

Elementos para una estética del poema en Walter Benjamin

Emiliano Mendoza Solís. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Recibido 11/08/2021

Resumen

El texto aborda la idea de poema en Walter Benjamin, considerando tanto el contexto histórico como el literario que da pie a su particular concepción. La obra de arte en general y el poema en particular, suponen una instancia no representable, que permanece en un espacio indefinido, sin embargo, aprehensible mediante una dialéctica que tiene lugar en la propia obra.

Palabras clave: Walter Benjamin, estética, obra de arte, poema, *poiesis*.

Abstract

Elements for an aesthetics of the poem in Walter Benjamin

The text addresses the idea of a poem in Walter Benjamin, considering both the historical and literary context that gives rise to his particular conception. The work of art in general and the poem in particular, suppose an unrepresentable instance, which remains in an indefinite space, however, apprehensible through a dialectic that takes place in the work itself.

Key words: Walter Benjamin, Aesthetics, Work or Art, Poem, *Poiesis*.

eikasía
REVISTA DE FILOSOFÍA

Elementos para una estética del poema en Walter Benjamin

Emiliano Mendoza Solís. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Recibido 11/08/2021

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

En el centro de la teoría de Walter Benjamin consagrada a la obra de arte literaria, el poema aparece como punto gravitacional de una serie de elementos expresados no solo en virtud de su carácter lingüístico; la idea de poema supone también la preeminencia de una *necesidad* o *tarea* anterior a la materialización del objeto artístico. ¿Cómo puede concebirse este carácter apriorístico de la obra? Justo a ello alude una fórmula de Novalis a la que Benjamin no deja de remitirse en sus textos más importantes de juventud. Esa fórmula dice: «*Jedes Kunstwerk 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)¹. El examen de la *necesidad* interior de la obra permite al estudioso adentrarse en el fundamento de la teoría literaria y estética, así como acceder a la idea de obra de arte en los textos tempranos del pensador berlinés. La dificultad que presenta este concepto de necesidad radica en que únicamente ha de mostrarse después de un análisis que logre penetrar en ella hasta tocar su contenido metafísico, y esto solo es posible acudiendo a la *reflexión* como medio para alcanzar la auténtica comprensión reveladora de nuevas conexiones, no las establecidas entre el crítico y su objeto, sino aquellas *conexiones surgidas desde el*

¹ Novalis, *Schriften*. Bd 2. *Das philosophische Werk*. Hg. v. Richard Samuel, Darmstadt, 1965, p. 648. Benjamin menciona este pasaje en: *Dos poemas de Friedrich Hölderlin*, *Obras*, libro II. Vol. 1. Madrid, Abada, 2009, p. 109; El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, *Obras*, libro I, Vol. 1. 2007, p. 76; *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 252.

interior del objeto mismo. Tal es el procedimiento comúnmente empleado por Benjamin cuya garantía de plausibilidad depende de la crítica inmanente² de la obra.

La teoría del arte de Benjamin parte de este paradigma presentado desde sus primeros textos críticos. La idea de Novalis es un punto de referencia esclarecedor pues instaaura un criterio metodológico con miras al ulterior análisis inmanente de la obra, tal como puede advertirse en el ensayo dedicado a comparar dos poemas de Hölderlin (1914-1915), pasando por el estudio consagrado al concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán (1919) y el dedicado a *Las afinidades electivas* de Goethe (1922); incluso, esta necesidad de la obra de darse forma a sí misma desde su interior es expuesta en el texto sobre el *Trauerspiel* (1925). Tal concepción apriorística no es extraña a la experiencia o la contrastación empírica. En este caso la experiencia representa un vínculo directo con la naturaleza. La obra de arte consigue materializarse en el punto de contacto entre naturaleza y experiencia, es decir, en la vida. El origen de esta idea de obra remite al pensamiento de Goethe en tanto Benjamin observa que

[...] para Goethe, la meta natural de la ciencia es que *el ser humano se comprenda a sí mismo* cuando piensa y actúa. [...] Pero el mayor beneficio resultante del conocimiento de la naturaleza sin duda consistía para él en *la forma que ésta le otorga a una vida*. Goethe desplegó aquella idea hasta alcanzar un *estricto pragmatismo*: «Sólo lo fecundo es verdadero».³

168

N.º 104
Enero-
febrero
2022

Bien podría decirse que la necesidad de la obra como elemento apriorístico, es decir, como *lo que la hace ser lo que es*, obedece a esta acción o impulso natural que aporta una forma a la vida y en la cual, consecuentemente, todas las formas del pensamiento y del arte salvaguardan su propia fecundidad.

