

Federico Galende

**Walter Benjamin
y la destrucción**

ediciones/metales pesados

Índice

Destrucción, odio vital y derecho a los nervios	7
Destino y carácter	17
Destrucción, Genio y Demonio	29
Sobre una filosofía por venir	37
Destrucción, <i>continuum</i> , interrupción	49
Semejanza, legibilidad e instante	55
El carácter destructivo	65
Violencia jurídica, ciclo mítico y vida biológica	73
Para una destrucción de la violencia	97
Impersonalidad, tristeza e intensificación	103
El saber melancólico	113
Destrucción, mortificación y crítica	121
Arte, estética, política	137
Progreso y fascismo	153
Estetización de la política	175
Politización del arte	193
Postfacio	211
Bibliografía citada	223

parece consistir en que el carácter relampaguea con la misma libertad con que lo hace el *logos*, precisamente porque el *logos* alcanza su máximo resplandor cuando los nombres han extremado su distancia respecto de la resonancia de la palabra originaria. El carácter se vuelve lógico liberándose del mito —del círculo del derecho que pretende clavarlo al destino—, así como el nombre se vuelve lógico liberándose de lo místico —del círculo de la lengua que pretende convertirlo en mera imitación, reflejo o imagen de la entidad de la cosa. Por medio de esta liberación, el nombre se vuelve *onomazein* o *sobrenominação*. El *onomazein* no sólo no alcanza la verdad de las cosas sino que además indica la máxima tensión hacia ellas, su máxima separación, manifestando por fin que lo divino no es sus nombres.

Este nombre que se ha separado de la posibilidad de serle esencial a la cosa, asume la libertad y la desdicha de ya no contar con ninguna convención en la cual ser útil. Se exime así de la relación causal que el uso burgués de la palabra pretende tener con el objeto, eximiéndose a la vez de ser la imagen de la entidad verdadera de la cosa. Lo interesante es que en este nombre liberado de la significación esencial, lee justamente Benjamin, como después veremos, el devenir alegórico de la escritura. Lo que en el esplendor del carácter oscila como un viviente en el cielo incoloro del hombre, es en la escritura palabra-fragmento, ruina o residuo. Esta palabra se salva a través de lo mismo que la condena. Habita en una perpetua caída, se espacializa en un diferimiento sin fin.

Destrucción, *continuum*, interrupción

Proponiendo al lenguaje como correctivo o enmienda, Benjamin pretende exponer los límites de la teoría del conocimiento para captar la emergencia instantánea del viviente en la opacidad de la vida individuada por el demonio jurídico. Mientras tanto, del viviente no tenemos más que su resplandor, un resplandor que no pertenece al sujeto sino que lo rasga o lo traspasa. Esto no implica que la representación pueda ser dejada de lado, como si para esto bastara con un edicto filosófico, sino que debe ser pensada como lugar de una pugna entre la perpetuación del derecho por parte del demonio y la revocación intempestiva del viviente que emerge como rasgo libre y autónomo. Esta pugna es una tensión entre *continuum* y destrucción en la que el ángel, que es la discontinuidad misma, salta sobre la duración del *Daimon*. Dado que lo terrible de la vida no reside en los sobresaltos que la interrumpen, y sí en el curso que la toma y la pone a florecer en cada una de sus pequeñas conquistas, el ángel es aquello que, libre de este curso, libre de su destino, plantea el problema de la representación⁴⁵.

⁴⁵ Tomamos prestada esta "afirmación" de Massimo Cacciari (1989: 77).

El ángel plantea el problema de la representación porque es incapaz de dar su espalda a las ruinas o los escombros, pero también porque está vuelto hacia el nombrar del hombre. Es la forma relampagueante del decir humano, el oscilar del rasgo que libera al hombre de su individuación demoníaca. Porque oscila o relampaguea, ángel es lo que abre en el destino la forma liberada del nombre. Pero como este nombre sólo puede liberarse en la caducidad, en el salto o en su decaer incontenible, entonces el ángel es también lo que está vuelto hacia lo "efímero". Efímero es el reino de las cosas, que marchan mudas hacia la muerte o cuyo nacimiento es un compromiso fatal con su defunción, pero también el nombre al que acuden a salvarse. O sea que "efímero" es el instante en que la cosa es salvada en el nombre. Este instante no puede ser otra cosa que eso, una luz que se agita y perece, experiencia súbita de una interrupción que ejerce la libertad de no progresar hacia ningún punto. Entonces estos ángeles de los que Benjamin, en el ensayo sobre Kraus, dice que "se crean sin cesar a cada instante, en cantidades ingentes para, una vez que han ensalzado a Dios, disolverse en la nada", son justamente el esplendor de lo efímero. Pero lo son de un modo perfecto. El ángel es "efímero" de un modo "perfecto" porque ha logrado, en el oscilar del instante, "tocar" lo eterno ensalzando a Dios.

En este punto en el que lo "efímero" se cruza con lo "eterno" residiría la clave de aquello que Benjamin llama la "fuerza débil" de lo mesiánico. La debilidad de esta fuerza, que como señala Oyarzún debe ser diferenciada de una "fuerza fuerte",

consistiría en la posibilidad de que lo eterno tenga lugar justamente en lo efímero. Auguste Blanqui, cuya obra Benjamin descubrirá años más tarde en la Biblioteca de París en 1937, escribió en *De la eternidad por los astros* que cada estrella, habiendo vivido una cantidad infinita de vidas, no tiene en la vida general más que la duración de un relámpago. Las estrellas son eternas, pero su manifestarse es efímero. O, si se prefiere, en cada estrella lo efímero viene a constelarse con lo eterno. Es probablemente lo que Benjamin quiere decir cuando en el *Libro de los pasajes* escribe que "lo eterno es en todo caso más bien el volado de un vestido, que una idea"⁴⁶. Un pie en el aire, la ondulación de una melena bajo el viento, señalan la actividad del mundo. Esto sucede en la imagen, que no remite a la relación temporal que el presente establece con el pasado en términos de una elaboración consciente, sino a la descarga dialéctica de lo *sido* en el "ahora". La historia se abrevia en la imagen que la intercepta, no en el tiempo que la hace durar, y es por esto que el tiempo se torna legible en el "ahora" que lo destruye. En la expiración de lo vivo, en la luz que las cosas dejan antes de evaporarse, lo eterno y lo fugaz se cruzan en el instante más alto de la legibilidad crítica.

La imagen que el niño (y el hombre en su vago recuerdo) "encuentra en los viejos pliegues del vestido en los que se metía al aferrarse de la falda de la madre", nombra justamente esto: la pasada de la forma eterna del deseo de infancia por el centro mismo de la fugaz pertenencia de la falda a la moda. Todo lo que alguna vez fue, está abierto a recibir un golpe de

⁴⁶ Walter Benjamin (2005: 465).

actualidad mayor al que tenía en el momento mismo en el que era. Por medio de este golpe, que es tan libre como el carácter o el nombre, detona en un grado de actualidad más intensa la materia inflamable de lo *sido* en el sueño. Por eso para Benjamin el destino es temporal sólo de manera “impropia” y se diferencia así del tiempo de la redención. Esto se debe a que es un tiempo dependiente que parasita de un tipo de vida más alto, el *tiempo del ángel*, que es libre en todas sus formas del parásito cíclico del destino. Dicho de otro modo: lo impropio del tiempo parasitario es el *continuum*. Si el ángel lo obsede, es porque en su nombrar habita una diferencia infinita e intraducible a toda unidad. Separado del curso mítico del progreso, del plexo de culpa del destino, del conocimiento mecánico, de la convención burguesa de la lengua, la palabra del ángel nombra simplemente el momento en que lo efímero de la historia se extraña ante lo “eterno”.

