WALTER BENJAMIN: LA MUERTE SIN VELOS

Walter Benjamin: death without veils

Florencia Abadi
Universidad de Buenos Aires
floabadi@hotmail.com

Luciana Espinosa
Universidad de Buenos Aires
lu.espinosa@gmail.com

Resumen: Lejos de la extendida visión que vincula la muerte al misterio, Walter Benjamin sugiere que los velos y apariencias pertenecen al ámbito de la vida y que la muerte, en cambio, cumple la función de interrumpir toda lógica apariencial. En el presente trabajo buscamos mostrar que esta idea de la muerte como interrupción, corte, cesura o parálisis de la dinámica de las apariencias que define a la vida no es un elemento menor ni menos aún ornamental del pensamiento benjaminiano, sino que determina de manera medular su concepción de la crítica, tanto en la esfera estética –como crítica de arte– como en los ámbitos del conocimiento y la historia.

Palabras clave: **muerte/ apariencia/ crítica**

Abstract: Far from the usual conception that links the notion of death to mystery, Walter Benjamin suggests that veils and appearances belong to the sphere of life and that death, in contrast, plays the role of interrupting the logic of appearances. In this work, we aim to show that his idea of death as interruption, caesura or paralysis is not a superfluous element in Benjamin's thought. On the contrary, it determines his conception of criticism in the aesthetic sphere –as art criticism– and also in the realms of knowledge and history.

Key-words: **death/ appearance/ criticism**

I

Lejos de la extendida visión que vincula la muerte al misterio, Walter Benjamin sugiere que los velos y apariencias pertenecen al ámbito de la vida y que la muerte, en cambio, cumple la función de interrumpir toda lógica apariencial. Esta idea de la muerte como interrupción, corte, cesura o parálisis de la dinámica de las apariencias que define a la vida no es un elemento menor ni menos aún ornamental del pensamiento benjaminiano,

Recibido 30-03-2019, *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, 23 (2019), ISSN 1666-2849, ISSN (en línea) 1853-2144, pp. 153-164. Aceptado 20-05-2019

sino que determina de manera medular su concepción de la crítica, tanto en la esfera estética –como crítica de arte– como en los ámbitos del conocimiento y la historia, en que la crítica define nada menos que el método de la filosofía. Resulta llamativo en este sentido que la noción de muerte haya permanecido como un elemento más en relación con el drama barroco –donde sin duda resulta fundamental–, y que se haya diluido su importancia como categoría que delimita por sí misma un campo de problemas de la filosofía del arte de los años 20', cuyo núcleo filosófico se preserva en la filosofía de la historia y del conocimiento de la obra tardía. Su importancia resulta patente no solo en *El origen del drama barroco alemán* (que Benjamin comienza a escribir en 1923 y se publica en 1928), sino también en el escrito inmediatamente anterior: *Las afinidades electivas de Goethe* (1922),[1] así como en algunos breves textos de la década del 10'.[2] La noción de muerte define allí nada menos que el elemento crítico del arte, en la medida en que, para Benjamin, esta implica una ruptura con la idea de totalidad. La vida es identificada con el carácter apariencial, orgánico y espiritual del arte; la muerte, en contraste, con una fuerza capaz de paralizar la bella armonía y hacer emerger el carácter histórico de la obra, la fragmentación y la materia. De allí procede la tesis de la crítica como mortificación y la célebre definición de la verdad como "muerte de la intención" de desvelamiento (ambas pertenecientes a la tesis de habilitación sobre el drama barroco). Esta última definición será retomada por Benjamin en el contexto de *Libro de los Pasajes*, en el convoluto N sobre el conocimiento y la historia. La verdad como muerte de la intención coincide allí con la irrupción del tiempo histórico: el historiador materialista tiene aquí su propia dialéctica como dialéctica *en suspenso*, detenida, que entiende la rememoración como una mónada que en su cristalización es capaz de interrumpir el *continuum* de la historia. La cuestión de la muerte deja ver así, a lo largo de todo este trayecto, el nervio del proyecto filosófico y político de Benjamin: su recusación del idealismo, su concepción del materialismo y de la historia, su crítica a cualquier forma de relato totalizador.

1. El tiempo de escritura de este ensayo se colige, de modo aproximado, de sus cartas. Hacia 1922 habría terminado el trabajo, pero continuó las correcciones años más tarde, ya comenzada su publicación parcial en los *Neue Deutsche Beiträge* en 1924. El texto completo fue publicado recién después de la muerte de Benjamin.

