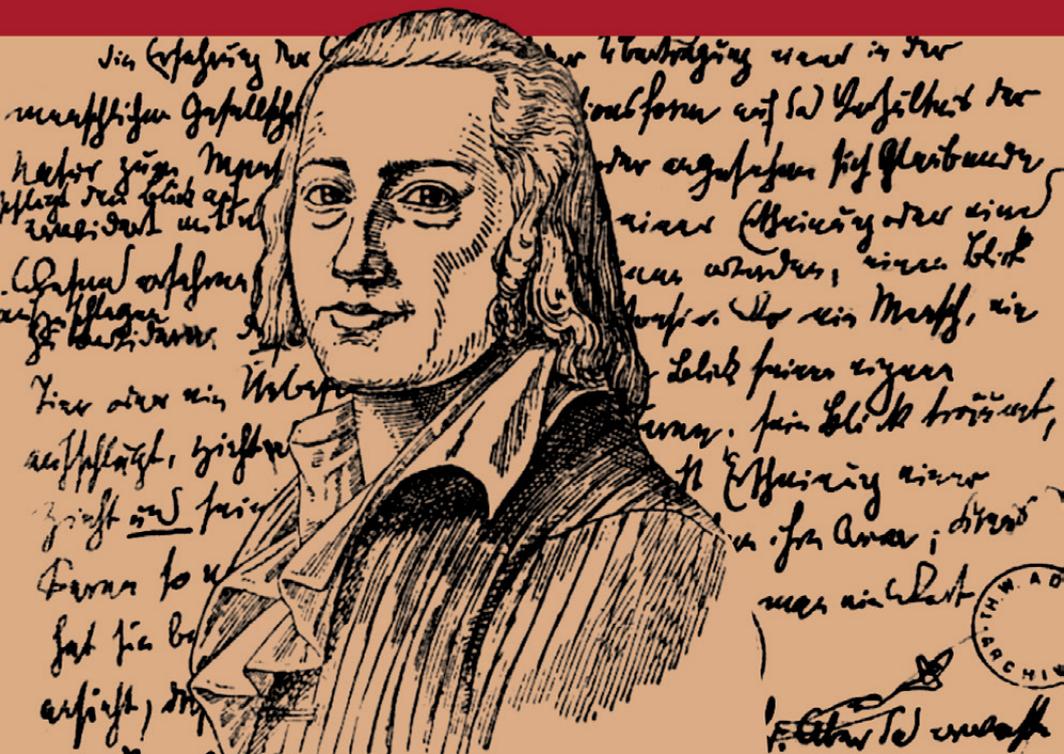


EL ESPACIO DEL POEMA

Indagación sobre «lo poético» en Walter Benjamin



EMILIANO MENDOZA SOLÍS

Prólogo de Virginia López Domínguez



UDIR

Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Mendoza Solís, Emiliano, autor. | López Domínguez, Virginia, prologuista.

Título: El espacio del poema : indagación sobre «lo poético» en Walter Benjamin / Emiliano Mendoza Solís ; prólogo de Virginia López Domínguez.

Otros títulos: Indagación sobre «lo poético» en Walter Benjamin.

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2025.

Identificadores: LIBRUNAM 2267140 (libro electrónico) | ISBN 9786075874562 (libro electrónico).

Temas: Benjamin, Walter, 1892-1940 -- Crítica e interpretación.

Clasificación: LCC PT2603.E455 (libro electrónico) | DDC 838.91209—dc23

Portada: Amaury Veira Huerta

Primera edición: 2025

D.R. © 2025, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, 04510, Ciudad de México

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

Unidad de Investigación sobre

Representaciones Culturales y Sociales

Corrección: Bianca Alessandra Pizano Soto

Formación y maquetación: Ana Laura Alba (*et al.*)

Asistencia editorial: Bianca Alessandra Pizano Soto

ISBN (libro electrónico): 978-607-587-456-2

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

EL ESPACIO DEL POEMA

Indagación sobre «lo poético» en Walter Benjamin

EMILIANO MENDOZA SOLÍS



UDXR

Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales

ÍNDICE

Prólogo para El espacio del poema de Emiliano Mendoza Solís <i>Virginia López Domínguez</i>	7
Nota preliminar	15
1. La idea de logos	21
2. Estética del poema	29
3. El espacio del poema (Stefan George)	35
4. Proyecto y renuncia (Hugo von Hofmannsthal)	45
5. La tarea poética (Friedrich Hölderlin)	57
Agradecimientos	105
Referencias	107

PRÓLOGO PARA EL ESPACIO DEL POEMA
DE EMILIANO MENDOZA SOLÍS

Virginia López Domínguez

La trágica experiencia del Holocausto ha marcado un antes y un después en la historia de una civilización que se sentía profundamente orgullosa de su capacidad para controlar la naturaleza y la sociedad mediante el cálculo y la previsión. De pronto, se hizo evidente que esa cultura, basada en la razón teórica que fundamenta la técnica, se había transformado en barbarie, en instrumento de tortura, aniquilación o expolio de su entorno, y que, entre los sometidos a su dominio, no sólo se encontraba el mundo natural con sus distintos reinos, sino que también se incluían los otros seres humanos. La aterradora evidencia de los campos de concentración dejó a los espíritus libres perplejos, paralizados por el horror y —como el Ángel aludido por Walter Benjamin en sus *Tesis sobre filosofía de la historia*— enmudecidos y expectantes frente a un pasado atroz que no se desea repetir. Ante semejante situación, Theodor Adorno auguró la posible muerte del arte y del pensamiento con su famosa frase: “Después de Auschwitz, no se puede escribir poesía”. Pero lo cierto es que la poesía no murió entonces. Tras el terrible sacudón y la entrega a un nihilismo pesimista que se revela, por ejemplo, en la escritura deslavazada, casi al borde de la quiebra, de “Tubinga, enero” de Paul Celan, o en el “Post-facio” a *Requiem* de la rusa Anna Ajmátova, transcrito todo en mayúsculas, como si se tratara de gritos desgarrados, la poesía consiguió nutrirse otra vez del aspecto creador de la nada que nos corroe internamente, nos hunde en la tristeza y, sin embargo, constituye un vacío que aún puede llenarse de proyectos.

La lucha contra las dictaduras posteriores a la Segunda Guerra Mundial, tanto en España como en Latinoamérica, hizo resurgir esa creación comprometida que aparece cuando se miran de frente “los vertiginosos ojos claros de la muerte”, la que se niega a ser un lujo cultural orquestado por cantores neutrales y consigue alinearse junto a los pobres o a los necesitados, para hacer de las palabras aullidos en el cielo que se vuelven actos en la tierra. Entonces, la poesía volvió a alimentarse de esperanza, convertida, como advierte Gabriel Celaya, en un “arma cargada de futuro”. En realidad, fue la expansión del capitalismo por todo el globo, con su mercantilización de la vida y sus más mínimos gestos, lo que contribuyó de manera definitiva a la agonía poética, porque multiplicó el número de escritores superando —como ya había anunciado Cabrera Infante— a la cantidad de lectores.

Al quitar al arte toda trascendencia, confundiéndolo con la artesanía, y hacer de la energía creadora una fuerza democrática, repartida de forma igualitaria entre todos los seres humanos, susceptible de ser exteriorizada y ejecutada por cualquiera, el poema se volvió un objeto, un artículo más de consumo, como lo son las frases impresas en playe-ras, tazas u otros artículos que cualquiera puede fabricar, prescindiendo de la inspiración y aplicando con destreza las reglas de construcción. Al escindirse de su contexto e incorporarse al circuito de la reproductibilidad técnica, se desvaneció el aura que definía el producto como artístico, a la vez que el sujeto creador dejó de ser un artista. Y en aquel momento, sí se firmó el acta de defunción de la poesía. Perdió el carácter contestatario y rebelde que le concedía María Zambrano, porque se hizo expresión de sentimientos particulares que no pretenden revelar la verdad de las cosas, sino sólo venderlas y, por tanto, revisten la realidad de una apariencia casi siempre engañosa. Como

resultado, comenzaron a proliferar talleres de escritura creativa, del mismo modo que se ofrecen clases de yoga o sesiones de reiki, con el fin de desarrollar la espiritualidad o simplemente de eliminar el estrés. En su gran mayoría están dirigidos por escritores mediocres, a pesar de que incluso han llegado a incorporarse a ciertas universidades, donde —a imitación del modelo educativo americano— se brindan másteres específicos. Esto llama poderosamente la atención considerando que hasta ahora los poetas nunca habían acudido a escuelas semejantes, porque es evidente que los dones poéticos no se transmiten ni se enseñan, sino que sólo se acrecientan a través de la lectura de los grandes autores y no, gracias a aquellos que buscan en la dirección de un taller una manera de obtener beneficios económicos en un ámbito donde las salidas profesionales son prácticamente inexistentes. Finalmente, el desarrollo de los medios informáticos, con el uso de Internet y de celulares, facilitó el proceso de edición y difusión. Por eso, las redes sociales se inundaron de individuos que se autodefinen como “poetas”, cuya presencia ha tenido un aumento exponencial durante el enclaustramiento provocado por la última pandemia.

Así, la poesía, que, ya en la antigüedad, Aristóteles había considerado más verdadera que la historia, se sumó al torrente de noticias falsas, bulos o teorías conspiranoicas que circulan en internet. El objetivo del poema ya no era plantear la verdad desde una perspectiva que ampliase el campo racional ni expresar con belleza un sentimiento único pero de alcance universal, sino dejar una huella narcisista, aunque precedera, puro registro biográfico equivalente en la letra a lo que es una selfi para el mundo de la imagen. La cantidad excesiva de escritos hizo del lenguaje poético un desperdicio, carente de musicalidad o de una significación original que esculpiera el objeto desde la

mirada poética. La lírica, pues, se convirtió en basura, algo parecido a lo que ocurrió en la plástica con el movimiento del *arte povera*. Se trataba sólo de una excrecencia plenamente identificada con el sujeto que la produjo, quien, debido a su falta de formación y a su cómoda improvisación, la depositaba en las redes repleta de errores ortográficos, de torsiones inclusivas y significados erróneos, con el fin de llenar un espacio vacío, evitar el aburrimiento y aumentar la autoestima. La necesidad del dominio de la tecnología hizo que se impusiera como un decreto la idolatría de los poetas jóvenes, que en realidad tomaba su modelo de la época del romanticismo y tenía su máximo representante en Arthur Rimbaud, el poeta adolescente. Según era de esperar por su edad, estos jóvenes románticos se caracterizaron por una sublevación ante las normas impuestas tanto en la sociedad como en la literatura. En última instancia, su objetivo era la búsqueda de la libertad y precisamente fue en la poesía donde la encontraron —como diría Lorca más de un siglo después—. Lo curioso es que dicha rebeldía no consiguió transferirse a la actualidad, porque los poetas de las redes informáticas funcionan como esclavos de la tecnología y del mercado editorial que los premia y publica sus “bestsellers”, según las modas que él mismo decreta. Son más bien los representantes de una sociedad que ya ha cruzado el umbral del ocaso anunciado por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*, y que ahora se debate al borde del colapso.

La primera alerta sobre el desbarrancamiento o la alienación individual y social que podía provocar el uso indiscriminado de una razón teórica, puramente instrumental, que apartase al hombre de sus sentimientos y de sus obligaciones éticas, es decir, de la compasión hacia los demás, la encontramos en el primer romanticismo alemán y, más concretamente, en Hölderlin, su guía espiritual.

En su elegía *Pan y vino*, el poeta advierte que los altares están vacíos y que los dioses ya no habitan entre nosotros, sino por encima de nuestras cabezas. El efecto de esta completa desacralización consiste en haber quitado al mundo todo encanto poético. Poco después, el inglés John Keats insiste sobre esta idea en su poema *Lamia*, señalando que ya en sus tiempos la razón conquista los misterios con la regla y la línea, corta alas a los ángeles, disipa a los gnomos y reduce el universo al catálogo de las cosas triviales, donde la explicación de Newton sobre la descomposición de la luz desteje ese arco iris que mirábamos maravillados en nuestra infancia. Semejante desconexión con el universo, no sólo la separación de la naturaleza, sino la escisión interior con nosotros mismos, nos ha arrojado a la noche de una soledad inmensa, que obliga a preguntarse sobre el sentido de la poesía y la función de los poetas en medio de una tierra devastada:

Mientras tanto pienso a menudo
que mejor es dormir, que estar así sin compañeros,
que aguantar así. ¡Y qué hacer entre tanto y qué decir!
No lo sé, y ¿para qué poetas en tiempos de miseria?
Pero ellos son —dices tú— como los sacerdotes sagrados
del dios del vino,
los que fueron de un país a otro en la noche sagrada.
Y del dios tronador viene la alegría del vino.
Por eso pensamos también en los celestiales, los que
ya han estado y vuelven en tiempo oportuno.¹

.....
¹ F. Hölderlin, *Las grandes elegías (1800–1801)*, Hiperión, Madrid, 1980, p. 119.

La muerte del último dios de la antigüedad, Jesucristo, quien se inmoló dejando martirizar su carne y resucitó para negar lo terrestre y augurar en su lugar un reino celestial, marca para Hölderlin la entrada en un tenebroso anochecer. Es la negrura del dolor, la ausencia y el olvido de nuestro ser, frente a la cual huir resulta imposible. No hay otra alternativa que experimentar esa noche en toda su intensidad: sentir su mudez y ahondar en lo único que vemos en medio de las tinieblas, nuestro interior, hasta dejarnos disolver en el vacío que nos da paz y nos muestra nuestro ser en un sitio relativo, periférico, respecto de la totalidad de las relaciones que constituyen el universo. En el ingreso a esa eternidad preñada de sueños, se prepara la llegada de lo que ha sido y de lo que puede llegar a ser, cuando se perfilan desde el corazón, y no sólo desde la inteligencia, las imágenes de ese futuro previsto en lo pasado, que consiste en la reconciliación con la propia esencia de cada uno.

De acuerdo con estos versos, en medio de la oscuridad y el silencio, los hombres se mantienen a la espera aguardando el reencantamiento del mundo, cuando las huellas de Dionisos y la profecía cristiana se den la mano presagiando la sagrada unidad. Entonces —como ansía Hölderlin— se podrá habitar el cosmos poéticamente, bautizándolo en la totalidad de sus aspectos y, con cada nombre pronunciado, se restaurará la relación entre lo divino y las cosas, renacerá el universo. Mientras tanto, los poetas atisban la aurora en su embriaguez para dar albricias a esa comunión universal con los demás hombres y con la naturaleza. Sin embargo, pasados ya más de doscientos años desde esta elegía, resulta obvio que el amanecer no ha llegado aún y que la crisis se ha ido profundizando con el avance de la técnica y su invasión de los aspectos más íntimos de la vida cotidiana. La poesía ya no expresa una

palabra originaria y sagrada, sino que es el eco repetido de múltiples voces que cada vez con más frecuencia son ordenadas por una inteligencia artificial.

Considerando el contexto actual, hay que reconocer que el libro de Emiliano Mendoza Solís que aquí prologamos entraña un acto de valentía, porque sus tesis principales contradicen la visión estética de la poesía en la actualidad y la incitan a reformularse a sí misma. *El espacio del poema* constituye un intento de recuperar la esencia de la poesía, la misma que impulsó las grandes creaciones de poetas alemanes como Goethe, Novalis y, sobre todo, Hölderlin, presentadas a través de la crítica genial de Walter Benjamin, realizada en el mismo momento en que Europa emprendió su declive, alcanzando los picos de máxima furia durante las dos Guerras mundiales. Se trata de una interpretación que se aleja de la filología para hacerse filosófica y resulta muy poco sospechosa de ser retrógrada, pues se apoya en autores como Stefan George, Hugo von Hofmannsthal y Norbert von Hellingrath, quienes realizaron un examen crítico tanto de la tradición como del contexto de su época investigando la profunda crisis de los medios expresivos de entonces y apuntando al tema de la reconfiguración espaciotemporal del poema.

Efectivamente, en 1918, casi al mismo tiempo que se publicaba el trabajo de estos autores, Benjamin entregó en la Universidad de Berna su tesis doctoral sobre *El concepto de "crítica de arte" en el Romanticismo alemán*. En ella presenta los fundamentos filosóficos de la crítica de arte romántica (especialmente, en Friedrich Schlegel y Novalis) que permiten comprender por qué en el romanticismo la literatura es capaz de producir desde sí misma la teoría literaria e identificarse con ella. Además, muestra su vinculación con los motivos metafísicos, estéticos y gnoseológicos que enraízan en el idealismo fichteano, un pensamiento

que se bautizó a sí mismo como “el primer sistema de la libertad”. Como resultado, aparece aquí una teoría de la sensibilidad en la que se presenta lo absoluto en la superficie misma del objeto, como si se tratara de la forma originaria a la que aludió Goethe, a quien, justamente, el autor berlinés dedicó dos ensayos.

El análisis de Emiliano Mendoza Solís aborda la estética de Benjamin desde su lado más profundo y complejo. Su punto de partida es el núcleo de lo poético (*das Gedichtete*), una noción difícil de escrudñar, que constituye el origen singular del poema, la materia caótica de la cual se nutre, en sí misma intraducible, pero que finalmente termina por materializarse en la obra. Dicho de otro modo, cada poema revela algo no comunicable: la palabra pura o la idea en esencia. La tarea poética consiste en una actividad que se presenta al autor como un deber ineludible. Por una parte, se trata de renunciar a los propios prejuicios y abandonarse emocionalmente al dictamen apriorístico, es decir que todo proceso simbólico se caracteriza por un momento desintegrador, de ahí que admita dentro de sí una instancia crítica. Por otra parte, se trata de redefinir ese absoluto para aportar testimonio de su verdad y transmitirla a los demás. El conjunto de ambos pasos configura la experiencia poética. De esta manera, Benjamin consigue devolver su dignidad al discurso poético, desvirtuado por la sociedad materialista y mercantilizada. El poema se erige entonces como el espacio de lo sagrado desde donde combatir la desilusión apoyándose en una fe secularizada, sin necesidad de un dios exterior a los seres humanos, que permita captar la verdad en estado vivo.

NOTA PRELIMINAR

Las siguientes páginas estudian un momento axial de la teoría literaria de Walter Benjamin. Este singular episodio puede valorarse, como se verá, a partir de tres ejes problemáticos: el primero examina el contexto intelectual en el cual esta teoría es concebida; posteriormente, el análisis se concentra en la idea de poema y en el concepto paradigmático de *lo poético*; finalmente tratamos de esclarecer lo que Benjamin denomina *tarea poética*, una idea importante para la exposición de la “crítica inmanente” de la obra y, concretamente, para la crítica inmanente del poema. Estamos, pues, frente a tres palabras clave que definen el itinerario de la reflexión: lo poético (*das Gedichtete*), la tarea poética (*dichterische Aufgabe*) y la crítica inmanente (*immanente Kritik*).

Bajo una óptica más general el objetivo no es otro que exponer el surgimiento de la idea benjaminiana de obra de arte, y particularmente la idea de poema, tal como el autor la concibe en algunos textos de juventud. Para esto es pertinente reconocer que la originalidad de la reflexión de Benjamin radica en elaborar y aplicar un tipo de análisis cuyos criterios no son aquellos concebidos por las poéticas normativas o especulativas precedentes. La reflexión sobre el poema está claramente centrada en una *estética*, es decir, en la concepción de una teoría de la sensibilidad cuyo objeto, tal como lo veremos, “quiebra” o “violenta” los esquemas teóricos establecidos previamente, en los cuales incluso queda en evidencia una serie de contradicciones históricas; contradicciones que marcan dramáticamente tanto la sensibilidad, como el espíritu de toda una generación de pensadores y artistas en las primeras décadas del siglo xx.

Lo denominado como estética, en este caso, no alude a una poética o discurso específico sobre la obra de arte literaria; es decir, no se trata de un discurso dirigido a implantar principios normativos determinados. La *estética del poema*, que se expondrá a continuación, trata de aproximarse a la obra artística mediante un procedimiento puramente filosófico. Si tratamos de identificar los antecedentes que dan pie a esta orientación, tendremos que acercarnos a algunas aportaciones metodológicas y criterios relativos a la percepción de la obra que remiten a la *Aufklärung*, así como a las consideraciones estéticas de Goethe. De este modo la indagación sobre el poema es preciso orientarla a partir de dos perspectivas más específicas: la primera de ellas puede denominarse “externa”, y supone el análisis de un conjunto de autores cuya característica común reside en que parten de un examen crítico tanto de la tradición como de su contexto histórico y cultural inmediato (las primeras décadas del siglo xx). Esto en sí mismo plantea un problema. Sin embargo, en este caso, nos concentraremos en mostrar la forma en que estos autores detectan un elemento común, perciben una profunda crisis de los medios expresivos del arte, de la obra de arte literaria y particularmente del poema como objeto paradigmático. De este modo aparecen —sin seguir un orden estrictamente cronológico— autores como Stefan George, Hugo von Hofmannsthal y Norbert von Hellingrath. Posteriormente, el análisis estará centrado en la obra de Friedrich Hölderlin con quien queda expuesta de manera fundamental la cuestión relativa a la reconfiguración espaciotemporal del poema.

Con la figura de Hölderlin (que es en sí misma la del poeta-filósofo), puede plantearse la segunda perspectiva desarrollada en este trabajo, esto es, la perspectiva “interna” del análisis. Esto sucede cuando Hölderlin redefine el *topos*

del poema desde la obra. Hölderlin concibe un lugar propio, el suelo nutricio de toda experiencia, algo que se presenta como el núcleo problemático de cada especulación. A ello hace referencia lo designado con el neologismo *das Gedichtete* (un término traducible como lo “poético”, lo “poetizado”, lo “poemático”, e incluso, el “dictamen”). Esta instancia habrá de escrutarse mediante la tarea poética, *die dichterische Aufgabe*, una tarea y un deber del poeta, quien se entrega a la obra para dar alcance a la *experiencia poética*. Así queda definida la tarea existencial (también la “renuncia” y el “abandono”) que cada obra singular lleva consigo. Este *topos* poético habrá de redefinir el elemento apriorístico y la tarea poética que precede a cada obra singular, del cual el poema aporta, en cada caso, testimonio de verdad.

Das Gedichtete representa igualmente algo *inexpresivo* resguardado en la obra. Esto no sólo es un modo de representar el origen singular del poema y el testimonio de cada obra particular, también es algo que motiva al análisis filosófico: “lo inexpresivo es el *poder crítico*”.¹ Hay que reconocer entonces en *das Gedichtete* algo que convoca a la actividad crítica, pero sobre todo hay que observar en ello una instancia de *intraducibilidad*, pues en sí misma expresa lo intraducible o, en el mejor de los casos, alude a algo que sólo puede traducirse al permanecer materializado en la obra. En efecto, cada poema es a su modo traducción de algo no-expresable, sin embargo, la propia obra, el poema, aporta el espacio materializador de la tarea. Por eso *die Aufgabe* plasma un momento de detención y parálisis; en ella están actualizadas —o no— las representaciones de una *partición* o *fractura* que el propio poema concibe mediante cada uno de sus elementos constitutivos. El *poema* capta

.....
¹ W. Benjamin, “*Las afinidades electivas*” de Goethe, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 193.

