

WALTER BENJAMIN Y LA FORMA DE LA POESÍA

Juan Leyva*

Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación
Universidad Nacional Autónoma de México

PALABRAS CLAVE: FORMA, LÍRICA, LO POÉTICO, RITMO, SUBJETIVIDAD

La obra de Benjamin en torno a la poesía es un registro del modo en que el ensayista alemán entendió el proceso reflexivo que da forma a las experiencias en el lenguaje, y cómo es factible aproximarse a la *experiencia originaria* del poema por medio del análisis textual; por otro lado, se trata también de un esfuerzo por entender la lírica como expresión de los hechos sociales.

Habida cuenta de la influencia de Benjamin en los estudios acerca de poesía y literatura en general, y de que su herencia crítica se ha cargado demasiado hacia una lectura sociologizante (descuidando su trabajo en torno a forma y estética),¹ me interesa aquí enfocarme a seis de sus trabajos, aquellos que mejor expresan su visión de la lírica: los tres sobre Baudelaire y el ensayo casi olvidado sobre Hölderlin, además de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (2006 [1919]) y *El origen del "Trauerspiel" alemán* (2006 [1924 y 1928]).² En

* LEYVAC@servidor.unam.mx

¹ Josef Shulte-Sasse ve en ello una "tradición basada en los primeros románticos —concebir la crítica y la evaluación como un proceso social capaz de dismantelar las inscripciones de la totalidad social en la subjetividad" ("La evaluación en literatura." 350). Tal misión de la crítica es uno de los propósitos de Benjamin en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", donde escribe: "[Riegel y Wickhoff] no intentaron (quizá ni siquiera podían esperarlo) poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de sensibilidad. En la actualidad son más favorables las condiciones para un atisbo correspondiente" (*Discursos interrumpidos* 24).

² Benjamin presentó esa obra para conseguir un puesto de profesor en 1924; posteriormente la publicaría retocada.

su conjunto, estos tres últimos son la base de lo que en los ensayos baudelerianos aparece de modo no siempre explícito: la idea de Benjamin de cómo se da la conversión de una experiencia subjetiva en formulación artística; es decir, *su visión de la forma* en la obra poética.

Lecciones y omisiones de Benjamin

Tres elementos: individuo, mundo y relación sensible, experiencial con éste, componen la base de Benjamin para explicar la enunciación poética. A su juicio, la formulación del poema requiere de una idea u objetivo previo que se halla en estado intuitivo en el interior del poeta hasta que se resuelve en la enunciación: una forma mediante la cual el sujeto también se da forma a sí mismo. Además, el poeta requiere de la memoria y la tradición cultural, no tanto la genérico-discursiva, sino la de los grandes relatos, como la mitología. La peculiaridad de la poesía radicaría en dar forma al poeta como individuo ante una circunstancia específica, pero —mediante la apelación al mito— alcanzar la trascendencia, articular la experiencia individual e inmediata del mundo en una experiencia amplia, cultural, colectiva y de largo plazo (con lo que acabaría por dar forma también a la sociedad).

Pese a observaciones lexicales, gramaticales y aun rítmicas, lo que le interesa a Benjamin no es la forma del poema en términos retóricos, sino la propiedad representacional de ese enunciado, su vinculación estrecha con la vida y la comunicación, o sea, la manera en que la experiencia vital se organiza por medio de un proceso reflexivo que permite al sujeto volver sobre sus experiencias básicas o iniciales con el mundo y darles forma por medio del lenguaje, tal como escribió en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*.³

Ahora bien, si en el trabajo sobre Hölderlin todas estas premisas se enfocan a tratar de entender el desafío del poeta al situarse ante los otros y el mito en términos de verdades atemporales, en un entorno de naturaleza; y de hallar el valor del poeta —en una doble acepción de valentía y valía— en un destino común con el pueblo y entre el pueblo (arrostrar la muerte con lo mejor de la vida); en los ensayos sobre Baudelaire la tarea es entender el paso siguiente de la biografía subjetiva europea: la asunción definitiva de lo urbano y la modernidad.⁴

³ Véanse en particular las tres primeras secciones de la "Segunda parte", 63-108.

⁴ Es sintomático de la recepción sociologizante de Benjamin que en un libro como el de Graeme Gilloch (*Walter Benjamin: critical constellations*), el ensayo sobre Hölderlin ni siquiera se mencione

En los trabajos sobre Baudelaire y París, comparados con aquel sobre Hölderlin, los elementos de la formulación poética ganan espesor. Si bien la experiencia permanece como un concepto vagamente esbozado (pero siempre en términos de primer contacto intuitivo con el mundo),⁵ la memoria, instrumento y material con que el poeta trabaja para formular su experiencia, cobra un cariz particular frente a una realidad relativamente hostil o avasalladora.

A diferencia de Hölderlin en un paisaje natural donde la contemplación es posible y se hermana con la contemplación en términos clásicos, Baudelaire se halla constreñido por la ciudad e incesantemente bombardeado, como los demás urbanitas, por la presencia de los otros y la multiplicidad creciente de las cosas, a un ritmo constante, entrecortado, de choque y codazo, de velocidad involuntaria o inevitable en el río de la multitud, una velocidad que hace aparecer y desaparecer las cosas sin que puedan ser contempladas sino como testimonios de lo efímero, de lo que apenas surge y ya perfila en su imagen la huella de la ruina inminente (caso típico: la moda).⁶ Eso es lo que producirá en Baudelaire y sus contemporáneos el *spleen*, lo que los impulsará al extremo del *ideal*, en dos formas de lo inasible separadas/unidas por cualidades opuestas: lo absolutamente temporal y lo eterno.

Para ajustar su visión y su capacidad de relacionarse con un mundo así, para elaborar su síntesis, Baudelaire apela a las *correspondencias*, a la relación analógica de lo heterogéneo. Decidido a dar cuenta de un mundo productor de lo efímero y los desechos, vagará por las barriadas y los prostíbulos, por entre basureros y mendigos, así como por salones de arte y de juego, bares y cafés. Paseará a distintas horas mirando escaparates o desapareciendo en las sombras, en busca del horror y la maravilla, y de relaciones internas de todo ese universo, en un París donde las nuevas avenidas empiezan a convivir con el barrio medieval.

(aunque dedica espacio a una obra afín: *El origen del "Trauerspiel" alemán*). Por otra parte, "Dos poemas..." es estudiado en el artículo de Peter Fenves, "The genesis of judgement..." 84-85; en Fabrizio Dezideri, *Walter Benjamin: il tempo e le forme*, primer capítulo; y sobre todo en David E. Wellbery, "Benjamin's theory of lyric".

⁵ Una discusión reciente en torno a la experiencia en Benjamin, en M. Jay, *Songs of experience...* 2005, 312-360.

⁶ En opinión de Sennett, las transformaciones de París en la época de Baudelaire fueron diseñadas precisamente para estimular el movimiento del individuo no a través de las multitudes, como propusiera el urbanismo del Siglo de las Luces, sino del individuo *aislado* entre la multitud, ya fuera a pie o en vehículo, pues lo importante había venido a ser el contacto del individuo con la mercancía y a un ritmo conveniente para su circulación (*Flesh and stone...* 324-332).

Baudelaire procedería a someterse a la experiencia chocante, productora de *shocks*, de la circulación urbana, para darle forma en el enunciado poético.⁷

La memoria, observa Benjamin, participa en el "llenado" de esa especie de hiato que hay entre la percepción de un espacio y la expresión *a posteriori* de esa percepción; entre experiencia y representación. La tarea de llenar el hiato es compleja. En busca de un centro del cual partir para hacer su propio llenado, Benjamin recurre a un concepto de "experiencia" desprendido de Kant. "*La experiencia* —escribe— *es la totalidad unitaria y continuada del conocimiento*" ("Sobre el programa..." 16. Énfasis mío).⁸

Sin embargo, esa totalidad unitaria y continuada sólo es accesible por una doble mediación: la de su recuperación *a posteriori* y la del lenguaje. Ambas instancias nos separan de la inmediatez intuitiva y hacen problemática y fragmentaria la representación. Aquí, el pensamiento de Benjamin es radical: no podemos más

⁷ Salvo en esa obra seminal que constituye *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, las ideas de Benjamin sobre la forma, como la mayoría de sus planteamientos, se hallan dispersas a lo largo de sus escritos. En los trabajos que me pareció necesario revisar —además del citado sobre Hölderlin— se expresan, brevemente, en "La obra de arte..." (49-50), donde se refiere a la historicidad de las formas artísticas y a las tres líneas básicas para entender su evolución; también en "Sobre algunos temas en Baudelaire", que revisaré más adelante; en "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" (118-119), donde hace notar el carácter innovador, de orden coloquialista y urbanista, de la expresión poética del autor de *Las flores del mal*, y por último, de manera, si bien breve, más precisa, en "Zentralpark", el otro trabajo sobre Baudelaire.

