

La alegoría benjaminiana, desplazamiento estético-político. Benjamin's allegory, aesthetic-political displacement.

Julio Paez *

Fecha de Recepción: 25 de abril de 2015
Fecha de Aceptación: 15 de mayo de 2015

Resumen: *El concepto de 'alegoría', para algunos escritores visuales contemporáneos como Buchloh y Bürger, es clave para comprender la producción artística actual (posmoderna, contemporánea o postvanguardista), por consolidarse como categoría rectora de sus temas o al menos por regirla mayoría de sus procedimientos. En estos sentidos, 'histórico' e 'interpretativo', la 'alegoría' es una guía invaluable para la interpretación de la historia del arte como del arte mismo y, por lo tanto, resulta importante cualquier reflexión estética que se haga cargo de la misma. Sin embargo, desde hace tiempo, a partir de la importancia que le confirió Benjamin, dicha categoría dejó de pertenecer exclusivamente al 'ámbito estético' trasladándose a la 'esfera política', dicho deslizamiento provocó que quedaran desdibujados los límites entre las mencionadas disciplinas. La presente propuesta intentará reflejar ese desplazamiento de la categoría de alegoría, desde la estética a la política, para presentarla como categoría clave de interpretación política, sin dejar de ser estética.*

Palabras clave:

alegoría, estética, política.

Abstract: *The concept of 'allegory' for some visual, contemporary writers, as Buchloh and Bürger, is key to understanding the current artistic production (postmodern, contemporary or postvanguardista), to consolidate as the leading category of their subjects or at least the majority rule its procedures. In these senses, 'historic' and 'interpretation', the 'allegory' is an invaluable guide to the interpretation of the history of art as art itself and, therefore, any aesthetic reflection is important to take charge of it. However, for some time, from the importance given to it by Benjamin, this category ceased to belong exclusively to the 'aesthetic realm' moving to the 'political sphere', he said sliding caused remain blurred the boundaries between the disciplines mentioned. This proposal will attempt to reflect this shift from the category of allegory, from aesthetics to politics, to present it as a key political interpretation category, while remaining aesthetic.*

Keywords: *allegory, aesthetics, political.*

* Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Magíster en Filosofía por la Universidad de Chile. Alumno Magister de Estética y Teoría de las Artes en Universidad Nacional de La Plata. Licenciado en Filosofía por la UNSJ. Profesor Asociado en Estética y Filosofía de la Historia, Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación, FFHA. Profesor Titular de Antecedentes Filosóficos Contemporáneos, Departamento de Artes Visuales, FFHA-UNSJ. Profesor Asociado en Filosofía del Lenguaje, Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación, FFHA-UNSJ. Correo electrónico: jlpaiez9@gmail.com

Introducción

A fines de los años '30, Walter Benjamin expresó aquéllos límites desdibujados en *El París del segundo imperio de Baudelaire* cuando transforma a Baudelaire en el héroe que lucha, con la 'alegoría', por des-encubrir la sociedad capitalista y la esencia de la mercancía, pero ese conocimiento no será sólo teórico-estético sino también práctico-político cuando el resultado del mismo le sirve para pensar su propia época. En efecto, al situar la obra del francés en la existencia social de su época -oponiendo a la interpretación recibida la base objetiva de las condiciones sociales propias del momento²-, nos interpela a girar la vista hacia él mismo, para no descuidar 'sus propias condiciones objetivas' y cómo él se ubica en dichas condiciones. Esto lo advirtió Witte cuando lo entiende como el "crítico" que proyecta una imagen singular del pasado que une pasado y presente a través de la 'barbarie' así

“...Bonaparte, hombre de corte cesáreo, y el poeta que se refugia en el satanismo y en la ambigüedad son presentados por Benjamin como los precursores del terror fascista y del escritor al que ese terror fuerza al exilio...”³

Estos hechos también unen, prosigue el comentarista, a través de la idea de la derrota del proletariado, los años de 1848 y de 1918. De este modo el paralelo entre Luis Bonaparte y Hitler y entre Baudelaire y Benjamin se debe a condiciones sociales similares en 1848-1851 y 1918-1936. En ambos casos, esas condiciones descansan en la mercancía y en ambas situaciones la alegoría resulta ser clave tanto para la interpretación como para la praxis, descubriendo que la relación entre estética y política resulta ser necesaria en esta época de producción benjaminiana.

Sin embargo, esta situación no es novedosa, a pesar de la importancia de este período. Ciertamente esta no es la primera vez que Benjamin retoma la tradición

² Witte, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa, 2002. 212.