(sin explicar, sin comunicar) la *palabra pura*, capta la idea en esencia. Mientras tanto el *poeta* permanece en estado de zozobra, es decir, su *pathos* no puede ser otro que lo designado por Hölderlin como “timidez”, pues él mismo, el poeta, carece de la certeza, de los medios críticos y de los elementos judicativos para evaluar sus producciones, con lo cual es imposible desde su perspectiva ver objetivamente si la tarea ha sido cumplida; es imposible saber si el *abandono* (lo que impone la materialización de la obra) permanece en el poema o si, por el contrario, lo que queda de ella es simplemente el testimonio de un fracaso.

*Temor ante la verdad, a partir del placer en ella.
En efecto, primera captación viviente de ella
en el sentido viviente está, como todo sentimiento puro,
expuesta a confusiones; de modo que uno no yerra
por culpa propia, ni por una perturbación
sino por causa del objeto superior, para el cual,
relativamente, el sentido es demasiado débil.*

Friedrich Hölderlin

1. LA IDEA DE LOGOS

¿Qué es el poema? ¿Cómo delimitar o hacer concebible el campo de influencia de esa obra singular? El poema, obra enraizada en los límites abismales de lo real: “en todo poema el caos debe resplandecer a través del velo regular del orden”.¹ Esta afirmación de Novalis muestra la fragilidad de la experiencia llevada al lenguaje, fragilidad resguardada en unas cuantas palabras. Cuando Benjamin nos remite a la cuestión del fenómeno literario, supone la tarea de escudriñar un concepto–límite (*Grenzbegriff*), como lo es ya el reconocimiento de ese orden precario suspendido en el caos, expuesto en la idea romántica de poema. En ese sentido Benjamin afirmará en uno de sus textos programáticos de juventud: *Das reine Gedichtete würde aufhören Grenzbegriff zu sein: es wäre Leben oder Gedicht*, “si *das reine Gedichtete* [lo poético puro] dejara de ser un concepto–límite, sería vida o poema”.² *Lo poético, das Gedichtete*, es un fenómeno surgido en la frontera de las producciones naturales y las producciones propias del *hacer* humano.³

.....

¹ Novalis, *Himnos de la noche – Enrique de Ofterdingen*, RBA, Barcelona, 1999, p. 142.

² En este caso tomamos como referencia la traducción de L. Martínez de Velasco, “Dos poemas de Hölderlin” en *La metafísica de la juventud*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 142.

³ La equivocidad que acompaña a este término puede vislumbrarse en las diversas traducciones empleadas en castellano como *poético*, *poemático* o *dictamen*, esta última cercana a la palabra alemana *Dichtung* (poesía). En todo caso *das Gedichtete* designa una *compleja unidad sintética* orientada hacia el orden del espíritu y de la intuición. Se trata claramente de terminología de cuño romántico sustraído, a su vez, de cierto léxico caro al pensamiento kantiano. Ello implica que la tarea de escudriñar el fenómeno poético en general (y la poética romántica en particular) debe articularse a través del *esquema trascendental aportado por el poema*. Tanto *das Gedichtete* (lo poético) como la acción de poetizar, aluden a ese arte oculto en las profundidades del alma como lo es la imaginación trascendental. Ph. Lacoue–Labarthe, “El valor de la poesía” en *Heidegger, la política del poema*, Trotta, Madrid, 2007, p. 82s.

Una cuestión productiva que nos remite a la cosa literaria y, con esto, al límite del propio poema y de aquello que éste testimonia: su verdad. En otros términos, *das Gedichtete* es aquello que el poema contiene y expone, asegurando la transición entre dos unidades fundamentales: la del propio poema (anterior a la distinción entre forma y materia), y la concerniente a la vida (anterior a la distinción entre tarea y solución). Benjamin buscará, valiéndose de diferentes medios, acceder a esta instancia a partir de la implementación de un método fundamentado en una teoría del conocimiento y en una estética orientada a la obra de arte literaria.

El punto en el cual el método establece contacto con la teoría de la experiencia (o de la sensibilidad) está situado claramente bajo la influencia del romanticismo alemán, especialmente del denominado *Frühromantik* o romanticismo temprano, al que Benjamin dedica un acucioso análisis en su tesis doctoral. Para los primeros románticos, el fenómeno concebido en este caso como *das Gedichtete*, guarda esa equivocidad reconocida ya por Aristóteles cuando el estagirita percibe que las *producciones* hechas sólo de palabras tienen la curiosa característica de *carecer* de un nombre específico que las designe inequívocamente. La literatura como discurso autónomo no existe en el pensamiento arcaico. En razón de ello el romanticismo temprano representa no sólo la constitución de un “campo literario” instaurador de un nuevo discurso, también implica establecer contacto con algunas de las coordenadas más conflictivas del pensamiento filosófico. Un *entrecruzamiento*, denominado por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy como *absolu littéraire*, una instancia sólo representable a través de la *producción* de algo inédito, de algo que no encuentra mejor expresión en este contexto que el término *literatura*; suponiendo, desde el principio,

lo literario como un concepto en sí mismo indefinible, el cual será delimitado por los románticos perennemente, pues tendrá que ser “referido bajo las especies de un género nuevo, más allá de las divisiones de la poética clásica (o moderna), capaz de resolver las divisiones nativas (genéricas) de la cosa escrita”.⁴ Para los primeros románticos lo literario está situado más allá de las divisiones de toda posible definición, de modo que se trata de un género programado como radicalmente generativo, tal como lo advierten en su análisis Lacoue–Labarthe y Nancy: “la *genericidad* (généricité), me atrevería a decir la *generatividad* (générativité) de la literatura tomándose y produciéndose ella misma una Obra inédita, infinitamente inédita. El *absoluto*, por consecuencia, de la literatura”.⁵ Este gesto romántico hunde sus raíces de igual manera en el idealismo alemán y en el pensamiento de Goethe. Más allá de la inexacta cronología literaria, los románticos no dejan de estar bajo el signo de la *Goethezeit*, una era sólo definible a través de la imagen del genio–maestro que fue el autor de *Fausto*, cuyo impulso intelectual y, sobre todo, creativo, se traduce ya en Friedrich Schlegel o Novalis, ya en Schelling o Hölderlin, en la configuración de obras radicalmente vivas en el sentido llano y “objetivo” asignado por Goethe a la idea de vida.⁶ La obra de arte depende, como lo refiere Hölderlin respecto a la verdad, de un *sentimiento puro*.

.....

⁴ Ph. Lacoue–Labarthe et J.–L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Ed. du Seuil, Paris, 1989, p. 21.

⁵ *Idem*.

⁶ Benjamin emplea comúnmente la idea de vida y organismo natural de Goethe para fundamentar su propia idea de obra de arte, lo cual puede formularse en estos términos: “la idea de la vida y la supervivencia de las obras es preciso entenderla de manera nada metafórica, sino bien objetiva. Que no se puede atribuir la vida a la corporalidad orgánica tan sólo se ha aceptado hasta en tiempos de máxima confusión del pensamiento”. Véase W. Benjamin, *Obras*, libro IV, vol. 1, Abada, Madrid, 2010, p. 11.

La verdad y la obra de arte tienen un origen común en la “captación viviente”; de ella nacen y en ella perecen los aciertos y fracasos del artista.

A partir de lo *absoluto literario* es posible agrupar una serie de presupuestos importantes para profundizar en un par de ideas de los románticos: la idea de arte y de poema, con lo cual también se abre una vía de acceso a la cuestión tal como la plantea Benjamin. Desde un principio es preciso detectar en la *producción* de esa instancia inédita, denominada *literatura*, la categorización de un género nuevo, como lo era en el siglo XVIII lo designado bajo tal término;⁷ este caso tampoco es una noción que remita llanamente a la “cosa escrita”. La cuestión radica sobre todo en saber cómo la *obra de arte* literaria puede crearse *absolutamente obra* y ser absolutamente literaria. Para aclarar la idea es preciso llevar al límite la crítica romántica de los géneros, en la cual lo absoluto de la literatura no tendrá que concebirse tanto como “poesía” (aunque pretendiese ser “poesía absoluta” como lo querían los simbolistas franceses) o cualquier otro género del *corpus* poético, sino más bien *poíesis* (ποίησις), que tal como se ha vertido tradicionalmente del griego antiguo al castellano, quiere decir *producción*. De manera que la *poíesis* como *generación productora* concierne menos a la producción de la cosa literaria que a la aristotélica “disposición productiva acompañada de razón verdadera”.⁸ Este proceso *generativo*, cuyo fundamento no queda resuelto en un argumento formal ni se limita a

.....

⁷ Aristóteles ya había dejado patente esta dificultad cuando afirma: “empero al arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica [...] le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar, porque, en efecto, no disponemos de nombre alguno común para designar las producciones”. Véase Aristóteles, *Poética*, UNAM, México, 2000, p. 2.

⁸ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, CEC, Madrid, 1948, p. 14.

la búsqueda de un concepto, adopta desde un principio ese carácter equívoco, observado en primer lugar por Aristóteles, cuando más que definir la poesía aporta un gesto provocativo para el pensamiento al referirse a toda producción artística o natural como *actividad* reproductora: *poíesis*. Basta recordar, a manera de ejemplo, el postulado aristotélico que valora el vínculo entre filosofía y poesía: “la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia”.⁹ En este caso, al igual que en la concepción romántica, la *poíesis* representa una actividad productiva más amplia en relación con la poesía vista como género literario; esto es: “la poesía romántica piensa penetrar la esencia de la *poíesis*, la cosa literaria y producir la verdad de la producción de sí [...] de la autopoíeis”.¹⁰

Lo antes expuesto remite a una dimensión metafísica de la obra de arte literaria. Todo ello es replanteado, bajo la óptica de Benjamin, mediante la idea de lenguaje, esto es, a través de un flujo ininterrumpido que transita a través de la naturaleza entera, desde los seres más elementales hasta el hombre y del hombre a Dios. El lenguaje de la naturaleza logra transmitirse secretamente hacia el elemento más próximo, aportando continuidad, configurando una serie de jerarquías al tiempo que mantiene viva la consigna original. Hay entonces una idea de *logos* cuya función productiva es captable en la “traducción” y que tiene lugar entre diferentes estamentos conectados entre sí. Esta traducción puede plantearse a partir de dos órdenes: uno “epistemológico”, en el cual el lenguaje de las cosas y de los hombres supone el tránsito de lo mudo a lo vocal y de lo innombrable al nombre. Por lo tanto, se

.....
⁹ Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ Philippe Lacoue—Labarthe y Jean—Luc Nancy, *op. cit.*, p. 21.

trata de la traducción de un lenguaje imperfecto a otro más perfecto, aportador de conocimiento. El otro orden bien puede llamarse “místico”; en él, todo lenguaje inferior es traducible a otro superior hasta llegar, en su nitidez última, a la palabra de Dios como aquello que aporta unidad a la totalidad del movimiento lingüístico. Tanto en la idea de lenguaje de los románticos como en la de Benjamin, prevalece esta dicotomía (mística/conocimiento). El concepto de traducción es una de las vías para acceder a la idea de lenguaje en Benjamin, pero no es la única.

Adoptando una analogía usada por Benjamin en una carta a Hugo von Hofmannsthal, la cuestión del *logos* es representable como un “palacio ancestral”, como una construcción edificada con “los más antiguos *logoi*”,¹¹ en la cual acontece una serie de rupturas significativas persistentes en todo el pensamiento benjaminiano, por ejemplo: la mudez de la naturaleza y la consecuente tristeza de ésta al encontrarse desposeída de lenguaje; simultáneamente, el reconocimiento de un valor simbólico de la naturaleza mediante el cual el *logos* asegura su propia continuidad.¹² A partir de ello, el pensamiento es visto como *movimiento de las ideas* pero también como su detención o *parálisis*. Irving Wohlfarth describió en pocas palabras este proceso simbólico: “el *Logos* nunca dejará de abandonar a la naturaleza a su suerte. Su lamento sofocado es la llaga abierta de un sistema cerrado”.¹³ Hay, entonces, un abandono del espíritu hacia la naturaleza y como respuesta la naturaleza emite un lamento cuya manifestación es inalcanzable e ingobernable para la razón y sus medios expresivos.

.....
¹¹ W. Benjamin, “Comentarios”, en *Dos ensayos sobre Goethe*, Gedisa, Barcelona, p. 112.

¹² W. Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 159s.

¹³ I. Wohlfarth, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, en *Cábala y deconstrucción*, UNAM, México, 2009, p. 167.

Si bien ha quedado reconocida la imposibilidad de un sistema cerrado —en este caso *herido*—, el lenguaje no deja de aportar su propio *continuum* y con ello la posibilidad de cierta conexión vinculante. De ahí el interés de Benjamin por la teoría de los primeros románticos, en principio, como un pensamiento radicalmente lingüístico; pero también en virtud de una nueva significación de la poésis y del logos, que bien puede calificarse de moderna, al dar cabida a una *subjetividad consciente* enraizada en la naturaleza. Justo aquí cobra relevancia el papel del *poetizar* para los románticos pues, como lo describe Benjamin en su tesis doctoral: “el punto de indiferencia [*der Indifferenztpunkt*] de la reflexión, en el que ésta nace de la nada es precisamente el sentimiento poético [*das poetische Gefühl*]”.¹⁴ Lo cual queda inmediatamente justificado en esta sentencia de Novalis: “el arte poético no es sin duda más que un uso arbitrario, activo y productivo de nuestros órganos —quizás el mismo pensar no sería algo muy diferente de ello—, y por consiguiente son lo mismo pensar y poetizar”.¹⁵ Este *punto de indiferencia* abre un complejo proceso *trascendente*, a partir del cual la actividad poética de la naturaleza encuentra continuidad en la actividad volitiva propia del *querer* humano y, mediante el *ingenio* del hombre (el genio y su capacidad de síntesis actualizadora), ambas actividades productivas (naturaleza y genio) coinciden finalmente en la obra de arte.

.....

¹⁴ W. Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵ Novalis citado por Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 65.

2. ESTÉTICA DEL POEMA

Benjamin trata de articular parte del entramado conceptual del pensamiento romántico mediante la concepción paradójica de la obra de arte moderna y el análisis filosófico que ello implica, es decir, su punto de partida nos remite necesariamente a la idea de *das Gedichtete* (lo poético) como *concepto-límite* (entre vida y poesía), y de poema como instancia radicalmente generativa. La obra de arte en general y el poema en particular permanecen en ese espacio indefinido o “punto de indiferencia”. Bien podría decirse que el poema ocupa un *lugar imposible*, sólo aprehensible “en” y “a través” del poema. Esta perspectiva da pie a la dialéctica de la obra de arte. La distinción entre *palabra* y *poema* remite a un orden metafísico de la obra literaria en el cual queda bien representada la estética del poema benjaminiana. Un ejemplo de ello lo encontramos en la influencia, no exenta de complicaciones, que la obra de Stefan George ejerce sobre la perspectiva de Benjamin. Para ir directamente a la cuestión, recordemos esos conocidos versos traídos a examen filosófico por Martin Heidegger; uno de ellos dice: *Kein Ding sei wo das Wort gebricht*, “Ninguna cosa sea donde la palabra quiebra”,¹ verso final del poema *Das Wort*, que en sí mismo muestra el lugar asignado por George a la poesía: “sólo ella conoce el misterio del despertar y el misterio de la transición”.² Un lugar indefinido en virtud de que sólo es aprehensible en la obra, en el poema. La poesía

.....

¹ El poema apareció por vez primera en 1919 en la importante revista *Blätter für die Kunst*. Más tarde, en 1928, George lo incluye en su último libro publicado en vida con el título *El Nuevo Reino*. Cf. S. George, *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa*, Trotta, Madrid, 2011, p. 177.

² *Ibid.*, p. 195.

permanece en el umbral (entre el sueño y la vigilia, entre lo posible y lo imposible); la obra poética, por su parte, da testimonio de un momento de *quiebre*, algo que lleva consigo la impronta de una violenta partición o fractura.

Benjamin recupera esta idea en diferentes textos con el objetivo de esclarecer la dialéctica inherente al poema (y la obra de arte). Se trata de una instancia conflictiva, inseparable de la tensión entre lo *expresivo* y lo *inexpresivo*; de la dialéctica de lo sagrado y lo profano, y cuya solución remite a una particular noción del pensamiento de Hölderlin, esto es: el acaecimiento de una “palabra pura” en virtud de la cual es posible representar una “interrupción contrarrítmica” que, sucesivamente, haga frente “al arrebatador cambio de las representaciones, de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma”.³ A través de esta fractura y de su consecuente implantación dialéctica, lo expresado da lugar a lo inexpresivo en el interior de los medios del arte. Y el poema da certidumbre a tal representación en tanto se apropia de un lugar *donde la palabra quiebra* o, siguiendo la analogía holderliniana del ritmo: el poema logra apropiarse de “un ritmo que no podría definirse más precisamente que diciendo que algo, más allá del poeta, corta la palabra al poema”.⁴

.....

³ W. Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 125.

⁴ Hölderlin citado en Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 194. La idea presentada por Benjamin en este momento es una alusión del siguiente pasaje de las “Notas sobre Edipo” de Hölderlin: “Por eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el transporte, se hace necesario aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura, *la pura palabra, la interrupción contrarrítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma* [...]. Pues bien, si el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que, en rapidez excéntrica, son más bien las primeras arrastradas por las siguientes, entonces la cesura

Lo expuesto anteriormente puede ser denominado estética o teoría del poema, a saber: el fundamento productivo cuyos efectos atañen en su conjunto a la teoría de la obra de arte. La estética del poema implica al menos dos momentos conceptuales a destacar. Por un lado la tarea o *Aufgabe* —vocablo contradictorio, traducible paradójicamente como “tarea”, pero también como “renuncia”—, cuyo resultante es el reconocimiento de la obra del poeta (así como del traductor y del historiador, a quienes es asignada su propia *Aufgabe* en el *corpus* del pensamiento de Benjamin), que igualmente lleva consigo el reconocimiento de los límites de su capacidad humana; por otra parte, la *solución*, esto es: la determinación del poeta (del traductor o del historiador) de marcar y atravesar, en la representación, las fronteras de la lengua propia, en cuanto ésta es usada como símbolo de una región distinta, oculta, situada en otro lugar, lo cual propicia que la obra dé abrigo a un *misterio* en su sentido radical de *saber oculto*.⁵ Este espacio de acogida evoca la idea de que la obra de arte, y con ello el poema, pueda convertirse en la morada del misterio; aunque ello dé lugar —también— a un saber contradictorio, distinto al adquirido previamente por cualquier teoría y, por lo tanto, inalcanzable en su totalidad al poeta y al filósofo (en su carácter de autores humanos).

Desde otra perspectiva, esta condicionante deja en evidencia el conflicto dialéctico de la obra: toda producción

o la interrupción contrarrítmica tiene que encontrarse antes, de modo que la primera mitad esté como protegida contra la segunda, y, precisamente porque la segunda mitad es originalmente más rápida y parece tener más peso, el equilibrio, a causa de la cesura, que actúa en sentido contrario, se inclinará más, partiendo del final, hacia el comienzo”. Véase Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 1976, p. 147s.

⁵ S. Weigel, “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en ‘Las afinidades electivas de Goethe’ de Walter Benjamin”, en *Acta poética*, primavera/otoño 2008, vol. 28, Núm. 1–2, UNAM, México, 2007, p. 182.

artística permanece entre lo sagrado y lo profano. Esta condición motiva la crítica a la *Aufklärung* y su concepto de razón, en tanto que la obra restituye lo sagrado en el arte. Benjamin persiste en resguardar los significados propiamente religiosos en las deducciones históricas o explicaciones racionales, concentrándose en los momentos conflictivos de los conceptos sagrados y profanos, prestando especial atención a las figuraciones de pervivencia, ya transformada o desplazada de la religión en conceptos seculares.

La estética del poema, como lo muestra el verso de Stefan George, contrasta con una instancia teórica que no es ajena a esta situación conflictiva. A ello se debe que Benjamin reconozca, desde sus escritos más tempranos, un elemento místico-mágico en el lenguaje; en ello estriba también su constante interés en la teoría romántica del arte como corriente aglutinadora de los elementos teóricos más provocativos tras la filosofía kantiana y el Idealismo alemán. Del mismo modo, en su estudio sobre el *Trauerspiel* (con el cual queda definitivamente clausurado un periodo del pensamiento benjaminiano) puede notarse esta indispensable referencia “hermenéutica” surgida del conflicto entre lo sagrado y lo profano, la cual cristaliza en una especie de dialéctica de la secularización. En el denominado “Prólogo epistemocrítico” de *El origen del Trauerspiel alemán*, el lector puede advertir una noción de verdad como elemento errante, esto es, como “ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas”. Ahí mismo Benjamin describe por qué la actitud frente a la verdad no puede ser una “mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer”.⁶ En ese contexto

.....
⁶ W. Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op cit.*, p. 231.

performativo del saber aparece la cuestión de la *palabra* y su relación con la verdad:

La idea es [como lo es el poema], en efecto, un momento lingüístico, siendo ciertamente en *la esencia de la palabra, cada vez, aquel momento en el cual ésta es símbolo*. Ahora bien, en el caso de la percepción empírica, en la que las palabras se han desintegrado, junto a su aspecto simbólico más o menos oculto, poseen un significado abiertamente profano. *Cosa del filósofo será restaurar en su primacía mediante la exposición el carácter simbólico de la palabra en el que la idea llega al autoentendimiento, que es la contrapartida de toda comunicación dirigida hacia fuera.*⁷

La *idea* es esencialmente *palabra* en su momento lingüístico y esto motiva un proceso simbólico desintegrador. Llama poderosamente la atención que sea la actividad del filósofo (y quizá en ello radica su particular *Aufgabe*) la consagrada a restaurar “el carácter simbólico”, así como a *esclarecer* la idea mediante el autoentendimiento de manera inmanente. Benjamin articula de esta forma el tema central de su investigación, tomando en cuenta que la idea —para cualquier mortal— es un momento lingüístico. Vista desde la exterioridad (“percepción empírica”), la idea, como palabra esencial, declina en su presencia. La *captación viviente* de la idea es relativa al *sentimiento puro*, por tanto, permanecemos frente a ella como seres expuestos a la confusión; seres errantes cuyos equívocos evidencian la carencia de intención. Sin culpa y sin perturbación, la captación viviente yerra sobriamente, expuesta a un objeto superior para el cual los sentidos son algo *demasiado débil*.

.....
⁷ W. Benjamin, *Ibid.*, p. 332.