Este extrañamiento no lleva a que la palabra del ángel sea divina o trascienda. El ángel no trasciende al *continuum* sino que, más precisamente, lo contempla y expone como catástrofe. La catástrofe no es el cuchillo que intercepta la representación de la historia; es la representación histórica de la vida en el curso del tiempo: su continuidad formal, su continuidad vacía. Es común asociar la catástrofe a aquello que impone un antes y un después al modo que tenía el hombre de representarse a sí mismo, pero en realidad podría ser pensada como todo lo contrario: como el triste riel sobre el que la vida se complace en rodar sin exabruptos. Es por esto que la destrucción de los eslabones del tiempo demónico,

que el carácter propicia, encuentra su símil en ese nombrar del ángel que sacude las cadenas del *continuum*. Lo que en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* Benjamin designa como “tiempo homogéneo y vacío”, es lo mismo que en sus textos tempranos llama “destino demoníaco”. Si a todo esto un carácter destructivo como el de Kraus se opone, es porque en la figura del destino se anudan la “palabra juzgadora” de la historia, el “uso fetichista” de la lengua y la “estructura culpabilizadora” del derecho. El rasgo autónomo del carácter se erige ante todo esto con la misma fuerza con que se levanta el nombrar del ángel ante el calendario de la historia.

La lucha tiene lugar así entre el curso de la vida y el asomo del carácter, pero entonces se tratará de una lucha entre la cadena causal de la necesidad y una “débil fuerza”, que es la de lo mesiánico. Esto se debe a que si hay algo que esta fuerza no tiene, es necesidad. Una falta de necesidad “fuerte” que hace del pasado no una imagen plena, acabada o redondeada por la consciencia aprehensora, sino eso que permanece abierto, sin sutura, no consumado por el destino sino hendidado en el corazón del presente. Si el pasado es lo que permanece trunco o abierto, entonces esta trunquedad “es el índice de su tensión hacia la redención. Y ésta estriba en una ‘débil fuerza mesiánica’”⁴⁷.

“Débil fuerza” y “cadena causal” se oponen para Benjamin con nitidez en todos los órdenes, y es a partir de esta oposición que se torna visible el hecho de que jamás en el “tiempo del ángel” el pasado se habrá disuelto. Entonces la destruc-

⁴⁷ Pablo Oyarzún (1995: 29).

ción, que el nombre y el carácter ejercen, no puede ser situada como una fuerza que viene a arrasar con el pasado sino al revés: debe ser situada como ese levantamiento de una diferencia que impide que el pasado se totalice en el presente. El tiempo del ángel no es un tiempo que se erige contra el pasado como *pasado*; se erige en la búsqueda de una representación que le haga justicia en todo su espesor. El tiempo-ahora, el *Jetzt-zeit*, la interrupción que el tiempo del ángel propugna, es la inmovilidad del *continuum* en la que toda temporalidad es citada. El *Jetzt-zeit* como aquello que, sustrayéndose al *continuum*, se sustrae también a la duración, nos da la “representación” de lo eterno de la idea. O dicho de otro modo, es la dimensión del tiempo retenida en la hendidura. Esta retención cita al carácter, que es el esplendor del viviente arrasando sin necesidad y sin nostalgia, con vitalidad pero sin resentimiento, la vida condenada a su mero existir. A esa vida que apila en la cárcel de su forma cada uno de los momentos que la destinan a la muerte, el viviente se le aparece como instante. Ese instante es el del carácter; lo que con él despunta, es el vestigio de la criatura que aguarda de forma profana la redención del hombre⁴⁸.

⁴⁸ En su estudio sobre *El ángel necesario*, Cacciari inclina toda la lectura de este problema al nombre que, como destello, no sólo libera del burdel del historicismo sino también de la fascinación de los investigadores del futuro, “custodiando fuera de toda mitología, la idea de profecía: no visión del porvenir, sino salvación de cada momento en su posibilidad de ser *nombrado* como este instante, este mientras tanto en el que el primado simbólico de la palabra puede representarse, y esto precisamente en el colmo de lo alegórico, en medio de sus ruinas”. Ver Massimo Cacciari (1989: 96).

Semejanza, legibilidad e instante

Así como la destrucción del carácter está ligada al nombrar efímero del ángel, así también su discontinuidad requiere de un tipo de lectura que se le acople. Esta lectura es la del instante, que el carácter requiere e incluye en su relampaguear. Este “instante de legibilidad” compone una matriz con la que Benjamin buscó tempranamente dinamitar el modelo de representación de la filosofía moderna y el comportamiento del conocimiento aprehensor. En *Doctrina de lo semejante*, un ensayo que redacta en 1933, vuelve por eso a un problema que, esbozado quince años atrás en su *Programa para una filosofía venidera*, despliega a fines de la década del veinte en el *Prólogo epistemocrítico* a *El origen del drama barroco alemán*. Si en este Prólogo las ideas aparecen como constelaciones eternas que congregan y reúnen los elementos dispersos del pensamiento en un orden distinto a lo aprehendido por ellas, haciendo que la verdad se exponga ahí donde muere la intención del conocimiento aprehensor, en este ensayo el problema se concentra en las “semejanzas inmateriales”⁴⁹.

⁴⁹ En *La doctrina de lo semejante*, Benjamin explica que “la semejanza no sensorial es aquello que funda la conexión no sólo entre lo dicho y lo que quería decirse, sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como también entre lo dicho y lo

Semejanzas inmateriales son para Benjamin aquellas que se suscitan entre palabras que no guardan entre sí una familiaridad que pueda aprehenderse de un modo sensible, pudiendo aludir, sin embargo, a un mismo significado⁵⁰. Esto sucede porque su presentación coincide con su retiro o su desvanecimiento. De manera tal que, lejos de quedar representadas en la consciencia, cada una de estas semejanzas se asocia en cada caso a un chispazo⁵¹. Por lo que si hay algo a lo que no se prestan, es justamente a la función perceptiva de ese Yo soberano, individual, corporal-espiritual que, en la línea del sistema kantiano, recibe las sensaciones mediante los sentidos y forma sus representaciones a partir de esta base⁵². A esta concepción acerca de lo que significa percibir, Benjamin parte por oponer no sólo una verdad que es otra cosa que su

que se ha escrito. Y, en cada caso, de manera completamente nueva, originaria e inderivable. Sin embargo —agrega—, la más importante de estas conexiones parecer ser la última, aquella que se da entre lo escrito y lo dicho. Pues la semejanza aquí imperante sin duda es la menos sensorial comparativamente, siendo además la que más tarde se alcanza” (2007: 211).

⁵⁰ Pablo Oyarzún define el concepto de “semejanza inmaterial” como la “concéntrica orbitación de las palabras de diversas lenguas a partir de su alusión a un mismo significado, alusión a lo mismo que abre en ellas la dimensión intangible de un parentesco virtual, la similitud” (2006: 160). María Stegmayer, siguiendo a Oyarzún en este punto, habla de esta semejanza como “la estela desfalleciente de unos vínculos frágiles que, siendo presentidos, no son aprehensibles” (2006: 1). Eduardo Cadava, a la vez, remite este tipo de semejanzas directamente a las “compulsiones miméticas que escapan a la intuición” (2005: 72).

⁵¹ En este punto, Benjamin coteja la aparición de este “chispazo” con la imagen del instante del nacimiento, donde lo decisivo es “un abrir y cerrar de ojos”. Así, la “peculiaridad del ámbito de la semejanza” tiene que ver con que “ésta pasa enseguida, y aunque se pueda volver a obtener, es cosa que no se puede retener, al contrario que otras percepciones” (2007: 210).

⁵² No olvidemos, al respecto, que en *El programa de la filosofía futura* (redactado en 1917, como decíamos), Benjamin habla directamente de una “mitología” y que esta “mitología” estaría asociada a “la concepción habitual que se practica del conocimiento sensorial (y espiritual), tanto en nuestra época, como en la época kantiana y pre-kantiana”, que se halla directamente referida “a la ingenua concepción de la recepción de percepciones” (2007: 166).

representación intencional, sino también un tipo de percepción que no puede ser retenida en la consciencia.