Las siguientes páginas tienen como objetivo exponer el surgimiento de la idea benjaminiana de obra de arte. Para ello analizaré la concepción de poema tal como el autor la concibe en algunos textos de juventud. La originalidad de la reflexión de

² Es un tipo de crítica que no actúa en oposición al objeto estético, en tanto no depende de criterios normativos o principios metafísicos ajenos a la obra. La crítica inmanente, por el contrario, permite a la evaluación tener efectos en los elementos constitutivos del objeto mismo, sometiéndolos —libremente y en cada caso— a escrutinio. Es así como este tipo de crítica logra exponer las contradicciones de lo existente, esto es, las contradicciones de la realidad respecto a la obra consigo misma. En consecuencia, estamos ante un análisis que abandona cualquier instancia situada más allá del objeto.

³ Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, *op. cit.*, p. 336.

Benjamin radica en que su análisis incide en la búsqueda de criterios no concebidos en las poéticas normativas o especulativas precedentes. En este caso 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 a continuación, *quiebra o violenta* los esquemas teóricos establecidos previamente, los cuales incluso muestran una serie de contradicciones históricas, contradicciones cuya impronta es permanente tanto en la sensibilidad como en el espíritu de toda una generación de pensadores, escritores y artistas en las primeras décadas del siglo XX.

* * *

¿Qué es el poema? ¿Cómo delimitar o hacer concebible el campo de influencia de esa obra singular? El poema, obra edificante, profundamente enraizada en los límites abismales de lo real: «en todo poema el caos debe resplandecer a través del velo regular del orden»⁴. 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 (*ein 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)⁵. Lo poético, *das Gedichtete*, es un fenómeno surgido en la frontera de las producciones naturales y las producciones propias del hacer humano⁶. Una cuestión productiva que

⁴ Novalis, *Himnos de la noche/Enrique de Ofterdingen*. Barcelona, RBA, 1999, p. 142.

⁵ En este caso tomamos como referencia la traducción de L. Martínez de Velasco, «Dos poemas de Hölderlin» en *La metafísica de la juventud*. Barcelona, Paidós, 1993, p. 142.

⁶ La equívocidad 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.

nos remite a la cosa literaria, y con esto, al límite del propio poema y de aquello que este 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 principalmente 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 solo 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 solo la constitución de un «campo literario» instaurador de un nuevo discurso, también implica entrar en contacto con las coordenadas más conflictivas del pensamiento filosófico. Un *entrecruzamiento*, denominado por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy como «*absolu littéraire*», una instancia 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.»⁷ Para los primeros románticos lo literario está situado más allá de las divisiones de toda posible definición (*dé-finition*), de modo que se trata de un género programado como radicalmente generativo, tal

Lacoue-Labarthe, «El valor de la poesía» en *Heidegger, la política del poema*. Madrid, Trotta, 2007, p. 82 y ss.

⁷ Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*. Paris, Ed. du Seuil, 1989, p. 21.

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.*»⁸ Este gesto romántico hunde sus raíces de igual manera en el idealismo alemán y 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 solo definible a través de la imagen del genio-maestro que fue Goethe, cuyo impulso intelectual, y sobre todo, cuya motivación vocacional y productiva, 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 vida⁹. La obra de arte depende, como lo refiere Hölderlin respecto a la verdad, de un *sentimiento puro*. 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 la idea de lo *absoluto literario* es posible agrupar una serie de presupuestos importantes para profundizar en lo propiamente constitutivo de un par de concepciones de los románticos, esto es, la idea de arte y de poema. Con ello, 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 el término *literatura*¹⁰; pero en este caso no se trata de una noción de literatura que designe llanamente a la «cosa escrita». Aquí lo literario establece una relación inédita respecto a los parámetros establecidos comúnmente en las artes poéticas al constituirse como un género indefinido, es decir, no limitado a los grados de su finitud, sino dividido en los géneros propios de aquello que se genera continuamente y que en cada obra establece un límite. Pero esta «generatividad» (*générativité de la littérature*), no solo

⁸ *Idem.*

⁹ 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 Walter Benjamin, *Obras*, libro IV, vol. 1. Madrid, Abada, 2010, p. 11.