Ante esto, habremos de tener la visión afinada, habremos de ser escrupulosos espectadores y lectores. O, en su caso, articular una teoría para aprehender —en lo posible— el carácter simbólico de esa palabra esencial. Ello tendrá, por su parte, serias repercusiones en la teoría y la crítica, en la percepción y el juicio,⁸ en tanto esta actividad supone ir más allá de cualquier explicación. Habremos de evitar toda explicitación, es decir, toda comunicación dirigida hacia la exterioridad, como queda patente en la instrumentalización del lenguaje criticado por Benjamin bajo el predominio de la idea burguesa, frente a la cual es preciso restaurar el carácter simbólico del conocimiento como saber errante y, por lo tanto, perecedero. Ello no deja de ser una provocación para el pensamiento filosófico en tanto supone la *tarea* de dar lugar a una restauración del sentido; a una restitución de la verdad de la obra, justo en el lugar común del poema: estancia umbrátil *donde la palabra quiebra*.

.....

⁸ El *autoentendimiento* es una intensificación infinita de la conciencia y uno de los medios para llegar a ella es la crítica. Benjamin describe esta función de la crítica en su tesis doctoral en los siguientes términos: “todo conocimiento crítico de una obra no es [...] otra cosa que un grado superior de su conciencia espontáneamente surgido. *Esta intensificación de la conciencia en la crítica es por principio infinita, siendo por tanto la crítica el medio en el que la limitación de la obra singular es metódicamente referida a la infinitud del arte y finalmente transferida a ella, pues, en tanto se entiende a sí mismo, el arte es, en cuanto medio de la reflexión, infinito*”. Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 69.

3. EL ESPACIO DEL POEMA (STEFAN GEORGE)

Hasta aquí hemos tratado de esclarecer de qué manera la estética del poema aporta una dimensión específica para valorar la obra de arte, en tanto remite a los diferentes aspectos que coinciden en ella. En un principio nos referimos a su particular carácter productivo y generativo; tras ello se ha identificado la dialéctica conflictiva representada en el ideal del poema como espacio de acogida o lugar de un misterio. En el momento que la filosofía logra descifrar parcialmente tal misterio, aporta grados de reconocimiento de un saber contradictorio, distinto al adquirido previamente mediante cualquier esquema teórico y, por lo tanto, deja patente la existencia de algo inalcanzable para el propio saber filosófico en su condición humana.

La idea de lenguaje de Benjamin no evita de ninguna manera este impulso: en el lenguaje prevalece el carácter poético propio de un organismo vivo. Todo lo anterior repercute en una idea de lenguaje conflagrada a una *serie de rupturas significativas*, a saber: la mudez y tristeza de la naturaleza en relación con el habla de los humanos; el reconocimiento de un valor simbólico y la consecuente ruptura de todo el sistema concebible cuando observamos que el *logos* abandona a la naturaleza. Esto da lugar a un complejo proceso simbólico, donde la obra de arte tiene una participación protagónica. En este contexto es posible interpretar la función destructiva de lo inexpresivo respecto al arte: “lo inexpresivo, en efecto, despedaza lo que perdura en toda apariencia bella como herencia del caos: la totalidad falsa, fingida, engañosa, en una palabra, la absoluta”.¹ Lo inexpresivo es herencia del caos,

.....

¹ W. Benjamin, *Dos ensayos sobre Goethe*, op. cit., p. 112.

esto es, representa una instancia de negatividad radical mediante la cual entramos al complejo fragmentario del arte y su disolución como parte de un proceso simbólico: “sólo él [el caos] completa la obra despedazándola hasta convertirla en obra imperfecta, en la mínima totalidad de la apariencia, que es un gran fragmento del mundo verdadero, fragmento de un símbolo”.²

Violencia y destrucción son los signos de la época; violencia que se manifiesta autodestructivamente en el interior de la obra. En este caso, al tratar de dar un paso más en la teoría del poema de Benjamin, no deja de aparecer la figura de Stefan George. Se trata de una presencia cuyo protagonismo es contradictorio; sin duda es una figura ambigua y difícil de valorar que permite descifrar el significado de la violencia acendrada en la obra de arte: su autodestrucción interna que es también el espacio del poema. Entonces, la significación de la obra de George en el contexto histórico, cultural y literario en el cual Benjamin concibe su teoría, resulta fundamental en la formulación de una estética de la obra de arte literaria.

A grandes rasgos, la obra de George plantea al menos un par de aspectos importantes en lo concerniente a la idea de poema y de obra de arte. Por un lado se trata de una percepción de la obra, tal como lo dijimos anteriormente, que nos deja frente a una condición radical en lo tocante al papel de la obra poética. Al mismo tiempo la presencia de George (y de su círculo literario) nos introduce a una atmósfera específica de las letras alemanas. Vayamos por partes: ¿en qué radica la intuición de George respecto a la idea de poema? ¿Qué significa el “espacio” propio y particular del poema, abierto como centro neurálgico en

.....
² *Idem.*

esta compleja obra? Theodor W. Adorno aporta una valoración precisa respecto a la influencia ejercida por George en el pensamiento de Benjamin. Hay que poner atención sobre todo en el “gesto” claramente filosófico con el cual es perceptible, sin negar un alto grado de plasticidad, la “suspensión del movimiento” como aquello materializado en la corporalidad de la obra; una intuición que trae consigo la conciencia de finitud de la obra de arte:

A la escuela de George, a la que [Benjamin] le debe más de lo que le permitiría advertir la superficie de su doctrina, recuerda algo de fascinante, que obliga a lo que se mueve a detenerse, en su gestualidad filosófica, esa monumentalidad de lo momentáneo que constituye una de las tensiones típicas de su forma de pensamiento.³

El interés de Benjamin se debe más a la influencia de la figura tutelar de George que a la del grupo de intelectuales que le rodea. La cuestión que precisa de análisis, en este momento, está en el hecho de que la obra de George aporta el argumento a partir del cual se intuye una idea de poema y de obra de arte, a la que Benjamin regresará continuamente en sus escritos de juventud. En estos textos impera el mismo impulso violento, una especie de fuerza contenida en la obra que empuja a la forma —desde su interior— a explorar sus propios límites. Un gesto del pensamiento susceptible al análisis filosófico siempre que éste logre sustraer la tensión entre lo estático y el movimiento de la obra, algo que obliga a lo que se mueve a permanecer paralizado. Esa “voluntad violenta”, empleando el término de Adorno, cuyo impulso logra ser contenido

.....

³ Th. W. Adorno, “Notas sobre literatura”, en *Obras completas*, vol. 11, Madrid, Akal, 2003, p. 549.

en el poema, es justo el elemento expuesto por George en sus obras más logradas:

que apenas hay un poema de George en el que la violencia no se manifieste autodestructivamente. Quien exigía la perfección del poema con un ímpetu hasta entonces desconocido en Alemania, quien trabajó como nadie por ella mediante la crítica rigurosa del material lingüístico alemán aún líricamente viable tras el desmoronamiento de la tradición lingüística alemana, apenas dejó él mismo un poema sin deshecho, con lo cual sin duda planteó también la pregunta de quién en general ha conseguido eso en la lírica alemana.⁴

En virtud del rigor indisociable a su obra y de los vínculos que ésta guarda respecto a la tradición “secreta” de la cultura alemana, el poema entendido a través del filtro purificador de George es parte de la *formación sensible* y afectiva del joven Benjamin. No es exagerado decir que la obra de George determina algunos de los rasgos centrales de su educación sentimental, de su sensibilidad poética e, incluso, de sus determinaciones intelectuales más profundas. Sin embargo, esta influencia no está libre de controversias. En la presentación de la revista *Angelus Novus*, Benjamin no duda en centrar su atención en la figura de George para elaborar una especie de diagnóstico sobre el estado de la cuestión en lo relativo a las letras alemanas: “una vez que las creaciones de Stefan George empiezan ya a volverse históricas en su enriquecimiento del lenguaje, primera obra de cada autor [es] ir conformando un nuevo *thesaurus* del lenguaje poético alemán”.⁵ Ante lo cual, es

.....
⁴ *Ibid.*, p. 504.

⁵ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007, p. 247.

preciso desvincular al maestro tanto de los efectos nefastos de su círculo como de la crisis de la poesía alemana:

no se puede esperar mucho de una escuela cuyo mayor efecto pronto se verá que sólo ha sido mostrar los límites de un gran maestro, tampoco la mecánica evidente de las más recientes producciones nos permite confiar en el lenguaje que ostentan sus poetas [...] la crisis actual de la poesía alemana coincide con la decisión sobre la lengua misma, en cuya ponderación no son determinantes ni el gusto, ni el conocimiento, ni la formación.⁶

Justo lo que aporta la obra de George: gusto, conocimiento y formación. Y con ello un espacio, una promesa del lenguaje cuyo influjo no deja de ser contradictorio para la visión del mundo benjaminiana:

Así, la influencia de George en mi vida está unida al poema en su sentido más vivo. Cómo ejerció George su dominio en mí y cómo *lo perdió algo más tarde, se desarrolla en el espacio del poema* como, al mismo tiempo, en la amistad de un poeta. Esto quiere decir que *la doctrina no me causó más que desconianza y rechazo* [...]. Por lo demás en esa ciencia sacerdotal de la poesía de la cual la revista *Blätter für die Kunts* era custodia nunca encontré ecos de la voz que había sostenido *La canción del enano* o el poema *Secuestro*. Esos dos poemas los comparo, dentro del macizo de la literatura alemana, con esas hendiduras que, según la leyenda, se abren cada mil años y nos dejan ver el oro interior de la montaña.⁷

.....
⁶ *Idem.*

⁷ Cuando aparece el artículo sobre la recitación, Benjamin tiene 19 años. El proceso formativo inspirado por George, y el posterior distanciamiento de Benjamin, se debe más a la postura ideológica adoptada por George y los integrantes de su círculo

El espacio del poema es una de esas hendiduras o grietas abiertas milenariamente en la tradición, pero también un gesto de generosidad didáctica. En el poema *Entführung*, traducible como “Rapto” o “Secuestro”, leemos en sus primeros versos: “*Vente conmigo amado niño ven / A las selvas de nuevas remotas / Y aguarda como única merced / Mi canción en tu boca*”.⁸ El juicio de Benjamin es ambivalente. Hay un patente rechazo a la “doctrina sacerdotal” imperante en el Círculo y, simultáneamente, el reconocimiento de un legado imprescindible, legitimado en una auténtica experiencia estética:

si es el privilegio y la dicha increíble de la juventud legitimarse en versos, fue en virtud de los tres libros de George, cuyo núcleo es sin duda *El año del alma*, que nosotros lo experimentamos. En la primavera de 1914 apareció sobre el horizonte, anunciando desgracias, *La estrella de la alianza*, y pocos meses después comenzó la guerra. Aún no habían caído cien soldados, cuando la guerra golpeó entre nosotros.⁹

Benjamin trata de establecer cierta distancia respecto de la obra de George, como claramente lo hace con algunos integrantes de su escuela. Pero la presencia del poeta es paradójica, pues representa el fracaso de un proyecto cultural más amplio, de una educación sentimental al fin de cuentas frustrada, interrumpida por la Gran guerra, cuyo signo mortal y ominoso es la negación radical de la

que a los temas relacionados con la obra literaria abordados en las páginas de la revista editada por el Círculo. Véase W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, *op. cit.*, p. 232.

⁸ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, *op. cit.*, p. 116.

⁹ *Ibid.*, p. 232.

experiencia;¹⁰ la fiesta de la muerte amenizada con todo el instrumental bélico de la técnica. La obra de George permanecerá como una especie de testimonio secreto. Algo cuya legitimidad depende del innegable fracaso de todo un proyecto, sólo asimilable tras la más inquietante soledad:

Pero, al modo de espíritus de horas no nacidas, de posibilidades ya perdidas, todavía se encuentran algunos poemas que siempre he amado solo, que sólo se me han dado en soledad: signos de aquello que será posible si la soledad y la omisión no fueran totalmente necesarias.¹¹

El otro aspecto determinante, en la reconfiguración del espacio del poema, tiene que ver con la restitución de la obra de Hölderlin dentro de la tradición lírica alemana en el contexto de los primeros años del siglo xx. La renovada influencia espiritual ejercida por la obra de Hölderlin se debe a diferentes factores. De ellos, sin duda el más importante, fue el redescubrimiento o, más específicamente, la edición de un conjunto de obras inéditas que uno de los discípulos de George, como lo fue Norbert von Hellingrath, preparó como parte de un proyecto de investigación sobre las traducciones holderlinianas a la obra de Píndaro. El resultado de la indagación de Hellingrath motivó el culto en diversos círculos juveniles de la obra tardía de Hölderlin,

.....

¹⁰ En su célebre escrito sobre el narrador, Benjamin expone la siguiente reflexión en torno a la *declinación* de la experiencia después de la guerra: "Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos de experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca". W. Benjamin, "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991, p. 112.

¹¹ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, *op. cit.*, p. 234.

que sin importar su estado fragmentario e inconcluso evidenciaba el empleo de una rigurosa técnica. Todo ello dejó sin sustento la opinión que sólo quería ver en la obra tardía del autor de *Hiperión* el síntoma de descomposición espiritual propia de un poeta caído en el ostracismo. Con la edición de Hellingrath quedó revelada, súbitamente, la imagen de un poeta desconocido incluso para el público de oído poético más sensible. Esto significa, entonces, el descubrimiento de un continente nuevo donde encontró cobijo toda una generación. Hans-Georg Gadamer coincide con este punto de vista cuando afirma: “Hellingrath tiene razón, y no hay en sí ambigüedad alguna, cuando afirma que ‘la anunciación misma es prenda de lo anunciado’. El lenguaje y lo que el poeta logra en su lenguaje dan testimonio de una realidad común que no necesita de otra legitimación”.¹²

Hellingrath descubre una instancia poética, un “resquicio básico”, tal como lo calificará Gadamer, mediante el cual queda develado un espacio común y al mismo tiempo un espacio imposible. Sin embargo, la renovada lectura de Hölderlin no deja de ejercer un influjo contradictorio haciendo eco del signo bélico de la época. El volumen determinante de la edición hölderliniana aparece poco antes del estallido de la guerra, ante lo cual su legado comenzará a verse como una confusa promesa de la *geheimnis Deutschland*, esto es, como parte del ambiguo ideal de una Alemania secreta.¹³ Con esto el espacio del poema

.....

¹² H.-G., Gadamer, “Hölderlin y George” en *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 42.

¹³ A principios de 1917 Norbert von Hellingrath muere en el frente de Verdún y de inmediato se convierte en una especie de mártir para toda una generación de intelectuales nacionalistas. Hellingrath, quien nació el mismo año que Benjamin, edita con el apoyo de Stefan George la obra tardía de Hölderlin y con ello restituye el significado

queda bajo el acecho del patriotismo de la Gran guerra, donde todo sentido vinculante de lo humano comienza a difuminarse en un vano ideal de realización: el estado larvario del espíritu nacionalista alemán.

de su obra frente a la tradición del romanticismo. Este hecho puso a Hölderlin en el centro de la atención literaria y comenzó a ser objeto de una interpretación mítico-sacralizante en las que se le veía como el poeta de la "Alemania secreta" [*geheimnis Deutschland*], un "visionario" [*Seher*] que había elegido mantenerse apartado del mundo con el fin de anunciar el verdadero destino de los alemanes. Esta interpretación surge en un contexto donde la sociedad industrial y el comercio masivo se impone sobre las formas de vida tradicionales. Frente a esta crisis el concepto de "juventud" se vuelve parte central del discurso de restauración cultural, un valor social y estético por derecho propio, cuyos acentos románticos influyeron fuertemente en Benjamin. A partir de esta "renovación cultural", George y Hölderlin se convertirán en dos poetas insignia para toda una constelación de intelectuales jóvenes de Alemania. Cf. H-G. Gadamer, "Hölderlin y George" en *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 36ss. En relación con la ambigüedad del término "Alemania secreta", Cf. I. Wohlfarth, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo-alemán*, Taurus, México, p. 102ss.

4. PROYECTO Y RENUNCIA (HUGO VON HOFMANNSTHAL)

Antes de centrar completamente la mirada en el análisis de Benjamin a la obra de Hölderlin, es preciso ahondar en una de las dimensiones abiertas por el poema, esto es, la concepción destructiva de la obra. La función de lo inexpresivo, como se ha dicho, es “lo que perdura en toda apariencia bella como herencia del caos”, es decir, cada obra guarda un grado de virtualidad donde la realidad muestra su totalidad falsa y engañosa.¹ En relación con esto que la obra desencadena mediante la destrucción y el caos, es preciso preguntar: ¿de qué manera los medios expresivos logran dar acogida a la obra en un contexto de crisis acendrada, como la que acaece en las primeras décadas del siglo xx? ¿Cuál es la postura de Benjamin ante la necesaria reconfiguración de los medios lingüísticos como elemento medial de la crítica y del análisis de la obra artística?

Para aproximarnos al estado de estas cuestiones podemos tomar como elemento orientador la extraña consigna hecha a principios del siglo xx por Hugo von Hofmannsthal: *Was ist der Mensch, daß er Pläne macht!*, “¿Qué es el hombre para hacer planes!”.² Declaración difícil de interpretar si no sustraemos su sentido del nocturno telón de fondo de donde surge, a saber, la atmósfera de incertidumbre y desasosiego que comienza a gestarse en la conciencia

.....

¹ *Op. cit.*, “Comentarios”, p. 126.

² H. von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, Tr. J. Quetglas, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, 1982, p. 27. Cf. H. von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, “Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe”, Reisen, Frankfurt a.M., 1979, [463].

europea antes de la Gran guerra; un contexto turbulento cuyo signo es la decadencia de toda una época vinculada, contradictoriamente, a la nostalgia de un ámbito cada vez más distante para conciencia moderna como el de lo sagrado. La resultante de este corrosivo proceso (en lo moral y en lo histórico) encuentra su tabla de salvación en una especie de “irrupción mística” cuya expresión es la añoranza romántica de retorno a un significado misterioso aportador de sentido.³ Pensemos, sobre todo, en la auténtica inclinación mística aprehensible en las formas más sublimes de la religión y el arte, algo completamente distante de la autoridad sesgada de los mistagogos. Es ahí, en ese espacio de restitución de sentido, donde la poesía y la prosa de autores como Hölderlin, George o Hofmannsthal, tienen su mayor grado de influencia. Hofmannsthal publica en el periódico berlinés *Der Tag* (octubre de 1902) un artificio que logra aprehender de manera extraordinaria el estado de la cuestión: *Ein Brief*, un texto conocido en nuestro referente como *La carta de Lord Chandos*. La consigna general que motiva la redacción de esta carta no desmerece el más puro espíritu romántico; ella logra captar un estado de indeterminación, eso que Albert Béguin llama *resignación audaz* cuando caracteriza lo “romántico” como una singular manera *de emprender cualquier investigación prescindiendo de todo objetivo definido a priori*. Los románticos comienzan su viaje sin definir objeto o proyecto por adelantado. A grandes rasgos se trata de una orientación transformadora del acto literario que logra trastocar radicalmente el sentido de la obra:

.....

³ Cf. R. Safranski, *El romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Tr. R. Gabás, Tusquets, Barcelona, 2009, p. 279ss.

ya no se trata de expresar algo antes conocido, sino de lograr ciertos gestos (combinaciones de palabras, según afinidades que sólo un oscuro poder efectivo puede percibir y elegir) de los que el poeta sabe, con una certeza irracional, que tienen un carácter inmenso pero indefinible. *Estos gestos de la creación estética intentan asir una realidad, que ningún otro acto del espíritu podría lograr.*⁴

En el caso de *La carta*, el elemento romántico cobra actualidad mediante la representación de un estado de incertidumbre, patente en la imposibilidad de señalar un plan inequívoco, una hoja de ruta o un proyecto existencial concreto. El escrito viene acompañado del correlato acuciante de una época suspendida en el vacío. Un contexto histórico y moral cuyo espíritu refleja tanto la decadencia como el desmoronamiento de los medios expresivos del hombre:

Primero se me fue volviendo imposible hablar sobre un tema elevado o general y pronunciar aquellas palabras, tan fáciles de usar, que salen sin esfuerzo de la boca de cualquier hombre. Sentía un inexplicable malestar con sólo pronunciar “espíritu”, “alma” o “cuerpo”. Encontraba íntimamente imposible emitir un juicio sobre los asuntos de la corte, de los acontecimientos en el parlamento, o lo que gustéis. Y no por reservas de ningún tipo, pues ya conocéis mi franqueza, que llega casi hasta la despreocupación, sino porque las palabras abstractas que usa la lengua para dar a luz, conforme a la naturaleza, cualquier juicio se me deshacían en boca como *hongos podridos*.⁵

.....
⁴ A. Béguin, *Creación y destino. I Ensayos de crítica literaria*, Tr. M. Mansour, FCE, México, 1986, p. 72.

⁵ *Op. cit.*, *La carta de Lord Chandos*, p. 30. Traducción modificada. Cf. *Op. cit.*, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, [465].

Hofmannsthal formula esta trama compartiendo el testimonio directo del hijo menor del conde de Bath, quien describe a su mentor, Sir Francis Bacon, no sólo la crisis existencial que lo invade, también confiesa su determinación de abandonar toda empresa literaria. El objetivo de la misiva es excusarse de este inminente abandono. Pero, sobre todo, *La carta* deja testimonio de una profunda crisis en el lenguaje y el pensamiento. En este caso sucede algo similar a la “renuncia” operada por George en relación con la palabra: “Así aprendí *triste la renuncia*: / Ninguna cosa sea donde la palabra quiebra”.

Desde registros diferentes el tema persiste: la *renuncia* y el reconocimiento de una insuficiencia. Con lo cual la necesidad de identificar planes o poner fines se complica en el curso de las cosas. Ahora bien, en ambos casos la conciencia de finitud muestra los confines del lenguaje, algo que deja patente una *voluntad de expresión*, un querer decir, un impulso que no desfallece completamente ante el enmudecimiento. Entonces, aparece un aspecto fascinante para Benjamin: la crisis de los medios lingüísticos evidenciada en estas obras es llevada a su límite al mostrar, a fuer de las limitaciones de los mismos medios lingüísticos, el movimiento del pensamiento. George y Hofmannsthal conquistan así territorios desconocidos, olvidados en el lenguaje convencional de su tiempo. En la interjección entre lo nominado y lo innominable está el momento de parálisis contenido en la obra, un momento en el que todo se detiene. La descripción de Hofmannsthal capta este conflicto de manera extraordinaria, al tiempo que prefigura el acontecer de la renuncia para, finalmente, aportar el testimonio de una afirmación existencial:

Desde aquel tiempo llevo una existencia que temo difícil
lleguéis a comprender, tan sin espíritu, tan sin pensamiento,

se me va sucediendo; una existencia apenas distinta, por cierto, a la de mis vecinos, mis parientes y la mayor parte de los nobles propietarios de tierras de este reino, y que *no está desprovista por completo de instantes gozosos y vivificantes.*⁶

El persistente estado de tedio e indiferencia ante las cosas, es el punto desde el cual la realidad comienza a reedificar su significado. La lucha entre lo expresivo y lo inexpressivo en Hofmannsthal, contrario a lo que pudiera pensarse, no se encuentra orientada en dirección a los grandes temas de la metafísica; evade todo entramado conceptual o mitológico propio de los proyectos “fundamentales” de una cultura en decadencia. Hofmannsthal posa su mirada en los objetos más cotidianos e insignificantes, para restituir desde ahí el sentido de las cosas o quizá, es más preciso decir, para evidenciar el sinsentido de un mundo erguido en la indiferencia:

No me es fácil explicaros en qué consisten esos buenos instantes; las palabras me abandonan nuevamente. Porque es *algo completamente innombrable* [etwas völlig Unbenanntes], *también probablemente a penas nominable* [auch wohl kaum Benennbares] lo que se me declara en tales momentos, colmando cualquier suceso de mi círculo cotidiano con un desbordante raudal de vida superior, como una copa. No puedo esperar que me entendáis sin ejemplos, y debo pedir os indulgencia por su banalidad. *Una regadera, un rastrillo olvidado en el suelo, un perro al sol, un cementerio pobre, un lisiado, una pequeña casa de campesinos, todos ellos pueden convertirse en cuenco de revelación.*

.....
⁶ *Ibid.*, p. 32. El énfasis es mío.