Lo que no puede ser retenido en la consciencia es lo mismo que la traspasa y la destruye: el carácter. Al igual que éste, las semejanzas inmateriales orbitan y estallan en unas constelaciones que no adhieren a ningún plano de significación. Por esta razón, en lugar de ser abordadas a partir de un intercambio de significados equiparables en términos de su valor semántico, merece la pena que se las considere como similitudes cuyo soporte es la condición mimética de la lengua. Esta condición mimética se opone al anudamiento lógico entre significados, liberando instantáneamente a las palabras de esa inclinación burguesa por usarlas como divisas intercambiables en el mercado de las referencias. Entonces así como veíamos que el carácter se abre paso destruyendo los mundos que aprisionan la vida —el mundo interno psicológico, el mundo externo del destino—, así también las semejanzas inmateriales se abren paso destruyendo la capacidad del lenguaje para subordinar la percepción al anudamiento lógico entre significados. Como el carácter, estas semejanzas emergen.

Benjamin ya había vinculado esta emergencia al propio exponerse de la verdad, que es aquello “que no entra nunca en ninguna relación”. Si la verdad no entra en ninguna relación, es porque, como se nos señala en el Prólogo al *Trauerspiel*, se expone en el destello de su mera emergencia, destruyendo así cualquier plexo de intención que procure descubrirla. De ahí que “la actitud adecuada respecto de esta verdad no sea una mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y des-

aparecer. La verdad resplandece y traga la intención que busca asimilarla al conocimiento, como 'la imagen velada de Sais', que destruye a todo aquel que busca conocerla. Esto no se debe a la "enigmática atrocidad de la circunstancia, sino a la naturaleza misma de la verdad, ante la cual hasta el más puro fuego de la búsqueda se extingue cual si estuviera bajo el agua"⁵³. Lo mismo sucede con las semejanzas inmateriales, que sólo pueden ser captadas en la llama de su extinción y que, como la verdad, arden en el ojo que las percibe antes de que la consciencia llegue a asistirlo.

Por eso estas semejanzas no constituyen un objeto póstumo de develación, pues así como ellas destruyen la red que pretendía encadenarlas a la significación lógica, así también son ellas destruidas por el instante en que se las percibe. El chispazo de las semejanzas y la legibilidad que las percibe se entrechocan y desaparecen en la destrucción que comparten. El lenguaje queda así examinado por Benjamin a la luz de estas colisiones que despuntan haciendo saltar los cancelos no sólo del nexo lógico entre las palabras, sino también del nexo lógico que procuraba mantener unido el carácter al destino. La facultad mimética es al reino de los significados lo mismo que el carácter al reino del destino. Pero al igual que en esas constelaciones que son las "ideas" y en las que la "verdad" se expone en conexiones que no remiten a ningún nexo teórico o lógico, los rasgos de estas semejanzas son alusivos, oscilantes, movedizos. Se tornan legibles en conexiones que no pueden ser captadas en términos de significación. Sin embargo

⁵³ Walter Benjamin (2006: 232).

¿dónde localiza Benjamin la percepción de estas "semejanzas" que no pueden ser captadas en términos "subjetivos" o en términos de una consciencia intencional? En el lenguaje, pero en el lenguaje entendido ahora como un archivo de semejanzas que se perdieron al ser percibidas.

No hay ser más alejado de la voluntad por retener conscientemente aquello que se asemeja, que el niño. Un niño es una fábrica de semejanzas que resplandecen y mueren, una fábrica de semejanzas fugaces. Esto explica que si por un lado la infancia permanece apegada a la condición pre-moral del carácter, por otro se mantenga próxima a percibir parecidos que van más allá de lo inteligible o lo adecuado. Así, lo que con el carácter es infantil respecto de la historia —y su ordenamiento ético o juzgador—, con la percepción de semejanzas inmateriales lo es respecto del hombre adulto y su consciencia aprehensora. Pese a que el hombre es para Benjamin uno de los seres cuyas funciones están más fuertemente marcadas por la "facultad mimética", son los niños quienes más la propagan. El lugar privilegiado para esta propagación del comportamiento mimético, es el juego: "los juegos infantiles están llenos de comportamientos miméticos, y su ámbito no se limita en absoluto a lo que una persona imita de otra. El niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a ser un ferrocarril o un molino de viento"⁵⁴. El traslado de esta infancia del hombre a la infancia de la historia queda sugerido, a la vez, cuando se nos indica que "en otros tiempos el círculo vital que parecía hallarse dominado

⁵⁴ Walter Benjamin (2007: 208).

por la ley de la semejanza era mucho mayor”⁵⁵. Citando lo arcaico y la infancia, citando una edad anterior a la historia y una edad anterior al hombre, las semejanzas que a Benjamín parecen importarle no son aquellas que percibimos conscientemente, pues éstas “son sólo una mínima parte de los casos casi innumerables en los que la semejanza se determina de un modo inconsciente”⁵⁶. Si se las coteja con las que percibimos de un modo consciente, las semejanzas inconscientes son como el “bloque colosal submarino del iceberg en comparación con la pequeña punta que se puede ver sobresalir sobre el agua”⁵⁷. Sumergidas como un bloque bajo el agua, quedan también sumergidas en el tiempo y extraviadas para el hombre. En este curso temporal, las correspondencias mágicas se han ido perdiendo o han decaído. Pero este decaimiento no implica su extinción, no consume una pérdida sino que más bien la muda o la transforma.

El modelo para esta mutación son las antiguas constelaciones astrales o el reino de las estrellas. Para los hombres de otro tiempo, para los hombres que habitaron una cierta infancia de la historia, estas configuraciones estelares eran imitables en virtud de que “esta concreta imitabilidad contenía ya la indicación de la gestión de las semejanzas dadas”⁵⁸. Como

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Op. cit.*, 209.

⁵⁸ En la *Apostilla* que Benjamín agrega a *La doctrina de lo semejante* (y que no está presente en lo que podría considerarse la segunda versión de este texto —*Sobre la facultad mimética*—), se nos dice que “el don de ver semejanzas que nosotros todavía poseemos no es nada más que un débil rudimento de la obligación, que era poderosa en otros tiempos, de hacerse en efecto semejante y comportarse de modo semejante”. De ahí que “lo que hace milenios provocaba la situación de los astros en una vida humana, en el instante de su nacimiento, sucedía sin duda sobre la base de dicha

el carácter, que incluye un modo de ser leído, las estrellas exigieron desde siempre una imitación para la cual incluían ellas mismas los recursos a ser aplicados. El “Genio mimético” fue alguna vez un reflejo de esta gestión de las “semejanzas” en los procesos celestes. Esto fue constitutivo de la vida de los antiguos y ese don, perdido en el tiempo, no puede menos que atribuírsele al recién nacido o a ese viviente cuyo instante transcurre en “un abrir y cerrar de ojos”. Con cada percepción inmaterial, con cada chispazo, el hombre vuelve a la infancia como discontinuidad de su curso incoloro. Siendo discontinuas, las semejanzas se ofrecen a la percepción con la fugacidad de una estrella. Pero fugaces son las estrellas que, captadas en la luz del instante, no dialogan con la materia de la que provienen.

Encontrando en lo fugaz la matriz mimética del lenguaje, Benjamín encuentra también, y esto es lo fundamental, la matriz de lectura que corresponde a la crítica. Si bien el conjunto de las semejanzas extrasensoriales perviven en la escritura, en el sentido de que ésta es su archivo y en el sentido de que la clarividencia le ha ido cediendo sus viejas fuerzas en la historia, la lectura misma de estas constelaciones no puede ser reflexionada en términos de “propiedad”. Esto es así porque las semejanzas inmateriales se disponen de modo tal que no son captadas en su unidad, sino en su fricción. Si la unidad es la ilusión de la contemplación burguesa, las semejan-

semejanza” (2007: 213). Es en relación a esta referencia de Benjamín en la *Apostilla* que Cadava nos recuerda que “las constelaciones estelares ejercían una poderosa compulsión a volverse semejantes y también a actuar de manera mimética” y que aquello que, “milenios atrás, produjo la constelación en la existencia humana, se enlaza en las bases de la semejanza”. Ver Eduardo Cadava (2005: 72).

zas inmatrimales vienen prendidas a un instante que no tiene redondez ni puede ser localizado en la duración. Pero a esto hay que agregarle el hecho de que quien percibe no permanece en una posición externa, a la manera de una mirada que contempla o una consciencia que reflexiona; por el contrario, el acontecimiento de la percepción es un acontecimiento en el que “lo percibido” y “quien percibe” se extravían al unísono en una misma constelación. Sin la distancia de la mirada burguesa contemplativa y sin la distancia de la consciencia que reflexiona sobre el objeto, la percepción de semejanzas inmatrimales concita un extravío. El instante de la semejanza que resplandece y el de la percepción que lo capta, son el mismo instante. Por eso, como dice Cadava, “en ese destello el lector-astrólogo completa y al mismo tiempo es asimilado por la constelación”⁹.

