

La representación del sujeto barroco como campos de fuerzas en Walter Benjamin

Sonia Arribas

Investigadora ICREA

Departament d'Humanitats - Universitat Pompeu Fabra

Este pequeño artículo contiene en primer lugar una exposición teórica y bastante abstracta de la complicada cuestión metodológica de *El origen del drama barroco alemán*, en concreto, de lo que Benjamin denomina en este texto la “idea”. El objetivo perseguido es analizar la muy difícil forma de escritura de Benjamin en este libro, organizada —como trataré de mostrar— mediante el recurso a la noción de idea, así como aclarar ciertas cuestiones de metodología que aparecerán en libros posteriores del autor (sobre todo en los *Pasajes*, pero también en la correspondencia que mantuvo con Adorno). En Benjamin, como en Adorno, forma de escritura y disposición del material son esenciales al contenido.¹ El proceder metodológico, como él mismo sostiene, está destinado principalmente a la tarea de la escritura:

[E]s propio de la escritura detenerse y comenzar desde el principio a cada frase. [...] Pues su objetivo no es arrebatarse al lector, ni tampoco entusiasmarlo. Sólo está segura de sí misma cuando lo obliga a detenerse en los momentos de la observación. Cuanto más vasto sea su objeto, tanto más distanciada resultará esta observación”.²

En segundo lugar pasaré a ilustrar los términos anteriores sobre la idea benjaminiana, no en referencia a los autores barrocos que Benjamin analiza en el *Origen del drama barroco alemán*, sino en alusión a ciertas reflexiones de Baltasar Gracián sobre la noción de sujeto. Este pequeño experimento se nos antoja válido porque

¹ Adorno, Theodor W.: “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-36.

² Benjamin, Walter: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 11.

Benjamin manifestó en alguna ocasión su intención de escribir un libro sobre Gracián.³ El artículo concluye con una serie de reflexiones sobre lo que Benjamin denomina el “trabajo microscópico” propio de su método.

I

En la introducción de *El origen del drama barroco alemán*,⁴ “Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento” (“el texto más esotérico jamás escrito por Benjamin”, según el editor de su obra completa, Rolf Tiedemann⁵), encontramos una serie de consideraciones sobre el método de la filosofía que arrojan luz no sólo sobre el libro mismo, sino sobre las obras posteriores de Benjamin. Lo que los comentaristas han encontrado tan oscuro en este texto es lo que Benjamin aquí denomina la idea.⁶ La idea es en principio el conjunto de todos los dramas barrocos escritos en alemán, sin que esto equivalga a un concepto general que defina los rasgos predominantes del género, ni tampoco a un sistema que presente coherentemente su desarrollo histórico. Una y otra cosa, tipología y periodización, serían trabajo del entendimiento, que maneja conceptos, los combina y articula, y crea más conceptos. La idea no es un concepto, es por el contrario una esencia atemporal que pre-existe o está dada siempre de antemano al material con el que se está trabajando. ¿Estamos ante un Benjamin platónico y metafísico, esencialista e idealista? Examinemos las características de la idea, tal y como Benjamin las va poco a poco exponiendo:

1) El proceder de la idea es auto-referencial porque, a diferencia del proceder de la ciencia, no se refiere a un mundo empírico y no representa a un objeto para un sujeto.

³ Para la influencia de Gracián en la concepción benjaminiana de la alegoría como representación no trascendente de la historia, vista como catástrofe, véase José Muñoz-Millanes: “La presencia de Baltasar Gracián en Walter Benjamin”, *Ciberletras: Revista de Crítica literaria y de cultura*, ISSN 1523-1720, Nº 1, 1999: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_08.htm (Agosto, 2010). En este artículo se pone de manifiesto la presencia de Gracián sobre todo en la última sección de la última parte de *El origen del drama barroco alemán*, titulada “Ponderación misteriosa”, así como en la penúltima sección de la primera parte, titulada “El cortesano, santo e intrigante”.

⁴ Se cita de esta traducción, pero se introducen algunas modificaciones.

⁵ “Nota editorial”, *El origen*, p. 235.

⁶ George Steiner escribe en la introducción a la traducción al inglés de *El origen del drama barroco alemán* que la idea es la forma en que el método Walter Benjamin logra escapar del relativismo histórico, así como del dogmatismo del historicismo. “Introduction”, en Benjamin, Walter: *The Origin of German Tragic Drama*, London, Verso, 1998, p. 23.

La idea no es más que la brecha o distancia que se da entre los elementos que la componen; la idea es en tanto que escisión interna. No es una representación (coherente), sino el *nombre* que se da a lo que no es más que un intervalo entre los extremos. Su ser es estructural, es decir, consiste en la *forma* o disposición virtual que los extremos adquieren entre sí. La idea está vinculada a una noción de espacio.