2. Cabe destacar sobre todo la importancia de lo luctuoso en "El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia", así como en "*Trauerspiel* y tragedia" y en "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres", todos ellos redactados en 1916. Haremos referencia a estos escritos más adelante.

II

Así como en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1918) Benjamin sostiene que la reflexión de la crítica de arte tiene su origen en una reflexión que se encuentra en la obra misma, en *Las afinidades electivas de Goethe* postula la existencia de un poder o fuerza crítica (*kritische Gewalt*) presente *en* la obra. Tal poder recibe el nombre de "lo carente de expresión" (*das Ausdruckslose*), y consiste en una fuerza que *paraliza la vida* de la obra y la muestra detenida en un instante. Esta interrupción del movimiento vital de la obra produce una cesura en lo expresado, es decir, en el aspecto fenoménico de la obra. La presencia de "lo carente de expresión" resulta perceptible, según Benjamin, en la tragedia griega, particularmente en el enmudecimiento del héroe. En sintonía con este concepto, en su comentario al análisis que hace Hölderlin de Edipo (así como en un estudio de sus himnos), se refiere al concepto de "cesura" (*Cäsur*), cuyo alcance amplía desde el ámbito de la tragedia al arte en general. La cesura es entendida precisamente como la caída de toda expresión, que cede el lugar "a un poder que es, dentro de todos los medios artísticos, carente de expresión", un poder capaz de "cortar la palabra" a la armonía de la obra.[3]

Benjamin conjuga entonces la *bella apariencia* con la *vida* de la obra de arte y establece una ley según la cual "en una configuración de la apariencia bella, la apariencia es tanto mayor cuanto más viva aparece la configuración"[4]. Esta ley, afirma, permite nada menos que "determinar la esencia y los límites del arte".[5] Es así que se organiza una suerte de límite entre el arte y la vida; un límite, no como una barrera que impide la conexión entre ambos, sino en el que ambos lados alcanzan a tocarse: la obra debe "rozar" la vida.[6] Pero en la misma medida, debe rozar también la muerte. El límite del arte, que es la vida, determina a la vez su esencia: el arte no existe sin su velo, sin el carácter apariencial que tiene en la vida su fundamento. El velo (*die Hülle*) es constitutivo de la obra, ya que su belleza reside en su ser velada ("lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo"[7]). Si la violencia crítica destruyera la apariencia, no estaríamos frente a una obra de arte. Pero tampoco el velo agota la obra: la cesura está ahí para evitar la fusión, para preservar por lo tanto ambos

3. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1972-1989, Vol. I, 1, p. 182. En las citas de este texto, utilizamos la traducción de G. Calderón y G. Mársico, en: W. Benjamin, *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 2000.

4. *GS* I, 3, p. 832.

5. *GS* I, 1, p. 182.

6. *Ibid.*, p. 194.

7. *Ibid.*, p. 195.

aspectos (lo que se expresa y lo que carece de expresión) sin permitir que se confundan. En este sentido, cabe recordar la carta dirigida a Herbert Blumenthal a fines de 1916 en que Benjamin destaca la etimología de la palabra "Kritik", vinculada con el verbo griego *krinein*, y afirma que la tarea de la crítica de arte consiste en diferenciar lo auténtico (*das Echte*) de lo inauténtico mediante la destrucción de su objeto.[8]

La cesura del poder crítico realiza entonces la operación de paralizar la apariencia de totalidad de la obra. La bella apariencia no es, finalmente, sino esa ilusión de totalidad, y la crítica tiene la tarea de convertir la obra en un fragmento (un *torso*). Ni viva ni muerta, atravesada por la vida y por la muerte, la obra de arte habita un espacio intermedio: en la medida en que roza la vida, señala hacia una totalidad; en la medida en que roza la muerte, indica el carácter aparente y quebrado de esa totalidad. La muerte "tiene el poder de desnudar"[9], es decir, de mostrar la historicidad de la obra, quitando su aspecto falsamente totalizador y atemporal.