Semejanza inmaterial e instante de legibilidad resplandecen en la intermitencia de un único rasgo, pero esto no quiere decir que este rasgo sea más una unidad que una diferencia irremontable e intangible: la emergencia de la luz estelar incluye —en su resplandor— al lector de la imagen. “Constelación” y “legibilidad”, en otras palabras, son una conexión, y no una relación que responda a uno de los polos. Sólo así es posible explicar por qué habla Benjamin de una transformación (y no de una extinción) de la mimesis. Precisamente, porque el modo en que aquellas “semejanzas estelares” incluían los recursos para la gestión de esa “semejanza” por parte del hombre, se ha transfigurado ahora en “una matriz de

⁹ Eduardo Cadava (2005: 74).

legibilidad” que ya no pertenece a un espacio externo respecto de la constelación misma —esto es, que ya no pertenece al lector como tal—, sino a un disponerse de la misma constelación. Como el carácter, son ahora las propias constelaciones las que exigen una legibilidad que se les ajuste. Y esta legibilidad transcurre perdiendo la consciencia en el rasgo que la traspasa.

El programa venidero de la filosofía al que Benjamin exigía la búsqueda de un “concepto superior de experiencia”, se halla plenamente vinculado a esta matriz de lectura. Curioso resulta que esta matriz provenga de algo tan lejano en el tiempo como la lectura de estrellas, pero a la vez esta curiosidad se atenúa cuando comprendemos que el lenguaje no es la novedad que Benjamin le trae a la filosofía moderna, sino el canon en el cual deben rastrearse las formas más arcaicas de las semejanzas y del Genio mimético. Iniciada en las estrellas, esta lectura se ha propagado ya en todas las direcciones y en todas las épocas y tiene en la discontinuidad el signo que la vuelve impronunciable para la historia. Pues lo suyo es un titilar o una oscilación, no la totalidad. Es decir que en el seno de la representación histórica, esta legibilidad titila y es, como cada estrella, la ruina en que lo efímero y lo eterno se entrecruzan. El ajuste de un objeto para la consciencia empírica del sujeto, es al fin y al cabo un renglón minúsculo en la colisión de todos los tiempos en el instante de lo legible.

Como ese “nombrar” del ángel en el que lo “efímero” se toca con lo “eterno”, como ese relampaguear del “carácter” en que el individuo rompe las cadenas de la *individuación*, el res-

plandor de la estrella marca el instante en el que las cosas abandonan su curso. “El ritmo, esa velocidad en la lectura que apenas se puede separar de este proceso, sería algo así como el don que logra la participación del espíritu en esta concreta medida de tiempo en que las semejanzas relucen por un instante antes de volver a sumergirse en el flujo de las cosas”⁶⁰. La vida profana, la que con el carácter relampaguea descolgada del cielo, y la vida mágica, la del lector de estrellas cuyo cielo reverbera en el archivo de la escritura, comparten así el instante o se confunden en éste: si el instante de legibilidad libera al carácter del peso culposo de “tener que explicarse”, el carácter libera a la legibilidad de ese “mundo externo” en el que la teoría del conocimiento hasta aquí lo situaba.

⁶⁰ Walter Benjamin (2007: 213).

El carácter destructivo

Benjamin publica *El carácter destructivo* diez años después de escribir su artículo sobre *Destino y carácter*, en circunstancias en las que empieza a entrever la posibilidad del suicidio y en las que, como decíamos al principio, envía una carta a Julia Cohn confesándole que la vida no ha tenido para él otros dones que los que le han sido dados por la discontinuidad de extrañarla. Pero la expresión compone un pleonasmismo, porque la destrucción no es un tipo singular de carácter, sino el carácter mismo en tanto que relampaguea o se manifiesta. Destruir, dicho más sencillamente, es el modo que tiene el carácter de ser o de manifestarse. Y el odio al que Benjamin refiere no es entonces la descarga que procede de alguna maquinación o componenda cuya gestión ha quedado en la oscuridad, sino el hiato mismo de una vitalidad en el *continguum* de la existencia.

Esta vitalidad está marcada por una necesidad que no proviene de una determinación exterior respecto de la “libertad moral” —a lo Kant— y sí —ahora debiéramos decir: a lo Spinoza— de una necesidad inmanente de libertad. El carácter emerge destructivamente en la medida en que está necesi-

tado de "aire fresco" y "espacio libre". Esta necesidad es ciega, es su hambre, que se expresa en una consigna que es a la vez una actividad: "hacer sitio", "despejar"⁶¹. "Hacer sitio" es el modo que tiene el carácter destructivo de poner durante un instante la historia ante su "cielo despejado", señalando de paso el giro que da Benjamin a la idea misma de revolución: no es el cielo lo que el progreso nos conducirá un día a "tomar por asalto", sino el progreso el que siempre podrá ser asaltado por el cielo. La lectura de estrellas, cuya matriz es la del instante, cae sobre la cabeza del lector moderno con el peso de un cielo que se desploma sobre la historia. Con este asalto estelar que pone la historia ante su abismo, y del que el "hacer sitio" y el "despejar" son su anuncio y su consigna, Benjamin señala la temporalidad del relámpago como metáfora de la revolución. Plenamente vinculada a la figura del *Jetzt-zeit* y del nombrar efímero del ángel, esta temporalidad revolucionario-mesiánica tiene en el carácter destructivo su seña, su índice y su promesa.

Propio del izquierdismo natural del carácter, estas energías revolucionarias son las que diferencian a Benjamin del concepto de revolución que subyace a Marx, quien en *El dieciocho brumario* distingue entre "revoluciones nodales" (aquellas que vienen a transformar dramáticamente el proceso histórico en su conjunto) y "revoluciones paródicas" (aquellas que, como sucede en la Francia del sobrino de Napoleón, la de 1848, son falsas copias que vienen a estancar el agua de

⁶¹ "El carácter destructivo —escribe Benjamin en el segundo párrafo de este ensayo— sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio" (1973: 159).

la historia). Si Benjamin, como dice José Sazbón, pasa por alto esta tipología de Marx, es porque en lugar de diferenciar una "cita fuerte" de una "cita débil", sólo se aboca a la primera: la cita fuerte, la cita como destrucción vivificante. Es lo que significa "hacer sitio": el carácter destructivo se hace un lugar en el cielo incoloro del hombre, se vivifica en el destello que pone la historia ante su cielo despejado.

Benjamin remarca esto cuando en la Tesis VI de su *Concepto sobre la historia* escribe que "articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido'; significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro". El pasado no es un "objeto" del que el presente se apodera por medio de la conciencia aprehensora, sino lo que asalta de improviso a esta conciencia aprehensora en el "instante de peligro". Lo vivificante es la discontinuidad que, "haciendo sitio", intercepta o destruye el curso histórico en que los días o las estaciones se prosiguen como catástrofe.

El "sitio" que el carácter se procura a sí mismo en el curso homogéneo de la historia, no remite entonces a una posición del hombre y por lo tanto no es *su* propiedad. No posee en la existencia humana, alienada y olvidada de sí en el hombre como concepto, su fuente de emanación sino al revés: el carácter se hace un sitio "despejando" el modo existencial del hombre. Por lo mismo, lo suyo no es un movimiento que se extienda desde lo interior hacia lo exterior, a la manera expresiva del creador *fuera de sí* que tanto gusta al fascismo, sino el borrado súbito de la propia demarcación entre los términos. De mane-

ra que si la primera conclusión de Benjamin es que el carácter no *es* del hombre sino *a pesar* de éste, la segunda remite al modo mismo en que borra sus huellas y desanda su propia fuente causal. Borrada la huella, desanudada la causa, el carácter se vuelve legible desde el instante, pues no transmite las cosas en tanto que duraderas o conservadas, las transmite en tanto que liquidadas o destruidas. El carácter convida al ojo el vestigio o se hace, como el epitafio de Klee citado por Nancy, invisible en la inminencia⁶². Como el aire o el humo, posee la riqueza de no tener interior.