⁸ Éste, que es el trabajo más exhaustivo de Benjamin sobre la experiencia, guarda, como casi toda su obra, un cierto aire críptico y ambiguo. No obstante, hay aserciones; una de ellas, la que cito. De cualquier modo, a lo largo de ese opúsculo, escrito hacia 1918, Benjamin trata de establecer un deslinde entre la experiencia como intuición y percepción inmediata del mundo, y una experiencia construida, objeto del conocimiento, pero también producto (de ahí su *continuidad*). Ambas facetas provienen de Kant, pero Benjamin señala que, en el filósofo, la parte de la construcción es incipiente y que avanzar en ese terreno es una de las tareas de la filosofía futura, siempre y cuando se entienda que la experiencia en su inicial estado intuitivo no es recuperable sino por la mediación del lenguaje, que, por otro lado, se separa de lo nombrado al estar incapacitado para representarlo o sustituirlo. Se trata de un modo de referirse a las cosas y a las experiencias en segundo grado, posterior a la expulsión del Paraíso, donde el lenguaje sí poseería esa inmediatez ("Sobre el lenguaje en general..."). Este misticismo esencialista es uno de los terrenos más oscuros del pensamiento benjaminiano y es refractario a todo seguimiento. Desde mi punto de vista, se equivoca por completo en este esencialismo, aunque no en su visión escéptica con respecto al lenguaje y sus limitaciones representativas. Una incursión aclaratoria en toda esta problemática del paso de la intuición y la experiencia inmediata al juicio y la elaboración discursiva de experiencias en la obra de Benjamin es el citado trabajo de Fenves.

que aproximarnos, de manera fugaz y precaria, por analogías y similitudes, a lo que es nuestra verdadera y directa relación con el mundo; toda representación está limitada por esa condición.⁹

La memoria y el *shock*

La experiencia en Bergson —dice Benjamin— "no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino [...] en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria" ("Sobre algunos temas..." 90). Ahora bien, para Proust —continúa— existen memoria voluntaria e involuntaria, pues "depende del azar la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo o se adueñe de su propia experiencia" (91). Sin embargo, es Freud quien proporciona un concepto general de la memoria en el que la conciencia

[...] se distinguiría [...] por el hecho de que el proceso de la estimulación no deja en ella, como [sí lo haría] en todos los otros sistemas psíquicos [v. g., el inconsciente], una modificación perdurable de sus elementos, sino que más bien [el proceso de estimulación] se evapora, por así decirlo, en el fenómeno de la toma de conciencia [...]. ("Sobre algunos temas..." 93. Las citas de Freud las toma de *Más allá del principio del placer*)

Para Benjamin, esto significa —y las comillas remiten nuevamente a citas de Freud— que "toma de conciencia y persistencia de rastros mnemónicos son recíprocamente incompatibles en el mismo sistema", es decir, que los residuos mnémicos se presentan "frecuentemente con la misma fuerza y tenacidad [que el hecho originario sólo] cuando el proceso que los ha dejado no llegó nunca a la conciencia". La conciencia, pues, *protegería* contra los estímulos. En términos de Proust, sólo podría llegar a formar parte de la *memoria involuntaria* aquello que no ha sido vivido expresa y conscientemente, aquello que no ha sido una *experiencia vivida*. Para Freud, el estrato encargado de dicha protección frenaría las descargas energéticas generadas en el individuo por el mundo exterior; en

⁹ Además de los ensayos citados en la nota anterior, sus "Tesis de filosofía de la historia", y *Escritos autobiográficos*. Para la representación (*Darstellung*), confrótese Hans-Jost Frey, "On presentation in Benjamin".

caso de falla de este sistema, el sueño repararía el daño *a posteriori*, con el desarrollo de una angustia cuya omisión ha sido la causa de una neurosis traumática por haber recibido el estímulo en términos de *shock*.¹⁰

La conclusión de Benjamin es que

[...] el hecho de que el *shock* sea captado y detenido así por la conciencia proporcionaría al hecho que lo provoca el carácter de 'experiencia vivida' en sentido estricto. Y esterilizaría dicho acontecimiento (al incorporarlo directamente al inventario del recuerdo consciente) para la experiencia poética. (95)¹¹

Y es la poesía lírica en manos de Baudelaire lo que constituye el paradigma de una poesía fundada en la experiencia de la recepción de *shocks* típica del mundo moderno. La poesía de Baudelaire, en labor casi programática, sería la de una búsqueda estética de una "emancipación respecto a las experiencias vividas" ("Sobre algunos temas..." 95).¹² Y las traumáticas, habría que decir: Baudelaire habría escrito, entonces, su poesía, en los terrenos límite del trauma, el horror, y su conjuración. El individuo choca continuamente con la multitud humana y la multitud de imágenes ciudadanas, y salva su interioridad y su equilibrio psíquico

¹⁰ Sin duda consciente de los riesgos polémicos de la teoría psicoanalítica, Benjamin advierte, al principio de su glosa a Freud, que no pretende demostrar las hipótesis de éste, sino únicamente experimentar qué tan fecundas pueden llegar a ser.

¹¹ Ese "para" es un tanto ambiguo y, de hecho, la expresión misma lo es desde "y esterilizaría...", porque, tal como está traducida, permite, al menos, dos interpretaciones: o bien, su autor quiere decir con ello que el *shock*, desprovisto, *esterilizado*, de su carácter traumático se convierte en material útil *para* la experiencia poética; o bien, sencillamente, inútil, dado su desgaste emotivo y su nuevo carácter racional. A la luz de todo el texto, creo que Benjamin está pensando en un aspecto bifronte del *shock* y de la experiencia poética: ambos tendrían un carácter consciente-inconsciente, fronterizo y en relación mutua. Por otro lado, un cotejo con la traducción de Jesús Aguirre (*Iluminaciones* II 131), no anula esta ambigüedad. He aquí el pasaje en la edición alemana: "Daß der Chock derart abgefangen, derart vom Vewußtsein pariert werde, gäbe dem Vorfall, der ihn auslöst, den Charakter des Erlebnisses im prägnanten Sinn. Es würde diesen Vorfall (unmittelbar der Registratur der webußten Erinnerung ihn einverleibend) für die dichterische Erfahrung sterilisieren." (*Gesammelte Schriften* 614).

¹² Aquí, otra vez, una ambigüedad, no necesariamente atribuible a la traducción: ¿las experiencias vividas se emancipan, o se emancipa uno de ellas para intensificar las experiencias emotivas e inconscientes? O, todavía más cerca del contexto inmediato y del texto en general: en el terreno de lo histórico, de lo ya registrado, Baudelaire busca lo *no* registrado, la *no-vivencia*, y la convierte en tal; revela experiencias hasta entonces "caídas" en la tradición, en la memoria involuntaria. Tampoco en este caso el cotejo con la versión de Aguirre permite despejar la duda, confróntese 131-132: "Emancipación de las vivencias"; "Die Emanzipation von Erlebnissen" (*Gesammelte...* 615).

convirtiendo el *shock* en experiencia vivida, racional, pero —habría que añadir— también poética, emotiva y no del todo consciente (aquí ya no funcionan las ideas de Freud sobre la memoria: no son útiles para comprender cómo la experiencia es trasladada al poema, porque, como observaría Proust, se recuerda con todo el cuerpo, *que es ritmo* y no vive en *shock* permanente, y no sólo con el cerebro).

Otra conclusión de nuestro autor es que "la función peculiar de defensa respecto a los *shocks* puede definirse [...] como la tarea de asignar al acontecimiento, *a costa de la integridad de su contenido*, un exacto puesto temporal en la conciencia. Tal sería el resultado último y mayor de la reflexión" ("Sobre algunos temas..." 96. El subrayado es mío). La reflexión, como la entiende Benjamin en *El concepto de crítica...*, el volver sobre sí y su experiencia intuitiva del mundo por parte del sujeto —volver que da *forma* lingüística a la experiencia— sólo es parcial o incompleta respecto a la experiencia del mundo tal como la tenemos directamente en la vida. Es decir, estamos ante la traslación del *continuum* de la vida a una representación fragmentaria.

En la perspectiva de Baudelaire, Benjamin procede a yuxtaponer, al impacto de la experiencia urbana, "los *golpes* subterráneos que agitan el verso baudelairiano" ("Sobre algunos temas..." 97),¹³ o el acento *cortante* característico de la conversación del poeta, o sus *mímicas extravagantes*, o la forma de leer sus versos, o bien, por último, el estilo *abrupto* de su andar; testimonios, todos, brindados por sus contemporáneos ("Zentralpark", 96).¹⁴ Dicho en otros términos, la voz/

¹³ Esta *yuxtaposición* no es de ninguna manera casual. Forma parte de los métodos expositivos de Benjamin, hermanados con su rechazo de lo explícito y la continuidad del discurso. Para él, la interrupción se vincula de dos maneras con la capacidad del lenguaje de presentar/representar la verdad. Puesto que el lenguaje no puede en realidad cumplir la representación más que de manera precaria, es preciso interrumpirlo; son necesarios los silencios y las reticencias, con el fin de que los fragmentos, el azar y el lector se conjuguen para crear asociaciones, constelaciones, iluminaciones capaces por sí mismas de sugerir o revelar lo no dicho. No sólo el arte, sino toda forma expresiva quedaría, así, inhabilitada para transmitir experiencias u objetos, para re-presentar, y no quedaría más que una suerte de discurso analógico que se acerca a lo ausente o inexpresable, pero nunca lo iguala ni sustituye. El lenguaje mismo estaría en esa condición. Confróntense v. g., los citados "Sobre el lenguaje..."; "Tesis...", y *Escritos autobiográficos*; también Hans-Jost Frey, "On presentation..." y Peter Fenves, "The genesis..."