¹⁰ 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*. México, UNAM, 2000, p. 2.

supone superar la dificultad de dar nombre a aquello que es pura producción y se constituye a sí mismo como obra singular. La cuestión radica sobre todo en saber cómo la *obra de arte* literaria puede crearse *absolutamente obra* y ser absolutamente literaria. Para aclarar esto es preciso llevar al límite la crítica romántica de los géneros literarios, 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»¹¹. Este proceso generativo, cuyo fundamento no queda resuelto en un argumento formal, ni se limita a la búsqueda de una definición conceptual, 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 donde es valorado el vínculo entre filosofía y poesía: «la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia»¹². En este caso, al igual que en la concepción romántica, la *poíesis* representa una actividad productiva más amplia en relación con la poesía 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*»¹³.

Lo anterior nos remite a una dimensión metafísica de la obra de arte literaria compartida por Benjamin, para quien el lenguaje forma parte 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 herméticamente 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»

¹¹ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*. Madrid, CEC, 1948, p. 14.

¹² Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, p. 14.

¹³ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 21.

de 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 trata de la traducción de un lenguaje imperfecto a otro más perfecto en la medida que este aporta 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 romántica como en la idea benjaminiana de lenguaje prevalecen estos dos elementos: el epistemológico y el místico. Ello queda expuesto en la conexión propiamente *poética* y en el vínculo interno dentro de esta concepción de logos cimentada en un profundo impulso vital. El concepto de traducción es una de las vías para acceder a la idea del lenguaje en Benjamin, pero no es la única. Adoptando una analogía usada por Benjamin en una carta a Hugo von Hofmannsthal en 1924, la cuestión del logos es representable como un «palacio ancestral», como una construcción edificada con «los más antiguos *logoi*»¹⁴, en la cual acontecen una serie de rupturas significativas persistentes en toda la obra de Benjamin, por ejemplo: la mudez de la naturaleza y la consecuente tristeza de esta al encontrarse desposeída de lenguaje; simultáneamente, el reconocimiento de un valor simbólico de la naturaleza mediante el cual el logos asegura su propia continuidad¹⁵. De tal manera, el pensamiento es visto como *movimiento de las ideas* pero también como su detención o *parálisis*. Irving Wohlfarth describe en pocas palabras este proceso simbólico característico de este pensamiento: «el Logos nunca dejará de abandonar a la naturaleza a su suerte. Su lamento sofocado es la llaga abierta de un sistema cerrado»¹⁶. Hay un abandono del espíritu hacia la naturaleza y como respuesta la naturaleza emite un lamento cuya manifestación es algo inalcanzable e ingobernable para los medios racionales y expresivos del hombre.

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

¹⁴ Walter Benjamin, «Comentarios», en *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona, Gedisa, p. 112.

¹⁵ Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 159 y ss.

¹⁶ Irving Wohlfarth, «Sobre algunos motivos judíos en Benjamin», en *Cábala y deconstrucción*. México, UNAM, 2009, p. 167.

de los primeros románticos, en principio, como un pensamiento radicalmente lingüístico; pero también en virtud de una nueva significación de la *poiesis* y del logos, consistente en la entrada en escena de una *subjetividad consciente* arraigada 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*]»¹⁷. Lo cual queda inmediatamente justificado con una 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.»¹⁸ Este *punto de indiferencia* da pie a un complejo proceso trascendente, tras el cual la actividad poética de la naturaleza encuentra continuidad en la actividad volitiva propia del querer humano y, mediante el esforzado ingenio del hombre (el genio y su capacidad de síntesis actualizadora), ambas actividades productivas (naturaleza y genio) coinciden finalmente en la obra de arte.