Cada una de esas cosas, y las mil otras semejantes, sobre las que la vista, en otro tiempo, pasaba ligera con confiada indiferencia, puede adquirir, en cualquier momento que escapa a mi poder, tal tono sublime y patético que empobrece demasiado cualquier palabra que quiera expresarla. Sí, incluso la descripción concreta de cosas ausentes puede recibir en suerte el inesperado designio: ser colmada hasta el borde por ese flujo delicado y súbitamente creciente de sentimiento divino.⁷

Hofmannsthal es un actor importante en la vida cultural de su tiempo, por ello no es extraño que haya entablado amistad, en diferentes momentos y circunstancias, con George y Benjamin. Pero aún más importante resulta la capacidad de captar tempranamente la atmósfera de incertidumbre de una época, logrando prefigurar un aspecto que será de mayor importancia para el pensamiento benjaminiano, una *renuncia* comprensible a través de la profunda herida que ésta deja en su vida y obra.⁸ Por otra

.....

⁷ *Ibid.*, p. 34. Traducción modificada. El énfasis es mío.

⁸ Una *renuncia* o *abandono* expresado en el propio concepto de poema, que acaso va acompañado de otra profunda renuncia existencial, la renuncia de Benjamin a todo proyecto académico, la renuncia anticipada a la universidad alemana. Irving Wohlfarth expone esta dificultad en relación con el tema de la malograda habilitación de Benjamin: "difícilmente podía tener el propósito de que él obtuviera su Habilitación en una universidad alemana. Benjamin [...] describió su manuscrito del *Trauerspiel*, en otra amarga burla de la universidad alemana, como una 'bella durmiente' ligeramente disfrazada con las togas burlescamente académicas que ella se había atrevido a hilar en una 'anticuada rueca'. Tal '*jutzpah* sin mitigar', como él mismo llamó a la 'introducción epistemo-crítica' de su manuscrito, fue una respuesta a una insolencia mucho más profunda —la de un tal Sombart quien, en un artículo muy discutido publicado en 1912, *había aconsejado a los judíos que renunciarán voluntariamente a los puestos públicos* que entonces les estaban permitidos legalmente. En su conferencia *Wissenschaft als Beruf* (1919), Max Weber, a su vez, había dado por hecho el que los judíos debían abandonar toda esperanza de encontrar puesto en las universidades alemanas. Por lo tanto, cuando Benjamin presentó su *Origen del Trauerspiel alemán* en la Universidad de Frankfurt seis años después, el gesto fue, como muchas de sus inicia-

parte, Benjamin consagra buena parte de sus reflexiones a esos aspectos residuales del mundo descritos por Hofmannsthal. Recordemos la inclinación benjaminiana por el coleccionismo y particularmente la insaciable recopilación de citas, como una de las versiones más refinadas de esos “buenos momentos” descritos en *La carta*. Ahora bien, lo que vincula directamente a ambas perspectivas es la renuncia indisociable con la idea de lenguaje. Todo ello es llevado, en la perspectiva de Benjamin, del conflicto interno de la obra de arte y del poema, a la tensión violenta entre lo expresivo y lo inexpressivo como aquello que supone, simultáneamente, la tarea crítica de la obra y el reconocimiento de una renuncia perceptible en los medios captados por ésta.

Contradictoriamente esta *renuncia*, surgida desde el interior de la obra, es el referente para valorar el itinerario recorrido por Benjamin en lo tocante al espacio del poema como algo que permite analizar en qué consiste la experiencia de la verdad. En principio, esto remite a la tensión que la propia obra alberga en su interior. En su ensayo crítico ‘*Las afinidades electivas*’ de Goethe (1922), Benjamin menciona una desconcertante virtualidad de la obra pues ella está imposibilitada a comparecer ante el crítico como algo completamente vivo sin convertirse en pura apariencia y dejar de ser obra de arte. Por lo tanto, *la vida que palpita* en ella “debe mostrarse *paralizada*”, cautiva en un instante. Como lo hemos mencionado antes: *la vida que palpita en la obra, es la belleza, la armonía que inunda el caos*, pero esto es un gesto virtual, pues la obra “aparenta palpitar”, entonces “lo que detiene a esta apariencia, cau-

tivas, algo así como un experimento sociológico”. I. Wohlfarth, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo-alemán*, Tr. E. Cohen y P. Villaseñor, Taurus, México, p. 93. El énfasis es mío.

tiva la vida y corta la palabra a la armonía es *lo inexpresivo*. Aquel palpitar constituye la belleza; *esta paralización, la verdad de la obra*".⁹

Esta misma idea funciona como elemento fundamental, para Benjamin, en los otros dos textos "sistemáticos" de juventud: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1919) y *El origen del Trauerspiel alemán* (1925). El elemento común de estas obras es la búsqueda de la idea mediante la palabra; una palabra captable merced al ejercicio crítico. Los medios filosóficos aportados por la crítica resultan indispensables en la consecución de una teoría que, por más precaria que pudiera ser, permita captar los efectos de la *negatividad* resguardada en la obra; negatividad cuya violencia *corroe lo que perdura en la apariencia bella como herencia del caos*; es así como el caos se asoma en la materialidad de la obra, despedazándola hasta convertirla en algo imperfecto; en totalidad elemental de la apariencia como un fragmento del mundo verdadero. Tal como puede observarse, la *clave* romántica persiste en la idea de obra de arte de Benjamin, ya sea como el caos que logra "resplandecer a través del velo regular del orden" de Novalis, o como la inquietante renuncia crítica que evidencia los límites del argumento y, con ello, muestra también la precariedad de la comprensión humana; esto es, la ironía indisociable a la obra en el sentido asignado por los románticos, como la *conciencia de la infinitud del caos*.¹⁰

La clave romántica, es pues, lo que otorga un *continuum* a los primeros escritos benjaminianos. Se trata de un pensamiento que aporta grados de conexión a partir de los medios relativos a la idea de obra de arte, hipostasiando

.....

⁹ W. Benjamin, *op. cit.*, "Comentarios", p. 126. El énfasis es mío.

¹⁰ F. Schlegel, "Über die Unverständlichkeit", en *Theorie der Romantik*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 191.

el carácter crítico como aquello que deja patente la actualidad de la obra;¹¹ la crítica permite reconocer los límites e incluso percibir la particular renuncia resguardada en ella. Ciertamente, el carácter crítico es elevado a su máxima potencia. La crítica aparece como la conciencia de los límites de la *comprensibilidad* humana y como renuncia a comprender la totalidad escondida en el caos materializado en toda obra de arte. El crítico de arte logra sustraer algo de la fuerza inexpresiva de la obra, haciéndola expresable en los límites de la palabra, exponiéndola en los confines del discurso. La obra de arte remite a esa “porción increíblemente pequeña de incomprendibilidad” descrita por Friedrich Schlegel, una porción elemental que sin embargo “basta para comprender que esta [incomprendibilidad] se encuentra preservada por una inquebrantable confianza y pureza, y que ninguna inteligencia inquieta se atreve a acercarse a su sagrada frontera”.¹² Una fuerza que debe permanecer en lo oscuro, si se desea que el “edificio permanezca erecto y estable” pues perdería de inmediato su estabilidad si este “poder fuera a ser disuelto por medio de la comprensibilidad”.¹³ Una idea similar a lo descrito por Friedrich Schlegel motiva fundamentalmente al es-

.....

¹¹ Michael Löwy observa esta persistencia respecto al tema del romanticismo en la totalidad de la obra de Benjamin: “La référence au romantisme est présente tout au long de cet itinéraire et n’a pas été effacée par les découvertes de Marx ou de Lukács. Depuis le texte de jeunesse intitulé “Romantisme” [1913] jusqu’au compte rendu du livre d’Albert Béguin, *L’amé romantique et le rêve* (1939)”. Claramente las indagaciones sobre el tema romántico forman parte de una preocupación que rebasa cualquier otro tipo de orientación filosófica o ideológica en la conformación del pensamiento benjaminiano. Cf. W. Benjamin, *Walter Benjamin. Romantisme et critique de la civilisation*, Textes choisis et présentés par Michael Löwy, Tr. C. Davit et A. Richter, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2010, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 191.

¹³ *Idem.*

tudio sobre el *Trauerspiel*. No es una cuestión anecdótica el uso de la *imagen arquitectónica* para definir el papel de la crítica. Es así como Benjamin detecta que el carácter crítico radica en producir “un objeto del saber que anida en los edificios reducidos metódicamente a escombros. La crítica es en efecto *mortificación de las obras*, a lo cual la esencia de éstas se presta en mayor medida que ninguna otra producción”.¹⁴

Si bien la orientación de la teoría romántica es distinta al paradigma del *Trauerspiel*, la idea de crítica filosófica no deja de ser una constante que arroja sus propios “escombros” cuando ésta dirige su actividad hacia los entramados históricos de la obra: “el objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es esta justamente: convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa”.¹⁵ La obra de arte no es sino el elemento cautivo de esos contenidos fácticos transformados en contenidos de verdad. El tema será, en este caso, explicar de qué manera, tras el desgastante devenir temporal que va menguando las obras y corroe su renacimiento, ellas alcanzan a afirmarse dejando en evidencia la declinación de la belleza: “toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina”.¹⁶ Es tarea de la crítica

.....

¹⁴ En este caso la “mortificación de las obras” no opera por completo bajo el *argumento romántico*, es decir, como “un despertar de la conciencia en las obras aún vivas, sino como asentamiento del saber en ellas, en las obras muertas: La belleza que perdura es objeto del saber. Y 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. *La filosofía no debe desmentir que su intento despierta nuevamente lo bello de las obras*”. W. Benjamin, “El origen del *Trauerspiel* alemán”. *Obras*, libro I, vol. 1, p. 401.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Idem*.

filosófica encontrar los medios para “salvar” la obra a través de sus formas ruinosas, torsos y fragmentos. Para los románticos lo que permite resolver la tarea o alcanzar los medios de una solución es, entonces, el *filosofar, es decir, la vivificante pérdida de tranquilidad*.¹⁷ Y eso, sin duda, es otra forma de enunciar la declinación de toda ilusión humana para *hacer planes*.

.....

¹⁷ Para Novalis, por ejemplo, el pensamiento filosófico ha de ser considerado como un ser vivo: “*Filosofar es perder la tranquilidad: vivificar [...] sólo en tiempos más recientes ha empezado a considerarse la filosofía como un ser vivo, y bien podría suceder que, de este modo, surgiese el arte de crear filosofías*”. *Fragmentos*, Tr. A. Selke y A. Sánchez Barbudo, Cvltrva, México, 1943, p. 89.

5. LA TAREA POÉTICA (FRIEDRICH HÖLDERLIN)

Mediante los elementos anteriormente expuestos es captable el surgimiento de un espacio propio del poema. Tal espacio ha sido delimitado bajo la influencia de una tradición literaria que ha tratado de restaurar una idea de *logos* y que supone la reinterpretación de una serie de aspectos concernientes a la obra. Esta definición del espacio de la obra de arte, es llevada a cabo desde la *Goethezeit* por el neoclasicismo y el movimiento romántico. Pero igualmente asistimos al reconocimiento del fracaso de todo un proyecto histórico y cultural, cuyos efectos inmediatos son la innegable crisis de los medios lingüísticos y expresivos. Podría decirse que ambos aspectos representan dos caras de la misma moneda en la que es posible reconocer, en una de ellas, los tesoros poéticos más valiosos de toda una cultura, cuya fuerza radica en llevar hasta el límite la potencia del pensamiento y los medios expresivos de cada representación; mientras que, la otra cara, muestra un terrible conflicto que somete al lenguaje (y con ello todos los medios expresivos del arte), tras cobrar conciencia de la pérdida de los vínculos espirituales incluso respecto a las experiencias más inmediatas y cotidianas. Justo en este contexto surge la primera aproximación de Benjamin a la obra de Hölderlin.

El escrito redactado en el invierno de 1914–1915, llamado póstumamente por Gershom Scholem *Dos poemas de Friedrich Hölderlin*, es el primer trabajo de crítica literaria elaborado por Benjamin. Según lo visto anteriormente, puede deducirse que el interés de Benjamin está motivado por la nueva edición crítica de las obras de Hölderlin, y por el ensayo de Hellingrath sobre las traducciones a los

poemas de Píndaro.¹ Sin ello, con toda seguridad, hubiese sido imposible emprender un examen como el pretendido por Benjamin al comparar dos poemas, esto es: *Valor de poeta (Dichtermüt)* y *Timidez (Blödigkeit)*. Este escrito pone a prueba los alcances y la originalidad de la actividad crítica de Benjamin, pero también presenta una especie de programa para una estética del poema y sus posteriores estudios sobre la experiencia poética. Esto puede observarse, con toda claridad, si analizamos tres aspectos del ensayo de Benjamin. Primero, la necesidad de un método enfocado al análisis de una obra compleja como lo es la obra tardía de Hölderlin; el segundo aspecto está referido a la aplicación de una “crítica inmanente” de la obra, la cual precisa, en este caso específico, de la confrontación de dos versiones del poema; por último, la cuestión de la “reconfiguración” de la obra en su aspecto interno y externo, mediante la “deposición del mito” y la afirmación de la “sobriedad” o, en otros términos, el cambio de paradigma relativo a la idea de poema, con lo cual queda abierta una dimensión inédita: el espacio propio de una *experiencia extranjera*, cuyo análisis corresponde a la estética del poema.

a) *El problema método: das Gedichtete y el a priori del poema*

Dada la dificultad del propósito planteado por Benjamin, es decir, confrontar dos poemas de Hölderlin para descifrar en ellos la *tarea poética* que les precede, es nece-

.....

¹ La obra reunida por Hellingrath es F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe 6 vols., Propyläen-Verlag, Berlin. Véase también: W. Muster, “Hölderlin y sus versiones de Píndaro”, *Estudios clásicos*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 1956, p. 359ss.

sario justificar un procedimiento metodológico fiable.² En las primeras líneas del texto leemos esta aclaración: “la tarea de esta investigación no se puede integrar sin explicaciones en la estética de la literatura”.³ Y es que la estética literaria, como “estética pura”, ha estado consagrada principalmente al estudio de los géneros literarios y de ellos particularmente a la tragedia. En este sentido los comentarios hechos a las grandes obras literarias han sido más de carácter filológico que filosófico, es decir, carecen de relevancia respecto a sus alcances estéticos. La obra tardía de Hölderlin, en tanto filosófica, precisa de un análisis en esta dirección. Años más tarde, Adorno dirá algo similar al exponer su propia lectura de las obras tardías del poeta, ante las cuales, afirma: “la ciencia filológica enmudece”.⁴ El análisis de Benjamin da pie, entonces, al “comentario estético”, en este caso consagrado a la interpretación de dos poemas líricos, lo cual “exige algunas notas previas sobre el método”.⁵ Para ir directamente a tal propósito hay que detectar cómo surge la separación entre filología y filosofía: ¿qué es lo que escapa a la explicación filológica? ¿Cuál es el gesto frente a la obra literaria que la ciencia filológica evade cuando hace su trabajo? O, en otras palabras: ¿qué es lo que el poema contiene e impone como tarea inexcusable para el filósofo y la filosofía, en

.....

² Este es un procedimiento común en los estudios sobre literatura en Benjamin tal como sucede de manera depurada en su tesis doctoral dedicada al concepto de crítica del romanticismo alemán y también en los estudios sobre Goethe y en el estudio consagrado al *Trauerspiel*, los cuales son precedidos de observaciones metodológicas y epistemológicas que dan lugar al análisis de la obra y la crítica inmanente del objeto literario, es decir, la crítica de la obra desde sí misma.

³ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 108.

⁴ Th. W. Adorno, *op. cit.*, “Parataxis. Sobre la poesía tardía de Hölderlin”, p. 432.

⁵ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 108.

tanto surge la necesidad de escudriñar el significado de la obra? Justamente a ello se refiere lo denominado como *das Gedichtete*: un fenómeno que escapa al trabajo del filólogo al demandar interpretación. No lo que el poema deja pensar, sino lo que permanece oculto.⁶

Si *das Gedichtete* se yergue como el aspecto paradigmático del poema, el “comentario estético”, por su parte, pretende aprehender la “forma interior” de éste, que no es sino lo denominado por Goethe como *Gehalt*, es decir, algo que bien podría designar el “contenido” de la obra, si no fuese porque Goethe empleaba esta noción como algo que brota de una interioridad activa (una interioridad que hoy designaríamos como “performativa”), la cual termina por asignar una forma desde el interior de la obra. De tal condición parte, pues, la indagación benjaminiana, de la cual es extraíble la tarea poética y los criterios para evaluar de manera auténtica la obra:

Una valoración que no puede orientarse a través del modo en el que el poeta ha resuelto en el texto su tarea, sino que resultará sin duda determinada por la seriedad y la grandeza de la tarea misma. Pues *esta tarea la derivamos del poema mismo*.⁷

.....

⁶ Adorno entra a la trama de la cuestión respecto a la interpretación de Hölderlin y lo hace a través de Benjamin, esto es, Adorno emplea los mismos términos usados en las obras juveniles de su amigo, lo cual supone entrar en controversia directa con la lectura más tardía —y definitivamente más influyente durante la segunda mitad del siglo XX— de Martin Heidegger respecto a la obra filosófica de Hölderlin: “Lo que la explicación filológica está obligada a quitar de en medio no desaparece de lo que Benjamin primero y luego Heidegger han llamado *das Gedichtete*. Este momento que escapa a la filología es el que por sí reclama interpretación. Lo oscuro en los poemas, no lo que en ellos se piensa, es lo que necesita la filosofía”. *Op. cit.*, “Parataxis. Sobre la poesía tardía de Hölderlin”, p. 432. Traducción modificada.

⁷ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, 108. El énfasis es mío.

Benjamin complementa esta afirmación apuntando hacia el doble sentido que la “tarea” lleva consigo, pues, como tal, representa al mismo tiempo un elemento derivado y un presupuesto del poema: “vamos aquí a entender *esta tarea*, este presupuesto, como la última capa a *la que un análisis podría acceder*”.⁸ Entre el deber y el resultado hay un abismo; incluso, hemos dicho antes, un abandono o renuncia, y esto forma parte de la misma obra. Toda perspectiva genética queda con ello desterrada, esto es, la persona y la cosmovisión del creador quedan desplazados en tanto el análisis ha de concentrarse por completo en la “esfera particular y única en la que la tarea y el presupuesto del poema se hallan”.⁹ Se desprende de aquí un análisis inmanente de la obra, pues dicha esfera encierra el “producto y el objeto de la investigación” como lo único constatable mediante el procedimiento; pero también como algo referido a su verdad más profunda, esto es, a aquella cuyo lugar originario es *das Gedichtete*: eso que “para cada poema, adopta una figura particular. En ella es preciso sacar a luz justamente ese ámbito peculiar que contiene lo que es la verdad del poema”.¹⁰ Precisamente esto otorga objetividad a la materialización de la obra y da cumplimiento —o no— a la tarea artística como tal. Lo que en todo caso parece incuestionable es que el poeta debe tomar el riesgo al emprender la tarea, la cual permanece como único testimonio del carácter artístico del poema. En el caso de Hölderlin, la coincidencia entre los medios de análisis y la tarea de la obra deja de parecer algo casual cuando observamos que ello puede adjudicarse a un

.....
⁸ *Idem*. El énfasis es mío.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

elemento “objetivo”, como la ha hecho notar Adorno, pues la “extrañeza” de los versos tardíos de Hölderlin:

proviene de algo objetivo, el hundimiento en la expresión del contenido fáctico sustentante en la expresión, de la elocuencia de algo privado de lenguaje. Sin el silenciamiento del contenido fáctico, lo poético [*das Gedichtete*] no existiría, como tampoco sin el silenciado. Así de complejo es aquello en aras de lo cual hoy en día se ha dado carta de naturaleza al concepto de análisis inmanente, que nació en la misma filosofía dialéctica en cuyos años formativos tomó parte Hölderlin. En la ciencia de la literatura, sólo el reconocimiento de aquel principio preparó una genuina relación con el objeto estético, contra un método genético que confundía la indicación de las condiciones bajo las cuales nacían los poemas, las biografías, los prototipos y las llamadas influencias, con el conocimiento de la cosa misma.¹¹

Ciertamente, Hölderlin forma parte del momento inicial de lo denominado por Adorno como *ciencia literaria*,¹² cu-

.....
¹¹ *Ibid.*, p. 433.

¹² Hay que entender por *ciencia literaria* algo muy distinto a lo que Madame de Staël concibe en su exilio alemán como “crítica” y “teoría literaria”, pues, como lo han hecho notar Lacoue-Labarthe y Nancy, la propia autora no logra entender “en lo más mínimo” la dimensión de “operación literaria absoluta”. Desde la perspectiva de Madame de Staël persiste la dificultad de concebir que “el romanticismo no es ni ‘literatura’ (son ellos los que inventan el concepto) ni tampoco una mera ‘teoría’ de la literatura (antigua y moderna), sino la teoría misma como literatura o, lo que equivale a lo mismo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría”. *Op. cit.*, *El absoluto literario*, p. 34. Este acto autoproducente es lo designado como *absoluto literario*, es decir algo que no deja de referirse al carácter metafísico de la obra que es también lo que permite captar los efectos inmanentes de la crítica. La necesidad de aplicar el pensamiento filosófico a la literatura es, en todo caso, lo que el romanticismo y el idealismo invocan para concebir una dimensión propiamente especulativa de la teoría literaria y con ello concebir también la posibilidad de una *ciencia de la literatura*.

yo mayor logro fue redefinir el objeto estético mediante un principio dialéctico entre la expresión y lo inexpressivo, centrándose en la cosa misma, es decir, en la obra, y prescindiendo con esto de toda explicación “externa” o “genética”, incluso “filológica”.¹³ Pareciera que, primero Benjamin y después Adorno, adoptan una perspectiva más bien próxima a la estética neoclasicista, ya que es Goethe quien aporta el centro de toda determinación metodológica. Benjamin abre su trabajo sobre el concepto de crítica de los románticos con un epígrafe de Goethe siguiendo el mismo tenor: “sobre todo... el analista debería investigar, o más bien dirigir su atención a si él mismo *tiene realmente que ver con una misteriosa síntesis* o si aquello de que se ocupa *es sólo un agregado*, una yuxtaposición,... o a *cómo todo esto podría ser modificado*”.¹⁴

Se trata de un fragmento de *Teoría de los colores*, donde Goethe distingue tres niveles de análisis: el que permite una síntesis misteriosa; el que sólo es un agregado o yuxtaposición y el que examina de qué modo todo puede ser modificado. Lo importante, por el momento, es observar cómo el investigador forma parte del objeto de estudio en los tres niveles (ninguno de los cuales obedece a principios “genéticos”) y los medios para involucrarse con su materia suponen en cada nivel una dificultad particular. En el caso de lo designado como *das Gedichtete*, el aspecto laborioso

.....