2) La idea tiene una dimensión de verdad. La *verdad* de la idea no es la correspondencia que se puede dar entre la representación y el objeto, sino la disposición misma existente entre los elementos u opuestos. “El contenido de verdad [*Wahrheitsgehalt*] se deja aprehender sólo mediante la absorción más minuciosa en los pormenores de la materia [*Sachgehalt*]”.⁷ La idea (del barroco) no existe más allá de los elementos que la componen. Se estudia mediante la concentrada atención a cada uno de éstos. Es decir, no en sí misma, sino sólo exclusivamente en la configuración de los elementos concretos que la forman. La idea sólo se descubre mediante la total inmersión en los extremos, mediante la observación reiterativa y obcecada de elementos discordantes y no obstante relacionados, y mediante “la inspección ocular, atenta a los detalles, de un texto, que fija al lector mágicamente al mismo”.⁸ Es el trabajo mágico de la absorción en el detalle, el salir de sí para encontrar y sumergirse en los extremos; la revelación de las concatenaciones y las estructuras que los anudan sin reducirlos a un denominador común. Benjamin traza un paralelismo entre la idea y Eros en el *Banquete* de Platón.

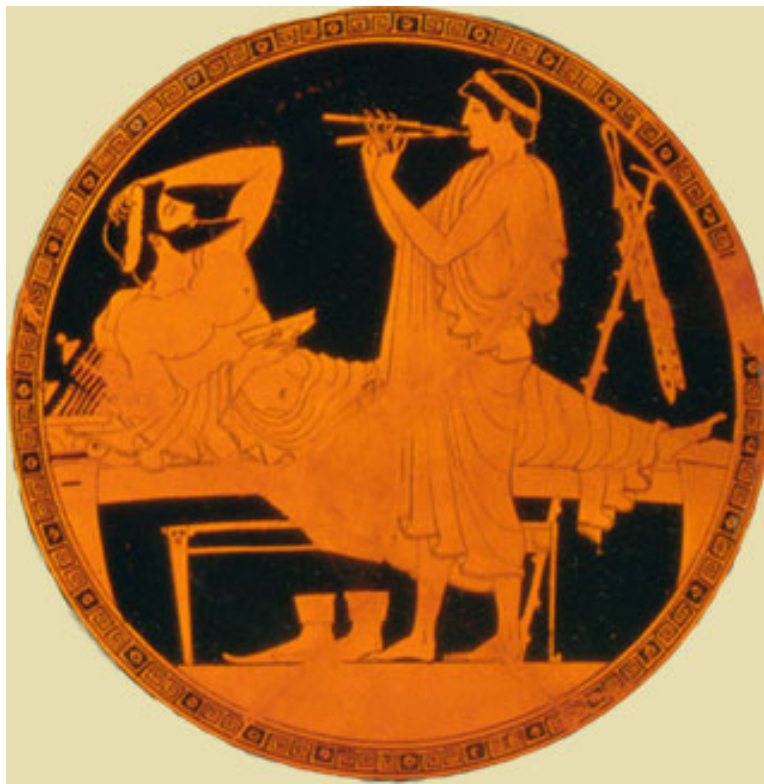
Recordamos el discurso de Fedro, para quien el mayor bien es la reciprocidad amante-amado, incluso el morir por otro, habitando un más allá de los honores y la riqueza. O el discurso de Pausarías, quien sostiene que no hay Afrodita sin Eros, esto es, que el amor es siempre dos o dual, nunca uno. Y el de Eirxímaco, para quien Eros es doble y “no sólo existe en las almas de los hombres como impulso hacia los bellos, sino también en los demás objetos como inclinación hacia otras muchas cosas, tanto en los cuerpos de todos los seres vivos como en lo que nace sobre la tierra, y, por decirlo así, en todo lo que tiene existencia”.⁹ Eros en tanto que dios doble está presente en los

⁷ Ibid., p. 11.

⁸ Ibid., pp. 280-1.

⁹ Platón, *Banquete*, 186a. *Diálogos III*, Madrid, Gredos, 1988, p. 215.

elementos opuestos del calor y el frío, o lo seco y lo húmedo, pero también en tanto que orden y desorden, medida y desmedida.¹⁰ Finalmente, el célebre mito de Aristófanes relata que Zeus corta en dos unos primitivos seres circulares, de manera que cada mitad resultante añora su otra mitad, trata de juntarse con ella, rodeándola con sus manos, enlazándose a ella. Así engendrarían y harían seguir existir la especie humana: “Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de los unos a los otros innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana”.¹¹



Al igual que el amado no es en sí bello, sino en tanto que el amante así lo percibe, la idea no es en sí misma bella, sino que lo es a partir de sus elementos. De esto no se sigue ningún relativismo, puesto que la configuración misma —o en Platón: la belleza sin referencia alguna a un objeto externo a la idea— garantiza la verdad. Tampoco significa esto “en lo más mínimo que la belleza, el atributo esencial de la

¹⁰ *Banquete*, 118 a-b, p. 219.