§ 2. Estética del poema

174

Benjamin pretende articular parte del entramado conceptual del pensamiento romántico mediante el fundamento paradójico de la obra de arte moderna y los medios filosóficos para analizarla a partir de la idea de *das Gedichtete* (lo poético) como *concepto-límite* (entre vida y poesía), y del poema como una obra 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, solo aprehensible «en» y «a través» del poema. Esta perspectiva da pie a una dialéctica de la obra de arte. La distinción entre *palabra* y *poema* nos remite a un orden metafísico de la obra literaria a partir del 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

¹⁷ Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 65.

¹⁸ Novalis citado por Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 65.

filosófico por Martin Heidegger; uno de ellos dice: «*Kein Ding sei wo das Wort gebricht*» (Ninguna cosa sea donde la palabra quiebra)¹⁹, verso final del poema “La Palabra” (*Das Wort*), obra que en sí misma muestra el lugar especial asignado por George a la poesía: «sólo ella conoce el misterio del despertar y el misterio de la transición»²⁰. Un lugar indefinido en virtud de que solo es aprehensible en el poema. La poesía permanece en el umbral (entre el sueño y la vigilia, entre lo posible y lo imposible); la obra poética, el poema, 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 fundamentar 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 idea 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 logra hacer frente «al arrebatador cambio de las representaciones, de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma»²¹. 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 logra dar certidumbre a tal representación en tanto se apropia de ese lugar *donde la palabra quiebra* o, siguiendo la analogía hölderliniana del ritmo: el poema capta «un ritmo que no podría definirse más precisamente que diciendo que algo, más allá del poeta, corta la palabra al poema»²².

¹⁹ 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. Stephan George, *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa*. Madrid, Trotta, 2011, p. 177.

²⁰ *Ibid.* p. 195.

²¹ Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op. cit.*, p. 125.

²² 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 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

Lo expuesto hasta este momento es lo que puede denominarse estética o teoría del poema en el pensamiento benjaminiano, a saber: el fundamento productivo cuyos efectos atañen en su conjunto a la teoría de la obra de arte. La estética del poema implica, entonces, al menos dos momentos importantes. Por un lado la tarea o *Aufgabe* (vocablo contradictorio, traducible paradójicamente como 'tarea', pero también como 'renuncia'), cuya 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 conceptual 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 esta es usada como símbolo de una región distinta, oculta, situada en otro lugar, haciendo posible que la obra pueda dar abrigo o «albergue», un misterio en su sentido radical de saber oculto²³. Este espacio de acogida evoca la idea de que la obra de arte, y con ello el poema, pueda convertirse en morada, en el lugar de un misterio, aunque ello dé pie también a un saber contradictorio, distinto al adquirido previamente por cualquier teoría y, por lo tanto, inalcanzable en su totalidad para el poeta y el filósofo como autores humanos.

176

Desde otra perspectiva, esta condicionante deja en evidencia el conflicto dialéctico de la obra: todas las producciones artísticas permanecen entre lo sagrado y lo profano. Este conflicto motiva una crítica a la *Aufklärung* y la racionalidad moderna en la medida que se fundamenta en el reconocimiento y restitución de lo sagrado en el arte. Benjamin persiste a lo largo de su obra 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 sugería el verso de Stefan George, muestra claramente la persistencia de una instancia teórica que no está exenta de esta disociación conflictiva. A ello se debe que Benjamin reconozca, ya en

sentido contrario, se inclinará más, partiendo del final, hacia el comienzo.» Véase Friedrich Hölderlin, *Ensayos*. Madrid, Hiperión, 1976, p. 147 y ss.

²³ Sigrid 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*, vol. 28, núm. 1-2. México, UNAM, primavera/otoño de 2007, p. 182.

sus escritos más tempranos, un elemento místico-mágico en el lenguaje, así como un 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 constatarse esta indispensable tensión surgida del conflicto entre lo sagrado y lo profano, la cual cristaliza en una dialéctica de la secularización. En el denominado «Prólogo epistemocrítico» de *El origen del Trauerspiel alemán*, el lector advierte 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 logra describir con exactitud por qué la actitud frente a la verdad no puede ser una «mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer²⁴. En ese contexto 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.*²⁵

La idea es esencialmente palabra en su momento lingüístico y esto motiva un proceso simbólico de desintegración. 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 no es sino un momento lingüístico. Vista desde la exterioridad o «percepción empírica», la idea, como palabra esencial, declina en su presencia. La captación viviente de la idea es relativa al *sentimiento puro*, por tanto quedamos frente a ella como seres expuestos a confusiones; seres errantes cuyos equívocos carecen de intención, sin culpa y sin

²⁴ Walter Benjamin, *Obras*, libro I, vol. 1, *op cit.*, p. 231.