III

En un escrito clave entre los estudios especializados, Winfried Menninghaus lleva a cabo una lectura del concepto de "lo carente de expresión" insertándolo en la larga tradición que, desde Pseudo-Longino hasta Hegel –y pasando por Addison, Dubos, Schiller, Burke y Kant– trató el concepto de lo sublime dentro del ámbito de la estética.[10] Según su interpretación, la noción benjaminiana de lo carente de expresión sería una prolongación de la reflexión sobre lo sublime.[11] La clave de la vinculación que traza Menninghaus reside en el carácter privativo o negativo presente en ambas nociones. En efecto, en el emblemático tratamiento de Edmund Burke (*Una indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo*

8. W. Benjamin, *Gesammelte Briefe* I, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1995, pp. 348-349.

9. *GS*, I, 1, p. 197.

10. W. Menninghaus, "Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin" en: *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. La visión latinoamericana*, G. Massuh y S Fehrmann (eds.), Buenos Aires, Alianza Editorial/Goethe-Institut, 1993, pp. 37-56.

11. Esta interpretación fue continuada luego por otros autores, que han perseguido especialmente la huella de una posible similitud entre el concepto benjaminiano de "lo carente de expresión" y lo sublime kantiano. Así ocurre por ejemplo en los escritos de Imaculada Kangussu y Olgária Matos. Cf. "Walter Benjamin e Kant I. Inexprimivel: a herança do «sublime» na filosofia de Walter Benjamin" en: *Leituras de Walter Benjamin*, M. Seligmann-Silva (comp.), FAPESP/AnnaBlumme, San Pablo, 1999, pp. 147-156; y "Walter Benjamin e Kant II. *Twilight zone*: o lugar da beleza en Kant & Benjamin", *ibid*., pp. 157-168, respectivamente.

bello, 1757), los elementos que despiertan en nosotros el sentimiento de lo sublime poseen un carácter privativo: la vacuidad, la oscuridad, la soledad, el silencio. El terror delicioso de lo sublime se vincula, en última instancia, con la idea de algún tipo de privación y en su grado máximo, con la muerte, i. e.: la privación de la vida. En sintonía con ello, la caracterización kantiana coloca el origen del sentimiento de lo sublime en la imposibilidad de la imaginación de exponer las ideas de la razón, es decir, de representárselas. A partir de esta oposición entre imaginación y razón, el espíritu se siente atraído y rechazado a la vez por el objeto, y se produce un placer negativo, surgido del sentimiento de la privación de la libertad de la imaginación por sí misma. Como indicara el mismo Kant, lo sublime se vincula así con el segundo mandamiento del Antiguo Testamento, que prohíbe la producción y la adoración de las imágenes. La tesis de Menninghaus sostiene que Benjamin *actualiza este mandamiento* aplicándolo a diversas esferas (el arte, el lenguaje, el cuerpo humano, la fantasía y el color): Benjamin "reformuló [este mandamiento] en un precepto que no sólo es el respeto a la divinidad sino la *producción activa de la ausencia de imagen*. Lo reformuló como la acción de *interrumpir* la fenomenalidad estética".[12] Así, la interpretación de Menninghaus pone de relieve dos aspectos centrales de la concepción benjaminiana: la *interrupción* como acción cognitiva y crítica fundamental y el carácter *productivo* de la muerte, que hace de lo carente de expresión un elemento activo, una fuerza, un poder, y no ya un mero límite. En este sentido, Menninghaus señala que la "producción de cadáver" constituye un *leitmotiv* en todas las obras mayores de Benjamin: "mientras la ilusión de lo vivo al modo de Pigmalion representa el *télos* positivo de lo bello, Benjamin vislumbra el ser del arte justamente en la tarea contraria de petrificación, paralización y despedazamiento crítico de la belleza viva".[13]

Sin embargo, la inserción del concepto de lo carente de expresión en la tradición de lo sublime no hace justicia a la propuesta benjaminiana. Utilizar el término sublime como sinónimo de lo carente de expresión –tal como ocurre en este escrito de Menninghaus– no hace más que distorsionar el sentido profundo de la operación de Benjamin. La interpretación de Menninghaus se apoya en el hecho de que ambos conceptos –lo sublime y lo carente de expresión– se contraponen a lo bello, caracterizado por el orden y la armonía. Pero Benjamin introduce el concepto de lo carente de expresión precisamente porque entiende que lo sublime no es una alternativa adecuada al concepto de lo bello. No solo porque –como observa Menninghaus– lo sublime se vincula con el movimiento, y lo carente de expresión con la inmovilización; o por el vínculo tradicional de lo sublime con la ilusión y el

