

La actitud de Adán: Benjamin, la idea y la invención del Barroco

The Attitude of Adam: Benjamin, the Idea and Invention of the Baroque

Valentín Díaz*

Fecha de Recepción: 06/05/2025

Fecha de Aceptación: 10/06/2025

Resumen: *La ilegibilidad como sombra posada sobre Origen del Trauerspiel alemán emerge de la distancia establecida entre lo metodológico, presentado en el Prefacio epistemo-crítico, y el análisis de los materiales: dramas y emblemas barrocos. Al restituir esa conexión y presuposición y, por esa vía, al comprender las características de la materia de la que emerge la invención filosófica, puede darse una nueva dimensión a la teoría de la “idea” desarrollada por Benjamin: una solución a los problemas metodológicos que presentaba el Barroco, como caso extremo de tensión entre variación en el plano de las obras y unidad en el plano del concepto histórico-estilístico. Con su giro hacia la idea (Platón con Adán) Benjamin da un paso decisivo en su concepción de la tarea de la crítica, donde la “mortificación de las obras” es una operación necesaria en el camino de su salvación y su actualización.*

Palabras clave: concepto – idea – Barroco – crítica - método

Abstract: *The illegibility as a shadow posed on the Origin of the German Trauerspiel emerges from the distance established between the Methodological, presented in the epistemic-critical Preface, and the analysis of the materials: baroque dramas and emblems. By reinstating this connection and presupposition and, in this way, by understanding*

* Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente de la cátedra de Literatura del siglo XX (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y de Debates Críticos en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Seleccionado como Investigador adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, convocatoria 2022, toma de cargo pendiente por decisión del Gobierno Nacional) con sede en el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (UNTREF). ORCID: 0000-0002-1842-4018. Contacto: valentin.dz@gmail.com

the characteristics of the material from which philosophical invention emerges, a new dimension can be given to the theory of the “idea” developed by Benjamin: a solution to the methodological problems presented by the Baroque, as an extreme case of tension between variation on the level of the works and unity on the level of the historical-stylistic concept. With his turn to the idea (Plato with Adam) Benjamin takes a decisive step in his conception of the task of criticism, where the “mortification of works” is a necessary operation on the way to their salvation and actualization.

Keywords: Concept – Idea – Barock – Criticism - Method

Uno de los movimientos metodológicos más significativos que Walter Benjamin pone en práctica en el *Trauerspielbuch* es la definición del *Trauerspiel* (y con él, del Barroco) como idea [*Idee*]. El marco y la necesidad de esa operación de desplazamiento del concepto a la idea, sin embargo, permaneció en gran medida inexplicado en la historia de las interpretaciones del libro. Porque del mismo modo que –incluso antes de proponer su uso generalizado– Georges Didi-Huberman subraya que “es en el contexto del Renacimiento *en particular* que el problema [de la supervivencia] fue formulado por Warburg” (2002, p. 71), hay que subrayar que es *en el contexto del Barroco en particular que el problema de la Idea fue formulado por Benjamin*. Esto supone que esa discusión (considerada por lo general una cuestión de principios, sólo concerniente a inespecíficas consideraciones epistemológicas y a debates de la historia de la filosofía) es en realidad un movimiento que surge de unos determinados materiales (de la experiencia con esos textos y esos emblemas) y tiene por objetivo resolver el problema que esos objetos planteaban en términos de legibilidad, en los que lo histórico y lo crítico se trababan. Ese problema consistía, muy simplemente, en la relación entre la variedad ilimitada de las obras llamadas barrocas y la unidad indestructible del concepto (Barroco). La complejidad atribuida a la solución benjaminiana, que sin embargo al contemplarse desde el punto de vista material es clara y distinta, hizo que pudiera sin embargo ser difícilmente escuchada.