¹⁴ Y se trata, además, de una *yuxtaposición* que ve analogías entre esos elementos, no sin cierta autorización del propio Baudelaire, quien, en un ejemplo esgrimido por Benjamin, establece un curioso entreverado entre su deambular por los barrios, algunos de los elementos de este paisaje urbano, y su propia búsqueda literaria: "Por la vieja barriada, en cuyas casuchas se bajan / las persianas, cobijo de secretas lujurias, / cuando el sol cruel con golpes redoblados golpea / ciudad

emoción/cuerpo de Baudelaire sería análoga a su modo de representar el *shock* de la experiencia del hombre anónimo entre las multitudes: Benjamin evita hacer explícitas las transiciones o etapas de esa representación, pero deja los elementos dispuestos a modo de que solos integren una constelación fugaz, pues, para él

[...] todo lo que es mimético en el lenguaje puede revelarse sólo —como la llama— en una especie de sostén. Este sostén es el elemento semiótico. Así el nexos significativo de las palabras y de las proposiciones es el portador en el cual únicamente, en un rayo, se enciende la semejanza. Pasa en un instante. ("Sobre la facultad mimética" 105-107).

Tal relación entre lo racional y lo emotivo, entre el *shock* y la conciencia, entre el mundo exterior y la interioridad del individuo, tendría un carácter de ebriedad: una suerte de estado alucinante, medio vivido, medio construido, por la conciencia poética.

Ahora bien, desde luego, basar el funcionamiento de la memoria en la dinámica del *shock* es muy parcial y sólo viene al caso en el entorno de la poética baudelera, puesto que hay otras formas de articular memoria y olvido, como lo muestra la obra de Proust, al que Benjamin dedica un artículo en 1929 (el olfato y la libre asociación que produce son básicos en la memoria proustiana y en una forma específica de la memoria).¹⁵

Poética y representación en Baudelaire

Observemos ahora con más detalle cómo concibe Benjamin la representación, no como algo obvio y del todo posible, sino precario y sutil, casi incidental. Escribe en "Zentralpark":

y campo, techos y prados, / me paseo ejercitándome en mi caprichosa esgrima, / voy husmeando por los rincones el azar de la rima, / en las palabras tropiezo igual que en el empedrado / y dando a veces con versos desde hace mucho tiempo soñados" ("LXXXVII, El sol", *Las flores del mal*).

¹⁵ "Los nervios olfativos que perciben la molécula e informan sobre ella a nuestro cerebro siguen un camino especial. No se detienen en la 'estación de selección de informaciones' que constituye el núcleo del tálamo, que canaliza estas informaciones hacia una zona especializada del córtex para formar una representación de las mismas [como cuando, al ver algo, inmediatamente le damos la etiqueta de un objeto determinado]. Por el contrario, esta información olfativa pasa directamente de la nariz a los circuitos de la memoria, sin ninguna representación neocortical. Es decir, nuestro cerebro está organizado de tal manera que la percepción de un olor suscita en él una impresión difusa, que toma forma mediante un recuerdo. Los bebés cultivan ya la familiaridad olfativa, que constituye una forma de memoria a corto plazo" (Boris Cyrulnik, *Del gesto a la palabra...* 78).

Tal vez Baudelaire haya sido el primero en concebir una idea de una originalidad que se adapta al mercado, que justamente por eso fue en aquel entonces más original que cualquier otra (*créer un poncif*). Esta *création* incluía una cierta intolerancia. Baudelaire quería hacer lugar para sus poesías, para lo cual necesitaba desplazar a otros. Desvalorizaba determinadas libertades poéticas de los románticos mediante su forma de tratar el verso alejandrino y la poesía clásica mediante las rupturas y los blancos que introducía en el verso clásico. (183)

Y más adelante: "En las *Fleurs du mal* no existe ni el menor indicio de una descripción de París. Esto alcanzaría para distinguirlas decisivamente de la 'lirica urbana' posterior. Baudelaire habla hacia el bramido de la ciudad de París como quien le habla a la rompiente" (195-196). Y concluirá: "*El ruido de París no está nombrado a partir de los múltiples pasajes donde se alude a él literalmente (Lourds tombereaux) sino que se introduce mediante el ritmo en el verso de Baudelaire*" (199. Énfasis mío).

Así, en opinión de Benjamin, hay una *secreta* relación entre la experiencia urbana de Baudelaire y su estilo de vivirla y expresarla, diríamos, su *ritmo* ("Sobre algunos temas..." 97). En "El París del Segundo Imperio..." cita al poeta:

Aquí tenemos a un hombre que deberá recoger las basuras del pasado día en la gran capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. Coteja los anales del libertinaje, el Cafarnaún de la escoria;¹⁶ aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada; se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables. (98)¹⁷

¹⁶ Cafarnaún: Ciudad de Palestina, en Galilea, Capernaum o Kefar Nahum. Evangelio de San Juan. Milagros de Cristo: 4:46.

¹⁷ Y añade Benjamin:

Esta descripción es una única, prolongada metáfora del comportamiento del poeta según el sentir de Baudelaire. Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria [...] Nadar habla del 'pas saccadé' de Baudelaire; es el paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas; tiene que ser también el paso del trapero, que en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza.

En "Zentralpark", 1992, hará notar otros testimonios del afán sorpresivo, desestabilizador, de Baudelaire: según Courbet, "Baudelaire todos los días tenía otro aspecto" (196) y "sus contemporáneos a menudo señalaron que había algo que asustaba en su manera de reír" (202).

Sin llegar al detalle, puesto que descrea de la capacidad expositiva y demostrativa del enunciado, y más bien propugna su capacidad sugerente, instalada más allá de los silencios y las interrupciones, de las reticencias y las asociaciones dependientes del azar y del lector; y sin adentrarse en el análisis de cómo pueden darse esas asociaciones,¹⁸ Benjamin escribe que "hacer justicia a esas leyes secretas incluso fuera del verso es el intento que Baudelaire se ha planteado en *Le spleen de Paris*, sus poemas en prosa" ("Sobre algunos temas..." 97).¹⁹

Por eso, un Baudelaire inmerso en la multitud y, a un tiempo, disidente de ella, abismado en la múltiple y sorpresiva experiencia del *shock* urbano, y a la vez distante y reflexivo en torno al mismo, formulará una estética análoga a un aspecto de la forma de la experiencia urbana, claramente expresada en la dedicatoria de *Le spleen de Paris*:²⁰

[...] ¿quién de nosotros no ha soñado, en días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, suficientemente dúctil y nervio-

¹⁸ Esta tarea, como otras solamente esbozadas en "Sobre algunos temas en Baudelaire", la desarrollará Benjamin un poco más en "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", especialmente en la tercera parte: "Lo moderno". De cualquier forma, a su juicio, el soporte de la creación artística sería el proceso reflexivo analizado en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*.

¹⁹ Aquí, por ejemplo, Benjamin no termina de aclarar, aunque puede inferirse con cierta lealtad al texto, que ese "hacer justicia" implica, en efecto, recuperar la emotividad del *shock*, pero, al mismo tiempo, con toda probabilidad, también, y precisamente, *a costa de la integridad de su contenido*. De ello se desprende una idea que se trasluce a menudo en "Sobre algunos temas..." sin ser del todo transparente: el poeta parisino no sólo se entregaría al *shock*, sino que estaría, al tiempo, "defendiéndose" de él. Ese "hacer justicia" implica también el presentar/representar, *actuar*, *más que decir* en los que Benjamin halla las máximas posibilidades de la comunicación.

²⁰ En "El París del Segundo Imperio..." (75), Benjamin lo expresa con estas palabras:

[...] en la actitud del que goza de este modo dejó que influyese en él el espectáculo de la multitud. Pero su fascinación más honda consistía en no despojarle, en la *ebriedad* en la que le colocaba, de su terrible realidad social. La mantenía consciente; claro que como 'todavía' son capaces de ser conscientes de circunstancias reales los *embriagados*. *Por eso en Baudelaire la gran ciudad apenas cobra nunca expresión en una representación inmediata de sus habitantes. A su París no le convenía la dureza directa con la que Shelley fijó a Londres en la pintura de sus hombres.* (77, énfasis mío)

Y más adelante: "su experiencia de la multitud comportaba los rastros 'de la iniquidad y de los miles de empellones' que padece el transeúnte en el hervidero de una ciudad, *manteniendo tanto más despierta su conciencia del yo*". Ése es el tipo de heroísmo a que Baudelaire se refiere cuando habla de "nuestro propio heroísmo".

sa como para saber adaptarse a los *movimientos líricos* del alma, a las *ondulaciones del ensueño*, a los *sobresaltos de la conciencia*?... De la frecuentación de las ciudades enormes, del crecimiento de sus innumerables relaciones nace sobre todo ese ideal obsesionante. ("Sobre algunos temas..." 97. Énfasis mío)²¹

Benjamin ve en este pasaje la suma de memoria voluntaria e involuntaria como elementos de la experiencia; y, aun más, de la experiencia urbana, *con sus múltiples relaciones*, y un modo muy claro en que el sujeto se sitúa ante la realidad y su reformulación en el discurso literario. Como vemos, *presenta*, más que demuestra; *sugiere*, más que representa, el sentido profundo de su modo de entender las relaciones entre ciudad y representación poética, de la misma manera en que, para él, la verdad es *irrepresentable*.²² Al elegir a Baudelaire, o al leerlo de esa manera, Benjamin mismo desaparece como teórico, como explicador, detrás de los procedimientos analógicos del poeta; tal como éste desaparece tras la máscara de incógnito que le permite realizar acciones bajas y entregarse a la crápula como cualquiera, si ése ha de ser el precio a pagar por constituirse en el héroe moderno, aquel capaz de mostrarnos la verdad de todos, la existencia común de hipócritas lectores, de hermanos que deambulan por las calles de todas las ciudades.²³

Con el fin de profundizar en su explicación de la poética de Baudelaire, Benjamin no duda en insistir en la analogía. Para él, el autor de *Las flores del mal* no solamente se abre paso a codazos entre las multitudes, sino que esa lucha se reproduce en la búsqueda de las palabras cómplices, justas a su expresión, entre la multitud infinita de las palabras, entre los innumerables adoquines de la barriada.