²⁵ Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 332.

perturbación, el hombre yerra sobriamente expuesto a un objeto superior para el cual la captación de sus sentidos resulta ser algo *demasiado débil*. Ante esto habremos de tener la visión afinada, habremos de ser escrupulosos espectadores y lectores, o articular una teoría para poder así aprehender el carácter simbólico de esa palabra esencial y llevar entonces la idea al «autoentendimiento». Entonces ello tendrá por su parte serias repercusiones para la teoría y la crítica (es decir, en la percepción y el juicio)²⁶, en la medida que pone en conflicto 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 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 y restituir la verdad de la obra justo en el lugar imposible del poema, estancia umbrátil *donde la palabra quiebra*.

§ 3. Configuración del espacio del poema

178

Antes hemos tratado de esclarecer cómo 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 mencionado la dimensión metafísica de la obra; la dialéctica conflictiva representada en el fundamento ideal del poema como espacio de acogida o lugar de un misterio. En la medida que la filosofía logra descifrar tal misterio, cobra conciencia y aporta la posibilidad de reconocimiento de un saber contradictorio, distinto al adquirido previamente en 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

²⁶ 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 de la 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.

impulso que bien puede calificarse de «místico». El lenguaje representa una instancia donde prevalece la conexión entre el impulso poético y la concepción del lenguaje como organismo vivo. Todo lo anterior repercute en una idea de lenguaje conflagrada en una serie de *rupturas significativas*, a saber: la mudez y tristeza de la naturaleza en relación al habla de los humanos, el reconocimiento de un valor simbólico y la consecuente ruptura de todo el sistema concebible al observar que el logos abandona la naturaleza a su suerte. Esto da lugar a un complejo proceso simbólico donde la obra de arte tiene una participación especial. A partir de lo anterior 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»²⁷. Lo inexpresivo es herencia del caos, esto es, representa una instancia de negatividad radical mediante la cual entramos al complejo fragmentario del arte y de 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»²⁸.

Violencia y destrucción son los signos de la época, una 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 contradictoria de Stefan George. Se trata de una presencia cuyo protagonismo es conflictivo, una figura ambigua y difícil de valorar que sin embargo permite percibir el significado de la violencia acendrada en la obra de arte, de su autodestrucción interna y de aquello cuya delimitación muestra 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 misma, esto es, a la idea de poema. Al mismo tiempo la presencia de George y de su círculo literario

²⁷ Walter Benjamin, *Dos ensayos sobre Goethe, op. cit.*, p. 112.

²⁸ *Idem.*

nos introduce a una atmósfera específica de las letras alemanas. Vayamos paso a paso: ¿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 esta compleja obra? Theodor W. Adorno aporta una valoración precisa respecto a la influencia ejercida por George en el pensamiento de Benjamin. En ella 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 resguardado en la propia corporalidad de la obra; una intuición que lleva 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.²⁹

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 cómo la obra de George aporta el argumento a partir del cual se puede intuir una idea de poema y de obra de arte a la que Benjamin regresará continuamente en sus escritos de juventud consagrados a la literatura. 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 encontrar sus propios límites. Un gesto del pensamiento susceptible al análisis filosófico siempre que este logre salvaguardar 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 en el poema, es justo el elemento expuesto por George en su obra más depurada:

[...] 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

²⁹ Theodor W. Adorno, «Notas sobre literatura», en *Obras completas*, vol. 11. Madrid, Akal, 2003, p. 549.

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.³⁰

En virtud del rigor indisociable a su obra y de los vínculos que esta 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»³¹. Ante lo cual es 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”.³²

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 en la configuración de la visión del mundo de Benjamin:

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 desconfianza y rechazo [...]. Por lo demás en esa ciencia sacerdotal de la poesía de la cual la revista

³⁰ *Ibidem*, p. 504.