La ilegibilidad del *Trauerspielbuch* es, en efecto, un problema que, al menos desde 1925, persiguió a Benjamin. Su fracaso académico se definió, fundamentalmente a partir del dictamen de Hans Cornelius (y, más allá de algunas controversias, con una responsabilidad no menor por parte de Max Horkheimer), en términos de “difícil de leer”, “desarrollo difuso”, “ininteligible”; la interpretación de ese rasgo como *cuestión de estilo*, si bien es recurrente¹ no deja de ser banal. Más productivo resulta sin duda pensar esa ilegibilidad como una sanción que recae sobre el estilo del autor pero que no deja de ejercerse contra lo barroco. Sin embargo, hay otra zona de esa misma ilegibilidad cuya manifestación es evidente para Benjamin ya en los primeros años luego de publicado el libro² y es la ausencia del *Trauerspielbuch* en las bibliografías del Barroco durante décadas. Incluso muchos de los que hasta hoy buscan allí respuestas sobre el Barroco parecen perderse por el camino de Benjamin, pues el *Trauerspielbuch* activa una serie de desplazamientos que ponen cada paso de ese camino en el lugar de enfrente: el objeto del libro es el *Trauerspiel*, pero Benjamin lo trata sin agotarlo ni recorrerlo exhaustivamente, lo fragmenta hasta descomponerlo y luego hace ingresar la emblemática que termina conformando una pieza clave no presentada inicialmente. A su vez, su tema es el Barroco alemán pero permanentemente puesto en contraste con el español, definido por su superioridad (lo que para algunos supuso simplemente degradar su objeto hasta volver innecesario su tratamiento). Por último, se coloca en el terreno de la estética pero su interrogación es teológica y en no menor medida busca una respuesta estética a una pregunta política.

Solución

¹ Pues no fue, desde ya, el único caso. Un interlocutor tan cercano como Geschom Scholem, en más de una oportunidad señala esa característica de los trabajos de Benjamin, por ejemplo, en la carta del 14 de agosto de 1935, a propósito de uno de los escritos sobre Kafka: “tendrías que expresarte con mayor claridad, sobre todo en el segundo capítulo; pero en parte, también en el tercero la exposición es tan sumaria que, a mi entender, se hace casi ininteligible o da lugar a interpretaciones falsas” (Benjamin-Scholem, 1987, p. 154).

² Carta a Max Rychner del 7 de marzo de 1931: “Hasta qué punto una observación rigurosa de los reales métodos de investigación académica se apartan de la actitud actual de la empresa científica burguesa-idealista, de ello fue una prueba mi libro *Origen del Trauerspiel alemán*, en la medida en que ningún académico lo consideró digno de acuse de recibo” (Benjamin, 1995-2000, vol. IV, p. 18).

Por ello en muchas lecturas del *Trauerspielbuch* por parte de los especialistas esa colocación sigue siendo polémica. En una revisión reciente de esa historia de lecturas, Weidner y Haas definen como “escena originaria” (2014, p. 7)³ de la discusión contemporánea la disputa entre Claus Garber y Hans-Jürgen Schings de fines de los 80. Mientras el primero afirmaba que el libro de Benjamin es “el trabajo más significativo que produjo la investigación barroca internacional hasta ahora” (1987, p. 59), Schings (1988) lo considera un trabajo limitado que ni siquiera con benevolencia podría integrarse a la investigación barroca. Según Menke, esa polémica permanece como dilema a superar (2006, p. 211).

Indudablemente, lo que hace más de 30 años sostuvo Garber está mucho más cerca de la verdad, pero la pregunta que aún puede seguir siendo formulada es por qué. Lo que no siempre se señala es que esa reivindicación (y todas las polémicas de las que forma parte) tiene como presupuesto una zona de problemas y preguntas y, concretamente, una serie de antecedentes y posteridades que crecen como círculos excéntricos en torno a un centro vacío en el que brilla un enigma: “barroco”. Es en el lugar de Benjamin con respecto a ese vacío donde se resuelve la discusión. Por eso ante cualquier señalamiento sobre el *Trauerspielbuch* (del pleno sentido de Gerber al vacío de sentido de Schings) hay que anteponer una pregunta simple: qué se espera de un texto que se inscribe en la tradición teórica del Barroco y que por lo tanto establece algún tipo de articulación entre *un* Barroco, en este caso el teatro alemán de la Escuela de Silesia, y el Barroco como concepto general de la historia del arte. Qué debería ese texto responder, cómo debería operar, qué preguntas debería perpetuar y cuáles abandonar, con quién debería discutir. En suma: en qué serie debería incluirse para, entre la celebración y el descrédito, volverse plenamente legible, sobre todo si se tiene en cuenta que la intervención de Benjamin en esa joven tradición científica apuntaba más bien a poner en cuestión los fundamentos e inventar el Barroco, un problema mal

³ En ésta y todas las citas de textos referidos en su lengua original que se incluyen en castellano, la traducción es mía.