²¹ Por cierto, al final de esa dedicatoria, Baudelaire no deja de hacer patente el alto valor en que tenía la conciencia artística, lo que subrayaría el valor de ese texto en el planteamiento de su poética; y ello lo hace mediante una figura de modestia que más bien parece una ironía, si pensamos en la proverbial seguridad de Baudelaire, en otros párrafos de la dedicatoria, y en algunos elementos del contexto. Véase Claude Pichois y Jean Ziegler, *Baudelaire*, 493-495.

²² Véase "Prólogo epistemocrítico" a *El origen del "Trauerspiel" alemán* (223-257). Confróntese Hans-Jost Frey, "On presentation..." (139 y 143). En *The Arcades project*, Benjamin llegará a afirmar: "I have nothing to say. Only to show" (145). Confróntese también Graeme Guillloch, *Critical Constellations...* (67), y Rodolphe Gashé, "The sober absolute"; "Zentralpark", está escrito también bajo estos supuestos.

²³ Confróntese Baudelaire, "Perte d'auréole", *La fanfarlo. Le spleen de Paris* (173); Benjamin, "Sobre algunos temas..." (123-124), y Frey, "On presentation in Benjamin" (163-164).

De la misma manera que el sujeto del poema "À une passante" encuentra/busca una fugitiva y casual "cómplice" de su deseo, abriéndose paso entre el ruido ensordecedor de una calle ("Sobre algunos temas..." 101); busca, en suma, el *shock* capaz de despertar un juego de asociaciones apropiado para el poema; del mismo modo el poeta buscaría los acentos, los golpes, los significados del lenguaje capaces de tocar al lector como él mismo ha sido tocado: repentina, fugaz, irrepitiblemente, por el instante que desencadenará las correspondencias, las asociaciones que —previo al lector— el poeta reordenará, pintor de lo moderno, actuando "como un calidoscopio dotado de conciencia" (107):

L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille [...] Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivants que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. (*Le peintre de la vie moderne* 795-796)

El acontecimiento o el objeto que el poeta singulariza, o separa de entre una multitud de ellos, es un objeto o un acontecimiento en el que busca/encuentra algo irrecuperable, una suerte de "aura" ("representaciones radicadas en la *mémoire involontaire*, que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible") provista de un doble vínculo: por un lado, *al poema* o a la experiencia estética, ámbito de asociaciones que —por otro lado— *la subjetividad*, la interioridad única del sujeto de la enunciación, vincula al objeto o al acontecimiento ("Sobre algunos temas..." 118).²⁴ El desafío afrontado por Baudelaire es el de *presentar* en el poema, aunque sea parcialmente, ese espacio de correspondencias, ese instante en que se entrecruzan el mundo exterior —los hechos y objetos reconocibles por

²⁴ Confróntese *La obra de arte...* (24): "definiremos esta última [aura] como la manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar)". El aura, pues, radica en el recuerdo desencadenado por el objeto, y por eso Benjamin afirmará, respecto a la poesía baudelairiana y su relación con las transformaciones arquitectónicas de París conducidas por Haussmann a mediados del siglo XIX, que "se hace imagen eso de lo cual se sabe que pronto no estará entre nosotros. Y así ocurrió con las calles parisinas en aquel tiempo" ("El París del Segundo Imperio..." 105), que

cualquiera— y una interioridad sensible y consciente, y con ello *representar* la experiencia cotidiana del urbanita.

Así, Baudelaire dirige su mirada hacia el pasado y el futuro como dos mundos en los que no puede encontrarse a gusto:

Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur. (124)²⁵

El presente, inmerso en la multitud, en el vértigo de la vida urbana, queda, en la lectura de Benjamin, como el tiempo/espacio imperante en la obra de Baudelaire; un tiempo que el poeta vivifica, incluso en lo que pueda tener de impersonal y pétreo, "olvidado —en lo posible— del pasado, contento del presente y resignado del porvenir", futuro que Baudelaire entiende como un continuo deslizarse al abismo de la vileza, el comercio y la estulticia, suma suprema de lo burgués: "¡Qué me puede importar adónde van estas conciencias! [...] Sin embargo, dejaré así estas páginas porque quiero fechar mi cólera".

El desafío estético del poeta de *Las flores del mal* no sería, pues, un desafío solitario, y únicamente en apariencia estaría aislado, porque su situación en la ciudad no es ajena a la de los demás habitantes. Benjamin, en "Sobre algunos temas...", no llega a ser explícito en cuanto a esta soledad en la multitud, pero esa soledad late en su lectura del poeta parisino;²⁶ late, en suma, en cómo entiende la forma profunda de la experiencia estética baudeleriana: la de una máxima tensión entre la actualidad y el pasado en una ciudad evanescente; entre la experiencia cotidiana y el recuerdo; entre lo múltiple y heterogéneo, y lo irrepetible y único;

habían sido, en parte, las calles de un François Villon, espacios laberínticos cuya obra era más debida al azar que a la planeación. El objeto y el acontecimiento elegido por Baudelaire es lo marginal, ya sea por antiguo, pobre, sucio, prohibido o tortuoso; o por prosaico, industrial o moderno. De ahí el carácter peculiar no sólo de su ritmo, sino de su léxico, como hace notar Benjamin en "El París del Segundo Imperio..." (118-119), al citar la definición de Claudel acerca del estilo baudeleriano como una fusión del de Racine con el de un periodista del Segundo Imperio, y de su combinación de lo moderno (sin aura) con lo aurático antiguo.

²⁵ Aunque Benjamin no lo aclara, la cita proviene de los *Diarios íntimos* de Baudelaire, última página de "Cohetes" (39-40).

²⁶ Lo será, en cambio, como ya he dicho, en "El París del Segundo Imperio..."; confróntese, para un ejemplo más, la página 71.

entre lo más disperso y lo integrado; entre lo impersonal y lo más humano y subjetivo; entre el individuo y *lo otro*, entre el *yo* y la sed de *no-yos*, donde, finalmente, la soledad se agudiza ante la dificultad de siquiera poseer en común una memoria erosionada por la innovación industrial y mercantil.

La solución al problema de la forma

Una nota a la edición alemana de 1977 de *El origen del drama barroco alemán* concluye que éste viene a ser "probablemente el texto más esotérico jamás escrito por Benjamin" (*El origen del drama barroco alemán* 235).²⁷ Sus lectores de 1925 en la Universidad de Frankfurt, a quienes con algo de desdén había entregado Benjamin el manuscrito para buscar su habilitación como profesor, declararon simplemente que no habían entendido nada e invitaron al berlinés a retirarse y evitar una segunda presentación para ahorrarse el bochorno de un rechazo definitivo.²⁸ Por su parte, la crítica ha visto con asombro cómo, pese a las inconsistencias, vaguedades, dificultad de acceso a los materiales y omisión de aquellos que contradecían su enfoque, Benjamin llegó a conclusiones correctas (de la mano de Schlegel y Novalis, como había ocurrido en *El concepto de crítica de arte...*).²⁹ La ambigüedad tampoco está ausente del texto, en especial de su ángulo teórico-metodológico, lo cual podría ser reprochado a más de otro ensayo de nuestro autor, especialmente cuando no se ha partido de su obra fundadora: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. A todo eso debe añadirse su convicción de que la *verdad* no puede ser expuesta o representada, sino sólo sugerida, y que en ello son fundamentales los silencios, las interrupciones, el dejar al lector el tiempo y la distancia para combinar por sí

²⁷ En páginas previas, en varios lugares, me referí a esta obra también como *El origen del "Trauerspiel" alemán* (2006 [1924]), donde no aparece la nota referida, de ahí que cite aquí la edición de 1990. Se trata de dos traducciones distintas. Los editores españoles de la de 2006 anuncian un plan que se propone traducir todos los escritos reunidos de Benjamin publicados en Alemania por Suhrkamp Verlag en siete libros y once volúmenes. La principal diferencia entre las dos ediciones es que la de 2006 se integra a un plan global donde se cuidará la unificación de los términos acorde con la letra y el pensamiento benjaminianos a lo largo de toda su obra: tendremos por primera vez en español los escritos de Benjamin tal como fueron establecidos por Rolf Tiedeman y Hermann Schweppenhäuser en la séptima y octava décadas del siglo pasado.

²⁸ Así lo afirma él mismo en carta a Scholem. Véase Gilloch, *Walter Benjamin...* 65.

²⁹ Confróntese Rodolphe Gasché, "The sober absolute." (51-52).

mismo los fragmentos del discurso ("Prólogo epistemocrítico." *El origen del "Trauerspiel" alemán* 223-257). El resultado es de esperarse: un texto difícil, reticente, oscuro, un tanto encerrado en sí mismo.

Y, sin embargo, su importancia aquí —muy aparte de que ahora se le considere obra maestra— (Gilloch, *Walter Benjamin...* 3) radica en que en él, es explícito en cuanto a su estima por el discurso fragmentario y cómo la verdad no es una entidad, un haber (como sí lo sería el conocimiento), sino una suerte de momento relacional, de *iluminación*; y su forma de mostrarla, una cuidadosa reunión y acomodo de materiales capaces por sí mismos de encender la chispa iluminadora. Acaso una platónica indisolubilidad de esa verdad con la belleza le permite deslizar su aserto al terreno de la forma artística, e indicar con ello que la representación de la belleza no puede ser sino fragmentaria y frágil.