12. W. Menninghaus, "Lo inexpresivo…", ed. cit., p. 38.

13. *Ibid*., p. 39.

engaño de los artilugios retóricos. A estas diferencias debe sumarse otra, en directa relación con la problemática de la muerte: lo sublime (*das Erhabene*) consiste –desde su misma etimología– en una *elevación*, en que el sujeto toma contacto con una esfera trascendente; en Kant, con lo suprasensible. Por el contrario, en el tratamiento benjaminiano de lo carente de expresión, la muerte desnuda esa trascendencia, desacraliza la obra, la hace *descender* a su carácter terrenal, frágil, fragmentario, histórico. Lo sublime, en realidad, no resulta –para Benjamin– un concepto suficientemente crítico de la totalidad: este se encuentra demasiado ligado al éxtasis y al misterio que eleva hacia la trascendencia. Lo carente de expresión, en cambio, busca constituirse como figura de la *sobriedad*, que interrumpe cualquier conmoción y hace del poder crítico una fuerza discreta, de discriminación, que permite pensar la historia. Benjamin propone una categoría nueva porque la sublimidad no le sirve para sus objetivos. No resulta casual entonces que poco después condense este planteo sobre "lo carente de expresión" en su abordaje de la alegoría en el *Trauerspiel* barroco, concebida como modo de expresión privilegiado de una mundanidad transida por el luto ante la retirada de la divinidad en el contexto de la Reforma.

IV

Si el símbolo romántico, asociado a una concepción del arte como "absoluto" y como "viviente", ofrece una unión perfecta entre la forma y el contenido, y con ello se instituye como figura de la reconciliación y la totalidad, en la alegoría ese vínculo se encuentra roto. La figura de la alegoría –rechazada tanto por las poéticas clasicistas como por las románticas– es reivindicada por Benjamin a partir de una caracterización que deja de lado su tradicional definición como imagen ilustrativa de un concepto de manera lineal y directa (propia de la alegoría medieval), y destaca en cambio el carácter críptico del recurso alegórico, proveniente de las antiguas raíces egipcias y griegas, en las que abreva la alegoría barroca. Tal como muestra Terry Eagleton, la reivindicación de Benjamin de la escritura alegórica barroca tiene como objetivo la desmitificación de la ideología estética del símbolo, del "fetichismo de lo «orgánico»".[14]

La ruptura entre naturaleza y significación está dada, según Benjamin por la muerte. Es la muerte el elemento que rompe el vínculo entre la materia y el espíritu, el cuerpo y el alma, el significante y el significado, y de allí la importancia de la alegoría barroca: "Tal es el núcleo de la visión alegórica: a mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis*

14. T. Eagleton, *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*, Londres, Verso, 1985, p. 7.

y la significación".[15] La muerte transforma el cuerpo orgánico, vivo, "total", en cadáver, en materia pura, divisible. Si en *Las afinidades*… Benjamin afirmaba que lo carente de expresión "desarticula lo que en toda apariencia bella perdura como herencia del caos: la totalidad falsa, engañosa (la absoluta)", y convierte la obra en "fragmento del mundo verdadero, en torso de un símbolo"[16], en el libro sobre el *Trauerspiel* retoma la crítica al símbolo como totalidad, y le opone la alegoría como emblema de la fragmentación.

El cuerpo libre de espíritu queda disponible para recibir alegóricamente muchos significados. En el contexto de secularización y de retraimiento de la trascendencia, la alegoría implica el vaciamiento de los signos y la arbitrariedad en su relación con las cosas, pero también la profusión de significados que sigue a la disponibilidad del signo material vaciado, y la necesidad de su lectura. Si no existe forma de respaldar la relación entre lo expresado y la forma de su expresión, si no hay una significación unívoca garantizada por alguna forma de la totalidad, se abre un espacio de juego o libertad, pero también uno para una violencia que haga estallar la posibilidad de toda fijación definitiva de sentido y encuentre en la arbitrariedad su nota más propia. En esta dirección, Benjamin distingue la alegoría de la mera técnica de producción de imágenes y la define como "expresión, de igual manera que lo es el lenguaje y hasta la escritura".[17] De este modo la alegoría se inserta en un horizonte problemático más vasto, como es la filosofía del lenguaje.