planteado que reclamaba antes que nuevas respuestas, nuevas preguntas (muchas de las cuales aparecen presupuestas en su respuesta, una superación) que obligan a volver al texto para entender qué lee, dónde y cómo. En los años 20, el Barroco era, en efecto, todavía una novedad. Benjamin trabaja a partir de ese rasgo y lo pone en primer plano. Pero el Barroco literario lo era en mayor medida: su “descubrimiento” (1990, p. 43) es algo tan reciente y tan equívoco que en el manejo del término Benjamin establece una doble mirada que lo pone simultáneamente en el lugar de algo arcaico y algo nuevo. Esa condición doble es la marca de nacimiento de un fenómeno teórico singular, la aparición de un concepto arcaico-moderno que tiene gran impacto en la idea misma de lo moderno y, por eso, en el plano histórico del método que Benjamin estaba creando. El Barroco es la primera invención de ese método. Pero el método es a su vez resultado de la experiencia de exigencia que el Barroco supone.

Por lo tanto, la superación del dilema exige redefinir el marco de legibilidad del libro de Benjamin. Allí, restituirlo a la historia del Barroco alemán parece bien poco. Lo mismo ocurre con el Barroco “general” o el comparado. La exigencia que el libro establece es mucho mayor y vale no sólo para la historia (sólo aparentemente abstracta) del concepto. Esa exigencia se vuelve también sobre los objetos y se traduce en una exigencia crítica de gran envergadura incluso para aquellas lecturas que sólo asumen como tarea desplegar lecturas *en contexto* de aquel drama o de ese grupo de sonetos o encontrar una serie de rasgos a constatar o dar con una serie de recursos y conceptos para aplicar (ejemplarmente en el *Trauerspielbuch*, la alegoría) en sus corpora. Pero no. Benjamin mira desde el otro lado y señala la fragilidad de las síntesis sobre las que opera esa necesidad del comentarista.

Si aún hoy pocos saben dónde poner el *Trauerspielbuch* la causa es que el libro de Benjamin es, sencillamente, la respuesta a una pregunta que nadie había formulado hasta ese momento y de algún modo esa condición se perpetuó en el tiempo. Por eso la auténtica y más nítida señal de la ilegibilidad a la que fue arrojado es la ausencia hasta hoy (con pocas excepciones) en la investigación sobre Barroco, lo citen o no, de seguidores fieles de la “solución” benjaminiana ante las dificultades que supone el uso

del término “barroco”, incluso luego de la recuperación y la circulación global de la obra de Benjamin. Las ilimitadas discusiones que aún hoy suscita la definición del alcance de “barroco” (ruina y simultánea gloria de un debate –visto el auténtico delirio al que la voluntad de categorización puede llevar), sordas a los síntomas que el siglo manifestó desde el comienzo –colocando entre las primeras víctimas a Eugeni d’Ors, quien por su parte decidió entregarse a la felicidad de su patología: un Barroco *malgré lui*– y ciegas a la verdad de una letra que no logró desentrañar el enigma etimológico, se muestran impotentes ante la solución benjaminiana. Claro que esa solución no se realiza en los términos en los que esas discusiones suelen plantearse y si es tal es precisamente porque Benjamin intuyó desde el comienzo que las dificultades eran (vistas desde otra perspectiva) la solución (la verdad) del problema. A la incomodidad que los estudios del Barroco –manifiestan con respecto a la noción misma (y que llevó en ciertos casos a proponer su abandono), Benjamin contesta: “Una ciencia que se explaya en protestas contra el lenguaje de sus propias investigaciones es un absurdo” (1990, p. 25).

Se trataba, y se trata aún hoy, de resolver –como ante casi todos los conceptos que designan a la vez época y estilo, y aún más ante los que se vuelven transhistóricos– la convivencia de la unidad y la multiplicidad. El Barroco, desde su origen despectivo, se enfrentó a una multiplicación de manifestaciones (casi global) y a una serie de repartos (nacionales, confesionales, continentales, políticos, etc.) y, finalmente, a una serie de inscripciones (una poética, una estética, una época, una cultura, un principio formal, una manera, una ética, un estilo, una mitad del mundo, etc.) que desbarataron cualquier intento de definición y circunscripción (desde los más rigurosos hasta los más arriesgados). Benjamin vio este callejón sin salida y lo transformó en síntoma epistemológico, pero también en *una salida*, no sólo para el Barroco sino también para su propio pensamiento. Su punto de vista es doble (ve desde afuera un comportamiento y al mismo tiempo se hunde plenamente en esa situación) y eso le permite, simplemente, hacer de ese síntoma la solución. Es decir, asumir plenamente las implicancias de la teoría benjaminiana del Barroco conduce necesariamente a dos movimientos teóricos: puesta de una distancia inédita entre el concepto y los objetos (distancia significa aquí

problematización e inacabamiento de esa problematización y, al mismo tiempo, revisión del estatuto del concepto) y abandono de los razonamientos inductivos y deductivos como forma de acceso a la verdad del concepto. Su verdad es otra y a ella sólo se accede haciendo de “Barroco” el origen y el fin del problema. En Benjamin el gesto filosófico originario es la nominación y en ella se resuelve su destino.