Para él, el estudio de las formas literarias en Alemania, y en particular del drama, había estado lleno de prejuicios preceptivos y ahistóricos que encorsetaban la literatura en géneros y formas generales previas y exteriores a los textos estudiados, cuando lo necesario era partir desde los materiales más elementales de la obra; comenzar desde dentro, y, sobre todo, buscar la relación de esos elementos con la vida y la idea previa que los organiza (como lo había aprendido de Novalis [*El concepto de crítica de arte...* 76] y lo afirmará en el ensayo sobre Hölderlin).

Por eso, Benjamin rechaza el análisis literario que parte de lo general y, en cambio, opta por la inmanencia inductiva. Su confianza en la verdad de la obra particular, y por ende en su valor intrínseco y, además, su interés por encontrar en la obra la idea previa, concepcional, que la organiza, lo hacen centrarse en lo que podríamos llamar el ámbito interno de la forma: un tejido de relaciones que liga no sólo la textualidad misma, la materialidad de la obra, sino, ante todo, esa materialidad con la existencia y sus determinaciones esenciales.³⁰

Por otro lado, la *forma* adquirida por la experiencia gracias al lenguaje es sólo una manera de estabilizar la *incesante labor reflexiva* que se da en ese ir y venir entre la experiencia inmediata y su concretización enunciativa, pero

³⁰ Este conjunto de ideas fue tratado a fondo y con ejemplos en el trabajo sobre Hölderlin desde 1915, pero adquiere fundamento y organización mayor en *El concepto de crítica...*, su tesis de doctorado, que presentó en 1919. Si en el trabajo sobre Hölderlin el énfasis es analítico y sobre obras concretas, el prólogo a *El origen del drama barroco...* retoma algunos aspectos abstractos en torno a la representación y la forma que en *El concepto de crítica de arte...* habían quedado en segundo plano.

esa labor es infinita, y toda forma concreta puede volver a cambiar en el proceso inacabado de la recursividad reflexiva (*El concepto de crítica de arte...* 25-26), como queda ejemplificado en la poesía de Hölderlin y su continua reelaboración, de la que Benjamin toma dos ejemplos ilustrativos.

El ensayo sobre Hölderlin, no menos hermético que el prólogo al *Origen del drama barroco...*, resultó "profundamente metafísico" aun para Scholem y fue escrito entre 1914 y 1915, a raíz del suicidio de un amigo poeta y su novia ante la inminencia de la Primera Guerra Mundial, y de una admirada edición de la poesía del célebre autor de *Hiperión* (Witte, *Walter Benjamin: una biografía* 37-38).³¹ Su dificultad estriba no sólo en la ya referida reticencia de Benjamin a las declaraciones abiertas y categóricas que, a su juicio, simplifican el proceso de comprensión; ni en que se niega a generalizar lo que presenta apenas como un *comentario* sobre una obra en particular; sino en su decisión de omitir giros sintácticos que incluyeran al sujeto-agente, es decir, la expresión de su intervención en el texto como el yo promotor de todo el discurso, en cuyo lugar emplea la voz pasiva.³²

El propósito de Benjamin es demostrar que el valor de la obra literaria descansa en la magnitud de la idea previa que le da lugar y en la realización de ésta por medio de la forma adoptada en el texto; forma que no es exterior: estrofas, versos, rimas, etcétera, sino interna, es decir, organización de elementos significativos que componen imágenes llenas de sentido sensible y racional, y que dominan cualquier rasgo exterior. Una delicada y sólida cohesión entre la idea previa intuitiva y su realización intelectual puede ser descubierta mediante el análisis de dos poemas con la misma intención, y la comprensión de por qué uno es mejor que el otro.³³

³¹ Se trata de la edición de la poesía de Hölderlin realizada por Norbert von Hallingrath y publicada en 1913; los obstáculos de esta tarea, en manuscritos tan corregidos como los de este poeta, son famosos en la filología germana.

³² Véase *Selected Writings* 1 (36, n. 1 y 2). Los méritos interpretativos del citado ensayo de Wellbery, "Benjamin's theory of lyric", son, por eso mismo, mayores, habida cuenta de la claridad con que sitúa los presupuestos no siempre explícitos de Benjamin, así como la organización precisa del trabajo (pese a su oscuridad), y el lugar que ocupa en la teoría benjaminiana de la literatura y la interpretación estética. Benjamin, por otro lado, nunca publicó este trabajo, y sólo un círculo de amigos lo conocía.

³³ Se trata de la cohesión interna de la obra y del establecimiento de su valor como resultado indirecto de la explicación de esa estrecha vinculación entre sus elementos, más que como juicio

La forma global y la intensidad de la relación entre sus elementos serán la clave de una realización exitosa de la idea intuitiva. La estrofa, la metáfora, la imagen, pero no menos los elementos de contenido, deberán estar en una relación de *identidad* que tendrá que alcanzar incluso a la relación entre la forma poética y la vida:

Esta ley de identidad viene a indicar que todos los elementos del poema manifiestan una intensa interdependencia, es decir, que, lejos de poder ser captados aisladamente y en estado puro, constituyen una ensambladura de relaciones en las que la identidad de la esencia se halla en función de una *infinita cadena de series en las que lo poético como tal viene a desplegarse [...]* Ningún elemento puede librarse de la intensidad del orden del mundo sentido como fundamento suyo. En todas las construcciones individuales, en la forma interna de estrofas e imágenes, se verá cumplida esta ley con el único objetivo de plasmar, en medio de todas las relaciones poéticas, la identidad entre formas intuitivas e intelectuales en el marco de una interpenetración espacio-temporal, en lo poético como algo idéntico a la vida. ("Dos poemas de Friedrich Hölderlin..." 148-149. Énfasis mío)

El desafío, así, radica en demostrar que la idea común a "Valor del poeta" y "Timidez" —los dos poemas de Hölderlin— es la decisión de encarar la propia muerte mediante el canto a las fuerzas que permiten afrontarla, que básicamente son la equiparación del destino de todos los hombres y todas las jerarquías, y su interconexión en un mismo plano de existencia: dioses, príncipes y hombre común se igualan en el canto ofrecido por el poeta, que así acepta y ejerce su destino (regido por los dioses), se da forma en la palabra poética, crea y asume su identidad, y al mismo tiempo da forma y cohesión a su sociedad mediante la elevación de su propia condición a una condición simbólica y mítica adscrita en la tradición y la colectividad (como lo reafirmará en *El concepto de crítica...* [90, 92 y 95]): el canto es un destino y un acto asumido capaz de equiparar los hombres con los dioses, según puede apreciarse en la tercera y sexta estrofas de "Timidez":

[3] Pues desde que a los hombres igualmente divinos,
solitarios salvajes,
lo celestial mismo les condujo al recogimiento,

sobre su mayor o menor adaptación a los preceptos de un género; es decir, se trata del fundamento principal de la crítica inmanente. Véase *El concepto de crítica de arte...* (77-78 y 98-104).

al canto y a un coro
digno de príncipes, así nosotros
[...]
[6] También nosotros somos buenos y hábiles para algo,
como cuando con arte logramos traer de lo celestial
a alguien. Sí, nosotros mismos
aportamos nuestras hábiles manos.
("Timidez", tercera versión)³⁴

Para Benjamin, la diferencia entre "Valor del poeta" y "Timidez" es *perceptible* en sus imágenes sensibles, aunque la *comprensión* de esas diferencias es una tarea mucho más difícil ("Dos poemas de Friedrich Hölderlin..." 147).

Pero, ante todo, ¿cuál es la *experiencia* que Hölderlin quiere *representar*? Se trata de la conciencia de la muerte como destino inobjetable, y la de, sin embargo, o por eso mismo, sentir la vida en toda su belleza e intensidad, que se nos dan aquí como una y la misma cosa: conciencia de la muerte/plenitud de la vida. Para transmitirnosla, Hölderlin se vale del canto como elemento temático y estructurante, pero incluso como forma total; por eso es posible afirmar, con Benjamin, que el poeta logra una suerte de *identidad* entre la plenitud y alegría de la vida en toda su fragilidad, y la forma del enunciado; y por ello alcanza la repetición de la experiencia vital en el discurso, su representación en el poema, pese a una conciencia radical de la distancia entre el *continuum* de la experiencia vital y su puesta en discurso: "las profundas cesuras de estos versos [se refiere a los últimos arriba citados] prueban la reserva mantenida por el poeta ante toda forma y ante el mundo en general como su unidad" (168). Benjamin subraya la precariedad del carácter estable de toda forma expresiva ante la continua, vital e inacabada labor de la reflexividad.

La *ley de identidad*—en tanto ley que rige las relaciones entre los componentes del texto y de éstos con la idea previa a la que dan forma— es entendida por Benjamin, no como un rasgo sustancial, sino funcional. Por eso, la comparación entre los dos poemas tampoco se basa en que tengan elementos iguales, sino en la idéntica función de éstos (154 y 156). Dichos elementos son los que en uno y otro poema plantean la mortalidad del poeta como semejante a la de todos los hombres;

³⁴ Benjamin analiza sólo dos de las tres versiones de este poema, las dos últimas. La cita proviene de las páginas finales de "Dos poemas de Friedrich Hölderlin..." En adelante, todas las citas de ambos poemas provienen de las dos últimas páginas de este artículo.

y su precaria gloria, como la de esos mismos seres comunes. A juicio de Benjamin, en el primer poema ("Valor del poeta") no se percibe con claridad de qué modo el poeta está unido a su pueblo, y lo mismo ocurre con la sensación-idea de la muerte (145), y aun con un sentimiento difuso de la vida y de la relación humana con los dioses, cuyo sostén o apoyo para el hombre tampoco se aprecia con nitidez más que en su aspecto declarativo (146-147).