“Borra las huellas”, por lo demás, es la consigna política que Benjamin pone en boca de Brecht y que dedica a la destrucción del interior como refugio burgués. En un breve ensayo titulado *Habitando sin huellas*, se nos describe irónicamente al “Señor amueblado” como aquel que no ha dejado sitio sin estampar: “Nada tienes que buscar aquí porque no hay un solo rincón en el que no hubiese dejado su huella quien lo habita: en los estantes hay chucherías, en los butacones hay pañitos con sus iniciales, visillos ante los ventanales y rejillas ante la chimenea [...], huellas que el mismo ha impreso en cojines y en sillones, las de sus parientes en fotografías, las de sus bienes en fundas y estuches”⁶³. A la huella como vigía de la envoltura en la que el hombre-estuche se pliega y se acomoda, el destructivo se opone: estornuda sobre los objetos y dispersa los pequeños vigías que este hombre puso a cautelara cada uno de sus rincones.

⁶² Jean-Luc Nancy (1997: 212).

⁶³ Walter Benjamin (1973: 153).

Esto ensalza la impronta juvenil y alegre que Benjamin asigna al carácter. Natural, pre-moral o infantil, la imagen apolínea del destructivo rejuvenece en la autosuficiencia del instante, que devora la escena del tiempo y su elenco de valores. Lo que es juvenil es la discontinuidad que, en lugar de sumar años a la vida, la vivifica elevándola por encima de sí misma. Pero esta elevación es un “brotar”, un “empuje acéfalo” para utilizar la expresión de Lacan, y en este brotar lo que emerge es lo más vivo en el hombre y lo más impersonal en éste. El carácter es aquello del hombre que el hombre no puede tomar como personal, aquello que le es propio en tanto que no le pertenece. Lo impropio es tal vez el vacío de la respuesta a la pregunta acerca de para qué sirve un hombre, “cuestión que todo el conocimiento acumulado a lo largo de los siglos no ha siquiera rozado”⁶⁴. Es decir que el hombre se posee a sí mismo como un enigma que despunta en el carácter, que alcanza con éste su máxima tensión. Con el carácter, al hombre lo impersonal se le presenta, pero no lo hace a la manera de una respuesta o una solución, lo hace a la manera de una pregunta que intercepta el poder sobre la vida. *Mi nombre es una pregunta y mi libertad está en la inclinación por las preguntas*, dice Jabés que dice Reb Eglal⁶⁵. Bien, nada podría describir mejor el asomo del carácter, que por medio de la pregunta destruye el culto a la persona en la que el viviente dormita.

La no pertenencia del carácter a la persona no es enton-

⁶⁴ Diego Tatián (2001: 115).

⁶⁵ Edmond Jabés (2006: 132).

ces un poder de éste sino al revés; es el no-poder de la pregunta ante la cual la respuesta incolora de lo humano se rinde o se limita. Por eso la indicación benjaminiana de que el carácter destructivo “trabaja siempre fresco”, no mantiene ningún vínculo con una refundación que, a la manera vanguardista, viene a emplazarse a espaldas de la memoria; por el contrario, como ningún recuerdo es inocente, el carácter es el esplendor de la memoria orgánica en la trama intencional del recuerdo elaborado. Dicho más simplemente, la memoria salta sobre el presente con la frescura juvenil del carácter. Por eso lo suyo no es un trabajo constructivo o reconstitutivo, sino una interrupción que destruye. Benjamin señala que esta destrucción es un “dejar de lado”, efecto involuntario que prosigue a la desconfianza invencible que el destructivo siente por el curso de las cosas. Esto alude, sin duda, a una memoria sin nostalgia, una memoria que abrevia la duración de las cosas en la imagen relampagueante que exhibe todos los caminos. Lejos de abultar el tiempo, como se suele pensar, la memoria lo adelgaza en el “ahora” en el que todas las direcciones se muestran. El hombre percibe el mundo en la ráfaga que lo desgarrera, y así percibe al hombre *que estaba muerto en el hombre*.

Si Kraus había unido “derecho” y “habladuría”, Benjamin hace del carácter aquello que traspasa la forma de la vida sin necesidad de “hacerse entender”. Deduce que el cotilleo, que Kraus atribuye al uso de la lengua como un derecho y Heidegger al ejercicio teórico, deriva de “que las gentes no quieren ser malentendidas”. Una abeja puede comunicar a otra abeja la existencia de una flor, pero la segunda no puede comunicar a

una tercera lo que le ha comunicado la primera. Haciendo uso de una fenomenología exagerada, diríase que las abejas no conocen el rumor, del que quedan exentas por una impericia comunicativa. Tampoco lo conoce el carácter destructivo, que hace del lenguaje un montículo en el que la comunicación se estrella. Configuración jurídica y convención comunicativa, son las fórmulas muertas en las que habitan el hombre y el lenguaje.

Sin embargo, sigue siendo pequeñoburguesa la fórmula según la cual el derecho esclaviza al “hombre libre” de un modo similar a como lo hace el uso convencional del lenguaje. Ni para Benjamin ni para Kraus es el derecho una operación efectiva que subordina la vida del hombre haciéndole perder su libertad; es la producción misma de la vida como algo en lo que el hombre está encerrado. Benjamin, como veremos enseguida, cambia así la relación entre los términos: no es el derecho el que ejerce un poder coactivo sobre la vida, sino el que determina el comienzo de ésta en una ausencia de libertad que acompaña al hombre de punta a punta. Entonces podemos concluir lo siguiente: Si el “carácter” es “fresco”, “alegre”, “juvenil”, no es porque trae al hombre una libertad originaria que éste habría perdido en la época en la que se forjó el derecho, sino porque “ignora” al hombre en lo que respecta a su configuración en tanto hombre.

La crítica deviene melancólica, precisamente, en su falta de recuperación; y esa falta de recuperación implica que en la “tenacidad de su intención” el “melancólico” se ha perdido a sí mismo. En cambio, ha eliminado toda distancia. Esta distancia que la melancolía elimina —y que tiene un paralelo en la eliminación del “nexo causal” que anudaba “destino” y “carácter”— creemos que está a la base de lo que —como decíamos más arriba— diez años más tarde, en el epílogo a su célebre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin designará como la “politización del arte”, que el comunismo contrapone a la “estetización de la política” que el fascismo propugna. Esto, en rigor, podrá derivarse perfectamente de un tipo de “crítica” que está plenamente vinculada a la “mortificación de la obra”.

Destrucción, mortificación y crítica

Lo que Benjamin llama “mortificación de la obra”, tiene un antecedente en la fisonomía alegórica de la historia que se torna legible desde la caducidad de la naturaleza. Esa fisonomía cobra significado desde la “destruibilidad natural” de la muerte, y por eso está presente en el *Trauerspiel* en tanto que ruina. Benjamin sella esto por medio de una inquietante frase: “la naturaleza lleva la ‘historia’ escrita en su rostro con los caracteres de la caducidad”¹³⁰. Es decir que la continuidad de la historia halla en la naturaleza —en la muerte— la inmediatez en la que se desmorona¹³¹. Por eso “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”¹³².

La historia que se estampa en la “calavera”, la historia

¹³⁰ *Op. cit.*, 396.

¹³¹ Respecto de este punto —y a propósito en este caso del manual de la muerte de Fazal Sheikh— Cadava muestra cómo lo que llamamos “tiempo” es justamente “la imposibilidad de que la imagen coincida consigo misma”. De modo tal que lo que esto requiere es que “cada imagen sea una imagen de su propia interrupción, que cada imagen esté regida por la ley que interrumpe su superficie, que prohíba su propia presentación [...]. No hay Historia sin interrupción de la Historia. No hay tiempo sin interrupción del tiempo. No hay imagen sin interrupción de la imagen. Sin embargo, si esta imagen interrumpida es todavía una imagen, entonces ‘imagen’ significa ‘la muerte de la imagen’”. Ver Eduardo Cadava (2007: 34).