¹³ Adorno complementa de esta manera sus observaciones sobre el análisis inmanente de la obra de arte: “No obstante, así como el modelo hegeliano de análisis inmanente no se detiene en sí mismo, sino que atravesando el objeto con la propia fuerza de éste lleva más allá de la cohesión monadológica del concepto aislado respetándolo. Así debería suceder también con el análisis inmanente de las obras literarias. A lo que éstas apuntan y a lo que apunta la filosofía es lo mismo, el contenido de verdad. A él lleva la contradicción de que toda obra quiere ser comprendida puramente a partir de sí, pero ninguna puede ser comprendida puramente a partir de sí”. *Idem*.

¹⁴ Goethe citado por Benjamin, en *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 9.

(lo que es preciso escrutar exhaustivamente) es definido en su “forma general” como “la unidad sintética de los órdenes espiritual y sensorial. Una unidad que obtiene su figura específica como *forma interior* [Gehalt] de una creación específica”.¹⁵

Tanto *das Gedichtete* como *Gehalt* concentran su función en la obra, sin embargo ambas nociones dependen de un tercer concepto cuyo carácter metodológico es aún más amplio, sin el cual es imposible concebir tanto los tres niveles destacados en el epígrafe de la tesis doctoral de Benjamin, como la idea general de obra de arte. Se trata del concepto de *Urphänomen*, “fenómeno originario”, el cual representa el “paradigma” más importante de la visión del mundo goethiana en los escritos de juventud benjaminianos. En este momento el *Urphänomen* es indudablemente el concepto más importante para Benjamin como no dejará de serlo en el desarrollo de su obra. Se trata pues de la apropiación de un término técnico fundamental en los estudios de Goethe sobre la naturaleza, expuesto en un principio en la *Teoría de los colores* y posteriormente en la *Metamorfosis de las plantas*. Tal como lo ha observado Giorgio Agamben, el fenómeno originario es un concepto cuya definición nunca fue explicitada en esas obras, tornándose una noción ininteligible si no se atiende la sugerencia hecha entre otros por Elizabeth Rotten y Rudolf Steiner¹⁶ en estudios clásicos sobre el tema; ambos autores detectan la raíz del *Urphänomen* en el pensamiento de Platón.

A manera de paradigma lo expresado mediante el *Urphänomen* es esencialmente un tema *metodológico*. El procedimiento consiste en observar la forma mediante la

.....

¹⁵ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 109. El énfasis es mío.

¹⁶ Cf. E. Rotten, *Goethe's Urphänomen und die platonische Idee*, A. Töpelmann, Gissen, 1913 y R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, Ed. Rudolf Steiner, Madrid, 1989.

cual Goethe contrapone su método a aquel que procede mediante una *hipótesis* o una *teoría* como si fuesen argumentos de una “demostración más o menos engañosa”.¹⁷ Para ello el modelo goethiano pretende concebir una “experiencia de especie superior”, cuya unificación de los fenómenos singulares no ocurre de modo hipotético y en forma sistemática, sino que cada fenómeno “está vinculado con un sin número de otros fenómenos, así como de un punto luminoso libre en el espacio decimos que envía sus rayos en todas direcciones”.¹⁸ Esta relación singular debe entenderse como algo vinculado al resto de los fenómenos mediante un procedimiento analógico y quizá es en ello, en la analogía, donde queda expuesta la naturaleza paradigmática del procedimiento: “tal experiencia, que consiste de muchas otras, es evidentemente de una especie superior. Ésta representa la fórmula, en la cual encuentran expresión innumerables ejemplos singulares”.¹⁹

En ello radica la actividad espiritual más elevada: la mediación entre el ser-sí-mismo y el ser-otro; o dicho con las categorías de Goethe, en *ponerse en medio del sujeto y el objeto*. El *equilibrio* existencial depende de la constatación de la analogía, de manera que “todo existente es el *analogon* de todo existente; por eso la existencia se nos aparece siempre separada y al mismo tiempo vinculada. Si se exagera la analogía, todo se vuelve idéntico; si se la evita, todo se divide hasta el infinito”.²⁰ En definitiva, la

.....

¹⁷ J. W. Goethe, “El experimento como mediador entre sujeto y objeto”, en *Teoría de la naturaleza*, Tr. D. Sánchez Meca, Tecnos, Madrid, 1997, p. 67.

¹⁸ *Ibid.*, p. 66s.

¹⁹ *Ibid.*, p. 67s.

²⁰ J. W. Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, edición a cargo de Ernst Beutler, I-II, en *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, XVI-XVII, Artemis-Verlag, Zurich, 1952, p. 706.

visión de Goethe no acepta la existencia de un mundo sensible (Naturaleza) sin idea, fuera del hombre. Sólo el hombre es capaz de separar, para sí, la idea del mundo de los sentidos y representarse de este modo la naturaleza sin ideas. Consecuentemente para Goethe es insustancial la añeja pregunta del pensamiento occidental relativa a *cómo se encuentra el mundo de las ideas y el mundo de los sentidos*. Es preciso, en razón de ello, interpretar el *Urphänomen* como elemento paradigmático, tal como lo ha sugerido Agamben, es decir, como algo cuyas coordenadas competen no sólo al dominio del conocimiento científico (método); también cobra sentido mediante la perspectiva histórica (visión del mundo):

El *Urphänomen* como paradigma es, en este sentido, el lugar en el cual la analogía vive en *perfecto equilibrio más allá de la oposición entre generalidad y particularidad*. Por esta razón, Goethe escribe que el “fenómeno puro” nunca puede ser aislado, “sino que se muestra en una serie continua de apariciones”. Y en las *Maximen und Reflexionen* [Máximas y reflexiones] resume su naturaleza en una definición que podría valer con el mismo título para el paradigma: “El fenómeno originario: ideal por cuanto es el último cognoscible / real por cuanto conocido / simbólico porque abraza todos los casos: / idéntico en todos los casos”.²¹

Está claro que el *Urphänomen* no queda instituido como una hipótesis o ley, sin embargo es una instancia cognoscible: el fenómeno singular es el último estamento del conocimiento y en ello radica su capacidad de constituirse en paradigma científico. Goethe sintetiza esta idea instau-

.....
²¹ G. Agamben, “¿Qué es un paradigma?” en *Signatura rerum*, Tr. F. Costa y M. Ruvitso, Anagrama, Barcelona, 2010, 38ss.

rando un principio elemental: *los fenómenos mismos son la doctrina*. Lo cual es una determinación fundamental para la obra de arte, pues ella será tanto más perfecta cuanto mejor refleje la ley existente en la obra de la naturaleza a la que corresponde. Sólo existe un único reino homogéneo de la verdad, el cual abarca arte y naturaleza. La capacidad propia de la creación artística no puede ser sustancialmente diferente a la del conocimiento de la naturaleza.²²

Por otra parte no hay que obviar en el *Urphänomen* la función aportadora de un “equilibrio” propio, esto es: al situarse más allá de lo particular y lo general el *Urphänomen* busca en cada ocasión y en cada obra particular, un equilibrio entre lo singular y lo universal. De la comprensión de esta actividad depende la correcta apreciación de la obra y del poema. Este *equilibrio* puede representarse también como “proporción” o “respeto”. Algo así como una plasmación *objetiva*, es decir, la compenetración asimétrica y desequilibradora que convierte todo lo natural en una plétora de vida y movimientos, con lo cual el *Urphänomen* alcanza a plasmar un nuevo equilibrio²³ o *respectus*,

.....

²² En ello radica la imagen de Goethe que ofrece Rudolf Steiner: “El artista crea imágenes de la naturaleza, trasmutando su contenido ideal en contenido perceptible. El filósofo muestra la naturaleza tal como ésta se presenta ante la observación del pensamiento; el artista muestra el aspecto que tendría tal naturaleza si, en lugar de ofrecer únicamente al pensamiento las fuerzas que la animan, revelara éstas también abiertamente a la percepción. Es una y la misma verdad la que reproducen el filósofo en forma de pensamiento y el artista en forma de imágenes. Ambos se diferencian únicamente en sus medios de expresión”. R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, Ed. Rudolf Steiner, Madrid, 1989, p. 55s.

²³ Félix Duque define esta polaridad bajo los siguientes principios: “La polaridad constituye así, diríamos, la *abscisa* de las coordenadas en que se explicita la naturaleza, mientras que la elevación constituiría el eje vertical, el cual garantiza la proliferación al infinito de las formas y la desemejanza entre los distintos fenómenos naturales. La una es pues principio de cohesión e *individuación*, mientras que la segunda hace que la naturaleza entera constituya un movimiento en *espiral*. La interacción de ambas

entendido éste de manera literal como razón, relación o *proporción de algo a otra cosa*.

Lo dicho hasta el momento está planteado, ya explícita o implícitamente, en las densas líneas sobre el método que dan comienzo al análisis de los dos poemas de Hölderlin. Pero eso no es todo. Benjamin encuentra la manera de introducir unas palabras de Novalis que en todo caso nos sustraen del registro predominantemente clasicista asumido para definir la investigación, aunque lo citado no está necesariamente contrapuesto a la *doctrina* de Goethe; es decir, el paradigma (como método y problema del conocimiento) es prácticamente el mismo.

Las palabras de Novalis han sido escritas en referencia no al poema, sino a la obra de arte plástica (aunque ello no queda expresado en el pasaje citado por Benjamin), se trata, sin más, del ideal a priori de la obra: *Jedes Kunst Werk hat ein Ideal a priori – hat eine Nothwendigkeit bei sich da zu seyn*, “cada obra de arte tiene un ideal a priori, tiene una *necesidad interna* que la hace ser como es”.²⁴ El sentido de esta afirmación representa uno de los pilares de la crítica inmanente benjaminiana. En el concepto de necesidad radica la posibilidad de un análisis que permita establecer contacto con el fundamento metafísico de la obra. En su tesis doctoral Benjamin reconoce en la misma afirmación de Novalis un principio carente de sentido esotérico, es decir, se trata de algo “que no guarda oscuridad de ningún tipo” pues muestra directamente el cambio de paradigma en lo relativo a la valoración de las obras.

fuerzas permite la captación de lo universal en lo particular, y de éste en aquél”. F. Duque, “Elogio del sistema pendular. Hegel y Goethe”, en *Daimon. Revista de Filosofía*, Núm. 31, 2004, p. 75.

²⁴ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 111. (GS. II.1.105s.) Cf. Novalis: *Schriften*. Bd 2. *Das philosophische Werk*. Hg. v. Richard Samuel, Darmstadt 1965. s. 648.

Esta formulación supera cualquier tipo de “racionalismo dogmático en la estética”. Y ello significa, en lo inmediato, al menos dos cosas: por una parte evidencia la imposibilidad de una valoración de la obra según reglas y, por otra, muestra la imposibilidad de formular teoría alguna del arte que no sea “producto de una cabeza genial”,²⁵ tras lo cual no queda resabio alguno de adecuación canónica, de regla filológica o de instrucción ejercida por cualquier poética normativa. En este caso todo parece estar enfocado a esclarecer el sentido de *das Gedichtete* como concepto-límite, *Grenzbegriff*, cuyo carácter “fronterizo” es perceptible frente a dos acepciones que igualmente competen al tema del método como lo es la concepción de vida (*Leben*) y poema (*Gedicht*), pues si *das Gedichtete* dejara de ser lo que es, un concepto-límite, se convertiría en una de ellas.

La primera delimitación conceptual estudiada por Benjamin se refiere al poema, es decir, la obra misma es uno de los límites del concepto de *das Gedichtete*: “en tanto que categoría de investigación estética, *das Gedichtete* se distingue de modo decisivo respecto del esquema de forma-materia en el que se preserva la unidad estética fundamental de forma y materia y, en vez de separarlas, expresa su necesaria conexión inmanente”.²⁶ Está claro que *das Gedichtete* es el centro neurálgico de la cuestión, pero ¿de qué forma *das Gedichtete* permanece oculto? A esta cuestión alude Benjamin en 1921 cuando en *Die Aufgabe des Übersetzers*, “La tarea del traductor”, plantea la pregunta sobre la posibilidad de traducir poesía. Ahí leemos: “¿no es en general considerado lo incomprensible, lo misterioso, *das Gedichtete*, con

.....

²⁵ W. Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 76. Traducción modificada.

²⁶ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 109.

lo que, en consecuencia, el traductor no puede reproducirlo en modo alguno más que escribiendo poesía?”.²⁷ *Das Gedichtete* sólo puede actualizarse como producción. Ahora la cuestión tiene que ver menos con la posibilidad de traducir una obra que con la *tarea poética*, es decir, con aquello que permanece orientado hacia el mismo *das Gedichtete*. La tarea es, entonces, el único presupuesto para valorar el poema. Dicha tarea está determinada por *das Gedichtete* como algo que consiste en un “aflojamiento” o “distensión” de la conexión funcional estricta y firme que impera en el poema, y no puede surgir de otra manera que dejando de lado, *renunciando*, a ciertas determinaciones, pues sólo así es “visible la trabazón interna”, la “unidad funcional entre los elementos”. La tarea supone un momento de cohesión que implica prescindir, por así decirlo, de los elementos que permanecen silenciados pero que resultan fundamentales en la configuración de la obra:

mediante la existencia actual de todas las diversas determinaciones el poema se determina de tal modo que ya sólo lo podemos entender en tanto que unitario. Pero el conocimiento de función presupone la pluralidad de las posibilidades conectivas. Así, *el conocimiento de la estructura del poema consiste en captar su cada vez más severa determinidad*, ciertamente, es por la existencia activa de todos estos elementos por lo que el poema se determina de tal forma que *sólo resulta comprensible de una manera unitaria, pero la captación*

.....

²⁷ W. Benjamin, *Obras*, libro IV. Vol. 1, Madrid, Abada, 2010, p. 9. De esto se deriva otro rasgo propio de las traducciones “malas” o deficientes, cuya característica es “la imprecisa transmisión de un contenido inesencial”, esto es, cuando la traducción se pone “al servicio del lector” cae en el equívoco de obviar que el mismo original no se encuentra en esta predisposición, y ello hace imposible plantear a la traducción desde esa relación.

*de la función presupone la multiplicidad de posibilidades de construcción del poema en función de su capacidad de concreción, siempre más acentuada. Para alcanzar esa suprema concreción en el poema, das Gedichtete, ha de prescindir de ciertas características.*²⁸

Por otra parte, la segunda unidad funcional a la que se contrapone el concepto de *das Gedichtete* es precisamente la idea misma de “tarea poética”. Si *das Gedichtete* es una figura de la existencia y con ello de la vida, esto se debe a que al dar testimonio de sí misma otorga con ello su verdad poética. De este modo la condicionante previa para evaluar un poema, el a priori de la obra, depende de la comprensión de *la tarea poética* implícita en él. Entonces lo que determina la evaluación es la seriedad y la grandeza de la tarea en sí misma, aunque esto no implica tomar como punto de partida del análisis una supuesta visión del mundo del autor o de los rasgos psicológicos de su personalidad, como si la tarea pudiera derivarse de ellos. En consecuencia, la tarea poética es inmanente a la materialización de la obra, apartándose de datos biográficos o manifiestos ideológicos como antecedentes del poema, pues la tarea es ya su ejecución, es una afirmación vital llevada al acto:

corresponde con la *idea de ejecución*, como lo que es el poema (en este sentido, tarea poética y ejecución son sólo separables en abstracto). Para el creador, la idea de tarea poética representa siempre la vida: *en ella se encuentra siempre la otra máxima funcionalidad.*

.....

²⁸ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 109s. (GS. II. 1. 106.) El énfasis es mío. En este caso tomamos como referencia la traducción de L. Martínez de Velasco, “Dos poemas de Hölderlin”, en *La metafísica de la juventud*, Tr. L. Martínez, Paidós, Barcelona, 1993, p. 139s.

Das Gedichtete se pone de manifiesto como tránsito de la funcionalidad de la vida a la funcionalidad del poema. En das Gedichtete la vida se determina a través del poema, así como la tarea poética se determina a través de su elaboración. A todo esto no subyace el sentimiento vital individual del artista, sino una conexión vital determinada por el arte. Aquellas categorías gracias a las cuales resulta captable esta esfera, como tránsito de una a otra unidad funcional, no están aún modeladas, pero poseen en cualquier caso una conexión con el concepto de mito. Las obras de arte más endebles se vinculan a un sentimiento inmediato de la vida, mientras que, las más sólidas, según su propia verdad, se conectan con una esfera ligada a lo mítico: ahí surge das Gedichtete. Se podría decir que la vida es, en general, lo poético [das Gedichtete] de la poesía [Dichtung].²⁹

Los dos límites que ciñen a *das Gedichtete* aparecen en este caso como un par de funcionalidades que traban relación con la experiencia muda e inexpressiva. La vida como “unidad última” subyace al poema. Pero Benjamin percibe que mientras más rápidamente recurre el análisis de un poema a la vida misma para captar *lo poético* de la obra, sin tener en cuenta el asunto de la elaboración, de la intuición y la construcción de un mundo espiritual, tanto más material, informe e insignificante resultará el poema. Ante lo cual el análisis de los “grandes poemas” no está referido directamente al mito, sino a la “unidad producida por el ímpetu de diferentes *elementos míticos turbulentamente enfrentados*, unidad concebida como la más adecuada expresión de la vida”.³⁰ Por lo tanto, *das Gedichtete* no dejará de mostrarse como

.....
²⁹ *Ibid.*, p. 140s.

³⁰ *Ibid.*, p. 141.

presupuesto último del poema y la tarea poética como forma interna, *Gehalt*. Benjamin designará esto valiéndose de un término jurídico, de una “ley de identidad”. Un orden legal donde todos los elementos visibles, tanto de la sensibilidad como de las ideas, representan un conjunto de funciones esenciales y de principios infinitos. Tal orden apunta a la unidad sintética de las funciones como un apriorismo del poema: “el descubrimiento de lo *puramente poético*, de la *tarea poética absoluta*, ha de permanecer, tras todo lo dicho hasta el momento, como el objetivo ideal, *puramente metodológico*”.³¹ Para que todo ello logre mantenerse como una estrategia de análisis plausible, *das Gedichtete* ha de permanecer como una instancia muda, absolutamente silenciosa, pero también como algo necesario para el tránsito recíproco entre vida y poema.

b) *El centro del poema: la balanza y los platillos*

Después de haber definido el método, el objetivo queda completamente trazado: comparar dos poemas que suponen una misma tarea poética, una misma *dichterische Aufgabe* que como tal es algo anterior al poema y a la obra de arte. Entonces lo que aporta el criterio de análisis es la propia obra. Ambos poemas parecen suponer el propósito metodológico antes mencionado, ya que los dos están referidos desde el título, a la actitud del poeta respecto a la dificultad e incluso el *peligro* indisoluble a la “configuración” del poema. El primer poema, *Dichtermüt*, el cual data del otoño de 1800, alude al “coraje”, al “valor” o la “valentía” del genio poético, justamente donde anida el *valor* de sus

.....
³¹ *Ibid.*, p. 142.

obras. Por otra parte *Blödigkeit*, poema escrito durante el invierno de 1803–1804, alude a un tipo de “timidez”, pero también a la “torpeza” o el “apocamiento”, cuya expresión se muestra en la falta de pericia y destreza respecto a lo presentado como *das Gedichtete*. Las dos versiones analizadas por Benjamin apuntan entonces a la existencia del genio, a su vida y muerte, y forman parte de las obras tardías, esto es, a la *Spätzeit* de Hölderlin.

Hay entonces un tema común, sin embargo, como se verá, es en la segunda versión, el segundo intento donde el poeta toma conciencia al reconocerse a sí mismo con la capacidad de materializar la obra prescindiendo de todo elemento mitológico: *Doch selber / Bringen schickliche Hände wir*, “mas nosotros mismos / aportamos nuestras manos hábiles”, dice uno de los versos finales del poema. La *timidez* surge en el momento mismo que el poeta queda ante la “captación viviente” de la verdad. Para Hölderlin el temor ante la verdad es parte de la verdad misma. En ello radica el placer respecto a ella, pues nace del “sentido viviente”, entonces, dice Hölderlin en una de las notas de su traducción a los fragmentos de Píndaro, la verdad se torna un “sentimiento puro”, pero un sentimiento que se encuentra “expuesto a confusiones”, de modo que el poeta “no yerra por culpa propia, ni por una perturbación, sino por causa del objeto superior para el cual, relativamente, el sentido es demasiado débil”.³² Esta indeterminación es, en efecto, aquello que cada poema contiene y expone como su verdad. Paradójicamente en la indecisión del poeta radica el grado de certeza de la obra, lo cual está en estricta concordancia con lo dicho por Goethe en una de

.....

³² El fragmento de poema traducido por Hölderlin dice: “Iniciadora de gran virtud, reina verdad, / que no empujes / mi pensar contra áspera mentira”, Fragmento, 194. *Op. cit.*, “De la verdad”, p. 171.

sus máximas: “vivir en la idea quiere decir tratar lo imposible cual si fuera posible. Lo mismo puede decirse del carácter; cuando ambos coinciden, prodúcense acontecimientos que dejan pasmado al mundo por espacio de siglos”.³³

En este mismo orden hay que situar el criterio aportado anteriormente por Benjamin en relación con el análisis del poema: cuando la obra está ligada prematuramente a la vida misma como *das Gedichtete*, sin enfrentar del todo la elaboración de la intuición y la construcción de un mundo espiritual, resultará más material e informe y con *un significado incierto*. Por ello el método benjaminiano toma como objeto de análisis no tanto los elementos como las relaciones. Y el criterio de valoración derivado no es otro que la unidad del poema, la intensidad de la conexión entre los elementos intuitivos e intelectuales entre vida y forma artística, inextricables en cada obra individual.

Esto ha sido definido como “ley de identidad”; un orden cuya aportación consiste en dar a *das Gedichtete* la unión de forma y vida en un todo armónico, pero excluyendo, por igual, la vida como producto natural (sin arte), y la forma como artefacto mecánico (sin vida). Entonces queda expresada la unidad metafísica que vincula a Hölderlin con toda una tradición filosófica desde su más temprana juventud: el *Stift* de Tubinga.³⁴ La búsqueda de la *unidad metafísica alcanzada mediante el poema* queda patente en las

.....

³³ J. W. Goethe, *Obras completas*, T. 1, Tr. R. Cansinos, Aguilar, México, 1991, p. 358.