³ *Ibid.*, 216.

alegórica, en lo conceptual y metodológico, con la intención tanto de aplicarla a su propio presente (con una propuesta claramente política de dejarlo al descubierto), sino también de poner en jaque a la misma producción e interpretación artística, ubicándose con ello en la línea estética o política que une arte y vida.

Explícitamente, Benjamin rescata a la alegoría de su olvido (rescate histórico en el sentido convencional del término) en el *Trauerspielbuch*, a través de una producción artística pasada como el drama Barroco alemán, producción considerada menor y en desuso. Con ello el berlinés intenta complementar dicho rescate con una reflexión contemporánea que no sólo exhibiría a la alegoría como categoría base para la producción e interpretación del arte sino también ella destronaría las instaladas visiones simbólicas. Pero no solamente esto, en este escrito ya muestra que su perspectiva alegórica traspasa los muros del arte para instalarse en la vida misma, provocando consecuencias revolucionarias para su contexto, consecuencias políticas, ya que al asumir la complicidad entre la visión alegórica y la vida, que ofrece modos alternativos para interpretar y construir la realidad, Benjamin ponía en crisis a la misma “representación pasiva” y al “sentido común”, con una mirada activa, constructiva y política.

Por todo esto, se considera que un rescate estético-político de la alegoría benjaminiana, tal y como fue desarrollada en esta etapa germinal, no solamente brindaría un conocimiento conceptual de la misma noción y sus potencialidades estético-políticas, sino también dejaría al descubierto elementos que pueden ser útiles para su comprensión actual, actualidad que encuentra al berlinés como un referente obligado de la reflexión estética y política, aunque no lo haya sido en su época.

Esta profundización desglosará el análisis en cuatro momentos: un primer momento se desarrolla la importancia de la alegoría para el arte en oposición al símbolo, este análisis conceptual revela la teoría del conocimiento que ofrecen ambos modelos; en un segundo momento se argumenta sobre las bases ontológicas que sustentan los modelos implicados; en un tercer momento se muestra cómo los momentos anteriores se conjugan en el Drama Barroco; y un último momento se muestra cómo traslada su problemática al presente. En definitiva la intención que

persiguen estos momentos es descubrir el funcionamiento y las consecuencias de la mirada alegórica benjaminiana, en tanto expresión de una estética y una política que une arte y vida, consecuente con su representación del arte.

I. Alegoría en cuanto recurso estético

Para comenzar parece conveniente aclarar el concepto de alegoría en tanto categoría estética ubicada en contraposición a la noción de símbolo, siguiendo la descripción histórico-dialéctica realizada por el berlinés. Explícitamente la alegoría como recurso estético es trabajada por Benjamin en su tesis de habilitación, *El origen del drama barroco alemán*, para el análisis de este recurso Benjamin realiza una lectura crítica de cómo aparece en el Barroco y cómo es considerada por el Romanticismo y el Clasicismo para redescubrirla en su fecundidad y elevarla a recurso estético fundamental que destrona al símbolo del pedestal que ocupaba hasta ese momento en toda producción e interpretación estética.

Concluye que la degradación del recurso alegórico se debe a una interpretación errónea del mismo, heredada por la estética romántica que continuaba la tradición clasicista, pero también por una crisis interna del mismo concepto de alegoría porque su forma de ser pensada varía desde la Edad Media y el Renacimiento al Barroco. Es decir, en cierto sentido, había razones para entender la degradación que encuentra el berlinés para el mencionado concepto.

A pesar de ello Benjamin considera que su rescate es fundamental ya que puede exceder el límite de lo estilístico para convertirse en un modo de conocimiento privilegiado (filosófico), que tiene implicancias políticas, tal como lo expresaron y ejemplificaron los alegoristas barrocos. Pero para ello debe derrocar al símbolo basado en una concepción simbólica de la realidad, que invitaba al ‘estatismo’ y la ‘pasividad’.

Esta misma pasividad está reflejada en la noción del símbolo, sobre él, retomando a Creuzer, Benjamin dice:

“...De este modo él define la esencia del símbolo, cuya jerarquía y cuya distancia en relación a lo alegórico le interesa mantener, en función de los cuatro factores siguientes: «lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen, lo necesario», y a propósito del primero de ellos en otro pasaje hace la siguiente magnífica observación: «Ese carácter excitante y en ocasiones sobrecogedor tiene que ver con otra propiedad suya: la brevedad. Es como un fantasma que se aparece de repente o como un relámpago que de pronto ilumina la noche oscura. Es un momento que moviliza todo nuestro ser... A causa de esa fecunda brevedad, ellos [los antiguos] lo comparan expresamente con el laconismo... En situaciones importantes de la vida, cuando cada momento esconde un futuro rico en consecuencias que mantiene al alma en tensión, en los instantes fatales, los antiguos estaban a la espera de las señales divinas, a las que... denominaban *symbola*». Pero por otro lado al símbolo se le exige «claridad... brevedad... gracia y belleza», y en el primero y en los dos últimos de estos requisitos se manifiesta claramente una concepción que Creuzer comparte con las teorías del símbolo propias del Clasicismo. Se trata de la doctrina del símbolo artístico, que hay que distinguir, en cuanto el más elevado, del símbolo religioso, que es más restringido, y hasta del místico...”⁴

⁴Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*, Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006. 380.