V

En "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres" (1916), Benjamin parte del Génesis para explicar el inicio de la relación arbitraria entre significado y significante. Es la Caída, consecuencia del pecado original del hombre, la que rompe con el vínculo mimético (esencialista) entre significado y significante, y expone el mundo material a la "super-denominación" (Überbenennung). Si en el paraíso Dios operaba como garante de la nominación adámica, la expulsión acarrea el alejamiento del hombre del reino del lenguaje puro. Después de la Caída, la palabra se relaciona con la cosa como un apodo, esto es, de manera arbitraria. El hombre se aparta de aquella contemplación originaria mediante la cual el lenguaje de las cosas es traducido en el nombre, y el mutismo de la naturaleza (su carencia de voz fonética) comienza a acompañarse de una profunda tristeza, "e incluso

15. *GS*, I, 1, p. 343. Para las citas de este libro utilizamos la traducción de J. Muñoz Millanes, en: W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

16. *Ibid.*, p. 181.

17. *Ibid.*, p. 337.

donde las plantas susurran resuena siempre un lamento".[18] En consonancia con esta interpretación del Génesis, Benjamin sostiene en el libro sobre el drama barroco que "esta visión fundada en la doctrina de la Caída de la criatura, que arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda alegóresis occidental".[19] Y agrega: "lo alegórico vive en abstracciones, y en cuanto abstracción, en cuanto facultad del espíritu mismo del lenguaje, se encuentra en la Caída como en su casa".[20]

El rescate de la alegoría supone así una concepción determinada de la naturaleza. El alegorista percibe la naturaleza atravesada por la transitoriedad, la decadencia y la desintegración. Una naturaleza que no se concibe como totalidad sino como trazos desmembrados y fragmentarios, atestada de signos. Por eso Benjamin puede decir que "si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica".[21]

VI

Entre las definiciones de crítica de arte de los años 20', una de las más llamativas la describe como un proceso de "mortificación" (*Mortifikation*): "no se trata, por tanto, a la manera romántica, de un despertar de la conciencia en los vivos, sino de un asentimiento del saber en las obras, que están muertas".[22] Aquí se afirma, sin rodeos, la muerte de las obras, y la crítica toma el lugar de un saber sobre algo ya perimido. La mortificación no consiste en matar o destruir la obra, sino en paralizar el movimiento vital de esta con el fin de extraer de ella un conocimiento histórico, penetrado por la fugacidad del objeto: "el objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente esta: convertir en contenido de verdad (*Wahrheitsgehalt*), de carácter filosófico, los contenidos objetivos (*Sachgehalte*), de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra de arte significativa".[23] La crítica persigue un contenido de verdad a partir de los contenidos objetivos de la obra: los *realia* o contenidos concretos que, de acuerdo con la metáfora de Benjamin, constituyen las cenizas de la hoguera de las que parte el crítico en busca de la llama (el contenido de verdad). Las obras más duraderas son aquellas "cuya verdad

18. *GS* II, 1, p. 155.

19. *GS* I, 1, p. 398.

20. *Ibid*., p. 407.

21. *Ibid*., p. 343.

22. *Ibid*., p. 357.

23. *Ibid*., p. 358.

está más profundamente enraizada en su contenido objetivo",[24] es decir, en su tiempo histórico. Así, la crítica lleva a cabo un despliegue del lenguaje formal de la obra y privilegia la exposición de su contenido, en detrimento del efecto. Si en el contexto de *Las afinidades*… Benjamin afirmaba que "la forma es la ley por la cual lo bello se liga a la perfección y la totalidad",[25] y la vinculaba por tanto con la vida y el velo, en el libro sobre el drama barroco retoma el problema de la forma artística e indica que esta consiste en una transformación de contenidos factuales. La vida funda la forma; la muerte, el contenido de la obra.

Cabe destacar la operación redentora de la crítica en este proceso, en estrecha conexión con la estructura alegórica de las obras. En la fragmentación y la transitoriedad Benjamin observa una indicación del mundo redimido.[26] En el teatro barroco, en que la historia es expuesta como sufrimiento del mundo y como catástrofe, esa misma transitoriedad se convierte en signo (en alegoría) de la redención.[27] La calavera es emblema de la transitoriedad del poder terrenal y de la vanidad humana; allí se plasma "todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido"[28]. La crítica de arte no redime la obra en el sentido del Romanticismo temprano, en que la ironía salva su relatividad y la eleva al absoluto del arte:[29] lejos del absoluto romántico, lo mesiánico es aquí la absorción profana de las fuerzas de la redención en el instante fugaz de la historia.