³⁴ Sin duda “El Primer programa de un sistema del Idealismo alemán” es el ejemplo más nítido de esta etapa de formación en la que puede identificarse la concepción común de un ideal filosófico y estético en Hölderlin, Schelling y Hegel. Cf. G. W. F. Hegel, “El primer programa de un sistema del idealismo alemán”, *Escritos de juventud*, Tr. J. M. Ripalda, FCE, México, 1998, p. 219s. Cf. F. Rosenzweig, “Zweistromland, kleinere Schriften zu Glauben und Denken”, *Der Mensch und sein Werk, Gesammelte Schriften III*, Martinus Nijhoff, 1984. Véase también: VV. AA., *Mythologie der Vernunft*, Suhrkamp, Stuttgart, 1984.

notas al fundamento de *Empédocles*. Ahí Hölderlin detecta la existencia de una “conexión más alta”, de un “destino” superior entre los hombres y el mundo, algo situado más allá de la conexión mecánica entre las cosas; esta “conexión” es denominada como “lo más sagrado”, porque “en ella se sienten reunidos ellos mismos y su mundo”.³⁵ La unidad no solamente es obra del pensamiento pues éste no puede reproducir sino las relaciones vitales (necesidad), las leyes de la vida; por tanto el pensamiento nunca alcanzará lo que está por encima de la vida como necesidad. Las relaciones pueden ser pensadas infinitamente, nunca agotadas en la reflexión:

Aquellas relaciones más infinitas, más que referentes a necesidad, de la vida pueden, ciertamente, también ser pensadas, pero no *meramente* pensadas; *el pensamiento no las agota*, y, si hay leyes más altas, que determinan aquella conexión más infinita de la vida, *si hay leyes divinas no escritas, de las cuales habla Antígona [...] —y tiene que haberlas, si aquella conexión más alta no es un delirio—, digo que, si tales hay, entonces, en la medida en que son representadas, en que son concebidas meramente para sí y no en la vida, son insuficientes [...]*.³⁶

La existencia de leyes divinas no escritas permanece como un a priori del poema, pero lo que las precede es mucho menos una tarea del pensamiento que de la vida. Este orden legal oculto, propio de las leyes no–escritas (intuidas por Antígona, es decir, *anteriores al delirio*), no puede ser algo representable; es, en todo caso, *lo–no–representable*. Si tal legalidad pudiese ser concebida, es decir, representada

.....
³⁵ F. Hölderlin, “Fundamento para el *Empédocles*”, en *Ensayos, op. cit.*, p. 90.

³⁶ *Ibid.*, p. 15.

en el pensamiento “meramente para sí”, la representación resultante sería insuficiente. Su pretendida unidad, su ley de identidad, debe ser concebida no en el pensamiento, sino en la vida, en una conexión más infinita, en una *relación más viviente*:

Ni sólo a partir de sí mismo ni únicamente a partir de los objetos que lo rodean puede el hombre experimentar que hay en el mundo más que un discurrir mecánico, que hay un espíritu, un dios, pero sí puede experimentarlo en una relación más viviente, elevada por encima de la necesidad, relación en la que él se sostiene con aquello que le rodea.³⁷

La unidad con *todo lo viviente* en una *conexión más elevada*, es lo que Benjamin detecta como finalidad de la obra y es la tarea poética impuesta por el propio Hölderlin. Sin embargo esta tarea no queda lograda plenamente en *Dichtermüt*,³⁸ la primera versión del poema. El sentimiento de la vida es difuso e indeterminado porque ha quedado

.....

³⁷ *Ibid.*, p. 93.

³⁸ *Dichtermüt*: “Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen, / Nährt die Parze denn nicht selber im Dienste dich? / Drum, so wandle nur wehrlos / Fort durchs Leben, und fürchte nichts! / Was geschiehet, es sei alles gesegnet dir, / Sei zur Freude gewandt! oder was könnte denn / Dich beleidigen, Herz! Was / Da begegnen, wohin du sollst? / Denn, seitdem der Gesang sterblichen Lippen sich / Friedenatmend entwand, frommend in Leid und Glück / Unsrer Weise der Menschen / Herz erfreute, so waren auch / Wir, die Sänger des Volks, gerne bei Lebenden, / Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem hold, / Jedem offen; so ist ja / Unser Ahne, der Sonnengott, / Der den fröhlichen Tag Armen und Reichen gönnt, / Der in flüchtiger Zeit uns, die Vergänglichlichen, / Aufgerichtet an goldnen / Gängelbanden, wie Kinder, hält. / Ihn erwartet, auch ihn nimmt, wo die Stunde kömmt, / Seine purpurne Flut; sieh! und das edle Licht / Gehet, kundig des Wandels, / Gleichgesinnet hinab den Pfad. / So vergehe denn auch, wenn es die Zeit einst ist / Und dem Geiste sein Recht nirgend gebricht, so sterb / Einst im Ernste des Lebens / Unsrer Freude, doch schönen Tod!” F. Hölderlin, *Sämtliche gedichte*, Deutscher klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 2005, p. 303.

implantado como una convención formal (la mitología griega) en detrimento de la *intuición viva* del mundo. El Dios Sol, *Sonnengott*, deidad agonizante y crepuscular, simboliza la identidad entre el ocaso y el destino del poeta, lo cual da lugar a su muerte como algo convencionalmente poético. Esta representación es, a la mirada escrutadora de Benjamin, la reproducción de una visión idílica de la naturaleza y de su belleza plástica de manera puramente formal.

Por otro lado, el *valor* del poeta encuentra fundamento en su vínculo de unión con el pueblo. Aquí Benjamin cuestiona nuevamente *el valor* de la conexión entre el destino del pueblo y el destino del poeta, pues el nexo natural no alcanza a dar razón de una vida poética, ello tendría que insertarse en un orden espiritual más elevado. Pero la insuficiencia más evidente, relativa a la configuración de este poema, está centrada en la función de la mitología. En el centro del poema la figura del dios solar pertenece a una mitología antigua que ha perdido su vigencia, carente de vida para la obra poética, mientras que el pueblo constituye un lazo natural entre los hombres, pero no una conexión trascendente.

Esto puede plantearse de manera quizá más ordenada mediante tres aspectos propios de la reconfiguración del poema, tres palabras clave que nos permiten observar de qué manera *el centro del poema* encuentra una nueva orientación, sometiéndose a una renovada *ley*. Estos aspectos nos remiten a la propia ley de la obra como “ley de identidad” y, a partir de ello de manera fundamental, nos acercan a la reconfiguración de tiempo y espacio desde el interior del poema. *Ley, espacio y tiempo* son entonces las tres palabras clave para comprender qué es lo que sucede en ese breve periodo existencial trascurrido entre las dos versiones del poema de Hölderlin, el lapso de lo posible

a lo imposible, pues quizá es ahí donde se encuentra no sólo la reconfiguración de la obra, también es el momento de su transformación espaciotemporal como aquello que aporta el poeta al pensamiento: el *acontecimiento central en la idea de poema*. Entonces, ¿cómo acontece esta transformación en *Blödigkeit*, la segunda versión del poema? Benjamin en este momento introduce sutilmente una imagen, la imagen misma de una nueva legalidad y con esto un nuevo equilibrio expresado mediante la *balanza y los platillos*. Todo ello supone un nuevo punto de equilibrio entre los dioses, los hombres, el poeta y el poema. En el centro de *Blödigkeit*³⁹ este equilibrio queda instaurado al aportar un nuevo fundamento a la obra, en el momento en que el orden de los dioses y los hombres se muestra suspendido en las alturas, uno contra el otro, soportando cada cual el peso del otro, en reciprocidad, en *respectus*, logrando *equilibrio* como sucede entre los dos platillos de una balanza:

Los dioses y los vivos están ahí férreamente conectados con el destino mismo del poeta, quedando suspendida por su parte la simple y tradicional supremacía de la mitología. Del canto, que los lleva hasta el “recogimiento”, se dice que

.....

³⁹ *Blödigkeit*: Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen? / Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen? / Drum, mein Genius! tritt nur / Bar ins Leben, und Sorge nicht! / Was geschiehet, es sei alles gelegen dir! / Sei zur Freude gereimt, oder was könnte denn / Dich beleidigen, Herz, was Da begegnen, wohin du sollst? / Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild, / Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu, / Der Gesang und der Fürsten / Chor, nach Arten, so waren auch / Wir, die Zungen des Volks, gerne bei Lebenden, / Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich, Jedem offen, so ist ja / Unser Vater, des Himmels Gott, / Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt, / Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden / Aufgerichtet an goldnen / Gängelbanden, wie Kinder, hält. / Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir, / Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen / Einen bringen. Doch selber / Bringen schickliche Hände wir". *Ibid.*, p. 318s.

conduce a los humanos “igual que a los celestes”, y a los celestes mismos por su parte. *De este modo queda suspendido el fundamento auténtico de la comparación, dado que se nos dice: también a los celestes, igual que a los humanos, los conduce el canto. Aquí, en el centro del poema, el orden de los dioses y los hombres se encuentra extrañamente levantado el uno contra el otro, el uno equilibrado por el otro. (Igual que dos platillos de la balanza: en ambos se los deja contrapuesto, pero el brazo los alza y los separa.)* Así se presenta muy perceptiblemente lo que es la ley formal fundamental de *das Gedichtete*, *el origen de esa legalidad cuyo cumplimiento da su fundamento a la última versión.* Aquella ley de la identidad dice que las unidades del poema han de aparecer compenetradas, que *los diferentes elementos nunca son captables puramente, sino solamente la estructura de aquellas relaciones en que la identidad del ser individual resulta ser función de una infinita cadena de series en que das Gedichtete se despliega.*⁴⁰

Recordemos los criterios de discernimiento mencionados antes por Benjamin, cuando distingue entre lo *mitológico* y lo *mítico*. Lo mitológico puede definirse como una organización estereotipada de “mitemas”, con el consiguiente debilitamiento de sus tensiones recíprocas. Por el contrario, el estudio de las grandes obras de la literatura “deberá enfrentar, como expresión genuina de la vida, no el mito sino la unidad producida por la fuerza de los elementos *míticos en tensión entre sí*”.⁴¹ Para Hölderlin, esta fuerza de elementos en tensión es algo característico de las representaciones religiosas. En su fragmento *Sobre la religión* describe cómo las representaciones religiosas “no son ni intelectuales ni históricas, sino *intelectuales históricas*”, esto

.....

⁴⁰ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 115. Traducción modificada. El énfasis es mío.

⁴¹ *Ibid.*, p. 141.

es: “míticas, tanto por lo que toca a su material como por lo que toca a su exposición. Así, pues, por lo que se refiere al material, no contendrán ni meramente ideas o conceptos o caracteres, ni meros sucesos, hechos, ni tampoco ambas cosas separadamente, sino ambas cosas en uno”.⁴² Cuando las partes personales tienen más peso (al referirse a partes principales), donde son el *contenido interno*, entonces la *representación* obedece al *contenido externo*, a algo “más histórico” y, por lo tanto, la *representación* corresponde al “mito épico”; en cambio “donde el suceso es parte principal”, contenido interno, el contenido externo será algo “más personal”, es decir algo captable mediante el “mito dramático”.

La primera versión del poema muestra claramente desde el título, *Dichtermut*, un “topos mitológico” de contenido externo, el del poeta heroico, el intercesor o mediador de los dioses y los hombres. En la segunda versión hay un abandono de estos mitologemas (el *sol poniente*, el *héroe mediador*, etc). Claramente se ha llevado a cabo una deposición de lo mitológico como lo observa Lacoue–Labarthe. Tal deposición de lo mitológico y de sus rígidas subordinaciones jerárquicas da lugar al reforzamiento de lo *mítico* en la segunda versión.⁴³ A diferencia de la primera versión, ahora la vida aparece representada sin mito y sin destino, dentro de una esfera espiritual reducida y con débiles y convencionales vínculos entre dioses y hombres. Por eso la segunda versión es mítica en el sentido más fuerte: “la identidad de cada ser individual está allí en función de una cadena infinita dentro de la cual se despliega *lo poético*”.⁴⁴ Para Benjamin la ley de identidad que rige las relaciones

.....
⁴² F. Hölderlin, *op. cit.*, “Sobre la religión”, p. 103.

⁴³ Ph. Lacoue–Labarthe, “El valor de la poesía”, en *Heidegger, la política del poema*, Tr. J. F. Megías, Trotta, Madrid, 2007, p. 83ss.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 148.

entre las esferas de la vida y de lo celestial es también la ley formal fundamental de *lo poético* (*das Gedichtete*): todos los elementos del poema manifiestan una intensa interdependencia y ninguno puede ser comprendido aisladamente sino en su articulación con el todo.

Lo mítico cobra significado como un mundo de nexos infinitos, de múltiples relaciones regidas por la ley de identidad, tras lo cual la poesía convierte las figuras extraídas de la vida en elementos de un orden mítico al que pertenecen tanto el pueblo como el poeta, ambos traspuestos al círculo del canto como si compartiesen la unidad de un mismo destino poético.⁴⁵ Se cumple, así, el criterio de valoración estética marcado como objetivo en un principio: “las obras artísticas más débiles se vinculan a un sentimiento inmediato de la vida; las más fuertes, con respecto a su propia verdad, se vinculan con una esfera ligada a lo mítico: *das Gedichtete*”.⁴⁶

En un plano estrictamente estético, es decir sensible, como lo es el “sensorial del sonido”, la unidad aparece en la identidad entre lo determinante y lo determinado. Por eso Benjamin observa que en la rima está dada una identidad no sustancial, sino funcional (ley): “*Las palabras de la rima no se nombran*, su función es hacer perceptible *el orden temporal espiritual en la cadena de un acontecer extendido al infinito* que corresponde a las infinitas posibilidades propias de la rima”.⁴⁷ Por ello, la segunda estrofa (en la segunda versión del poema) comienza con esta elocuente expresión: *Was geschihet, es sei alles gelegen dir! / Sei zur Freude gereimt*, “¡Qué sea conveniente para ti todo cuanto te

.....

⁴⁵ *Ibid.*, p. 154ss.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 140. Traducción modificada.

⁴⁷ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 121. El énfasis es mío.

sucedá! / Que rime con la alegría”. ¿Cuál es la función del verbo *reimen* (rimar) en el interior del poema? En este caso la función es hacer audible, y con ello hacer perceptible en el tiempo, un orden espiritual como lo es la alegría. Y ello es posible merced a una cadena infinita correspondiente a las infinitas posibilidades de la rima. La homofonía es la *manifestación sensible* de una identidad no sensible, de un principio de asociación no discursivo mediante el cual las rimas, en series o cadenas abiertas a lo infinito, dan testimonio de que todo lo real es signo de algo oculto (un mundo de múltiples correspondencias). De manera similar, en los versos iniciales del poema: *Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen? / Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?* “¿Acaso no te son conocidos muchos seres vivos? / ¿No se deslizan tus pies por la verdad como por una alfombra?”, Benjamin percibe la asociación disonante en la imagen del segundo verso como una relación unificadora, destinada a simbolizar (esta es la función de “por la verdad como por una alfombra”) la identidad entre dos órdenes distanciados a través del símil:

[L]as disonancias resaltan en el poema *la identidad temporal* que se halla ínsita en el seno de toda relación temporal, y, por lo tanto, la naturaleza determinante absolutamente de la existencia espiritual en el interior de la extensión idéntica. *Los portadores de esta relación son los vivos con entera claridad.*⁴⁸

.....

⁴⁸ *Idem.* El énfasis es mío.

Consecuentemente la experiencia ha quedado fuera de toda mediación con los dioses, el hombre entra directamente al poema con un pie que se desliza sobre la alfombra. Entonces, en este momento, las cosas aspiran a la existencia en cuanto “idea pura” en un mundo donde las figuras determinan el destino del poeta. El orden referido aquí es completamente kantiano: “En esta dirección de concentración, las cosas aspiran ya a *la existencia en cuanto idea pura*, y, en el mundo puro de las figuras, determinan el destino del poeta”.⁴⁹ Los elementos plásticos del poema, “la plástica de la figura” que ocupa cada esfera de las ideas puras es el “ser lo espiritual”, por ello el “día alegre” del primer poema se convierte en día “pensante” en la última versión. El día no está caracterizado con un adjetivo, sino que se le atribuye el don como condicionante de la “identidad espiritual”, es decir, como “don” del pensamiento:

[E]l día viene así a aparecer, en la nueva versión de ese poema, configurado al máximo, reposante, concordante consigo en la conciencia, en tanto que *figura plástica interior de la existencia a la que corresponde la identidad del acontecer en el orden mismo de los vivos*. Así, desde los dioses, el día se aparece justamente en tanto que conjunto configurado del tiempo. De él, en calidad de algo permanente (si es posible decirlo de este modo), adquiere su sentido más profundo el hecho de que dios conceda el día [Dichtermut]. Pero dicha idea de que el día se nos ha concedido hay que separarla estrictamente de una mitología tradicional que hace del día justamente un regalo. Pues aquí ya se alude a lo que más adelante se mostrará con la fuerza más significativa: que la idea conduce a la cosificación de la figura, y que los dioses están abandonados por completo a su propia plástica solamente pudiendo

.....

⁴⁹ *Ibid.*, p. 123.

*conceder o no al día, ya que son ellos los que están más cerca de la que es la figura de la idea.*⁵⁰

Benjamin logra descifrar en el poema de Hölderlin un principio configurador de la temporalidad que deja de pertenecer al orden mitológico para convertirse en algo pensante, en objeto del pensamiento. En virtud de esta reorientación la idea puede cosificar la figura haciendo del tiempo un elemento sensorial, fónico, intencional, y ello mediante la imagen del día como un principio plástico. Hay entonces un trabajo de la imagen mediante el cual puede mostrarse el “giro del tiempo”, esto es:

[E]n total y completa oposición frente al “tiempo fugaz” y los “efímeros”, en la versión nueva de este verso se desarrolla ya lo permanente, se desarrolla ya la duración, en la figura del tiempo y de los hombres. Ese “giro del tiempo” capta el instante de la permanencia, a saber, *el momento de la plástica interior*, dentro del tiempo.⁵¹

¿Qué función cumple, entonces, este “momento de la plástica interior” dentro de la idea pura del tiempo? Sin duda lo observado por Benjamin está referido a la apropiación del momento de parálisis y detención de la obra: se trata del momento en el que la idea encuentra expresión mediante la figura, de su configuración plausible como expresión, de su más profunda identidad. Surge entonces una estructura plástica del pensamiento dentro de la conciencia que contempla. Tras lo cual es perceptible un elemento cuyo significado nos introduce a otro paradigma como lo es la

.....
⁵⁰ *Idem.*, p. 123. El énfasis es mío.

⁵¹ *Ibid.*, p. 125.

“infinitud de la figura”. Es decir, la relación de identidad que conduce al sentido intensivo de la plástica temporal de la figura, conduce también a la forma de una figura infinita:

La cosificación de la figura en la idea significa también, al mismo tiempo, coherentemente, su propagación cada vez más ilimitada e infinita, la unificación de las figuras en la figura en que los dioses se convierten. Y, a su través, se da el objeto con el que el destino poético limita. Los dioses significan para el poeta la inmensa configuración de su destino, al igual que los vivos garantizan la máxima expansión del acontecer en lo que hace al ámbito del destino poético. Esta particular determinación del destino a través de su configuración constituye sin duda la objetualidad del cosmos poético, pero al mismo tiempo significa el mundo puro de la plástica temporal en el interior de la conciencia; la idea se hace dominante en él; mientras lo verdadero estaba antes en la actividad misma del poeta, aparece ahora dominante en su cumplimiento sensorial.⁵²

No sólo ha quedado depuesto el apoyo aportado originalmente por la mitología convencional, sino que tal deposición sucede mediante el pensamiento y la idea. Ya no es un Dios el que determina al poeta, sino la configuración de la figura en la idea, dando lugar a la “objetualidad” del cosmos poético y la interiorización plástica del tiempo. El *giro del tiempo* significa entonces tanto esta deposición como *la captación de la verdad en estado vivo*, la cual ya no depende tanto de la actividad del poeta como de su cumplimiento sensorial. Este *retramiento* del poeta es visto por Benjamin mediante la supresión de las “diferencias” dentro del poe-

.....
⁵² *Ibid.*, p. 124.

ma; una “supresión progresiva” de los aspectos que antes operaban como tensión entre figura y carencia de ésta:

[E]l lugar del remoto “antepasado” lo ocupa ahora el padre; mientras que el dios del Sol se ha transformado sin más en dios del cielo. Pero *el significado plástico, arquitectónico, que corresponde al cielo es infinitamente mayor que no el del Sol... aquí está claro cómo el poeta suprime de modo progresivo la diferencia entre la figura y lo que carece de figura; y, en comparación con la del Sol, la del cielo significa tanto dilatación como disminución de la figura.*⁵³

La dilatación o disminución de la figura es propiamente lo que puede contener al poema, ahora mediante lo denominado “principio oriental”. Pero antes de definir la reconfiguración del espacio del poema mediante este principio, Benjamin parece ir aportando algunos elementos sobre la *reorientación* misma del pensamiento en un espacio aún carente de configuración. La conexión plástica con el Dios al encontrarse en medio de un *espacio no configurado*, libera las figuras del mundo poético. Así ellas “se hacen infinitas, pero al tiempo son limitadoras”. El poeta queda completamente solo, pues no tiene ya que rendir más cuentas sino obedecer a “lo inscrito en su ley interior”. Por lo tanto, la figura tiene que integrarse en el *existir del canto* como las cambiantes y contingentes fuerzas de los vivos. Incluso ante este cambio “el dios tiene que acabar sirviendo al canto y *ejecutar su ley*, al igual que el pueblo ha de ser signo de su misma expansión, lo que se cumple al final del texto: *y de los celestiales / traemos Uno [Blödigkeit]*”.⁵⁴

.....

⁵³ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 125.

Esto supone la necesidad de un nuevo criterio, un nuevo cálculo entre libertad y ley. Lo cual parece llevarnos a una cuestión *matemática*, pues, tal como lo advierte Hölderlin en sus “Notas sobre Edipo”, es preciso percibir el modo de proceder como un guardar equilibrio en la conexión infinita, pues el contenido particular se comporta “con respecto al cálculo universal, y el curso y lo que hay que fijar, el sentido viviente, que no puede ser calculado, es puesto en relación con la ley calculable”.⁵⁵

El cálculo representa un elemento unificador que no deja de ganar influencia en el desarrollo del análisis; este cálculo universal, esta matemática del poema, es constitutiva del carácter oriental y sus rasgos distintivos son la sobriedad y la concepción de la poesía como prosa. Pero antes de esto Hölderlin define algo más general, “la habilidad” de algo que pretende ser constructivo, calculado, el aspecto técnico del arte. Esta actividad apunta a un trabajo artesanal pues el sentido de la técnica alude a la intención de dar a la poesía una relación viva en el poema, para hacer de él “una imagen de lo viviente”. Pero antes hemos visto que el *sentido viviente* es susceptible al error, y su captación en el poema no está exenta de mostrarse mediante la violencia y la muerte propia de toda transformación orgánica:

[D]e este modo, la configuración, el principio interiormente plástico, se encuentra tan incrementado que incluso ha caído sobre el dios la maldición de la forma muerta, pues (hablando en imágenes) lo plástico pasó de dentro a fuera, convirtiéndose el dios totalmente en objeto. *Por su parte, la forma temporal ha quedado quebrada desde dentro hacia fuera*

.....
⁵⁵ F. Hölderlin, *op. cit.*, “Notas sobre Edipo”, p. 147.