Por ello las primeras páginas del Prefacio epistemo-crítico se encargan de evaluar los antecedentes metodológicos: lo que se registra es una serie de callejones sin salida producto de los métodos inductivo y deductivo, ambos con idéntico resultado. La solución que plantea es metodológica y la forma que adopta responde a la necesidad de resolver desde el saber de la crítica (y no desde el comentario) el modo de participación de las obras en una unidad compleja (“Barroco”) cuya esencia no se explica por la acumulación de obras. Cada obra participa de esa unidad, pero deducir de ellas la verdad de aquélla supone que el crítico ponga el saber que obtiene de ellas en otro plano (a través de una “interpretación objetiva”). Tal como la formula, su solución es dejar de concebir el Barroco como concepto [*Begriff*] (de la historia de la literatura y el arte) y llevar el problema al plano de la Idea [*Idee*] platónica, cuyo terreno es la filosofía del arte:

En el sentido en que es tratado en la filosofía del arte, el *Trauerspiel* es una idea [*Idee*]. 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 extremos se amalgaman y relativizan como algo transitorio, mientras que en el desarrollo conceptual alcanzan el rango de energías complementarias y la historia queda reducida a la condición de margen coloreado de una simultaneidad cristalina. (1990, pp. 20-21).

En cambio,

desde el punto de vista de la filosofía del arte los extremos son necesarios y el transcurso histórico es virtual. La idea [...] constituye el extremo de una forma o género que, en cuanto tal, no tiene cabida en la historia de la literatura. Considerado como concepto, el *Trauerspiel* podría encuadrarse sin problemas en la serie de conceptos clasificatorios de la estética. De modo distinto se comporta la idea [...], no determina ninguna clase ni lleva dentro de sí aquella generalidad [...] de la media. (1990, p. 21).

La tarea filosófica que Benjamin emprende traza, de este modo, una articulación: Platón con Adán. Si por un lado esa tarea consiste en la salvación platónica (o, según polémicas que vienen de aquella época y que –salvo para una forma de historia de la filosofía– carecen de todo interés, “pseudoplatónica”⁴) de los fenómenos⁵ (en la que, “gracias a su papel de mediadores, los conceptos permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas”, 1990, p. 16) y la exposición de las ideas, al mismo tiempo, “el único ser, sustraído de cualquier tipo de fenomenalidad, donde reside esta fuerza [de la verdad], es el ser del nombre. Este ser determina el modo en que las ideas son dadas [...] en una percepción primordial [*Urvernehmen*] en la que las palabras aún no han perdido su nobleza denominativa” (1990, p. 18). Esa percepción primordial es la que define el hallazgo (la invención cabría decir) del Barroco. Como puede verse, el problema de la filosofía del lenguaje reaparece de un modo decisivo: Platón con Adán para liberar la idea “en cuanto palabra que reclama de nuevo su derecho a nombrar. Tal actitud [*Haltung*] no corresponde, en última instancia, a Platón, sino a Adán, el padre de los hombres y el padre de la filosofía” (1990, p. 19).

¿Por qué Benjamin subraya ese relevo de Platón? Porque su “Idea” poco conserva de la forma platónica. A Benjamin le sirve para elevar la idea a otro plano y

⁴ Es el término que H. H. Schaefer utiliza en su reacción enfáticamente negativa, que se suma a la “ininteligibilidad”. Cfr Scholem (1975, p. 154), Hanssen (1995, p. 830).