Aquí Benjamin deja al descubierto la parálisis a la que obliga el símbolo a presentarse siempre fijo, compacto, e igual a sí mismo, mostrando un presente eterno. Por el contrario la alegoría tiene una diferencia ‘temporal’, Görres la describe como “... una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir...”⁵

Esta distinción es posible porque se ha roto algo en el símbolo, algo que era condición necesaria para ese quietismo, esto es la ‘unidad’ e ‘identidad’ de contrarios como: lo espiritual y lo material, lo infinito y lo finito, el significado y el significante, el espíritu y el objeto.⁶ Por ello en una teoría del conocimiento lo simbólico encarna una idea (revelación espontánea de un espíritu vivo e infinito), es decir anulación del concepto por la unión entre materia e idea.

Por el contrario, la alegoría es producto de la ruptura de aquella unidad, resaltando la ‘diferencia’ entre lo material y lo espiritual, lo infinito y lo finito, el significado y el significante, el espíritu y el objeto. Así el entendimiento alegórico tiene conciencia de imponer a la materialidad un espíritu que no le pertenece, entendiendo que es pura significación independiente del significante. Eso hace que se modifique la teoría del conocimiento con lo alegórico ya que ahora expresa un concepto, que bajo ningún aspecto es idéntico a una idea, con ello remarca la diferencia entre la materia, el concepto y la idea. Así la alegoría expresaría la ruptura entre ambos (materia-idea) por la intromisión de un tercer elemento: el concepto, el cual se ubica entre medio, intermediario de ambos suple la ausencia de unión.

⁵Ibid, p. 382.

⁶ “...Cada cosa dispone de su boca para poder revelar. Y en esto consiste el lenguaje de la naturaleza, gracias al cual cada cosa habla a partir de sus propias cualidades y continuamente se revela ella misma»⁵⁸. El lenguaje hablado es, por consiguiente, el dominio de la expresión libre, originaria, de la criatura, mientras que los caracteres escritos de la alegoría esclavizan a las cosas en los excéntricos entrelazamientos del significado. Este lenguaje, que en Böhme es el de las criaturas bienaventuradas y en los versos del *Trauerspiel* el de las criaturas caídas, se postula como natural no sólo en razón de su expresión, sino más bien de su misma génesis...” [Ibid., 423]

II. Alegoría en tanto expresión ontológica

Desde el análisis del concepto de alegoría, en oposición al símbolo, ya comienza a vislumbrarse el necesario desplazamiento del ámbito estético al ámbito de la política, al considerar las condiciones de quietud o movilidad, que imponen respectivamente los conceptos de símbolo y alegoría, y al posibilitar dos modos de conocer y actuar distintos.

Ahora bien esta distinción que se da en un plano teórico es posible porque también se da en un plano ontológico, vale decir que la alegoría y el símbolo responden a dos realidades y mundos inconmensurables. Estos mundos están claramente diferenciados en distintos escritos del pensador berlinés, relatos precedentes al *Trauerspielbuch*, como “La felicidad del hombre antiguo”, “Sobre el programa de filosofía venidera” o “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”.

Así Benjamin tiene bien clara la dicotomía antigüedad-modernidad, en este sentido, se puede citar la opinión benjaminiana expresada en la felicidad lograda por el ‘hombre antiguo’⁷, felicidad que lo une a un sentido de totalidad, felicidad que el hombre moderno ha perdido porque ha perdido todo sentido de la vida. Por otro lado, en su temprano ‘proyecto de filosofía’⁸ denuncia la construcción de una maravillosa filosofía como la kantiana pero lamentablemente sobre una ‘experiencia inferior’, experiencia sustentada por la cosmovisión burguesa. Por tanto Kant y su Filosofía transformaría en experiencia universal una experiencia particular y la razón vendría a ocupar el lugar que en otrora ocupara lo divino, para sustentar esta búsqueda de “sentido” por parte de la modernidad, baste sólo mencionar como ejemplos la filosofía de la historia kantiana y posteriormente la justificación histórica realizada por Hegel.