¹³² *Op. cit.*, 383.

cuyo significado emerge de la discontinuidad que le impone la muerte en la que ésta se derrumba, compone el núcleo de la visión alegórica. El Barroco expone la historia en tanto historia del sufrimiento humano, pero este sufrimiento se abrevia en la ruina. El curso de la historia se hace naturaleza en la misma inmediatez en la que encuentra el sufrimiento humano su expresión y su abreviatura. Pero como es la destructividad lo que hace posible la significación en las estaciones que marcan el “decaer” incontenible de la historia, entonces a mayor presencia de la muerte, mayor significación. Esto se debe a que la significación no es sino un efecto de lo que ya se ha retirado, un efecto de lo que ya ha asistido al instante de su “destrucción”. Y, tal como escribe Pablo Oyarzún, “precisamente esta sazón, ese tiempo, la diferencia en la que consiste ese tiempo, es la instauración de la historia como despliegue —por lo menos virtual— de la significancia en el seno del devenir natural, marcado por su destino cadente”¹³³.

En la medida en que es la muerte lo que “más profundamente excava la línea de demarcación entre la *physis* y el significado”¹³⁴, en esa medida es la muerte la que hace que la historia se lea siempre en “retirada”. El “alegorista” capta el sentido de la historia en el “instante de legibilidad” que destella en el momento de su muerte. Pero este “instante” en el cual la historia, como la luz de la estrella, es captada en su *retirarse*, en su *decaer*, no responde al esquema categorial preparado por la teoría del conocimiento, sino a su desarticula-

¹³³ Pablo Oyarzún (1995: 17).

¹³⁴ *Ibid.*

ción. Es decir, la historia se vuelve legible precisamente en la destrucción del aparato categorial que se hallaba dispuesto para leerla. En lo que a la ruina respecta, Benjamin no parece indicar que ésta constituya la “verdad natural” de la historia o la “verdad histórica” de la naturaleza, sino más bien la encrucijada o la conjunción de “historia” y “naturaleza” en un vacío común: el de su mutua extinción. Esto explica que abra la sección sobre la ruina con la expresión “historia-naturaleza” o “historia-natural” (*Naturgeschichte*), una expresión con la que el autor remite tanto al vaciamiento de la “historia” de toda “significación esencial”, como al vaciamiento de la “naturaleza” de toda génesis o de toda revelación. Naturaleza e historia se cotejan en el vacío común de una ausencia de revelación —de la que la primera es un ejemplo— y de una ausencia de salvación —de la que es ejemplo la segunda. Este elemento común en el que se cotejan, este elemento en el que cada una se transfigura en el vacío de la otra, es la ruina.

Si la sección *Die Ruine* marca la entrada de la historia en la escena y marca el encuentro del lenguaje con la escritura, no es en virtud de una ocurrencia antojadiza sino, más bien, del hecho de que este es el comportamiento propio de la obra en el Barroco. En el Barroco, escribe Benjamin, “las obras se sienten menos destinadas a difundirse en el tiempo con el crecimiento que a llenar terrenal y actualmente su lugar”¹³⁵. La obra barroca “prepara” las condiciones de su “crítica” a través de una extensión que no es propiamente “temporal” —en el sentido de que no apela ni a la

¹³⁵ Walter Benjamin (2006: 400).

“duración” ni mucho menos a lo “eterno”— sino, precisamente, a un “crecimiento espacial”, un llenado del espacio que es propio del devenir alegórico de la escritura y que hace que sea este el motivo por el cual la “alegoría”, como veremos, tan bien se le ajusta¹³⁶.

Pero resulta que si la obra en el período barroco se destina a un “crecimiento espacial”, es porque desde el principio está dispuesta “a la descomposición crítica que ejerce sobre ella el curso del tiempo”¹³⁷. Entonces sucede lo siguiente: al devenir alegórico de las cosas bajo la “mirada” del melancólico, corresponde el proveerse de la obra de una exposición propia a esta mirada. Barroca es para Benjamin la obra que se entrega a la mirada de la caducidad y el fragmento. No es bajo el anhelo de durar en el tiempo, no es bajo el anhelo de proyectarse o de ser original que la obra se apresta a ser leída en el Barroco, sino bajo su condición de cifra, de pasaje, de detalle. Y esto sucede en circunstancias en las que la mirada del alegorista contiene una disposición de lectura que coincide perfectamente bien con la lectura a la que se dispone la obra barroca: la disposición triste. Esta disposición triste es la de un trazado en el espacio que se rehúsa a perdurar en el tiempo. Y es esta renuncia a “perdurar” el medio mismo a través del cual la obra se ofrece a la lectura.

Benjamin explicita esto detectando la siguiente muta-

¹³⁶ Esta es la razón por la cual —siguiendo en este punto a Salvatore Puglia— insiste Cadava en que “lo que queda no es nunca más que la posibilidad de un gesto: entregar, proteger, dentro de los recuerdos fragmentarios a los que estamos condenados, algunos vestigios, algunas expresiones de una anamnesis múltiple. Lo que queda son los fragmentos, las ruinas de una imagen o de una fotografía”. Ver Eduardo Cadava (2007: 39).

¹³⁷ Walter Benjamin (2006: 400).

ción en lo que remite al régimen general de la obra de arte: la obra barroca no aspira a probar su “belleza” ni en el horizonte trascendental que le promete el movimiento de la historia ni en la “totalidad” que le exige el arte, aspira a su belleza en la “descomposición”. La belleza que perdura es justamente la que surge de esta “descomposición”, el mero trozo o el fragmento en el que fija su atención el “saber melancólico” del alegorista. A la vez, estos fragmentos no son sutilezas por medio de cuyo descubrimiento la “crítica” devela el perdurar de la obra; son las “señas” de su desmoronamiento. Por medio de estas señas, la obra se vuelve legible, pero esta legibilidad —al modo de aquel relampaguear de las semejanzas, al modo de aquel nombrar del ángel, al modo de aquel resplandecer del “carácter”— no responde a una “belleza” que queda “eternizada” en el mecanismo deductivo de la representación sino, más bien, en el instante de su “descomposición”.

Lejos de tener algo que ver con una destrucción que alguien fuerce desde la exterioridad de la lectura, esta descomposición es el modo mismo de lo legible. Así, la obra percibida y el lector que la percibe son parte de un mismo nudo, tal como decíamos que sucedía con la “lectura de estrellas”, donde la emergencia de la luz estelar incluye, en su resplandor, al lector de la imagen, y hace que “constelación” y “legibilidad” comporten una “conexión” en la que ninguna de las partes posee un valor o una jerarquía respecto de la otra. Si Benjamin postula, a propósito de las “semejanzas estelares”, que éstas incluyen los recursos para la gestión de esa semejanza por parte del hombre —disponiéndose a sí mis-

mas, como las “ideas”, estas semejanzas incluyen una disposición del modo en que serán leídas—, la “matriz de legibilidad” no pertenece a un espacio externo respecto de lo leído, responde a la exigencia de lectura que emana de estas “constelaciones”. Por eso decíamos antes que son las propias constelaciones las que exigen una matriz de legibilidad que se les ajuste: la del instante crítico.