Una muestra ilustrativa de ello sería la pregunta inicial de ambos poemas, cuya función es colocar al poeta, al yo lírico (que en este caso coinciden), en la misma dimensión o plano que toda la humanidad. En el primer poema se dice:

[1] ¿No están unidos a ti todos los seres vivos?
¿No te nutre la Parca
en su propio beneficio? ¡Ve, lánzate sin armas
a la vida, y nada temas!
("Valor del poeta")

Pero en el segundo:

[1] ¿Acaso no te son conocidos muchos seres vivos?
¿No se deslizan tus pies por la verdad como por una alfombra?
¡Entonces, genio mío, entra
desnudo en la vida y no te afliesas!
("Timidez")

Y la diferencia esencial, para Benjamin, es que en el segundo poema los hombres ya no están *unidos* al poeta, sino que le son *conocidos* en una relación interactiva. La confianza en la vida no es una declaración, sino una colocación de todos los hombres en el mismo plano al deslizarse por la verdad como sobre una alfombra (151).

Así, la construcción de la equiparación, de la confianza, y de uno y el mismo plano-espacio para todos, se consigue desde el principio, y la segunda estrofa sólo se deja leer como una reafirmación de la confianza:

[2] ¡Que sea para bien todo cuanto te suceda!
¡Concuerta con la alegría! ¿Qué podría
ofenderte, corazón? ¿Qué impide
que sigas tu camino?
("Timidez")

La tercera estrofa es la ya citada donde dioses, príncipes y hombres se igualan al poeta con y en el canto (puesto que éste proviene de lo divino); y la cuarta, a semejanza de la segunda, sólo refuerza la igualdad, mientras que la quinta reitera el sostén que los dioses significan para la vida humana, y la sexta y última acentúa, con humildad, la igualdad con dioses y príncipes incluso en la grandeza de ser útiles:

[3] Pues desde que a los hombres igualmente divinos,
solitarios salvajes,
lo celestial mismo les condujo al recogimiento,
al canto y a un coro
digno de príncipes, así nosotros

[4] lenguas del pueblo, con todo lo vivo
gozosamente nos mezclamos con muchos, siempre iguales,
siempre abiertos a todos, igual
que nuestro Padre, el Dios del Cielo,

[5] que concede el día de reflexión a ricos y pobres
y que, ante el tiempo mudable, a nosotros, mortales,
con andadores dorados
como a niños nos sostiene.

[6] También nosotros somos buenos y hábiles para algo,
como cuando con arte logramos traer de lo celestial
a alguien. Sí, nosotros mismos
aportamos nuestras hábiles manos.

("Timidez")

La humildad de las manos puestas en tarea artística, que bien puede ser el canto ("Lenguas del pueblo..."), es el destino del hombre común y del poeta, que de ese modo actúan sobre ese destino y lo asumen; son, como dice Benjamin, efecto y causa, reacción y acción.

Resultaría por demás impropio seguir a nuestro autor en todo su análisis de las equivalencias o identidades entre ambos poemas, entre sus elementos, y entre poema y vida, en suma, de la *infinita cadena de series* relacionales que constituye lo poético; sin embargo, creo que lo reseñado alcanza a transmitir de qué modo entiende Benjamin el desafío que implica trasladar una experiencia, como la conciencia de la muerte, a un sistema poético de significaciones.

Como he dicho, en su opinión, el poeta opera sobre su propia experiencia de un modo reflexivo y busca salir de su inmediatez individual, de su conocimiento personal, hurgando en la tradición, en el mito (de ahí la mención de la Parca y el Sol como elementos clásicos en el primer poema), para hallar la conexión con la colectividad. No obstante, el mito no es un relato estático en el tiempo, y sus investiduras clásicas alejan al poeta de lo contemporáneo y de la posibilidad de encarnar de nuevo la verdad mitológica. De ahí que en el segundo poema se refuncionalice la simbología mítica acercando al poeta a lo profundo del mensaje antiguo, pero ahora con elementos próximos a su comunidad: entonces la Parca se convierte en sólo un claro sentido de la fragilidad de la vida, y el poeta no es ya un Sol que cae día tras día, sino uno entre los demás, todos ellos vinculados por un canto que desde la primera a la última línea construye la sensación de la muerte y la efímera luz de la vida.

En Baudelaire, el poeta anónimo se dirige a sus contemporáneos (y no a la posteridad, como Benjamin sugiere con una ligereza menor a la que caracteriza la común aceptación de ese comentario) porque los conoce de sobra y ha experimentado sus deseos. Quiere situarse —al igual que cuando está entre la multitud— con y a distancia de ellos mediante la construcción de objetos artísticos capaces de generar una corriente de contacto: la experiencia del deseo en las calles de la urbe ("À une passante"). Para ello apela a la tradición clásica, pero también al lenguaje coloquial y de folletín, e incluso a la jerga técnica y comercial, *moderna*. Hölderlin, por su parte, se sitúa ante una experiencia radical, la conciencia de la muerte, como una experiencia individual y de todos los hombres que es, paradójicamente, una conciencia radical de lo incognoscible, y se apoya en el mito de modo inicial, para luego extraer sólo su esencia. Su objetivo es comunicarse con todos los hombres, calar en lo más hondo de su condición. Y en todo ello el ritmo, como rasgo del canto comunitario o del choque del individuo incómodo entre las multitudes y el surgimiento de su deseo, juega un papel orgánico.

El sujeto y la interioridad como ámbitos de la formulación artística

En algunos de sus escritos juveniles, como el "Diálogo sobre la religiosidad contemporánea" [1913-1914] (*La metafísica de la juventud* 53-81), Benjamin manifiesta una preocupación por definir la relación entre el yo y los otros, entre individuo y sociedad, relacionada con las polémicas de la vida estudiantil que afrontaba entonces. Ante la presión por tomar partido, opone la conciencia individual y la autenticidad. Afirma que "luchar no significa fulminar al adversario" ("La

posición religiosa..." 115). Estas dualidades continuaron en discusión en Alemania, por ejemplo, a raíz de la obra inaugural de Scheler sobre la sociología del conocimiento, y, más tarde, con la reaparición o descubrimiento, a principios de 1930, de los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx, y la previa edición completa de *La ideología alemana* (1927), donde, como en la *Introducción general a la crítica de la economía política*, Marx planteó el famoso problema de la dicotomía de la infraestructura y la superestructura, la base y el edificio, o sea, de la vida económica y la cultura. Para Marx, la dicotomía estaba mediada por el mundo del trabajo y las relaciones e ideas que ahí tenían lugar (las relaciones de producción). La conciencia individual dependía de qué tipo de relaciones sociales se tejían en la esfera laboral: "no es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia" (*Introducción general...* 66-67).

La cuestión, traducida al ámbito literario, fue vista como el problema de cómo entender esas relaciones sociales en una esfera individual como la de un pronunciamiento autoral sobre el mundo (la obra). Por eso Benjamin dedicó gran parte de su vida a esa tarea, tal como se muestra, por ejemplo, en los ensayos sobre Baudelaire. Sin embargo, prevaleció un viejo tema: cómo la conciencia individual organiza esas relaciones en el enunciado, es decir —expresado en el viejo lenguaje—, cómo la obra refleja el mundo. Benjamin dedica la primera parte de *El concepto de crítica de arte...* a una explicación epistemológica del problema, antes de, en la segunda, adentrarse en la cuestión específica de la formalización enunciativa de la experiencia.

Saber que se sabe, el *pensar del pensar*, la reflexión del yo sobre sí mismo y su experiencia, es el momento en que cuaja formalmente aquello que ocurre en nuestro contacto intuitivo e inmediato con el mundo (24). Ese proceso es abierto e inacabado, de modo que el volver sobre sí y volver sobre lo experimentado por el yo transforma continuamente su idea de sí mismo y del mundo (25); en tal proceso, los enunciados constituyen formas *estables pero provisionales* en que el yo se da forma a sí mismo y al mundo en una relación que le permite observar su experiencia y transformarla de nuevo. El proceso se da siempre en presencia de un *no-yo* que introduce al otro, en la medida en que la autoconstrucción sólo puede ocurrir en presencia de los límites, de una noción que puede ser intuitiva pero sobre todo consciente de lo que está fuera del yo (26-27): "la intuición intelectual es pensar que engendra su objeto [un no-yo], pero la reflexión en el sentido de los románticos es pensar que engendra su forma" (32). La conciencia

de los límites, del no-yo, del tú, esencial para la autocomprensión, permanece para Benjamin, en su lectura de los románticos, un tanto desdibujada, si se piensa que la reflexividad es vista como un proceso inacabado que sólo puede alcanzar plenitud en *el absoluto*, del que el yo sería una suerte de encarnación individual. Ahora bien, dejemos al margen este sendero idealista (callejón sin salida), y avancemos, en cambio, en algunas de las consecuencias de la reflexividad —en tanto ir y venir del yo hacia el otro, de la interioridad al mundo externo— sobre la *forma* del enunciado, que depende de un modo sustancial de las relaciones entre la palabra propia y la ajena.