El concepto benjaminiano de crítica de arte descansa, entonces, en un fundamento doble: por un lado, en una metafísica de la obra, que la concibe como ruina, penetrada por una fuerza carente de expresión capaz de paralizar su movimiento vital y entregar los contenidos históricos al pensamiento; por otro, en una teoría del método crítico, que señala la necesidad de una decodificación de esos contenidos históricos de la obra para alcanzar una verdad de orden filosófico.

---

24. *Ibid*., p. 125.

25. *GS*, I, 3, p. 830.

26. Cfr.: "Esta transformación de los contenidos objetivos en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte (y debido a la cual de década en década disminuye el atractivo de sus antiguos encantos) se convierta en el punto de partida de un renacimiento (*Neugeburt*) en que toda belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina. En la estructura alegórica del *Trauerspiel* barroco siempre se han destacado claramente tales formas reducidas a escombros que son características de la obra de arte redimida", *GS* I, 1, p. 358.

27. *Ibid*., p. 405.

28. *Ibid*., p. 343.

29. *GS* I, 1, p. 86.

VII

Desde la directriz profundamente objetivista del pensamiento benjaminiano, la idea de desvelamiento es cuestionada como caída en el subjetivismo. La intención de desvelar está ligada a los *conceptos* del intelecto conocedor, en contraste con la verdad de las *ideas* que se automanifiestan. Según el célebre "Prólogo epistemocrítico" al libro sobre el drama barroco, las ideas no pueden ser explicadas con referencia a una facultad intelectual. En ese sentido la verdad, que pertenece al ámbito eidético, no puede ser objeto de una relación intencional, una correlación interior a la conciencia que determina un objeto. Por eso mismo, "la verdad es la muerte de la intención".[30]

Cabe recordar aquí un elemento de la estética kantiana de lo sublime que consuena con nuestro argumento: aquel que afirma que el misterio sublime se origina en una operación por la cual el sujeto proyecta sobre el objeto una sublimidad que pertenece en realidad a su propio sentimiento (Kant llama *subrepción* a esta operación). Ni el cielo estrellado ni la fuerza de la naturaleza son *en sí mismos* ningún misterio: este siempre depende del asombro de quien se maravilla. El concepto marxiano de mercancía, fundamental en la obra tardía de Benjamin, utiliza la idea de misterio en una dirección similar, en la medida en que este es el producto de una proyección:

> ¿De dónde procede, entonces, *el carácter misterioso* que presenta el producto de trabajo, tan pronto como reviste forma de mercancía? Procede, evidentemente, de esta misma forma [...] Estriba pura y simplemente en que *proyecta* ante los hombres el carácter social del trabajo de estos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores.[31]

Una vez más, Benjamin encuentra la salida de esta fantasmagoría en la noción de alegoría. Al disminuir el valor de uso de los objetos, estos quedan alienados, vaciados, y adquieren significaciones cifradas: como en la alegoría barroca, el sentido resulta arbitrario, carente de todo fundamento. El valor de las mercancías en el mercado es tan despótico como la operatoria por medio de la cual se fijan los significados de los emblemas barrocos: "la moda de los significados (en la alegoría barroca) cambiaba tan rápidamente como

30. *GS* I, 1, p. 216.

31. K. Marx, *El capital. Crítica de la economía política. Vol. 1*, trad. de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, p. 37. (La bastardilla es nuestra.)

cambia el precio de las mercancías. El significado de las mercancías es su precio; la mercancía no tiene otro significado. Así, el alegorista está en su elemento con la mercancía (…) la mercancía pasó a ocupar el lugar de la forma de ver alegórica".[32]