³¹ Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1. Madrid, Abada, 2007, p. 247.

³² *Idem*.

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.³³

El espacio del poema es al mismo tiempo una de esas hendiduras o grietas abiertas milenariamente en la tradición, 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»³⁴. 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.³⁵

182

Benjamin trata de establecer 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 experiencia³⁶; la fiesta de la

³³ 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, que a los temas relacionados con la obra literaria abordados en las páginas de la revista editada por el Círculo. Véase Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, *op. cit.*, p. 232.

³⁴ Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, *op. cit.*, p. 116.

³⁵ *Ibid.*, p. 232.

³⁶ 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

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 solo asimilable en 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.³⁷

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 u olvidadas que Norbert von Hellingrath, uno de los discípulos de George, preparó como parte de un proyecto de investigación sobre las traducciones hölderlinianas a la obra de Píndaro. La indagación de Hellingrath motivó el culto en diversos círculos juveniles de la obra tardía de Hölderlin, que sin importar su estado fragmentario e inconcluso evidenciaba el empleo de una rigurosa técnica. Todo ello dejó sin sustento la opinión que solo quería ver en la obra tardía del autor de *Hiperión* el síntoma de descomposición del espíritu propio 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. Se trataba del descubrimiento de un continente nuevo donde halla cobijo toda una generación. Este punto de vista coincide con el testimonio de Hans-Georg Gadamer 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.³⁸

boca en boca». W. Benjamin, «El narrador», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1991, p. 112.

³⁷ Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 2, *op. cit.*, p. 234.

³⁸ Hans-Georg Gadamer, «Hölderlin y George» en *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 42.

Hellingrath descubre una instancia poética, un «resquicio básico» como lo califica 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 merced al 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 secreta³⁹. Con esto el espacio del poema queda asechado por el patriotismo de la Gran Guerra donde todo sentido vinculante de lo humano se difumina en un vano ideal de realización: el estado larvario del espíritu nacionalista alemán.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2003), «Notas sobre literatura», en *Obras completas*, vol. 11. Madrid, Akal.
- Aristóteles (2000), *Poética*. México, UNAM.
- Aristóteles (1948), *Ética a Nicómaco*. Madrid, CEC.
- Benjamin, Walter (2010), *Obras*, libro IV, vol. 1. Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter (2009), *Obras*, libro II, vol. 2. Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter (2007), *Obras*, libro I, vol. 1. Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter (2007), *Obras*, libro II, vol. 1. Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter (1997), *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1996), *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona, Gedisa.
- Benjamin, Walter (1993), *La metafísica de la juventud*. Barcelona, Paidós.

³⁹ 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 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. Hans-Georg Gadamer, «Hölderlin y George» en *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 36 y ss. En relación a la ambigüedad del término «Alemania secreta», Cf. I. Wohlfarth, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo-alemán*. México, Taurus, p. 102 y ss.

- Benjamin, Walter (1991), *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus.
- Gadamer, Hans-Georg (1999), *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa.
- George, Stefan (2011), *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa*. Madrid, Trotta.
- Hölderlin, Friedrich (1976), *Ensayos*. Madrid, Hiperión.
- Lacoue-Labarthe Philippe y Jean-Luc Nancy (1989), *L'absolu littéraire*. París, Seuil.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2007), «El valor de la poesía», en *Heidegger. La política del poema*. Madrid, Trotta.
- Novalis (1999), *Himnos de la noche/Enrique de Ofterdingen*. Barcelona, RBA.
- Novalis (1965), *Schriften*, Bd. II. *Das philosophische Werk*. Darmstadt, Hg. v. Richard Samuel.
- Weigel, Sigrid (2007), «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*, vol. 28, núm. 1-2. México, UNAM, primavera/otoño.
- Wohlfarth, Irving, «Sobre algunos motivos judíos en Benjamin», en *Cábala y deconstrucción*. México, UNAM.
- Wohlfarth, Irving (1999), *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo-alemán*. México, Taurus, 1999.

eikasía
REVISTA DE FILOSOFÍA