Desde el punto de vista del análisis discursivo, por la misma época, aunque sin que se conociera fuera de la lengua rusa hasta muchos años después, Bajtín inauguró, con su teoría del enunciado, un enfoque que resolvió en parte el problema de cómo se dan en el lenguaje —incluidas sus construcciones artísticas— las relaciones entre la estructura y la superestructura, al establecer que el objeto de la enunciación está marcado por múltiples discursos antes de que el sujeto de la enunciación se dirija a él, y que la trasmisión de su punto de vista sobre ese objeto sólo puede darse en conjugación con esos otros que ya lo marcan (Bajtín "El problema de los géneros discursivos"); en suma, que todo enunciado es una confluencia de discursos y una toma de posición frente a esa confluencia. El psicoanálisis, por su parte, mostró que la relación con el objeto es también una relación con el otro, y que ambas están mediadas por el deseo. El mundo del trabajo se sumó al mundo afectivo y, habría que decir, familiar. La comprensión del ámbito afectivo inicial y que influye para toda la vida fue abierta y ahondada sobre todo por la teoría psicoanalítica (y hoy por la etología: el estudio de los hábitos y conductas de un ser en su medio natural).³⁵

Tenemos así que la relación entre el individuo y el mundo es una construcción producto de esferas distintas que dan forma a la manera como el sujeto se pronuncia sobre ese mundo, y que tal pronunciamiento va mediado por el deseo (aun cuando a veces sea ambivalente o de rechazo), un deseo ligado al placer y al equilibrio u homeostasis del ser en relación con un entorno constituido por la *otredad* en tanto suma de seres y objetos.³⁶ La relación entre interioridad y realidad externa nos es accesible, entre otras vías, por el lenguaje, de ahí que sea tan importante

³⁵ Véase Cyrulnik, *Del gesto a la palabra... y Los patitos feos...* (2002).

³⁶ Humberto Maturana y Francisco Varela, *El árbol del conocimiento...* (1990); Antonio Damasio, *Sentir lo que sucede...* (2002).

la observación de Bajtín sobre el plurilingüismo o heteroglosia propios de todo enunciado, pues son la *evidencia lingüística* de esa relación, y además poseen un peso específico en la modelación artística de un texto.

El objeto de la poesía lírica, que no es tanto el objeto de la enunciación y el del enunciado, sino el de la representación (en donde se concentran todas sus fuerzas, ya que, a diferencia de otros enunciados, en el artístico, el lenguaje mismo es parte del objeto de la representación), está, como diría Bajtín, marcado por una serie de discursos; o como diría Belsey ("English studies..."), por el otro y el deseo del otro, de modo que no es una emanación del genio del autor, sino un modo de cómo ese autor construye sus relaciones con el objeto y los otros y las representa en la forma de la obra.³⁷ Esa obra, en poesía, está altamente conformada por el ritmo, estrategia discursiva configurada por las emociones, los sentimientos y las pasiones, por la corporalidad: un tono psicomotriz individual que se forma con los tonos familiares pero también sociales, circunstanciales y de época, y que implica un más allá del lenguaje verbal, una construcción de la virtualidad del cuerpo en el poema llamada *voz*.³⁸ En la lírica el ritmo es la estrategia fundamen-tal y configura la manera como se nos presentan un objeto y una situación. La estrategia rítmica, a veces determinada por el subgénero (soneto, silva, canción, u otros sistemas estróficos, y luego por el verso libre), determina a todas las otras en el poema, y depende de la emoción global que se quiere comunicar y que es previa a la adopción genérica.

³⁷ Confróntese *El concepto de crítica...* (76-78). A grandes rasgos, la representación está integrada por: a) la tradición o relato previo, o sistema anterior de significaciones en el que se inserta para poder llevarse a cabo (el entorno sociocultural); b) el deseo del objeto, que es deseo del otro y con el otro, vínculo y deseo de vínculo (surgimiento de la emoción positiva y del entorno afectivo donde aparece el *tú*); c) imposibilidad de asir el objeto (*v. g.*, la ciudad *está ahí*, pero...), o ausencia del objeto (surgimiento de la emoción de dolor o tristeza por pérdida), y d) el señalamiento o elección del objeto (inicio del aprendizaje de los modos de enunciar), o constitución del foco de la representación (objetos de apego relacionados con los seres queridos). Se trata, pues, en el acto de representar, de un señalamiento de algo a otro ser querido o deseado para quien el objeto representa igualmente un valor compartido (ese *tú* que nos define y ante el cual nos definimos).

³⁸ Confróntese *Sentir lo que sucede: cuerpo y emoción en la fábrica de la conciencia*. La huella visible y tangible de una recursividad anterior al lenguaje está en la adquisición de movimientos cargados emocionalmente, o sea, la base de la psicomotricidad, en donde el ser humano muestra haber adquirido formas de expresión generadas por su interacción con los demás y con el medio que incluso desconoce, no sabe cómo nombrar, y que empiezan a adherirse antes de hablar. Véase la idea de la "emoción de fondo" en Damasio, *En busca de Spinoza: Neurobiología de la emoción y los sentimientos*.

De modo que, si bien la esfera afectiva y la del trabajo configuran la manera en que el sujeto individual se refiere al mundo, la adopción de un género es una marca configuradora más sobre el objeto y el sistema de la representación. El género, como diría Bajtín, es parte de los discursos ajenos, de la tradición y de la circunstancia que influyen en cómo se trasmite y se recibe una representación.

Si en sus escritos juveniles Benjamin llegó a decir que el yo no es sólo "la borrosa interioridad de ese ser viviente que me llama yo", sino el lugar donde "se hallan la totalidad de las cosas reunidas" ("El diario." 100-101),³⁹ y ensayó con trabajos sobre la lírica una forma de entender de qué modo esas *cosas* se reunían en la interioridad para salir de nuevo en formas comunicativas que llamamos poemas; hoy debemos replantearnos esas dicotomías entre interior y exterior, porque la posición esencialista sobre el lenguaje —que Benjamin no parece abandonar nunca— y su idea de la memoria no explican, según hemos visto, cómo, por ejemplo, el individuo trasmite con el ritmo una emotividad de la que ni siquiera es cabalmente consciente, o cómo la memoria opera más allá del trauma. Y sobre todo, las ideas de Benjamin no funcionan a cabalidad porque la noción de representación que subyace en sus textos es un tanto amorfa.⁴⁰ La falta de claridad sobre la estructura representacional oscurece su enfoque y deja casi al margen la figura del receptor —(consecuencia de su distanciamiento respecto al género)—.⁴¹ Ello, finalmente, repercute en una oscuridad sobre el

³⁹ Se trata de la segunda parte del texto "Metafísica de la juventud" en *Obras*.

⁴⁰ No es éste el lugar para un planteamiento a fondo sobre la representación, pero, dicho en términos generales, *representar* es una forma de orientarse con respecto a fines, así como de comunicar esa orientación. Los pasos que van desde esa orientación en vivo, *in situ*, elemental, hasta su organización semiótica, pueden comprenderse, de modo sintético, como un tránsito continuo entre: a) la experiencia directa, vivencial (cargada de emociones); b) su valoración (atribución de cualidades a los objetos, a su distribución y a la posición ahí del sujeto); c) la toma de posición para la acción que esas emociones y esa valoración permiten (valoración en la que, por ejemplo, las emociones alcanzan el estatus de sentimientos —emociones socializadas— con un fin específico); d) la acción misma, y la reflexión continua de ese proceso, pero, especialmente, e) la reflexión a distancia, una vez pasado el momento, con ayuda de la memoria y sus signos, de los que los mapas mentales o el discurso son testimonios por excelencia. La representación implica reconstruir todo este proceso *a posteriori*, en ausencia de lo representado (y a veces como una forma de volverse a acercar a ello o afrontar su nueva presencia equipados con información previa), ya sea que el foco detonador sea un objeto, una persona o una situación; es decir, la representación viene a ser una especie de síntesis reorientada de lo que ocurrió en el momento de la acción originaria.

⁴¹ El distanciamiento de Benjamin con respecto al género literario y su carácter preceptivo se hace explícito en *El concepto de crítica...* (98 y ss.), al plantear la idea romántica de la novela como género

objeto de la representación, en donde cada uno de los elementos que la configuran tienen un papel y, por tanto, se ven afectados por toda la organización representativa.

En este contexto, la noción de experiencia intuitiva de Benjamin, referida al *continuum* de la vida, encierra dos problemas que nunca resolvió. Se trata de la dualidad entre individuo y sociedad, entre interioridad y mundo externo, que para el ensayista alemán es insoluble en la medida en que, a su juicio, toda referencia al mundo se aleja de la *experiencia pura*, a la que se refiere con resonancias bíblicas y del idealismo alemán. Y el otro problema es el del papel del lenguaje en esa dualidad. Benjamin creía que el lenguaje era una mediación entre la vivencia directa y su representación, pero que la capacidad comunicativa de la palabra se había fracturado para siempre después de la expulsión del Paraíso ("Sobre el lenguaje en general...").⁴² (Aunque en *El concepto de crítica...* se ocupa con mayor profundidad de la dialéctica entre individuo y entorno, no llega a desprenderse de una cierta visión metafísica).

Esta visión trascendentalista queda atrapada en la burbuja de las creencias e impide ver que no hay experiencia pura, antes de cualquier clase de caída, y que el sujeto se integra, cada vez que nace un ser humano, mediante un proceso recursivo sin relación con dones celestiales ni absolutos, sino con un proceso natural de desarrollo que comienza en el vientre materno.⁴³ El ser humano se presenta, desde su vida acuática fetal, como dependiente del entorno biológico, pero estructurado por las huellas químico-emotivas y después, en el mundo aéreo, físico-emotivas que sus figuras de apego le imprimen a su crecimiento e interacción.