⁵ “La salvación de los fenómenos que busca Benjamin coincide con la de su ‘conocimiento’, que es material y se llama verdad. La verdad ya no es lo contrario del conocimiento puro y simple, cada vez singular; implica el conocimiento singular como ese momento del que ella es la corrección [...] El mundo fenomenal [...] quiere decir, en estética, la historia de las obras de arte” (Tiedemann, 1965, p. 36-80).

para despejar en ellas una zona de su historicidad. Pero ese procedimiento se realiza en nombre de un acceso no al orden metafísico sino al de la historia en el proceso de su constitución misma, es decir, para restituir a la idea (de Barroco) su historicidad pura y poder hacer de cada fenómeno el origen de la idea. Holz señala un aspecto capital de esa diferencia, el modo en que la idea abre la puerta de entrada a la tarea constructiva: “sus ideas son productos de un arte combinatoria que cristaliza unidades de sentido a partir del material” (2000, p. 622). La idea surge de la materia misma y a ella vuelve. Y gracias al “anclaje teológico”, las ideas “reciben su significado metafísico en el amparo que el sujeto imperfecto encuentra en el carácter perfecto de la creación”. Las ideas son, en suma, “el lugar en el cual el hombre ya en estado de pecado (y así en forma premesianica) se cruza con Dios e incorpora alegóricamente dentro de sí mismo al *éskhaton* mesiánico” (2000, p. 630).

La “actitud Adán” concebida por Benjamin (evocación de la “imposición adamítica de los nombres [que] está tan lejos de ser mero juego”) coloca la tarea de la filosofía del arte en un punto de la historia de la creación más próximo al origen. El pasaje del concepto (humano caído) a la Idea (previa a la confusión de las lenguas, previa a la lucha con el significado comunicativo) es una elevación: no sólo una analogía teológica (Holz, 2000, p. 626) de los “entes verdaderos” platónicos, sino también una “ascensión”, el “rescate de los fenómenos”, la “restauración de la revelación”: “las ideas deberían lograr eso, y los conceptos son los mediadores indispensables para ello” (Holz, 2000, p. 627). Actitud, o gesto: la tarea filosófica se vuelve una experiencia puramente corporal en la tensión que el Barroco ofrece: “la exposición de la idea en los fenómenos es inseparable de la salvación de los fenómenos en la idea: ambas se compenetrán en un único gesto” (Agamben, 2005, p. 62). En efecto, cuando en ese ensayo de 1982 luego incluido en *La potencia del pensamiento* Agamben escribe *gesto*, traduce de ese modo el término de Benjamin *Haltung*⁶ y pone esa disposición adánica en la esfera de la ética. Eso se constata nuevamente muchos años

⁶ Toda la teoría del gesto agambeniana es, en efecto, una larga traducción de esta *Haltung* originaria de Benjamin.

después, cuando en *¿Qué es la filosofía?* Agamben vuelve sobre el gesto de Adán para insistir en el modo en que la idea en Benjamin sólo se da en la esfera del nombre “o de su tener nombre” (2016, p. 91) y permite subrayar que el Barroco, a partir de Benjamin, es un problema que empieza y termina en el nombre, en la Idea de Barroco como punto en el que el origen y el fin (de la discusión teórica) coinciden.

Al organizar la triangulación compleja entre fenómeno, concepto e idea, Benjamin consigue resolver el problema metodológico que el Barroco como caso de la historia de los conceptos estético-históricos le imponía: cómo alcanzar la unidad sin quedar atrapado en el juego de la inducción o la deducción y sin perder rigor en relación con las obras. Esa necesidad lo lleva a esa elevación, o ese salto: “los fenómenos no entran íntegros (es decir, en su existencia empírica, mixta de apariencia), sino sólo en sus elementos, salvados, en el reino de las ideas. Se despojan de su falsa unidad a fin de participar, divididos, de la genuina unidad de la verdad” (1990, p. 16). Queda definida aquí no sólo la solución del problema barroco, sino también la tarea de la crítica, la noción de Mortificación (en la que la idea como tal cierra su círculo a través del “sacrificio” de las obras que define el ser de la crítica) y el procedimiento metodológico de la cita y el fragmento como *Rettung*, salvación (esto es, restitución de la legibilidad y por esa vía tanto restitución como reinención) y garantía de acceso al contenido de verdad.

Esta concepción de la idea guía el recorrido del libro y conduce a definir el concepto del origen: por ello debe también reconocerse como refundación de la filosofía, o como determinación de una paternidad doble. La magnitud de una operación semejante es puesta, sin embargo, en el lugar de la travesura por el propio Benjamin, en primer lugar, al considerarla, en la carta a Scholem del 19 de febrero de 1925, “una insolencia desmesurada” [*eine maßlose Chuzpe*] (Benjamin, 1995-2000, vol. III, p. 14) y luego, al señalar que todo el prefacio no es sino “una suerte de segundo estadio, no sé si mejor, del temprano trabajo sobre el lenguaje, que ya conocés, tocado [frisiert] de teoría de las Ideas” (Benjamin, 1995-2000, vol. III, p. 372). La Idea como disfraz del nombre adánico, además de una disposición lúdica e irreverente, puede leerse como

anticipo de otro juego teatral, el del muñeco (el materialismo histórico) secretamente manejado por un enano jorobado (la teología) de *Sobre el concepto de historia* (1940). En ambos casos, el pensamiento asume la forma no tanto de la trampa cuanto de la traición⁷ (traición no del pensamiento sino de las reglas que imposibilitan su emancipación) y se vuelve una escena a ser representada

