Pensky, M. *Melancholy Dialectics*. s. d.
- Richter, G., (2002). *Benjamin's Ghosts Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Scholem, G. (1964/2003). Walter Benjamin. En *Walter Benjamin y su ángel*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Scholem, G. (2003). *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. New York: Review Books Classics.
- Scholem, G. y Adorno, T. W. (Eds.) (1994). *Correspondence of Walter Benjamin*. Chicago: The Chicago University Press.
- Weigel, S. (1996). *Body-and Image-space*. New York: Routledge.
- Wolin, R. (1994). *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Berkeley: University of California Press.