La muerte entra en diálogo, entonces, con la moda, y rige así el mundo mercantil. La novedad *constante* tiene su contracara en lo que perece constantemente; lo nuevo se mira en el espejo de lo siempre igual. De allí el interés de Benjamin por los grabados de J. J. Grandville, que subvierten irónicamente la lógica del mundo mercantil y extienden "las aspiraciones de la moda tanto a los objetos de uso cotidiano como al cosmos".[33] En este contexto emerge la figura del coleccionista, capaz de rescatar a las cosas de su "destino" de circulación en la esfera del mercado. Su adoración fetichista de las cosas muertas es comparada con la del alegorista: "en todo coleccionista se esconde un alegorista y en todo alegorista, un coleccionista".[34] Sacadas del mundo mercantil, sustraídas de todo uso –salvo el de la contemplación– ellas encuentran una nueva funcionalidad, y reavivan aquella característica propia del fetichismo que consiste en derribar la barrera que existe entre lo orgánico y lo inorgánico.[35]

La forma mercancía encarna, en síntesis, la crisis de la experiencia, cuyo vaciamiento permite trazar una continuidad entre el barroco y la modernidad precisamente respecto del duelo (*Trauer*): en un caso, por el desalojo de la divinidad, en otro, por la extinción de una experiencia capaz de articularse con el pasado y la tradición. La mercancía, con su dinámica eternamente móvil, instala como correlato suyo, frente a la experiencia (*Erfahrung*), la vivencia (*Erlebnis*). Por ello Benjamin se refiere a "la experiencia ya difunta que, eufemísticamente, se llama vivencia".[36] La vivencia es fragmentaria y discontinua, se vincula con los *shocks* como norma sensible de las grandes ciudades y del ambiente técnicamente modificado. En el siglo XIX, la alegoría pasó, así, de la naturaleza al interior del sujeto: "las alegorías representan lo que la mercancía hace de las experiencias que tienen los hombres de este siglo".[37]

32. *GS* I, 2, p. 686.

33. *GS* V, 1, p. 51.

34. *Ibid*., p. 279.

35. *GS* V, 1, [B 3, 8], p. 118.

36. *GS* I, 2, p. 681.

37. *GS* V, 1, p. 413.

VIII

La muerte es concebida como el poder de paralizar, fragmentar, interrumpir. Esta concepción implica la recusación de la noción de totalidad, y en el ámbito estético, del arte como absoluto, vinculado con la organicidad, con el símbolo, con la reconciliación. Implica también, por lo tanto, una concepción de la historia que incorpora lo fallido, lo fracasado, lo que no ha podido actualizarse. El alejamiento de Benjamin de las tesis fundamentales del Romanticismo de Jena lo conduce a una ruptura con el *continuum* de la reflexión romántica, y a una reivindicación cada vez más acentuada de la figura de la interrupción. En la caracterización de lo carente de expresión encontramos la primera aparición sistemática de esta idea de interrupción estrechamente vinculada con la muerte, y que incide de modo contundente tanto en el *Libro de los Pasajes* como en "Sobre el concepto de historia" (1940), haciendo converger la tarea del crítico con la del historiador. En su último texto, Benjamin concibe la historia como un tren que avanza y que debe ser bruscamente *detenido*. La revolución será el último nombre de esa interrupción: si la filosofía de la socialdemocracia suprime la noción de revolución a partir de la consideración de la historia como lento progreso hacia una meta inalcanzable, el acontecimiento revolucionario supone la detención del *continuum* de la historia, el *freno* de aquel tren en que viaja la humanidad. Bajo la ideología del progreso, "tampoco los muertos están a salvo".[38] La *detención* da a la muerte su peculiar significación, y la muestra como algo distinto al final de una vida; se constituye como elemento que trabaja *en* la vida, y que entra en relación dialéctica con ella: la vida es producción de cadáver, y la materia cadavérica posee aún memoria de ella: "no es una casualidad que precisamente las uñas y el pelo, que, en su calidad de materia muerta, se cortan del cuerpo vivo, continúen creciendo en el cadáver".[39]

En la obra tardía, la fragmentación que opera la muerte cobra un valor eminentemente dialéctico, en su vinculación con los conceptos de mercancía y de vivencia, que forman parte de un esquema conceptual que no los reduce a una valoración simplemente positiva ni negativa: el cine, el arte del *shock*, encarna todas las contradicciones de la modernidad. En ambos periodos, la alegóresis emerge como un elemento necesario para pensar el tiempo histórico: se trata precisamente de asumir el protagonismo de la muerte, de escuchar el lamento del mundo, "pues el lamento percibido y hondamente escuchado se convierte ya en música".[40]

38. *GS* I, 2, p. 695.

39. *GS* II, 1, p. 392.

40. *Ibid*., p. 140.