En su teoría de las Ideas, Benjamin retoma uno de sus gestos primigenios en relación con la historia de la filosofía: el debate con el neo-kantismo de “Sobre el programa de la filosofía que viene”, donde señalaba el rumbo a partir del cual una “entidad lingüística de conocimiento creará un correspondiente concepto de experiencia” (SPFV, p. 84). Pero aquello en lo que Kant no ofrecía una salida para Benjamin, sí lo hacía el Romanticismo temprano: de hecho, una primera forma de la teoría de las ideas está presente ya en la tesis doctoral de Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, donde el autor ya se había enfrentado al mismo problema y ya había planteado la necesidad de “preservar el concepto de idea [*Idee*] del arte del malentendido según el cual sería una abstracción de las obras empíricamente existentes [...] Una idea en el sentido platónico [es el] fundamento real de todas las obras empíricas” (2000, pp. 131-132).⁸ Si la idea funciona tanto en el caso del Romanticismo como ahora en el del *Trauerspiel* para reorientar la discusión

⁷ Por la distinción entre trampa y traición, *cfr.* Deleuze y Parnet (1977).

⁸ El umbral de transformación que, para Benjamin, suponen, en ese momento (luego, con el estudio del Barroco, aparecerá otro), los primeros románticos, hace de su propia concepción de la “crítica” (a partir de la centralidad de la noción de idea) una inflexión del Romanticismo, entendido como nacimiento de la crítica moderna: “del concepto romántico de crítica se desprendió el concepto moderno de crítica”, había escrito Benjamin en una carta dirigida a Ernst Schoen el 8/9 de noviembre de 1918 (Benjamin, 1995-2000, vol. I, pp. 486-487). Tal como afirma en la conclusión del libro, “la categoría bajo la que los románticos concebían el arte es la idea. La idea es la expresión de la infinitud del arte y de su unidad, puesto que la unidad romántica es una infinitud. Todo lo que afirman los románticos sobre la esencia del arte no es sino la determinación de su idea, así como la forma que, en su dialéctica de autolimitación y autoelevación, lleva a expresión en la idea la dialéctica de unidad e infinitud. Por ‘idea’ se entiende, en este contexto, el *a priori* del contenido respectivo” (2000, p. 156). Pero aún, con la idea lo que adquiere dignidad es la crítica como práctica, a partir de una relación compleja con las obras. Así cierra Benjamin su estudio sobre el Romanticismo: “La falta de productividad poética que a veces se atribuye a Friedrich Schlegel no corresponde estrictamente a su imagen, pues no pretendía ser poeta en el sentido de creador de obras. La absolutización de la obra creada, el procedimiento crítico, constituían en su opinión el supremo cometido. Éste puede quedar bien expresado en una imagen: la chispa del deslumbramiento –la sobria luz– extingue la pluralidad de las obras. Es la idea” (2000, p. 166).

(haciendo del concepto transformado en idea el espacio de visibilidad de la dispersión fenoménica que no la daña como unidad), lo que Benjamin incorpora como complemento necesario de la teoría de las ideas en el *Trauerspielbuch* es la monadología de Leibniz (transformado en filósofo barroco por excelencia, una lectura que adquirirá luego, con Deleuze, nuevos alcances)⁹. Por la vía de Leibniz, Benjamin prepara su concepción de la alegoría, pero lo que en este punto merece ser destacado es que, en relación con el *Trauerspiel* como idea, permite comprender en qué sentido la idea supone la “solución” a los callejones sin salida de los métodos deductivos e inductivos (aún hoy vigentes), en la medida en que no se revela como previa ni posterior a los fenómenos, sino como imagen que, según su funcionamiento, podría denominarse “contemporánea”¹⁰ a ellos: “La idea es una mónada. El ser [...] ingresa en ella con la pre- y posthistoria dispersa” (1990, p. 31), y por ello alberga el devenir de los fenómenos. De este modo, la tarea filosófica será, desde este punto de vista, monadológica: “cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo” (1990, p. 31). Habría sido difícil hallar por otras vías este modo de interrogar la idea misma de *Trauerspiel* desde cada pieza sin caer en el privilegio de la primacía temporal o lógica.