Ahora bien esta ruptura realizada en la modernidad, ruptura entre una posición simbólica y otra que intenta suplirla, dejando sólo fragmentos que han de ser

⁷ Ver Benjamin, Walter. *La felicidad del hombre antiguo*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

⁸ Ver Benjamin, Walter. *Sobre el programa de filosofía venidera*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

necesarios reconocerlos para aplicar una reconstrucción alegórica, ya estaba expresada en su temprana filosofía del lenguaje, de profunda raigambre teológica, allí manifiesta dos concepciones de lenguaje.⁹Un lenguaje casi divino, capaz de expresar, traducir, dar sonido al lenguaje mudo de las cosas, capacidad dada por la deidad para poder ‘nombrar’ lo innombrable por sí mismo y que siempre está a la espera de ese nombrar. Frente a ese lenguaje paradisiaco Benjamin opone el lenguaje instrumental que es un lenguaje que se distancia de aquel nombrar original que se movía en el ámbito de lo simbólico. Ante esto sólo le queda a la naturaleza el lamento, la distancia y el extrañamiento ante lo humano. Pero esto no quiere decir que detrás de ese lenguaje instrumental no quede la oportunidad para retornar a aquél lenguaje denominador, que traducía el lenguaje mudo de las cosas. Aunque esa oportunidad no la ofrece el lenguaje instrumental entendido como un signo, distinto del objeto y del sujeto, impotente ante la soberanía de estos dos. Por el contrario el lenguaje adquiere una importancia fundamental para la interpretación alegórica, pero para esto es necesario que sea interpretado como fragmento de aquella detonación del mundo simbólico y del lenguaje denominador, sólo a partir del fragmento es posible el trabajo alegórico.

De este modo lo ‘fragmentario’ cobra a estas alturas un lugar central ya que sólo desde él es posible hacer y pensar una nueva filosofía con intenciones de totalidad. El fragmento en el *Trauerspielbuch* es expresión de la ruina, la caducidad, la naturaleza efímera, fragmentada, decadente, con su historia cargada de transitoriedad y dolor. Así ante la idea de totalidad y vida presente en lo simbólico, Benjamin destaca un conocimiento basado en lo muerto, en los escombros en lo ruinoso. Sólo a partir de este reconocimiento está la esperanza de construir algo nuevo.

Esta interrupción se hace de manifiesto en el Barroco Alemán, cuando eleva a primer término a la alegoría, pero lo hace justamente porque la misma trae a la

⁹ Ver Benjamin, Walter. *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

conciencia la consecuencia de la violencia de la Guerra de los Treinta años, entre protestantes y católicos, que sólo deja fragmentos y a partir de ellos es posible aplicar la reconstrucción alegórica de ese mundo abandonado por los dioses. Así frente a la mirada esperanzadora realizada por la modernidad, el Drama Barroco mira la cara al sufrimiento y desconfía de todo posible mirar optimista que pretenda una reconstrucción racional de un significado supletorio del sentido perdido con la modernidad.

III. Alegoría en cuanto categoría histórica

Como se viene desarrollando la ruptura del sentido y la unidad es algo que para Benjamin ya se produjo con la Modernidad¹⁰. El hombre antiguo vivía en un plexo de sentido, en la totalidad: su vida, su mundo, su universo, todo tenía sentido, él se sentía parte de ese todo; en cambio con la llegada de la Modernidad el hombre se independiza de ese universo, se refugia en su interior, tratando de suplantar la pérdida con nuevos conceptos como los de racionalidad, ciencia o progreso, pero detrás de estos placebos estaba un hombre que había sido escindido y sufría una separación de la naturaleza. Esto es lo que deja al descubierto el ‘Drama Barroco’, un mundo en el que Dios se ha retirado y la alegoría sería la mejor forma de vérselas con la búsqueda y creación de sentidos.

Por ello, para que se dé la obra y la interpretación alegórica debe darse tanto la idea de que en la realidad no hay un sentido (tal como lo aseguraba Dios y lo expresaba el símbolo) y eso produce dolor. Ante esta certeza el arte puede servir para crear sentidos que ayuden a conocer y soportar la vida y postular nuevas realidades inclusive mejores que la existente. El *Trauerspielbuch* es expresión de esa conciencia, él ya plantea que no hay un más allá¹¹ y todo se tiene que resolver en el más acá: sus

¹⁰ Ver Benjamin, Walter. *La felicidad del hombre antiguo*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

¹¹ “...El hombre religioso del Barroco tiene tanto apego al mundo dado que se siente arrastrado con él hacia una catarata. No hay en efecto una escatología barroca; y justamente por ello sí hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más

personajes son mundanos, son criaturas, como el rey el señor de las criaturas (sean malos o buenos, tiranos o mártires), la caída de éste es sólo ejemplo de que inclusive el más poderoso cae como todo, todo está sujeto a la caducidad, a la inmanencia y a la muerte. Así puede expresarse la nueva realidad:

“...Mientras que la Edad Media exhibe la precariedad de la historia universal y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de salvación, el *Trauerspiel* alemán se sume por entero en el desconsuelo de la condición terrena. Si reconoce una redención, ésta se encuentra más en lo profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de la salvación. El alejamiento de la escatología por parte del teatro religioso caracteriza al nuevo drama en toda Europa, pero la huida a una naturaleza abandonada por la gracia resulta, sin embargo, específicamente alemana...”¹²

Por lo que, y esto es una diferencia con la antigua tragedia, el Drama Barroco no provoca “luto”, sino que el luto es expresión de lo que acontece en la existencia, el sentimiento de luto que envuelve a los espectadores no necesita de ese espectáculo para que sea provocado, sino que el mismo forma parte de su vida y su existencia, ante un mundo que ha perdido el sentido. La única salida es la muerte, salida a la cual lleva inevitablemente el destino, ella es la única que puede expiar la “culpa” natural producto del estado creatural. Por ello otra condición de posibilidad alegórica es que

allá es vaciado de todo aquello en que se mueve hasta el más leve hálito del mundo, y el Barroco le arrebató una profusión de cosas, normalmente sustraídas a cualquier figuración, que ahora en su apogeo saca a la luz con una figura drástica, a fin de despejar un último cielo y, en cuanto vacío, ponerlo en condiciones de aniquilar algún día en sí a la tierra con una catastrófica violencia...” [W. Benjamin, 'El origen del *Trauerspiel* alemán', Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006. 269]

¹²Ibid, 285-286.

el público del Drama Barroco sea triste, ya que es un espectáculo para tristes y de tristes, este ‘desgano vital’ es propio del estado melancólico.¹³

Pero la fatalidad expuesta en el drama barroco que se identifica con la fatalidad de la existencia no sólo se hace presente en los individuos, también se da en las cosas, el mundo está sujeto a esa fatalidad, a la caducidad a la muerte; todo esto es un saber develado al melancólico, porque todo este conocimiento produce melancolía ésta es la expresión del Drama Barroco, éste es el resultado del abandono de la divinidad y de la falta de sentido. Pero también la melancolía es traicionera ya que “...Traiciona al mundo... y lo hace justamente por mor del saber...”¹⁴ Pero su perseverante ensimismamiento asume en su contemplación las cosas muertas a fin de salvarlas.

IV. Alegoría en tanto categoría contemporánea

De este modo, el drama barroco no es manifestación de una idea, no expresa ninguna esencia, porque nada de ese mundo podía serlo. Nada podía expresar esa relación directa entre manifestación e idea, porque la garantía para que eso sucediera (lo divino) había abandonado por completo el ámbito creatural.¹⁵ Así la alegoría sólo puede significar un concepto general, no una idea encarnada y hecha sensible¹⁶, y en este sentido aporta más al método filosófico que expresó en su “Prólogo epistemocrítico”, entendiéndolo que los conceptos no son ideas, sino que un conjunto de ellos pueden expresar una idea, estableciéndose así una distancia mediada por el “concepto” entre la “empiría” y la “idea”. Como se afirmó esta incapacidad de los

¹³ Estado que Susan Sontag atribuye al mismo Benjamin en Sontag, Susan. *Bajo el signo de saturno*. Bs. As.: Debolsillo, 2007.

¹⁴ Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006.447.

¹⁵ “...Pero la alegoría –y demostrarlo es la misión de las páginas siguientes- no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también la escritura...” [Ibid, 379]

¹⁶ Ibid, 381.

objetos a expresar las ideas tiene su raigambre teológica, tal como lo manifestara en el escrito que trata sobre el lenguaje¹⁷, la caída de la criatura también genera la culpa que impide el poder nombrar original.¹⁸ Por todo esto la alegoría es la mejor capacitada para expresar la existencia barroca desde la humildad del concepto:

“...Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los

¹⁷ Ver Benjamin, Walter. *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

¹⁸ “...Estas improvisaciones religiosas prepararon el suelo de la Antigüedad para la recepción de la alegoría: pero ésta en sí misma es simiente cristiana. Aun así, para la conformación de este nuevo modo de pensar fue decisivo el hecho de que en el círculo de los ídolos, tanto como de los cuerpos, debía aparecer palmariamente asentada no sólo la caducidad, sino la culpa. Pues es la culpa la que impide a lo alegóricamente significativo encontrar en sí mismo lo que es el cumplimiento de su sentido. La culpa es inherente no sólo al que considera de modo alegórico, el cual traiciona al mundo por mor del saber, sino también al objeto de su contemplación. Esta concepción, fundada en la teoría de la caída de la criatura, la cual arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda *alegoresis* occidental, enteramente distinta a la retórica oriental de esta expresión. Como es muda, la naturaleza caída se entristece. Ahora bien, aún más hondamente penetrará en la esencia de la naturaleza la inversión de esta frase: su tristeza la hace enmudecer. En todo luto hay una tendencia a prescindir del lenguaje, y esto es infinitamente mucho más que la incapacidad o la aversión a comunicar. Lo triste se siente así totalmente conocido por lo incognoscible. Ser nombrado —por más que aquel que nombre sea un igual a los dioses y un bienaventurado— quizás aún siga siendo un barrunto del luto. Pero cuánto más no ser nombrado, sino sólo leído, leído inseguramente por el alegórico, y tan sólo por éste devenir altamente significativo. Por otra parte, cuanto más cargadas de culpa se percibían tanto la naturaleza como la Antigüedad, tanto más perentoria se volvía su interpretación alegórica en cuanto la, pese a todo, única salvación aún verosímil. Pues en medio de aquella degradación consciente del objeto, la intención melancólica mantiene, y de modo incomparable, la entera fidelidad a su ser cosa. ...” [Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*, Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006. 447]

ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad 'simbólica' de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Este es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la *physis* y el significado. Pero si la naturaleza siempre ha estado sujeta a la muerte, viene a ser igualmente de siempre alegórica. El significado y la muerte han madurado en el despliegue histórico tanto como, en el estado de pecado de la criatura excluida de la gracia, se compenetraban estrechamente en cuanto gérmenes. ...”¹⁹

De este modo al romperse la unión significante-significado, al encontrarse con los restos dejados por la decadencia, por la muerte²⁰, sin ninguna referencia a la

¹⁹Ibid, 383.

²⁰ “...Si es luego, en la muerte, cuando el espíritu se libera por fin a la manera de los espíritus, también es entonces cuando se le reconoce al cuerpo su derecho supremo. Pues por sí mismo se comprende que sea solamente en el cadáver donde pueda imponerse enérgicamente la alegorización de la *physis*. Por ello, los personajes del Trauerspiel mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica. Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por mor de los cadáveres... Considerada así desde la muerte, la vida es sin duda producción de cadáveres. No sólo con la pérdida de los miembros, no sólo con las habituales alteraciones del cuerpo que envejece, sino con todos los procesos de eliminación y purificación, lo cadavérico se desprende trozo a trozo del cuerpo. Y no es

totalidad orgánica, cada cosa o persona podía significar cualquier otra, de un modo totalmente arbitrario, rompiendo con ello la continuidad. El material de la alegoría, con el cual trabaja el melancólico, el triste, es el dado por la existencia y por su mirada sobre la existencia, existencia que sólo deja restos, fragmentos que de algún modo han de ser reconstruidos sin la altanería de querer identificarlos con las ideas o con un sentido único.²¹ Así en la alegoría reside el malentendido y la ambigüedad, y no puede ser otra cosa que eso que deviene de la historia entendida como decadencia, como ruina.

“...Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca. Pues es común a aquella poesía la acumulación incesante de fragmentos sin idea rigurosa de un propósito, junto a la adopción de estereotipos para su realce, a la espera permanente de un milagro...”²²

De este modo, la alegoría podía de alguna manera ser una técnica que permitía la salvación, la redención, en un mundo abandonado por los dioses, de una existencia condenada a la desaparición desde la mirada atónita y consiente del último suspiro.

Todo este saber Benjamin lo aplicaba a la misma labor crítica, hablándoles a sus contemporáneos les exigía una mirada alegórica sobre las obras pasadas. De este

casual que justamente el pelo y las uñas, que en cuanto muertos se le cortan al vivo, continúen creciendo en el cadáver. En la physis, en la *mneme* misma, hay un ‘memento mori’ siempre en vela; la obsesión barroca por la muerte resultaría sin duda totalmente impensable si no fuera más que consecuencia de una reflexión sobre el final de la vida humana...” [Ibid,439]

²¹“...Tal mirada es penetrante todavía en la Descripción del torso de Hércules en el Belvedere de Roma de Winckelmann, donde lo recorre trozo a trozo, miembro a miembro, y esto en un sentido nada clásico. No por casualidad esto se realiza con un torso. Así, en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, runa. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad. Pues el *éidos* se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí contenido se deseca. En las áridas *rebus* resultantes hay una clarividencia aún accesible al que rumia confuso. ...” [Ibid, 394-395]

²²Ibid, 397.