La cuestión del instante crítico es justamente el punto al que Benjamin está retornando cuando en *Die Ruine* escribe que “la crítica es en efecto mortificación de las obras”¹³⁸. Pero esta mortificación no surge del interior de la crítica sino de la propia demanda de la obra. A esta mortificación, como dice Benjamin, “la esencia de estas obras se presta en mayor medida que ninguna otra producción”¹³⁹. Es decir que la “obra barroca” incluye, en su propia disposición, el “instante crítico” que la lee. Pero este “instante crítico” no puede ser requerido en la línea de una “belleza” que se resiste a perecer, en una belleza cuya esencia es *su* duración: él mismo es la verdad de la totalidad aparente en las ruinas o los escombros. Esto tiene dos consecuencias. La primera es que “mortificación de la obra” no remite a una obra que muere fácticamente para perdurar como algo “vivo” en el mundo del concepto o de la consciencia, no remite a eso que llega a ser por vía de la superación de su inminencia —puesto que en este caso la “crítica” sería simplemente un mecanismo de conservación de lo bello—, remite a un asentamiento del saber en aquello que está

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

muerto. Enfrentado a la mortificación de la obra, el saber se deslinda de su facultad posesiva para extraviarse a sí mismo en el instante de lo legible, se eleva a la altura del relampaguear impersonal del carácter que destruye. La segunda consecuencia es que la relación a la belleza se convierte en una relación de ensueño, en una relación mediada y fantasmagórica, si busca retenerse en una apelación a la totalidad de la obra. El “instante crítico” es eso que se encuentra con la belleza de la obra no en algo que es “propiedad” de esta obra, se encuentra con la belleza en la “desapropiación” de la obra en su oscilación, en su retiro, en su hacerse ruina. En otras palabras: la belleza no es una propiedad de la obra; es lo que relampaguea en ésta en el instante de su difuminación. Sólo como ruina puede la obra perdurar para la crítica.

En *Die Ruine*, la obra es lo que refulge en el instante de su destrucción. Sólo en tanto mortificada o destruida, sólo en tanto ruina puede la obra sobrevivir en la crítica. Pero esta crítica, a la vez, no responde a un mecanismo que opera desde siempre en una teoría de la representación ya configurada, sino a un instante de legibilidad que es un instante específico o determinado de cognoscibilidad. Este momento determinado de “cognoscibilidad” es algo así como un instante que se sobrepasa a sí mismo en la ruina. Si antes sugeríamos que para Benjamin el instante de la semejanza que resplandece y el de la percepción que interpreta son uno y el mismo instante —motivo por el que el “lector de estrellas” completa con su lectura la misma constelación en la que es asimilado—, ahora podemos decir que el devenir ruina de la obra no es

algo que el crítico aborda desde una exterioridad sino al revés: el crítico se extravía de toda propiedad sobre sí mismo en el instante de legibilidad por medio del cual configura la ruina en la que la obra deviene. El estudio sobre el *Trauerspiel* se cierra por eso con esta frase: “En el espíritu de la alegoría, todo se halla desde un principio concebido en tanto que ruina, que fragmento. Si otras formas distintas resplandecen con la majestad del primer día, en el último la imagen de lo bello ha quedado fijada en esta forma”¹⁴⁰.

En la ruina, el decaer de la obra despunta de un modo similar a como despunta la crítica en la propia decadencia de la teoría del conocimiento. El conocimiento, igual que la obra, sólo como ruina es posible, y es por esto que la obra barroca se presta a la mortificación de la crítica en el mismo instante de legibilidad en el que se convierte la crítica en mortificación de la obra. A la obra y a la crítica, la mortificación refiere por igual. O al menos este es el modo en que tiende Benjamin las coordenadas para la conexión entre ambas figuras, que ahora comparecen en un mismo nudo. Este nudo nos conduce a la conclusión de que entonces la crítica no es ni puede ser una facultad o una cualidad del sujeto sensible, sino un tipo de saber que se inaugura en la destrucción de esta facultad. A la “alegoría” como modelo de legibilidad que opera una mortificación de la obra, corresponde un modelo de cognoscibilidad que refulge en ausencia del sujeto. Es a esto a lo que Benjamin llama “saber melancóli-

¹⁴⁰ En el mismo párrafo, un poco más arriba, asimismo Benjamin escribe que “en la imagen del mundo propia de la alegoría la perspectiva subjetiva se encuentra, por tanto, totalmente absorbida en la economía del todo” (2006: 458-459).

co”, un saber que ya no consiste en hacer despertar en la conciencia aquello que permanece vivo, consiste en asentarse en lo que muere y se marcha.

Contra toda historia del arte, contra toda posibilidad de situar esta historia del lado de una recepción sensible de la que el sujeto es su consistencia o del lado de una facticidad o un “en sí” de la que la obra es el punto de partida, contra toda separación entre “estética” y “filosofía del arte”, Benjamin explora en el Barroco un período en el que la muerte a la que la obra se dispone no puede ser diferenciada de aquella muerte en la que el saber melancólico se asienta. Obra y lectura se deshacen cada una en la otra sin presentar jerarquías, impersonales, huérfanas de toda propiedad en ese relámpago en el que se entrechocan: el del instante crítico. Si la historia se abrevia en la escena —en el tocador, en el gabinete, en la corte—, si el sufrimiento del mundo y el transcurso de su tiempo se abrevian en la mudez de la calavera, entonces la destrucción de la crítica es lo que somete la expansión temporal de la belleza a lo mínimo que de ésta ha quedado. Lo que de la belleza perdura tras la destrucción, entonces ésta es la belleza que se convierte en objeto de saber. Pero entonces esto quiere decir que el “saber melancólico” se vincula a la “belleza” como detalle que ha pervivido en la destrucción, se vincula a la belleza no como algo que esté presente, vivo o pasivo allí en el cuadro que la enmarca y expresa, sino como una diferencia entre lo que “es” y el rasgo que “destella” bajo su retirada.

Por muy cuestionable que resulte llamar belleza a esto

que perdura tras la destrucción, Benjamin escribe que “la filosofía no debe desmentir que su intento despierta nuevamente lo bello de las obras”¹⁴¹. Con esta afirmación, parece indicarse un nuevo giro en torno al señalamiento crítico de la obra. Como si dijésemos: la crítica que mortifica la obra —que a la vez se expone a la mortificación—, vuelve ahora a la filosofía, cuyo intento despierta nuevamente lo bello. Esta traslación Benjamin la explica a partir de un juego entre “estructura” y “detalle”. Se trata de un juego en el que, sin aproximarse a lo segundo, lo primero adopta la mera forma del ensueño¹⁴². El detalle tiene una vida que, dejada de lado, inclina lo bello hacia el lado del espejismo. Además, no es cierto que la estructura se halle más cargada de historia que el detalle. Sin embargo, ¿a qué está llamando Benjamin “detalle”?

Benjamin llama “detalle” a todo aquello que muestra o expone una “totalidad” en ausencia. El detalle es también ruina o fragmento y sin él, como después veremos, sería imposible contraponer a la estetización que el fascismo propugna, y que opera indistintamente en términos de una totalidad que se cierra sobre sí misma —la gran coreografía humana, los enormes desfiles, la comunidad como “obra de arte total” — la “politización del arte”. Esto aumenta la posibilidad de que efectivamente con el *Trauerspiel*, por vía de la recuperación del “detalle”, Benjamin se esté adelantando a muchos

¹⁴¹ “La belleza que perdura —escribe Benjamin— es objeto de saber”. Y luego agrega que “si es cuestionable si la belleza que perdura debe seguir llamándose belleza, lo seguro es que sin algo digno de ser sabido en el interior de la obra no hay belleza alguna” (2006: 401).

¹⁴² “Sin una aprehensión al menos aproximativa de la vida del detalle a través de la estructura, ninguna inclinación hacia lo bello deja de ser ensueño” (2006: 401).

de los elementos que luego volcará en el análisis de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Pero por ahora precisemos que el experimento que el poeta Barroco hereda de la Antigüedad son justamente piezas que éstos combinan, partes o trozos que se montan unos sobre otros en un proceso sin fin. Si a la tiranía temporal del destino se opone la discontinuidad del carácter, a la tiranía espacial del “todo” lo que se le opone es el fragmento o el accesorio. La “totalidad” en ausencia se torna legible en la porción que cae de su plato.

El acercarse de estas porciones sueltas o fragmentos, el acercarse de “elementos antiguos en una construcción que, sin unificarlos en una totalidad, resulta en una destrucción superior a las antiguas armonías, es referida ostentosamente a los florilegios”¹⁴³. A los fragmentos, a los jirones, a los trozos selectos de otras obras que son legadas y montadas en nuevas constelaciones. En cada uno de los ensamblajes el “detalle” no deriva de una “estructura” —a la manera de una subespecie—, sino que “ilumina” su ausencia desde el relámpago de su legibilidad. Como la ruina, el “detalle” responde a su momento legible. Si la imagen del decurso histórico se imprime en la “naturaleza caída”, entonces la quintaescencia de lo que decae se convierte en el fragmento en el que anida el animal saturnino: la criatura. Pero a la vez, a esto que decae la crítica filosófica debe poder exponerlo en su fáctico decaer.