Del *Trauerspiel* al Barroco

Ahora bien, si el primer movimiento consiste en pensar el *Trauerspiel* como Idea, el procedimiento se hace luego extensivo al Barroco y adquiere así la magnitud necesaria para suponer un punto de quiebre en la historia del término: “En lo que a la tipología y a la periodización histórica en particular respecta, cierto es que nunca podrá admitirse el hecho de que ideas como [...] la del Barroco sean capaces de dominar conceptualmente

⁹ También Descartes, pese a ser invocado sólo circunstancialmente, es explícitamente identificado con el Barroco: “No es sólo el dualismo lo que resulta barroco en Descartes” (1990, p. 214). Para una consideración sobre las distancias entre idea y mónada, cfr. Holz, (2000, pp. 634-635).

¹⁰ Esa contemporaneidad está definida por la tensión entre la dimensión lógica y la temporal, o, como propone Tiedemann, cronológica: “si la Idea es lógicamente anterior, es cronológicamente posterior a las obras singulares” (1965, p 92).

el objeto de estudio en cuestión” (1990, p. 23-24). Pero Benjamin va más allá. El salto metodológico comienza a tomar forma y, a través del Barroco, lanza una burla cuyo eco no ha dejado de resonar en aulas y redacciones:

Y suponer que los esfuerzos modernos de comprensión de los distintos períodos históricos puedan llegar a adquirir validez mediante eventuales discusiones polémicas en las que las épocas [...] se enfrentan [...] a cara descubierta, equivaldría a ignorar la naturaleza del contenido de nuestras fuentes, que suele estar determinado por intereses actuales, más que por ideas historiográficas. (1990, p. 24).

Pero esa burla no se dirige sólo a los historiadores de la literatura. También demuele el piso sobre el que se paran los lectores del presente. La crítica tiene un *tempo*. No hay sino *aktuellen Interessen*. Si esos intereses actuales (que no son otra cosa que los meros conceptos transformados en la cárcel en la que la mala crítica, la que lee *sin teoría*, se encierra sola cada noche, lugar del mito y la naturalización de la historia) ponen una distancia, por no decir que vuelven inaccesible el pasado puro y por lo tanto también el presente, la tarea de la crítica consiste en acceder al presente: “Pero lo que tales nombres [*Namen*] no consiguen hacer en cuanto conceptos [*Begriffe*], lo llevan a cabo en cuanto ideas [*Ideen*], ya que en las ideas lo semejante no llega a parecer idéntico, sino que es más bien lo extremo lo que alcanza su síntesis” (1990, p. 23-24).

La idea en Benjamin saca el problema del Barroco de la historia de la literatura y el arte en la medida en que es siempre *originaria*. La descripción del Barroco como idea permite así la convivencia de su unidad con la multiplicidad de las obras en tanto “las ideas constituyen una multiplicidad irreductible” (1990, p. 26) que no hace sino volver siempre a ese origen. Por ello “lo auténtico (esa marca del origen en los fenómenos) es objeto de descubrimiento”. Sobre esa base, es posible comprender que las ideas asumen “manifestaciones históricas”, pero “no para construir una unidad a partir de ellas, ni mucho menos para extraer de ellas algo común” (1990, p. 29). La

solución benjaminiana consiste por lo tanto en que “a partir de la separación de los extremos y de los aparentes excesos de la evolución, hace surgir la configuración de la idea como una totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia razonable de tales opuestos” (1990, p. 30).

Benjamin comienza a descubrir que el Barroco (el comportamiento de la idea en relación con las obras y la solución que lo extremo reclama) se vuelve una *fuelle*, como cuando se habla de fuentes de energía. De ese modo establece, en la constitución de las mónadas, la *Spannung*, la tensión como energía crítica. Gracias a la teoría de las ideas, resuelve las dificultades del manejo de la palabra “barroco”; hace de la incomodidad (el Barroco encierra un *plus* que hace imposible su explicación mediante la suma de las obras que lo compondrían –procedimiento que, según Benjamin, distingue a la pretensión de exhaustividad del “verismo científico”) una verdad sobre su lógica. Como despliegue de la noción de *Kunstwollen*, la idea del Barroco se constituye como “idea de una forma” que explica el *plus* y da sentido a su persistencia viva, su *Fortleben*:

La idea de una forma [*Die Idee einer Form*] no es algo menos vivo que una obra literaria concreta cualquiera. Y en comparación con las tentativas individuales del Barroco, la idea de la forma del *Trauerspiel* es decididamente más rica [...] En cada forma artística está contenido (de un modo mucho más auténtico que en cualquier obra individual) el índice de una determinada estructuración del arte, objetivamente necesaria. (1990, p. 32-33).