modo la misma crítica debe tener conciencia de la caducidad de las obras, claro que la idea benjaminiana de crítica no es la que comúnmente se entiende²³, para Benjamin la crítica se dará con el tiempo, con la muerte de la obra, la crítica sabrá recoger lo que aún vive de aquélla, lo inexpressivo, la verdad de la obra, en este sentido el berlinés no abandona viejas posiciones sobre este saber que rompe los límites de los saberes convencionalmente aceptados.²⁴

Este concepto de crítica es la ligazón que permite unir distintas épocas, así cuando Benjamin analiza el ‘Drama Barroco’ lo hace porque el tiempo hace posible la conversión de contenidos factuales, contenidos muertos, en verdades que hablen al presente.²⁵

²³“...crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es ésta justamente: convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa. Esta transformación de contenidos fácticos en contenido de verdad hace de la pérdida de eficacia, en que, de década en década, va menguando el atractivo de los antiguos encantos, el fundamento de un renacimiento en el que toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina. En la construcción alegórica del *Trauerspiel* barroco se perfilan de siempre claramente tales formas ruinosas de la obra de arte salvada...” [Ibid, 401]

²⁴ Ver Benjamin, Walter. *El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo alemán*, Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006.

²⁵“...Las alegorías envejecen, pues lo chocante forma parte de su esencia. Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo: pero éste no es un hecho psicológico, sino ontológico. En sus manos la cosa se convierte en algo distinto; él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito de un saber oculto como cuyo emblema lo venera. Esto constituye el carácter escritural de la alegoría. Pues ésta es un esquema, esquema que es objeto del saber, sólo en cuanto algo fijo inalienable de él: tanto imagen fijada como signo que fija. El ideal de saber propio del barroco, el almacenamiento, del que las gigantescas bibliotecas eran su monumento, queda cumplido en el ideograma. Casi tanto como en China, éste es, en cuanto imagen, no signo de lo que sólo se ha de saber, sino objeto él mismo digno de ser sabido. Este rasgo dio también lugar al inicio de una autorreflexión de la alegoría en el caso de los

“...Sólo por eso puede o, más aún, debe la exposición ceñirse tan insistentemente a la armazón alegórica de esta forma, por cuanto solamente en virtud de ésta se asimila el *Trauerspiel* como contenido el material mediante el cual le nutren las condiciones históricas de su tiempo...”²⁶

Por todo esto la postura benjaminiana no puede nunca estar a favor de una concepción que aisle al objeto estético de la vida, porque inclusive aunque se trate de una obra del pasado las consecuencias del análisis llegan al propio presente del berlinés, presente atravesado por los restos de la derrota en la Gran Guerra y por la crisis de la República de Weimar. La conciencia de los fragmentos que dejan estos acontecimientos hace que el berlinés proponga una nueva función para el arte que, unido a la visión alegórica, sea constructor de mejores realidades.

Conclusión

Llegado a este punto parece en principio importante explicitar la idea que tiene el berlinés del arte. Desde sus primeros escritos²⁷ se refiere a éste a partir la distinción de dos modelos: por un lado el ‘arte por el arte’, concepción ligada a la tradición que él califica de burguesa, cuya característica es un arte descomprometido y narcótico de las potencialidades políticas; por otro lado antepone el ‘arte para nosotros’ que, identificándolo con el colectivo juvenil, reclama un arte comprometido con la realidad, con la vida, un arte que cambie las situaciones de injusticias y que aspire a crear conciencia. En definitiva el arte tendría una función de “ocultar o desocultar la realidad”. Benjamin se comprometió desde el inicio de su producción hasta el final de la misma con esta segunda idea de arte, por lo que el ‘concepto de alegoría’ presente en su *Habilitationsschrift* respondería también a este modelo. Modelo que sigue la

románticos. ...” [Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*, Obras. Libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006. 402-403]

²⁶Ibid, 436.

²⁷ Ver Benjamin, Walter. *Diálogo sobre la religiosidad del presente*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

tradición encomendada por Nietzsche que une el arte a la vida oponiéndolo a reflexiones y residuos de reflexiones modernas que aíslan la vida artística de su contexto de producción, al presentarla como mero ejercicio imaginativo sin ningún contacto con la vida. La consecuencia de la postura benjaminiana es que la alegoría está unida a un momento histórico particular, pero también al momento histórico en el que está siendo recuperada con la intención de cumplir determinados fines políticos.