La lírica es un sistema discursivo especializado en dar forma a esa última palabra del individuo ante situaciones cruciales, pero el poema y la autodefinición poseen marcas sociales, el sistema de relaciones externo que ayuda a comprender mejor el texto lírico, y esas marcas provienen de los distintos elementos

síntesis o abarcador de todos los otros, y de la prosa poética como el porvenir de la poesía; en ambos casos, las fronteras genéricas marcadas por las preceptivas tradicionales se ven alteradas y hacen evidente que el centro del análisis del discurso literario está fuera de su *adscripción rígida* a cualquier tipo de forma, en tanto la creación obedece a otras necesidades que al cumplimiento de patrones.

⁴² Como diría Stephen Hawking, "si Dios existe, no parece que intervenga en el universo" (*Agujeros negros y pequeños universos...* 144). La organización para la vida tiene un funcionamiento, incluido el lenguaje, entendible sin apelaciones metafísicas, si bien es verdad que esta salida de corte religioso implicaba una huida y una protesta contra el estado de cosas en Alemania por esos años (Witte, *Walter Benjamin: una biografía* 50-51).

⁴³ Véase Cyrulnik, *Del gesto a la palabra...*

que conforman la representación, es decir: a) la experiencia directa, vivencial; b) su valoración (atribución de cualidades a los objetos, a su distribución y a la posición-ahí del sujeto); c) la toma de posición para la acción que esas emociones y esa valoración permiten; d) la acción misma, y la reflexión continua sobre ese proceso, y e) la reflexión a distancia, una vez pasado el momento de la experiencia intuitiva y originaria.

Lo que Benjamin logra al analizar los poemas de Hölderlin es acercarse a un modo de comprensión de la formalización poética de la experiencia, aunque sin afán de sistematización y sin ocuparse del yo y la subjetividad, a la que incluso pospone al colocar el acento en la expresión de lo social en el texto subjetivo. A su juicio, la crítica inmanente es una reflexión sobre la obra que complementa a ésta, la redondea o consume, y la relaciona con su entorno, sin necesidad alguna de apelar a la tradición genérica o preceptiva.

En su ensayo sobre Hölderlin, la adopción de un punto de vista polémico frente a la crítica literaria alemana llevó a Benjamin a dejar de lado las consideraciones relacionadas con el género, por lo que —como hemos visto— la figura del receptor queda desdibujada, y aun la del sujeto de la enunciación, si se considera a ambas como polos de esa institución discursiva que se llama poema lírico, cuya estructura particular o identidad específica respecto a otros géneros —ya sean pragmáticos o de ficción— se constituye a partir de una actitud transgresora, de una desautomatización o extrañamiento que no son solamente estilísticos, sino existenciales, constitutivos del ser, puesto que el poema lírico expresa la continua autoconformación o reelaboración del sujeto.⁴⁴ De ahí que, para Benjamin, lo poético sea un concepto límite que no se remite ni al texto en sí, ni únicamente a la esfera de la vida, sino que tiene lugar donde ambos se entrelazan para dar paso a otra esfera producto de lo intuitivo experiencial y la creación reflexiva, intelectual, que el poema implica, y donde el sujeto se da forma a sí mismo y a su sociedad, aunque sea de un modo precario ("Dos poemas de Friedrich Hölderlin..." 138-142). Lo poético, pues, es una relación fronteriza entre el individuo y su espíritu, y el mundo y su sociedad, en donde ambas fases toman forma en afectación mutua. El poema sería sólo la base o plataforma potencial, la forma provisional, de esa conjunción ontológico-social que constituye lo poético como entramado del individuo, el discurso y la sociedad.

⁴⁴ Véase Karlheinz Stierle, "Identité du discours et transgression lyrique."

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. "El problema de los géneros discursivos." *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1992. 248-293.
- Baudelaire, Charles. *Diarios íntimos*. Trad. Rafael Alberti. México: Premiá, 1982.
- . *La fanfarlo. Le spleen de París: petits poèmes en prose*. Eds. David Scott y Barbara Wright. París: Flammarion, 1987.
- . *Las flores del mal*. Trad. Jacinto Luis Guereña. Madrid: Visor, 1982.
- . *Las flores del mal* [ed. Bilingüe]. Trad. Eduardo Marquina. Valencia: Pre-textos, 2000.
- . "La peintre de la vie moderne." *Œuvres complètes*. París: Robert Laffont, 1980.
- Belsey, Catherine. "English studies in the postmodern condition: towards a place for the signifier." *Post-theory: new directions in criticism*. Eds. Martin McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves y Stepehn Thompson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. 123-138.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*, 1. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.
- . "Dos poemas de Friedrich Hölderlin: 'Valor del poeta', 'Timidez'." *La metafísica de la juventud*. Trad. Luis Martínez. Barcelona: Gedisa, 1993. 137-173.
- . *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Obras*, 1. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Abada, 2006.
- . "El diario." *Obras*, II. Vol. 1. Trad. Jorge Navarro. Madrid: Abada, 2007. 100-105.
- . *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz. Madrid: Taurus, 1990.
- . *El origen del "Trauerspiel" alemán*. En *Obras*, I. Vol. 1. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Abada, 2006.
- . "El París del Segundo Imperio en Baudelaire." *Poesía y capitalismo. Iluminaciones*, 2. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999. 21-120.
- . *Escritos autobiográficos*. Trad. Teresa Rocha Barco. Madrid: Alianza, 1996.
- . *Gesammelte Schriften*, I. Vol. 2. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhauser. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980.
- . *Gesammelte Schriften*, II. Vol. 1. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981.

- . "La posición religiosa de la nueva juventud." *La metafísica de la juventud*. Trad. Luis Martínez. Barcelona: Gedisa, 1993. 113-116.
- . "Sobre algunos temas en Baudelaire." *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Trad. Roberto Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1970. 89-124.
- . "Sobre el concepto de Historia." En *Obras*, I. Vol. 2. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Abada, 2006. 303-318.
- . *Selected writings* 1 [1913-1926]. Ed. Marcus Bullock y Michael William Jennings. Trad. Varios. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- . "Sobre el programa de la filosofía futura." *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Trad. Roberto Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1970. 7-19, 139-153.
- . "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres." En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. 139-153.
- . "Sobre la facultad mimética." *Ensayos escogidos*. Trad. Héctor Alberto Murena. México: Coyoacán, 2001. 105-107.
- . *The Arcades Project* [Recopilación de inéditos]. Trad. Howard Einlan y Kevin McLaughlin. Cambridge/London: Harvard University Press, 1999.
- . "Zentralpark." *Cuadros de un pensamiento*. Trad. Susana Mayer y Adriana Manzini. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992. 173-213.
- Cyrułnik, Boris. *Del gesto a la palabra: la etología de la comunicación en los seres vivos*. Trad. Marta Pino. Barcelona: Gedisa, 2004.
- . *Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida*. Trad. Tomás Fernández y Beatriz Eguibar. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Damasio, Antonio. *Sentir lo que sucede: cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*. Trad. Pierre Jacomet. Santiago de Chile: Andrés Bello, 2002.
- . *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Trad. Joandomènec Ros. Barcelona: Crítica, 2006.
- Dezideri, Fabrizio. *Walter Benjamin: il tempo e le forme*. Roma: Editori Riuniti, 1980.
- Fenves, Peter. "The genesis of judgement: spatiality, analogy and metaphor in Benjamin's 'On language as such and on Human Language.'" *Walter Benjamin: theoretical questions*. Ed. David S. Ferris. Stanford: Stanford University Press, 1986. 75-93.
- Frey, Hans-Jost. "On presentation in Benjamin." En *Walter Benjamin: theoretical questions*. 139-163.

- Gashé, Rodolphe. "The sober absolute." En *Walter Benjamin: theoretical questions*. 50-74.
- Gilloch, Graeme. *Walter Benjamin: critical constellations*. London: Polity, 2002.
- Hawking, Stephen. *Agujeros negros y pequeños universos y otros ensayos*. s/t. México: Planeta, 2004.
- Jay, Martin. *Songs of experience: modern american and european variations on a universal theme*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del conocimiento humano*. Madrid: Debate, 1990.
- Marx, Karl. *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*. Trad. José Aricó. México: Siglo XXI, 1982.
- Pichois, Claude y Jean Ziegler. *Baudelaire*. Trad. Pierrette Salas. Valencia: Alfons el Magnanim, 1989.
- Shulte-Sasse, Jochen. "La evaluación en literatura." *Teoría literaria*. Dir. Marc Angenot; con la colaboración de Edmond Cross *et al.* Trad. Isabel Vericat Nuñez. México: Siglo XXI, 1993. 331-335.
- Sennett, Richard. *Flesh and stone: the body and the city in western civilization*. New York: Norton, 1996.
- Stierle, Karlheinz. "Identité du discours et transgression lyrique." *Poétique* 32, (1977): 422-441.
- Wellbery, David E. "Benjamin's theory of lyric." *Benjamin's ground: new readings of Walter Benjamin*. Ed. Rainer Nägele. Detroit: Wayne State University Press, 1988. 39-59.
- Witte, Bernd. *Walter Benjamin: una biografía*. Trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa, 2002.

D. R. © Juan Leyva, México, D. F., enero–junio, 2008.