*en tanto que algo móvil. Y lo celestial viene traído. Así se da una máxima expresión de la identidad: el dios griego queda por completo en manos de su principio, la figura. Y se alude al más grande de los crímenes: esa ὕβρις, que, sólo al alcance del dios, lo transforma en figura muerta.*⁵⁶

Antes nos referimos al poema como lugar *imposible* donde la palabra quiebra; ahora llegamos al mismo principio a través de la reconfiguración del tiempo formal del pensamiento y la muerte de los dioses. El hombre desde este momento ha quedado completamente solo y ello después de padecer la ὕβρις, cuya consecuencia es una soledad consciente. Tras la declinación de los dioses queda solo el canto y el cosmos del poema que ha sido *tocado* por el pensamiento. Un contacto fundamental para comprender la reconfiguración espaciotemporal del poema. El tiempo está marcado por la soledad del poeta, por la conciencia interna de la temporalidad que nace desde su extrañeza ante un mundo sin dioses. El espacio acoge, reconfigurando el acontecer de un *solitario salvaje* a quien, desde este momento, corresponde sostener el centro del mundo mediante el poema como límite existente de la vida:

Darse figura a uno mismo: eso es la ὕβρις. El dios deja con ello de determinar el cosmos del canto; siendo más bien el canto el que elige (con arte) libremente lo objetual: el canto trae al dios, porque los dioses ya se han convertido en cosificado ser del mundo en el pensamiento. Ya aquí puede verse la disposición extraordinaria de la última estrofa, en la cual se alcanza la que es meta inmanente de toda la configuración de este poema. Así, la extensión espacial de los vivos viene

.....
⁵⁶ *Ibid.*, p. 125.

determinada por la intervención del poeta, dotada de un carácter temporal interior: con ello se explicaba la palabra “enviado” [geschickt]; a través del mismo aislamiento mediante el cual se ha convertido el pueblo en toda una serie de funciones del destino. “También somos buenos, y hábiles en algo para alguien”; una vez que el dios se ha convertido en objeto, en su muerte infinitud, el poeta lo atrapa. El orden de pueblo y dios, disuelto como está en unidades, se convierte aquí en la unidad en el destino poético. Igualmente, queda manifiesta la múltiple identidad en la cual el pueblo y dios resultan asumidos e integrados en tanto que condiciones de la existencia sensible. Y es que a otro le corresponde ahora ostentar el centro de este mundo.⁵⁷

c) *El principio oriental: la sagrada sobriedad*

Asistimos a la reconfiguración de todas las formas y su instauración en un espacio inédito que las contiene paralizándolas plásticamente, es decir, que “cosifica al tiempo que vive”. Esto ha permitido orientar la existencia respecto a un nuevo punto de inflexión de espacio y tiempo, materializado en la duplicación de la figura: cuando el tiempo *conecta con determinaciones espaciales*, cuando cada forma se encuentra dentro de sí misma (recordemos la función de la *Gehalt*), una vez más se da una concentración, acarreando una plástica puramente inmanente en tanto que *expresión de su existencia en el tiempo*. La concentración inmanente de cada figura muestra algo que bien puede calificarse de irreversible, pues deja tras de sí la imagen —ingenua— del “día alegre”, *fröhlichen Tag*, en el primer poema, dan-

.....
⁵⁷ *Ibid.*, p. 122s.

do lugar a la imagen *consciente* del pensamiento. Lo que ahora determina el destino del poeta es el mundo puro de las figuras, es la existencia de las cosas en cuanto idea pura. De este modo la plástica de la figura resulta ser lo espiritual, y por eso el “día alegre” deviene *denkenden Tag*, “día pensante”. En el centro de la segunda versión, justo donde tiene efecto su actividad, la obra queda consagrada a la muerte del poeta. Tanto la idea de arte como la idea de verdad son expresiones de esa nueva unidad: el mundo del héroe muerto es una vez más mítico, pues éste se ha reconciliado con el peligro. El centro del mundo es ocupado por el poeta heroico, un poeta que *no tiene nada que temer*. Es un héroe porque vive en el centro justo de todas las relaciones. El principio de *das Gedichtete*, en este caso, no es más que la *autonomía o autocracia de la relación*. En *Blödigkeit* esta autonomía adopta la forma de valor como identidad interior del poeta con el mundo, que recoge todas las identidades entre lo intuitivo y lo intelectual del poema. Esto otorga fundamento a una performatividad, donde cada una de las formas separadas se disuelve en un orden espaciotemporal, y lo hace mediante una serie de tensiones tales como lo informe y lo universal, el accidente y la existencia, la plasticidad y la temporalidad:

El poeta no ha de temer a la muerte, siendo un héroe por vivir en el centro mismo de las relaciones. El principio de *das Gedichtete* como tal no es *más que la autonomía de la relación*. Una que aquí, en este poema, se configura como *valor*: como la interior identidad que mantiene el poeta con el mundo, cuyo flujo conforman todas las diversas identidades de lo sensorial y lo espiritual del poema. Éste es el fundamento en que una y otra vez, la figura apartada va a integrarse en el orden espaciotemporal, la cual se acoge como *carente de figura*, o también, como *omnifigura*, en tanto que proceso

y existencia, plástica temporal y acontecer espacial. En la muerte, la muerte que es su mundo, se encuentran pues unificadas todas las relaciones conocidas. En ellas está la máxima figura infinita junto a la carencia de figura, la plástica temporal y la existencia espacial, la idea y la sensibilidad.⁵⁸

En la primera versión el valor sólo es una cualidad: hombre y muerte están enfrentados como opuestos rígidos, sin compartir un mundo sensible. La relación profunda del poeta con la muerte pasa por la mediación del dios mitológico al cual pertenece la muerte en la figura de la Parca. Poeta y mito permanecen separados, ajenos el uno del otro, cada cual persiste en su propio mundo. En cambio *Blödigkeit* muestra una *desmitologización* de la muerte. Hay, en efecto, lo que Lacoue-Labarthe ha denominado con exactitud una “deposición de lo mitológico”, un “abandono de los estereotipos de la sacralización”. El mundo del héroe muerto ha quedado transformado en un nuevo mundo mítico donde confluyen todas las relaciones: en la muerte está la forma infinita y lo informe, la plasticidad temporal y la existencia espacial, y sobre todo *la idea y lo sensorial*. Entonces el principio que domina la última versión del poema es el principio de identidad entre poeta y mundo. El *valor* es definido ahora como pasividad, presencia inmóvil, timidez. Y esto da sustento a un nuevo fundamento al dejar instaurado un nuevo principio, un principio configurador exógeno, extranjero:

[C]ada función de la vida en este mundo es destino, mientras que en la primera versión del poema el destino determinaba

.....
⁵⁸ *Ibid.*, p. 128. El énfasis es mío. Traducción modificada.

tradicionalmente la vida. *Este es el principio místico, oriental, superador de los límites, que, en este poema, va remplazando una y otra vez al principio configurador propiamente griego, el cual crea un cosmos espiritual a partir de puras relaciones de la intuición, de la existencia sensible; cosmos en el cual lo espiritual sólo es expresión de la función que aspira a identidad.*⁵⁹

Lo imperante es el carácter oriental, el elemento extranjero, la orientación misma de Oriente, lo extraño, lo-no-representable; *das Gedichtete*, el concepto límite, el fundamental, al que Benjamin consagra la lectura de los dos poemas de Hölderlin, permite vislumbrar la relación del elemento extranjero en ambos poemas: “la transformación de la dualidad de muerte y poeta en la unidad lograda de un mundo poético muerto, «lleno de peligros»”. El mundo es algo no-representable como lo es la muerte. Esto abre un espacio que permite interpretar el sentido de la mortalidad, algo “que hace posible el estudio de la tercera estrofa” de *Blödigkeit*. Ahí Hölderlin ha dejado evidencia de la manera en que la muerte es transportada al centro mismo del poema por la figura del “recogimiento”. Y este centro ocupa el origen del canto como conjunto de todas las funciones donde las ideas de “arte” y “verdadero” brotan como expresión de la unidad en estado de reposo. En consecuencia queda confirmada la *supresión* del orden correspondiente a mortales y celestes.

Tras la implantación del elemento oriental, los mortales han quedado liberados de su antiguo yugo mitológico, ahora el ser humano es, como se ha dicho, *ein einsam Wild*, “un animal solitario”. El peligro lo reconcilia con un mundo sin ataduras, pero también eso es un elemento que lo

.....
⁵⁹ *Ibid.*, p. 128. El énfasis es mío.

acecha, pues ahora es consciente de que el mundo se ha quedado sin goznes, esto es, ya no existe algo que asegure la subordinación del tiempo a los puntos cardinales mediante los cuales pasan los movimientos periódicos que mide, convertidos en número del movimiento, tanto para el alma como para el mundo.

Este es el sentido del peligro ante el cual acontece su reconciliación respecto a las fuerzas materiales y espirituales. El tiempo sin goznes es un *tiempo enloquecido*, sin mensura, pues transgrede el destino otorgado por un dios, liberado de la figura circular (mito), emancipado de los sucesos que constituían su contenido: el tiempo ha invertido su relación con el movimiento al definirse, ahora, como forma vacía y pura. Entonces el tiempo mismo se despliega, pero evita que algo se despliegue en él; abandona la figura del ser circular, cardinal, esto es, abandona la concentración de los elementos en un conjunto —tal como aparecen en el mito—, para convertirse en ordinal, en una serie del *orden* puro del tiempo. Por eso, para Hölderlin, el tiempo deja de “rimar” cuando queda distribuido desigualmente en ambos lados de una “cesura”, con respecto a la cual ya no coinciden principio y fin. Esto es nada menos que el principio de la *prosa*. El orden del tiempo es definible como la distribución puramente formal de lo desigual en función de una cesura. Es distinguible, entonces, un pasado más o menos largo y un futuro en proporción inversa; pero el futuro y el pasado no son aquí determinaciones empíricas y dinámicas del tiempo: son caracteres formales y fijos que derivan del orden *a priori*, como una síntesis estática. Forzosamente estática, como la forma, pues el tiempo ya no está subordinado al movimiento; es la forma de cambio más radical, pero una forma del cambio que no cambia. La cesura, el antes y el después que ella ordena de manera definitiva, es lo que

constituye la escisión del yo (la cesura es exactamente el punto de nacimiento de esa escisión).

Tras haber abjurado de su contenido empírico y habiendo invertido su propio fundamento, el tiempo ya no se define solamente por un orden formal vacío, sino por un *conjunto* y por una *serie*. ¿Cuáles son las consecuencias de esta redefinición respecto al poema? ¿Cuál es el efecto en el interior del poema de esta liberación del tiempo? En principio está claro que el poema ha quedado liberado de toda limitación, de toda métrica, de todo orden canónico. Esto, en efecto, tiene como correlato existencial el hecho de que el poeta se encuentra solo ante el mundo infinito, incondicionado, *indiferente*, esto es, carente de diferencias específicas, sin límites. Benjamin percibe la reconfiguración, el nuevo significado del valor del poeta en la última versión del poema, justo en el elemento existencial donde el poeta mismo es el límite. El *punto de indiferencia*, tal como lo mencionamos al comenzar este escrito, es aquel centro neurálgico descifrado por los románticos y descrito por Benjamin en su trabajo doctoral como *logos romántico*: el punto de indiferencia, *der Indifferenztpunkt*, propio de la reflexión, donde ésta nace de la nada es precisamente el sentimiento poético, *das poetische Gefühl*.⁶⁰ Con esto Novalis define el arte poético como uso arbitrario, activo y productivo de nuestros órganos, pero también del pensamiento, por lo tanto impera la indiferencia entre el pensar y poetizar. Esto es lo que en sus propios términos, Benjamin expone como una de las consideraciones finales en el ensayo sobre Hölderlin:

Hay que suponer que las palabras “un animal solitario” se refieren a los seres humanos, cosa que concuerda claramente

.....
⁶⁰ Véase W. Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 65.

con el título mismo del poema. La “timidez” se ha convertido así en actitud auténtica del poeta. Trasladado al centro de la vida, no le queda otra cosa que la existencia inerte, la pasividad más absoluta que es esencia misma del valor, la de un entregarse por entero a la relación. Ésta parte de la persona con valor, y también vuelve a ella. Así atrapa el canto a los que viven, y así son conocidos para él, ya no emparentados. El poeta y el canto no se distinguen en el cosmos del poema. *El poeta ya no es otra cosa que el límite existente con la vida, a saber, la indiferencia, estando rodeado por la idea y por los enormes poderes sensibles, que ahora, en sí mismos, custodian su ley. Pero hasta qué punto es el poeta el centro intocable de toda relación nos lo dicen con fuerza los dos últimos versos. En ellos los celestes se han convertido en signos de la vida infinita, esa que limita con el poeta: “y los celestes / traemos a Uno. Mas nosotros mismos / aportamos nuestras manos hábiles”.*⁶¹

El poeta, siendo el *límite existente con la vida*, la indiferencia, se encuentra ante la idea y asume los poderes sensibles que desde este momento, en sí mismos, custodian su ley. La noción de indiferencia aparece como límite de la vida. Este límite interfiere sobre todo con la *estructura del poema*. La indiferencia es un término cuya característica esencial es mostrar las conexiones infinitas del hombre respecto al mundo, pero también respecto al intelecto. Es una noción cuyo sentido será particularmente importante para los románticos y que en este momento alude a un proceso configurador que se sobrepone a un mundo infinito, caótico, lleno de diferencias específicas ante el cual habrá de aportarse un nuevo orden. Pero un orden que no es ya el del mito o la métrica. Esta doble distinción es comentada

.....
⁶¹ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 128s. Traducción modificada.

por Benjamin muchos años después, en 1936, cuando en *El narrador*, describe, por ejemplo, cómo Mnemosine, la diosa de la rememoración y de la épica en la antigua Grecia, entra en conflicto con el *recuerdo*, esto es, con el elemento *indiferente* (productivo, propio de la historiografía) en tanto éste “representa *la indiferencia creativa de todas las diversas formas épicas*”.⁶² Hay entonces un conflicto que se resuelve de manera secular, tal como sucede con “la gran prosa” que representa una “*indiferencia creativa* entre los varios metros que hay del verso”. La *indiferencia* entonces alude a un acto o impulso primario, creador. En el caso del narrador esta acción original es el recuerdo, es “lo que *funda la cadena* de la tradición que trasmite lo acontecido de una generación a la siguiente”.⁶³ En otras palabras, lo que el elemento indiferenciado parece fundar es una nueva conexión, un continuum inédito que aporta forma a lo informe; algo que se enfrenta al caos de las *diferencias*. En el caso del poeta lo que está en juego es la estructura del propio poema:

El poeta ya no se ve como figura, sino sólo *como principio de la figura*, es decir, lo limitador, como aquello que carga también su propio cuerpo. El poeta aporta sus manos, y aporta también a los celestes. *La enfática cesura que corta este pasaje tiene por resultado la distancia que debe mantener el poeta ante toda figura y ante todo el mundo, justamente en tanto que unidad*. La estructura del poema es buena prueba de la sabiduría contenida en las palabras de Schiller: “el misterio del arte del maestro consiste precisamente en *destruir la materia mediante la forma... el ánimo del espectador, y del oyente, ha de permanecer libre e ileso; ha de salir del círculo mágico que es*

.....

⁶² W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, *op. cit.*, p. 56. *El Narrador*.

⁶³ *Idem*.

*propio del artista con pureza y con perfección, como de las manos del Creador”.*⁶⁴

Genio, obra y espectador, esto es, los tres elementos fundamentales de la estética moderna están presentes, condensados en la palabras de Friedrich Schiller, cada uno representado en una figura: la del artista–maestro, quien destruye la materia mediante la forma, dando lugar a una figura tan liberada como la del propio espectador; un espectador emancipado que permanece “ilesos”, es decir, a él corresponde algo diferente a la existencia del artista, quien ha sufrido la *hybris*, quien la ha padecido, pues desempeña una actividad transformadora de la cual es imposible salir sin lesiones. Por el contrario, el espectador sale del círculo mágico sin rasguños, sale de esa circularidad instaurada entre artista y obra, y su paso, su experiencia, lo deja fortalecido pues él es el receptor de la huella, es el portador de la impronta de algo inédito. Esto es lo que Benjamin llama “la estructura del poema”, merced a la cual el poeta ha metido las manos, garantizando el contacto y la cohesión de cada elemento; su configuración y continuidad. Pero sobre todo el poeta padece su propia *hybris*, en ella deja su cuerpo como elemento limitador, él mismo es la cesura, pero también lo que aporta unidad.

Después de lo dicho hasta este momento, no sorprende que Benjamin deje su última carta y apueste todo, teóricamente hablando, al tema de la sobriedad. Dice Benjamin: “en el curso de todo este trabajo hemos evitado con cuidado emplear la palabra sobriedad”.⁶⁵ ¿A qué se debe esta confesión? ¿Por qué guardar hasta el último momento esa

.....
⁶⁴ W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 129. Benjamin se refiere en este momento a la “Carta 22” de *Sobre la educación estética del hombre* de F. Schiller. El énfasis es mío.

⁶⁵ *Idem.*

palabra? Sin duda, ello se debe a que la sobriedad es un elemento propiamente extranjero. Es un elemento exógeno, algo que enuncia una exterioridad inalcanzable, al menos como totalidad, ajena tanto al genio como a la obra. El espectador permanece como elemento extranjerizante; siempre tan fuera del espacio y del tiempo, impredecible como unidad previa: ¿qué me está permitido *esperar*?

Esta interrogante significó para Kant la dificultad de encontrar un criterio, pues guarda en sí misma el signo de toda una época (que no ha dejado de ser nuestra), relativa al sentido común, al consenso, a la posibilidad de acuerdo, a la unidad del gusto, a la unificación de criterios públicos, a la educación estética de un ser que no deja —y no dejará en el curso de los tiempos— su estado *in-forme* e indeterminado, es decir, cuya labor consiste en llevarse a sí mismo a la *Bildung*, a la formación. Asistir a la dificultad judicativa del gusto, que no es otra cosa que lo escrutado en la primera parte de la *Crítica del juicio*, y que supone, tal como el mismo Hölderlin lo percibió tempranamente, analizar la cesura originaria, su partición, cuya fuerza está condensada en el propio juicio como un impulso interno —la tarea de la subjetividad— que aspira todo el tiempo *a ser lo que no es*, a enunciar algo que nunca ha sido enunciado y que pretende estar a la altura de la percepción, de la experiencia previa al juicio. A ello se debe lo que el juicio pueda expresar, pues porta en sí mismo un condicionamiento siempre previo, una *partición originaria* ya que, extrañamente, su valor es siempre posterior. Esto es: el aspecto previo de la posterioridad es el momento de aquiescencia pública, de plausibilidad de la obra y de la teoría; el deseo mismo de encontrar un límite más allá de los criterios preestablecidos, apriorísticos. Por eso, el juicio aporta fundamento a aquello cuyo fondo está suspendido sobre un abismo:

En el curso de todo este trabajo hemos evitado con cuidado emplear la palabra “sobriedad”, la cual habría sido muchas veces la caracterización más adecuada. Pues solo ahora podemos citar aquellas palabras de Hölderlin, las de “sagrado y sobrio (Hälfte des Lebens)”, cuya verdadera comprensión ya se encuentra preparada. Se ha dicho al respecto que tales palabras contienen la tendencia de las últimas creaciones de Hölderlin. Brotan de la íntima seguridad con la que se hallan éstas en la propia vida espiritual, donde la sobriedad precisamente es legítima, impuesta, porque es en sí sagrada, porque está más allá de toda supuesta elevación en lo excelso. *¿Es esta vida aún la de los griegos? Sin duda que no lo es, pues la vida de una obra de arte pura no puede ser al tiempo la vida de un pueblo; ella no es la vida de un individuo, ni es otra cosa que su propia vida, la que encontramos en das Gedichtete [lo poetizado].* Esta vida se encuentra de hecho formada en formas que son las del mito griego, pero (esto es lo decisivo) no tan sólo en ellas; precisamente el elemento griego se compensa, en la última versión, con otro que ha sido llamado “oriental” (lo que se ha hecho sin justificación explícita).⁶⁶

Lo extranjero rompe con el paradigma estético predominante. La sobriedad es el signo de la vida que no obedece al principio de individuación de la antigüedad clásica. No es el tiempo de la vida de un pueblo, ni el de un individuo, sino directamente *das Gedichtete*, es decir, está en juego un concepto-límite que en este caso escapa al elemento griego para equilibrarse (ese es el sentido de la “compensación”) con la sobriedad que es el designio propio del elemento oriental. Lacoue-Labarthe aporta una pista esclarecedora sobre el significado de esta irrupción de lo extranjero,

.....
⁶⁶ *Ibid.*, p. 1295. El énfasis es mío.

cuando menciona de qué manera el descubrimiento de Hölderlin consiste esencialmente en el descubrimiento de la *Grecia trágica*, no como modelo imitable, sino como un movimiento de trasgresión, esto es, como *hybris*:

[L]a Grecia así descubierta por Hölderlin es, en resumidas cuentas, la Grecia trágica. Siempre que la esencia de lo trágico, dice en las *Anotaciones*, sea ese monstruoso acoplamiento del dios y del hombre, ese ilimitado devenir—uno y esa trasgresión (*hybris*) del límite, que la tragedia tiene precisamente la función de purificar, en un lejano eco de Aristóteles.⁶⁷

Ciertamente hay una alusión a la poética aristotélica, concretamente a la *poiesis* y a la *katarsis*, pero su eco es el de una lejana “resonancia”. Las palabras de Hölderlin aludidas corresponden a las notas sobre la traducción de Edipo. Ahí, en efecto, se habla del significado de la representación trágica como purificación de una escisión infinita, sin límites:

[L]a representación de lo trágico reposa preeminentemente en que lo monstruoso, como el—dios—y—el—hombre se aparean y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo infinito del hombre se hacen Uno en la saña, se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión.⁶⁸

Estas palabras muestran por qué la tragedia ática es el elemento clave, configurador y deconfigurador. Hay en ella un conflicto previo, algo necesario para concebir la nueva ley de identidad cuyo espacio es aportado desde

.....
⁶⁷ Ph. Lacoue-Labarthe, “Hölderlin y los griegos” en *La imitación de los modernos* (*Tipografías 2*), Tr. C. Durán, Ediciones La cebra, Buenos Aires, 2010, p. 90.