Tal vez por eso se nos dice que “el objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es justamente esta: convertir en contenidos de verdad filosófica

¹⁴³ *Op. cit.*, 397.

los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa¹⁴⁴. El contenido fáctico histórico de una obra no puede ser otro, sin duda, que su “decaer”. Si el Barroco ha vuelto legible la historia desde la caída de la naturaleza o desde la marcha muda de las cosas a la muerte, desacralizando de este modo el contenido teológico o el horizonte salvífico al que la historia prometía conducirnos por medio de su dádiva progresista, entonces se comprende hasta qué punto son la debilidad de los detalles y el decaimiento de las formas aquello que debe despuntar en la función artística. Por encima del mecanismo selectivo con el que la obra busca conservarse en términos de historia artística, es el propio decaer lo que la función artística debe privilegiar.

Si el contenido fáctico histórico, si la marca del decaimiento no es en absoluto algo que Benjamin quiera contraponer al mundo de la forma, es sencillamente porque la alegoría ha borrado ya por completo cualquier oposición al respecto y porque esta oposición, como dice Didi-Huberman, sólo es posible al interior de la fantasmagoría de la historia del arte. Pero como la historia del arte no existe, como la historia del arte sólo puede ser la historia de la negación de la facticidad decadente de la historia, al mundo de la forma Benjamin opone simplemente una “ausencia de forma”. Y parece ser esta ausencia de forma, este vacío de la forma en el decaer fáctico lo que debe quedar en manos de la crítica filosófica¹⁴⁵. Benjamin

¹⁴⁴ *Op. cit.*, 401.

¹⁴⁵ Didi-Huberman llama la atención respecto de una afirmación epistolar que en 1923 Benjamin hace a su amigo Florens Christian Rang. Allí Benjamin dice que “no hay historia del arte”, y por supuesto que una aseveración como esta debe ser cuidadosamente examinada. Decir que “no hay historia del arte” no significa cancelar toda

es preciso al respecto: la transformación del contenido fáctico en contenido de verdad refiere a la propia “pérdida de eficacia” de los “antiguos encantos”, al menguar de éstos, a su lento declinar. Así, la afirmación anterior de que “la belleza que perdura es objeto de saber” viene a reunirse con esta otra: por medio de este menguar, “la belleza efímera se viene abajo y la obra se afirma en tanto que ruina”¹⁴⁶.

Contra el destino como preservación, se sitúa ahora ante nosotros el contenido fáctico histórico como decadencia. A través de ésta, se devela el sometimiento de la obra a la destructividad de la muerte. Benjamin distancia esta muerte de la que tenía lugar en la tragedia, pues ahí donde la muerte del héroe “sella” un destino, cierra el círculo mágico, no salva la

historia posible, sino más bien, escribe Didi-Huberman, “reformular los problemas y los términos mismos que constituyen la expresión “historia del arte”. Del lado del *arte*, Benjamin exige que se termine con las interminables y falaces oposiciones entre el contenido y la forma (a lo que corresponde, en la disciplina, la no menos falaz e interminable oposición entre la “iconología” y el “formalismo”, tradición de Warburg contra tradición de Wölfflin) o bien entre la materia y la forma (lo que corresponde, en la disciplina, a la oposición entre análisis técnico y síntesis histórica, por ejemplo). Del lado de la *historia*, Benjamin exige que se termine con la eterna y falaz apelación a las ‘causas’ —o ‘paternidades’ o ‘influencias’— y a los ‘efectos’. La historia del arte termina por negar la temporalidad misma de su objeto adjudicándose a la ‘única forma de la causalidad’, siguiendo la lección historicista común”. Esta crítica al concepto de “historia del arte”, que Didi-Huberman trae a análisis, lleva a este autor directamente al examen de lo que estamos planteando a propósito del Barroco, pues “las obras de arte tienen una historia específica que no se expresa en el ‘modo extensivo’ de un relato causal. Se despliega multiplicadamente en un ‘modo intensivo’ que, entre las obras, ‘hace brotar conexiones que son atemporales (*zeitlos*) sin estar por lo tanto privadas de importancia histórica... de donde obtienen el aspecto *monádico* —en el sentido leibniziano— de esta historicidad propia de las obras de arte”. En similar dirección parece apuntar Willy Thayer cuando señala que “la comprensión barroca (de la obra de arte) comparece espectralmente no como memoria ya hecha, sino como pátina activa que en su inquietud cadavérica, tiembla. La imagen alegórica testifica, entonces, su predicabilidad infinita como instante lacunario y pletórico de tensiones suplementarias que jamás podrán entrar en un proceso teológico de síntesis. La alegoría es salto, cita en que prospera la (dis)continuidad”. Ver Georges Didi-Huberman (2005: 121-122) y Willy Thayer (2006: 259).

¹⁴⁶ Walter Benjamin (2006: 401).

vida "sino tan sólo el nombre", en el *Trauerspiel* pierden las obras toda pertenencia a una identidad consigo mismas, a la ficción de una "unidad", a la posición que en la serie les asigna el tiempo homogéneo, salvando en la "ruina" la fuerza vital de su testificación. En otras palabras: la obra prepara su crítica en la heteronomía que le confiere su devenir "ruina". No es sino en tanto ruina que la obra es objeto de la mirada melancólica y, por lo tanto, de la crítica.

Separada, como el detalle, de toda "unidad", la ruina es el reflejo no-sintético en el que "ausencia de forma" y "vacío de contenido" se reflejan uno en el otro al infinito, haciendo que la crítica melancólica se hunda entonces en sus objetos no con el fin de obtener la armonía de su unidad, sino con el fin de desplegarlos en su tensionalidad irresuelta, en su desplazamiento infinito¹⁴⁷. En este desplazamiento arbitrario, en este desplazamiento que elude todo nexo causal, en esta alteridad respecto de toda "unidad", la obra en tanto ruina no es "ser", no es "objeto", no es "concepto", sino fuente en cada instante de cada acto de conocer, fuente en cada instante de su "instante de cognoscibilidad". Es por esto que a la "extensión causal" de la obra que se propaga serialmente en la selección temporal de su historia, Benjamin propone en el Barroco el "brotar de conexiones que son atemporales". Estas "conexiones" tienen que ver con que en la "ruina" y en su "discontinui-

¹⁴⁷ Respecto de este punto, valiosa resulta la observación de Willy Thayer acerca de cómo "la vía de una dialéctica absoluta de la testificación no tiene fueros en la *monadología* de Benjamin". Esto sucede porque, como muestra Thayer, "la obra, lejos de ser un pliegue que testifica la entera historia [...], constituyéndose en *chance* de una totalidad en proceso, constituye un *ensamble* no sintético que interrumpe los ardidés dialécticos de la totalidad, del *continuum* y lo homogéneo". Willy Thayer (2006: 261).

dad" (no en el nexo que la confina a un curso histórico) preserva la obra su temporalidad propia.

Esta "temporalidad propia" de la obra se halla abierta en todas las direcciones y no se encamina hacia ninguna consumación ni hacia ningún fin. Por eso decíamos que la oscilación del alegorista tiene su correspondencia en la propia oscilación de la obra, que en tanto "ruina" tiembla en el seno de todos los itinerarios, de todos los caminos, de todos los trazados. Si cotejamos ambas oscilaciones —la de la mirada alegórica, la de la obra— entonces obtenemos un "caleidoscopio" en el que la obra es cada vez *otra* en el instante de una lectura que es cada vez *otra* en la contemplación de la obra. Por lo mismo, la mirada alegórica constituye, en tanto mirada oscilante, la disposición *par excellence* respecto de ese instante irrevocable e irrepetible en el que crítica y obra se reúnen en el interruptus de la "imagen relampagueante". Veamos ahora cómo atraviesa esa imagen aquello que Benjamin asocia al advenimiento de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.