Ahora bien si se tiene como presupuesto que el arte debe servir para desocultar la realidad esto a su vez tiene como hipótesis que la realidad no está bien ni para el joven del movimiento juvenil ni para el joven que quiere habilitarse, en aquel momento la rebelión era contra la familia, la educación y la sociedad, en este momento contra la sociedad y el saber académico. Estos momentos eran consecuencia, desde la perspectiva benjaminiana, del proyecto moderno, en otras palabras este proyecto como luego concluirá en sus conocidas '*Tesis de la historia*' lo que produce son ruinas ocultas por una visión positiva de la historia y del presente, expuesto como el mejor de los mundos posibles y basándose en el capital lo que hace es crear una nueva fantasmagoría, generadora de sentido.

Esta realidad, sustentada en el proyecto moderno, es la que hay que cambiar pero para ello previamente hay que tener conciencia y el arte debería ayudar a esa toma de conciencia. La conciencia de esa realidad es otra condición que hace posible tanto la producción, recepción y crítica alegórica, porque sólo desde esa conciencia es posible romper el isomorfismo entre significante y significado. Cuando la obra de arte expresa la unión indisoluble entre éstos la realidad cobra un sentido único que hace imposible el reconocimiento de la alteridad y de la posibilidad, y así el arte no crea conciencia crítica muy por el contrario ayuda a solidificar lo establecido.

Este modelo no termina en esta etapa juvenil sino que se mantiene constante en toda su producción, como se ha observado el *Trauerspielbuch* es un claro ejemplo de esa posición que encuentra en la alegoría la posibilidad de exceder los límites literarios y ser expresión de la construcción de un presente posible, tal como también lo expresó al final de su vida con las "*Tesis de la historia*". No se puede dejar de mencionar el aporte que le ofrecen las vanguardias a la idea de reconstruir un posible

mejor, en particular el surrealismo y el constructivismo están presentes en un texto contemporáneo a la tesis del Barroco²⁸, libro que se basa precisamente en los fragmentos del pensamiento. Pero el hecho de que la corriente surrealista una en un principio arte y vida, no queda exenta de que en el futuro se transforme en algo inofensivo, tal como denuncia el berlinés en 1929²⁹, es decir que el arte comprometido también puede caer en su contrario y ante esto hay que estar atento. También este modelo de arte está presente en el rescate que hace de Baudelaire en tanto alegorista ubicado en el umbral entre lo viejo y lo nuevo, el francés cómo él, a través de la alegoría, logra oponerse a lo moderno y conformar una alternativa a partir de aquello que lo moderno desecha.

Todos estos son claros ejemplos de que Benjamin nunca abandonó la idea de que el arte y la vida no podían transitar por caminos separados, quizá más claramente se ve esto en su periodo más marxista después de 1929. Un resumen de la oposición entre lo alegórico y lo simbólico está en su texto de estética más conocido³⁰, cuando divide el arte aurático y el postaurático, entre un arte simbólico y un arte podría ayudar a producir un cambio, tal como lo hace la alegoría, en un intento desesperado por apropiarse de los medios técnicos y sacarlos de la mano del capital y del fascismo. Hay que recordar que el paso del arte aurático al postaurático no supone la eliminación definitiva de lo simbólico, sino que éste se hace presente en el ‘arte por el arte’, en el arte autónomo que ya tenía un sustento teórico fuerte con el ‘desinterés’ kantiano, y que en el nuevo ámbito político es utilizado por el fascismo y por el capitalismo. Tanta es la importancia de la alegoría en el pensamiento benjaminiano

²⁸ Benjamin, Walter. *Calle de dirección única*, Obras libro IV/vol.1. Madrid: Abada, 2010.

²⁹ Ver Benjamin, Walter. *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, Obras. Libro II / vol. 1. Madrid: Abada, 2007.

³⁰ Ver Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Obras. Libro I / vol. 2. Madrid: Abada, 2008.

que no sólo la proyecta junto al *Trauerspielbuch* en sus *Curriculum*³¹, sino también en el proyecto inacabado de los Pasajes.

Por todo esto la alegoría en tanto medio privilegiado de conocimiento expone una Estética y una Filosofía con profundas intenciones políticas, para un presente que se revela como desolador.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Obras. Libro I / vol. 1*. Madrid: Abada, 2006.
- Benjamin, Walter. *Obras. Libro II / vol. 1*. Madrid: Abada, 2007.
- Sontag, Susan. *Bajo el signo de saturno*. Bs. As.: Debolsillo, 2007.
- Benjamin, Walter. *Obras libro IV/vol.1*. Madrid: Abada, 2010.
- Benjamin, Walter. *Obras. Libro I / vol. 2*. Madrid: Abada, 2008.
- Benjamin, Walter. *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Witte, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa, 2002.

³¹ Ver Benjamin, Walter. *Curriculum vitae II y Curriculum vitae II*, Escritos autobiográficos. Madrid: Alianza, 1996.