⁶⁸ F. Hölderlin, *op. cit.*, “Notas sobre Edipo”, p. 154s. El énfasis es mío.

el interior de la propia tragedia. Lo cual es perceptible mediante el desequilibrio entre diálogo y coro trágico, pues uno suprime al otro:

[D]e ahí el diálogo siempre conflictivo, de ahí el coro como contraste frente al diálogo. De ahí el agarrarse una a otra, demasiado inocente, demasiado mecánico y que acaba fácticamente, entre las diversas partes, en el diálogo, y entre el coro y el diálogo y entre las grandes partes o drámata, que constan de coro y diálogo. Todo es discurso contra discurso, que recíprocamente se suprimen.⁶⁹

El arte trágico es un logro de los griegos para el cual debieron esforzarse, debieron enunciar una ley inédita, extranjera, a la cual debían someterse si su propósito era, según lo ya advertido por Lacoue–Labarthe, tener oportunidad de “apropiación de lo que se les ofrecía como propio”. Y es que no sólo era parte de su destino el *distanciarse del cielo* para entonces “con total fiel infidelidad, olvidar lo divino que inmediatamente les era demasiado cercano, sino también organizar esta vida desde entonces sobria y desembriagada, y mantenerla en una justa medida”.⁷⁰ Como consecuencia de ello tendrían que edificar un “imperio del arte” y destacar en el “heroísmo de la reflexión” y el “calmo vigor” del rigor técnico de su poesía, cuyo carácter radica en la “claridad de la exposición”. Esta idea es rubricada por Hölderlin en una carta a Böhlendorf, cuando define a los griegos en los siguientes términos:

.....
⁶⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁰ Ph. Lacoue–Labarthe, *op. cit.*, “Hölderlin y los griegos”, p. 90.

Son *menos maestros en el pathos sagrado*, ya que les era innato; por el contrario, *desde Homero sobresalen en el don de la exposición*, ya que ese hombre extraordinario tenía suficiente alma para capturar la sobriedad junoniana y occidental en beneficio de su imperio de Apolo, apropiándose así verdaderamente del *elemento extranjero*.⁷¹

La “claridad de la exposición” es el rasgo diferenciador de prácticamente todos los cambios introducidos en la última versión del poema. Cada uno de ellos obedece al principio de sobriedad; las imágenes y la introducción de las ideas y, finalmente, el nuevo significado de la muerte. Todo se eleva, en tanto que resulta ilimitado, contra ese fenómeno que reposa en sí mismo y que está formado y limitado. En este momento Benjamin deja sin formular una interrogante: “que aquí se oculte una pregunta decisiva, y ello tal vez no sólo para el conocimiento de Hölderlin, no puede mostrarse en este contexto”.⁷² Tal pregunta posiblemente habrá de ser planteada cuatro años más tarde, en su investigación sobre el concepto de crítica de arte de los primeros románticos. Ahí el orden al que apunta todo el análisis es propiamente el del pensamiento. Así, la “sagrada sobriedad” de las últimas obras de Hölderlin alude a la más íntima certeza acerca del carácter sagrado de la vida que se expresa en ellas, más allá de cualquier exaltación sublime. La vida del poeta moderno ya no es la de los griegos y su modelo ha dejado de ser la antigüedad clásica.⁷³ Este es el punto de partida y el gesto inicial del

.....
⁷¹ *Ibid.*, p. 91.

⁷² W. Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1, *op. cit.*, p. 130.

⁷³ Esto Hölderlin lo deja plasmado en su poema *An die jungen Dichter*, “A los jóvenes poetas” un poema que no carece de guiño pedagógico: “Mis queridos hermanos, quizá va a madurar / nuestro arte, tras un largo fermentar juvenil, / y llegará a lograr la

principio romántico. Entonces la pregunta no formulada en este momento por Benjamin podría haber sido algo similar a aquella de Novalis, en evidente referencia al cambio de orientación respecto al topos del poema y del pensamiento; una interrogante tan sobria como colmada de expresión espiritual:

¿No sería posible que hubiera un cielo en la filosofía, es decir, un caudal infinito de fuerza sistematizadora, siempre bajo el supuesto de un cuerpo central infinito que no fuese otro que el cielo mismo donde vivimos, oscilamos y estamos?⁷⁴

calma de lo bello; / no dejéis la virtud, imitad a los griegos. / A los dioses amad, pensad en los mortales. / Ni ebriedad ni frialdad, ni descripción / Ni lección; si os asusta algún maestro / Pedid sólo consejo a la naturaleza". F. Hölderlin, "A los jóvenes poetas", en *Antología poética*, Tr. F. Bermúdez–Cañete, Cátedra, Madrid, 2006. El énfasis es mío. Cuando todas las fuerzas del artista se entregan a la naturaleza para sacar de ahí una forma nueva, la figura del genio libre pasa a ocupar el papel protagónico. Es incuestionable la importancia que tendrá en este nuevo orden el genio intelectual y artístico; no tanto esa imagen engañosa del *genio individual* que criticará Benjamin en su estudio sobre los románticos al referirse a la ironía como un "subjetivismo intencional" y a la negación de la materialidad de la obra, sino la figura del genio que lleva al límite sus sentidos y escucha el llamado de la tradición, a la vez que materializa su actividad creando obras nuevas, explorando lenguajes olvidados y produciendo, reflexivamente, formas inéditas de conocimiento.

⁷⁴ Novalis, *Cérmenes o fragmentos*, Tr. J. Gebser, Renacimiento, Madrid, 2006, p. 22.

AGRADECIMIENTOS

La escritura de este libro fue posible gracias a una estancia posdoctoral en la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, auspiciada por el Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el marco del proyecto denominado “Constelaciones críticas de Walter Benjamin. Elementos para el análisis de la narración, la oralidad y la historia natural”. Mi gratitud a María Ana Beatriz Mase-ra Cerutti, cuya generosa y oportuna guía acompañó las actividades y trabajos realizados durante aquel valioso periodo, que se extendió de marzo de 2017 a febrero de 2019. Agradezco también el cuidado editorial de Luciano Concheiro San Vicente, así como el apoyo técnico, atento y eficaz, de Amaury Veira Huerta y Bianca Pizano Soto.

REFERENCIAS

1. Obras Completas de Walter Benjamin en Alemán

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*. Bd.I, 1,2,3, [Abhandlungen]; unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

———, *Gesammelte Schriften*. Bd.II, 1,2,3, [Aufsätze, Essays, Vorträge]; unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.

———, *Gesammelte Schriften*. Bd.III, [Kritiken und Rezensionen]; unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

———, *Gesammelte Schriften*. Bd.IV, 1,2, [Aufsätze]; unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.

———, *Gesammelte Schriften*, Bd.V, 1,2, [Das Passagen-Werk]; unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser; hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

———, *Werke und Nachlass Kritische Gesamtausgabe*, Band 3, Suhrkamp, Frankfurt, 2008.

2. Obras completas en español y otras obras editadas por separado

Benjamin, Walter, Obras. Libro I. Vol. 1, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*; “Las afinidades electivas” de Goethe; *El origen del “Trauerspiel” alemán*; ed., Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr. A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2007.

———, Obras. Libro I. Vol. 2, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; *Charles Baudelaire, un lírico en la época del altocapitalismo*; *Sobre el concepto de historia*; ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr. A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2008.

———, Obras. Libro II. Vol. 1, *Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura*; *Estudios metafísicos y de filosofía de la historia*; *Ensayos estéticos y literarios*; ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr. J. Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2007.

———, Obras. Libro II. Vol. 2, *Ensayos estéticos y literarios*; *Fragmentos estéticos*; *Conferencias y discursos*; *Artículos de enciclopedia*; *Artículos de política cultural*; ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr., J. Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2009.

———, Obras. Libro IV. Vol. 1, “*Charles Baudelaire*”, *Tableaux parisiens*”; *Calle de dirección única*; *Alemanes*; *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*; *Imágenes que piensan*; *Sátiras, polémicas, glosas*; ed. Tillman Rexroth; Tr. J. Navarro Pérez, Abada Editores, Madrid, 2010.

———, Obras. Libro IV. Vol. 2, *Artículos ilustrados*; *Modelos de audición*; *Historias y relatos*; *Miscelánea*, ed. Tillman Rexroth; Tr. J. Navarro Pérez, Abada Editores, Madrid, 2010.

2. 1. Otras obras editadas por separado

- Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Tr. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Akal, Madrid, 2007.
- , *Dos ensayos sobre Goethe*, Tr. G. Calderón y G. Mársico, Gedisa, Barcelona, 1996.
- , *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Tr. J. F. Ycars y V. Jarque, Ediciones Península, Barcelona, 1995.
- , *La metafísica de la juventud*, Tr. Luis Martínez de Velazco, Paidós, Barcelona, 1993.
- , *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia*, Tr. R. Blatt, Taurus, Madrid, 1991.
- , *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Tr. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1990.
- , *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Tr. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1980.
- , *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Tr. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1972.

3. Bibliografía sobre Walter Benjamin

- Adorno, Th. W., *Sobre Walter Benjamín: recensiones, artículos, cartas*, Cátedra, Madrid, 1995.
- , *Notas sobre literatura. Obra completa*, 11, Tr. Alfredo Brotons, Akal, Madrid, 2003.
- Agamben, G., *Signatura rerum*, Tr. F. Costa y M. Ruvituso, Anagrama, 2010.

- _____, *La potencia del pensamiento*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.
- Arendt, H., *Walter Benjamin, en Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*, Anagrama, Barcelona, 1971.
- Benjamin, A. (ed.), *Walter Benjamin and art*, Continuum, New York, 2005.
- Buck-Morss, S., *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Tr. N. Rabotnikof, Visor, Madrid, 1995.
- _____, *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, México, 1981.
- Cuesta Abad, J. M., *Juegos de duelo: la historia según Walter Benjamin*, Abada, Madrid, 2004.
- De Man, P., *La ideología estética*, Tr. M. Asensi y M. Richart, Cátedra, Madrid, 1998.
- _____, *La resistencia a la teoría*, Tr. E. Elorriaga y O. Francés, Visor, Madrid, 1990.
- Eagleton, T., *La estética como ideología*, tr. Germán Cano, Trotta, Madrid, 2006.
- Echeverría, B., (Comp.), *La mirada del ángel: en torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*, UNAM-Era, México, 2005.
- Ferris, D., *The Cambridge introduction to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- Fernández Martorell, C., *Walter Benjamin: crónica de un pensador*, Montesinos, Barcelona, 1992.
- Gilly, A., *Historia a contrapelo: una constelación: Walter Benjamin, Karl Polanyi, Antonio Gramsci, Edward P. Thompson, Ranajit Guha, Guillermo Bonfil Batalla*, Ediciones Era, México, 2006.
- Gilloch, G., *Walter Benjamin: critical constellations*, Polity, Cambridge, 2002.

- Grave, C., *Luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamin*, Arlequín, México, 1999.
- Hanssen, B. and Benjamin, A. (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, London, 2002.
- Lacoue-Labarthe, Ph., *Heidegger. La política del poema*, tr. J. F. Megías, Trotta, Madrid, 2007.
- McCole, J., *Walter Benjamin and the antinomies of tradition*, Ithaca, Cornell University Press, London, 1993.
- Missac, P., *Walter Benjamin, de un siglo al otro: sus reflexiones sobre el tiempo y la historia, el cine, la arquitectura*, trad. Beatriz E. Anastasi de Lonné, Gedisa, Barcelona, 1988.
- Mosès, S., *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Tr. A. Martorell, Cátedra, Valencia, 1997.
- Romero, J. M., *Hacia una hermenéutica dialéctica, W. Benjamin, Th. Adorno, F. Jameson*, Síntesis, Madrid, 2005.
- Scholem, G., *Lenguaje y cábala*, Tr. J. L. Barbero, Siruela, Madrid, 2006.
- , *Walter Benjamin: historia de una amistad*, Tr. F. Yvars y V. Jarque, Debolsillo, Barcelona, 2007.
- , *Walter Benjamin y su ángel: catorce ensayos*, Tr. R. Ibarlucía y L. Carugati, FCE, México, 2003.
- Steiner, U., *Walter Benjamin, An introduction to His Works and Thought*, tr. Michael Winkler, The University of Chicago Press, Chicago, 2010.
- Tackels, B., *Walter Benjamin: una vida en los textos*, Tr. J. Aguado, Universidad de Valencia, Valencia, 2012.
- , *Walter Benjamin: une introduction*, Strasbourg Presses Universitaires de Strasbourg, 1992.
- Tidedemann, R., *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Éditions Actes Sud, Paris, 1987.

- VV.AA., *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Trotta, Madrid, 2008.
- VV.AA., *Walter Benjamin. Dirección múltiple*, UNAM, México, 2011.
- VV.AA., *La mirada del ángel: en torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*, UNAM-Era, México, 2005.
- VV.AA., *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, London, 2002.
- Weber, S., *Benjamin's—abilities*, Harvard University Press, Massachusetts, 2009.
- Wohlfarth, I. *Hombres del extranjero: Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, tr. Esther Cohen Taurus, México, 1999.
- Wolin, R., *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Los Angeles, 1994.

4. Artículos en revistas especializadas

- Cohen, E., “Walter Benjamin y la crítica literaria” *Acta poética*, UNAM, Núm. 32-2, 2009.
- , “Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pensadores en busca del mesianismo profano” *Acta poética*, UNAM, Núm. 28 (1-2), 2007.
- Derrida, J., “Los ojos de la lengua”, Tr. J. Acosta, *Nombres*, Córdoba, año XIX, 24, 2010.
- Frank, M., “Hölderlin y el primer romanticismo filosófico”, *Revista Sileno* 4, Madrid, 1998.
- Muster, W., “Hölderlin y sus versiones de Píndaro”, *Estudios clásicos*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 1956.

- Weigel, S., “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en ‘Las afinidades electivas’ de Goethe de Walter Benjamin”, Tr. A. Ilg, *Acta poética*, UNAM, Núm. 28 (1-2), 2007.
- Wohlfarth, I., “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, Tr. E. Cohen, *Cábala y deconstrucción*, UNAM, 2009.
- , “Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamin de *El idiota*”, Tr. E. Linding, *Acta poética*, UNAM, Núm. 22, 2002.

5. Bibliografía de apoyo

- Agamben, G., *Infancia e historia*, Tr. S. Mattoni, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.
- , *Profanaciones*, Tr. F. Costa y E. Castro, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.
- , *Signatura rerum: sobre el método*, tr. F. Costa y M. Ruvituro, Barcelona, 2010.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Tr. M. Araujo y J. Marías, CEC, Madrid, 1949.
- , *Poética*, Tr. J. D. García Bacca, UNAM, México, 2000.
- , *Poética*, Tr. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- Baumgarten, A. G., *Esthétique*, tr. J.-Y. Pranchère, L’Herne, París, 1988.
- Béguin, A., *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*, Tr. M. Mansour, FCE, México, 1986.
- , *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, tr. M. Monteforte, FCE, México, 1954.

- Behler, E., *Frühromantik*, de Gruyter, Berlin, New York, 1992.
- , *Studien zur Romantik und zur idealischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1992.
- , *El fuste torcido de la humanidad*, Tr. J. M. Álvarez, Península, Barcelona, 1998.
- Berlin, I., *Las raíces del romanticismo*, Tr. Silvina Marí, Taurus, Madrid, 2000.
- Blanchot, M. *El libro porvenir*, Tr. C. de Peretti y E. Velasco, Trotta, Madrid, 2005.
- Blumenberg, H., *Trabajo sobre el mito*, Tr. P. Madrigal, Paidós, Barcelona, 2003.
- Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Tr. M. Gras, Alianza, Madrid, 2005.
- Cassirer, E., *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del siglo de las luces*, Tr. R. Aramayo, FCE, Madrid, 2008.
- , *La filosofía de la Ilustración*, tr. E. Ímaz, FCE, México, 2002.
- Croce, B., *Estética como ciencia de la expresión lingüística en general*, UAS, Sinaloa, 1982.
- D'Angelo, P., *La estética del romanticismo*, Tr. J. Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999.
- De Man, P., *La ideología estética*, Tr. M. Asensi y M. Richart, Cátedra, Madrid, 1998.
- , *La resistencia a la teoría*, Tr. E. Elorriaga y O. Francés, Visor, Madrid, 1990.
- De Paz, A., *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, tr. M. García, Tecnos, Madrid, 1992.

- Fichte, J. G., *Primera y segunda introducción a la doctrina de la ciencia; Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia*, Tr. J. M. Quintana, Tecnos, Madrid, 1997.
- , *Reseña de “Enesidemo”*, tr. V. López–Domínguez y J. Rivera de Rosales, Hiperión, Madrid, 1982.
- Formigari, L., *La lógica del pensamiento vivo. El lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán*, Tr. A. Pano, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2007.
- Foster, R. *La travesía del abismo. Mal y modernidad en Walter Benjamin*, FCE, Buenos Aires, 2014.
- Frank, M., *The philosophical foundations of early German romanticism*, Tr. E. Millán, State University of New York Press, 2012.
- , *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, Tr. A. González, Akal, Madrid, 2004.
- , *El Dios venidero*, Tr. H. Cortés y A. Leyte, Ediciones del Serbal, Madrid, 1994.
- , *Arte y verdad de la palabra*, tr. J. F. Zúñiga, Paidós, Barcelona, 1998.
- Gadamer, H.–G., *Poema y diálogo*, Tr. D. Najmías y J. Navarro, Gedisa, Barcelona, 1999.
- , *Verdad y método I*, tr. A. Agud y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1991.
- George, S., *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa*, Tr. C. Gómez García, Trotta, Madrid, 2011.
- Goethe, J. W., *Las afinidades electivas*, Tr. M. J. González y M. Barreno, Cátedra, Madrid, 2000.
- , *Máximas y Reflexiones*, Tr. J. Del Solar, Edhasa, Barcelona 1993.

- _____, *Naturwissenschaftliche Schriften*, edición a cargo de Ernst Beutler, I–II, en *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, XVI–XVII, Artemis–Verlag, Zurich, 1952.
- _____, *Obras completas*, T. II, Tr. R. Cansinos Asséns, Aguilar, México, 1991.
- _____, *Teoría de la naturaleza*, Tr. D. Sánchez Meca, Madrid, Tecnos, 1997.
- Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Tr. M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1989.
- _____, *Observations on the “spiritual situation on the edge”*, Mass. Mitpress, Cambridge, 1984.
- Hegel, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, Tr. W. Roces, FCE, México, 2000.
- _____, *Escritos de juventud*, Tr. J. M. Ripalda, FCE, México, 1998.
- _____, *Lecciones sobre la estética*, Tr. A. Brotóns, Akal, Madrid, 1989.
- Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Tr. T. Cortés, Alianza, Madrid, 2010.
- _____, *Caminos de bosque*, Tr. H. Cortés, A. Leyte, Alianza, Madrid, 2000.
- _____, *Observaciones relativas al arte —la plástica— el espacio. El arte y el espacio*, Tr. F. Duque, UPN, 2003.
- _____, M., *Parménides*, Tr. C. Másmela, Akal, Madrid, 2005.
- Hernández–Pacheco, J., *La conciencia romántica*, Tecnos, Madrid, 1995.
- Hofmannsthal, H., *Carta de Lord Chandos*, Tr. J. Quetglas, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, 1982.

- Hölderlin, F., *Antología poética*, Tr. F. Bermúdez–Cañete, Cátedra, Madrid, 2006.
- , *Ensayos*, Tr. F. Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid, 1990.
- Humbolt, W. von, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, trad. y pról. de Ana Agud, Anthropos, Barcelona, 1990.
- , *Escritos sobre el lenguaje*, ed. y trad. de Andrés Sánchez Pascual, pról. José María Valverde, Península, Barcelona, 1991.
- Kant, I. *Crítica del juicio*, Tr. M. García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 2004.
- , *Crítica de la razón pura*, Tr. M. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1998.
- , *Fundamentos para una metafísica de las costumbres*, Tr. R. Aramayo, Alianza, Madrid, 2002.
- , *Sobre el saber filosófico*, Tr. J. Marías, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense, Madrid, 1998.
- Lacoue–Labarthe, Ph., *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*, Tr. C. Durán, La Cebra, Buenos Aires, 2010.
- , *Heidegger, la política del poema*, Tr. J. F. Megías, Trotta, Madrid, 2007.
- Lacoue–Labarthe, Ph., et Nancy, J.–L., *L'absolu littéraire*, Ed. du Seuil, Paris, 1989.
- Löwit, K., *De Hegel a Nietzsche: La quiebra revolucionaria del pensamiento del siglo XIX*, Tr. E. Estiú, Katz, Buenos Aires, 2008.
- Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, tr. R. Caner–Liese, Akal, Madrid, 2007.
- , *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, tr. J. Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1987.

- _____, *Fragmentos*, tr. A. Selke y A. Sánchez Barbudo, Cvl-
tvra, México, 1943.
- Safranski, R., *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, tr. R
Gabás, TusQuets, México, 2009.
- Schelling, F. W. J., *Filosofía del arte*, Tr. V. López-Domínguez,
Tecnos, Madrid, 2009.
- _____, *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Tr.
E. Tabernig, Losada, Buenos aires, 1965.
- _____, *Panorama general de la literatura filosófica más reciente*,
Tr. V. Serrano, Abada, Madrid, 2006.
- _____, *Sistema del idealismo trascendental*, Tr. J. Rivera y V.
López-Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Schlegel, F., *Fragmentos*, Tr. P. Pajeros, Marbot, Barcelona,
2009.
- _____, *Sobre el estudio de la filosofía griega*, tr. B. Raposo,
Akal, Madrid, 1996.
- _____, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Erste Abteilung,
Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn,
Wien, Zürich, 1967.
- Scholem, G., *Lenguaje y cábala*, Tr. J. L. Barbero, Ediciones Si-
ruela, Madrid, 2006.
- _____, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Tr. B. Ober-
lálder, FCE, México, 1996.
- Schmitt, C., *Romanticismo político*, Universidad Nacional de
Quilmes, Buenos Aires, 2001.
- _____, *Hamlet o Hécuba*, Pre-textos, Valencia, 1993.
- Szondi, P., *Introducción a la hermenéutica literaria*, tr. J. Chamorro,
Abada, Madrid, 2006.

-
- , *Poética y filosofía de la historia I*, tr. F. L. Lisi, Visor, Madrid, 1992.
- , *Poética y filosofía de la historia II*, tr. J. L. Arantegui, Visor, Madrid, 2005.
- Todorov, T., *Teorías del símbolo*, tr. F. Rivera, Monte Ávila, Caracas, 1991.
- Villacañas, J. L., *La filosofía del Idealismo alemán I. Del sistema de la libertad en Fichte al primado de la teología en Schelling*, Síntesis, Madrid, 2001.
- , *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*, Ediciones pedagógicas, Madrid, 1994.
- VV. AA., *Encuentros con Goethe*, Trotta, Madrid, 2001.
- VV. AA., *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.
- VV. AA., *Theorie der Romantik*, Reclam, Stuttgart, 2000.
- Wohlfarth, I., *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo-alemán*, Tr. E. Cohen y P. Villaseñor, Taurus, México, 1999.

El espacio del poema.
Indagación sobre «lo
poético» en Walter Benjamin,
de Emiliano Mendoza Solís,
fue editado por la Unidad de
Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales, inscrita a la
Coordinación de Humanidades
de la Universidad Nacional
Autónoma de México, en
julio de 2025.