Una vez que el Barroco se asume como “multiplicidad irreductible”, el campo de problematización se restringe al lenguaje y específicamente a la palabra “barroco”, pues “la teoría [de las ideas] representa la única posibilidad de proteger el lenguaje de las exposiciones científicas [...] contra el escepticismo ilimitado que acaba por arrastrar en su torbellino a cualquier método inductivo” (1990, p. 23). De ahí en más, el problema del Barroco comienza y termina con “barroco”, transformado en totalidad (totalidad que aún no era y que se configura como resultado de la relación de “lo singular” con la

idea).

Una de las discusiones que la noción de idea produce entre los lectores de Benjamin está dada por su casi completa desaparición en la obra posterior del autor. Holz (2000) enfatiza este dato y señala huellas decisivas, sin darles el lugar que merecen y sobre todo estableciendo una discutible distinción esencial entre “interpretación” y “fundación de sentido”. En esas huellas (la colección como “idea profana”, la alegoría, el montaje, la constelación, la imagen dialéctica), en efecto, Benjamin, establece una continuidad decisiva. Son esas huellas las que hay que atender. De hecho, de esa serie, aquellas concepciones que ya en el *Trauerspielbuch* quedan planteadas (fundamentalmente alegoría, pero también constelación) tienen hasta tal punto a la idea como condición filosófica ineludible que son no sólo signo de la continuidad metodológica sino también garantía del resto teológico presente en los momentos más enfáticamente materialistas. Porque lo que la idea (aunque su destino y plena realización es la alegoría) deja como marca definitiva (que hay que poner en primer plano para una caracterización del método) del pensamiento de Benjamin es la tensión como principio constructivo en la que lo distante y lo distinto se mantiene en un equilibrio precario y permite el acceso a la verdad. La tensión es el rasgo principal del modo en el que Benjamin hace convivir esas fuerzas contradictorias: “existe una mediación, aunque problemática y en tensión, desde mi tan especial posición frente a la filosofía del lenguaje hasta la manera de consideración propio del materialismo dialéctico” (Benjamin, 1995-2000, vol. II, p. 523). La idea es pues una solución que crece y prepara una fuga transhistórica del Barroco convertido en método.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2007). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. (Flavia Costa & Edgardo Castro, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2016). *¿Qué es la filosofía?* (Mercedes Ruvituso, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (1990). *Origen del drama barroco alemán*. (José M. Millanes, Trad.). Taurus.

- Benjamin, Walter (2000). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. (J. F. Yvars, Trad.). Península.
- Benjamin, Walter (1995-2000). *Gesammelte Briefe*. 6 vols. Suhrkamp.
- Benjamin, Walter y Gerschom Scholem (1987). *Correspondencia 1933-1940*. (Rafael Lupiani, Trad.). Taurus.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet (1977). *Dialogues*. Flammarion.
- Didi-Huberman, Georges (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit.
- Garber, Klaus (1987). *Rezeption und Rettung*. Niemeyer.
- Hanssen, Beatrice (1995). Philosophy at Its Origins. *MLN*, 110 (4).
- Holz, Hans Heinz (2000/2014). Idea. En M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 591-642). (Miguel Vedda y María Belforte, Ed castellana). Las Cuarenta.
- Menke, Bettine (2006). Ursprung des deutschen Trauerspiels. En: B. Lindner (comp.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (pp. 210-229). 2 volúmenes. Verlag Metzler.
- Schings, Hans-Jürgen (1988), Walter Benjamin, Das barocke Trauerspiel und die Barockforschung. En N. Honsza y H.- G. Roloff (Comps.), *Daß eine Nation die andere verstehen möge! Festschrift für Marian Szyrocki* (pp. 663-676). Rodopi B.V.
- Scholem, Gerschom (1975). *Walter Benjamin, historia de una amistad* (J.F. Yvars, Trad.). Barcelona, Península.
- Tiedemann, Rolf (1965/2009). *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. (Rainer Rochlitz, Trad.). Actes Sud.
- Weidner, Daniel y Claude Haas (Comps.) *Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben*. Berlín, Kadmos.