¹¹ *Banquete*, 191 c-d, pp. 225-6.

verdad, se haya convertido en un mero epíteto metafórico”.¹² El amor, como la idea, consiste en una articulación inmanente —(idea-objetos), (amante-amado)— que subsiste sólo en tanto que división o dualidad, no como unidad. El amor, como la idea, es la imposibilidad de la unidad. El concepto sí tiene que ver con la unidad: se da una definición unificante de rasgos generales, que luego pueden ser cuestionados cuando no se corresponden con una supuesta realidad. La verdad de la idea, por el contrario, es incuestionable porque no es más que la estructura diferencial entre los extremos: “los fenómenos no entran en el reino de las ideas íntegros (...), sino sólo en sus elementos salvados. Se despojan de su falsa unidad a fin de participar, divididos, de la genuina unidad de la verdad”.¹³ La idea es la división de los elementos, emplazados entre sí de un modo u otro: este de un modo u otro, los campos de fuerzas que ellos mismos configuran, son su verdad.

La célebre imagen de Benjamin, posteriormente adoptada por Adorno, reza: “Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas”.¹⁴ Una estrella está en una constelación, pero la relación entre una y otra no es de inclusión, pues la constelación no existe más allá de la mera discontinuidad de las estrellas. Puede haber conceptos vacíos, pero *no hay una constelación vacía*. La constelación es como la ciudad de Jehoo que “siempre está llena y en la que no se queda nadie”.¹⁵ Las cosas que llegan a la constelación no se quedan; no hay donde quedarse, ellas mismas son la constelación. El estilo filosófico que le haga justicia sólo podrá ser el que dé cuenta de la plenitud de lo discontinuo: “el arte de la interrupción, en contraste con el encadenamiento de la deducción, (...), la repetición de los motivos, en contraste con el universalismo superficial; (...) y la plenitud de la positividad concentrada, en contraste con la polémica refutadora”.¹⁶

3) Su esencia es lingüística. La esencia de la idea no es de la misma índole que la de las cosas, aunque las necesite y “sólo cobre vida cuando los extremos se agrupan a

¹² *El origen*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, pp. 15-6.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ Benjamin, Walter: *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975, p. 29.

¹⁶ *El origen*, pp. 14-5.

su alrededor”.¹⁷ Puesto que, como se ha señalado, la idea es discontinua, ni es perceptible por los sentidos, ni es intencional. No forma parte de la realidad fenoménica. La idea es *lingüística*, es “ese aspecto de la esencia de la palabra en que ésta es símbolo”.¹⁸ No tiene un significado, aunque el hábito o el uso no filosófico del lenguaje le pueda otorgar uno. Es sólo un “alcanza[r] conciencia de sí misma, lo cual es todo lo contrario de cualquier tipo de comunicación dirigida hacia fuera”.¹⁹ Es un *nombre* que se otorga a una disposición entre extremos, pero en sí misma no quiere decir nada, porque querer decir algo, querer comunicar, sería buscarle una definición o un objeto de la realidad con el que se correspondiera. Tal búsqueda es vana, porque la idea ya está ahí, en tanto que configuración de extremos, sólo requiere un “adentrarse y desaparecer en ella”,²⁰ un encontrarla a partir de los extremos, reconocerla, y nombrarla. Benjamin invoca de nuevo a Platón: la anámnesis es este saber encontrar la idea que da nombre a la estructura de elementos opuestos ya dados de antemano. Como Adán, la filosofía nombra, pero nombra rupturas, tensiones, dislocaciones, campos de fuerza, entre elementos: “en las ideas lo semejante no llega a parecer idéntico, sino que es más bien lo extremo lo que alcanza su síntesis”.²¹

La idea es un montaje, una yuxtaposición de detalles, el descubrimiento de los extremos; el encontrar las asociaciones, los campos de fuerzas, las interacciones entre objetos. Y un nombre. El nombre (barroco) que los trastorna, los hace ser algo que no eran, pero sólo en tanto que reconocimiento paradójico de que ya estaban ahí. El nombre —que Benjamin también llama, como Leibniz,²² la mónada— “muta en vivo cuanto en estado textual yacía en mítica rigidez”,²³ da una perspectiva histórica a lo que a primera vista no son más que datos. Es decir, no historiza, no certifica la mera existencia de un material, sino que adviene y reconfigura este material.

II

¹⁷ Ibid., p. 17.

¹⁸ Ibid., p. 19.

¹⁹ Ibid.

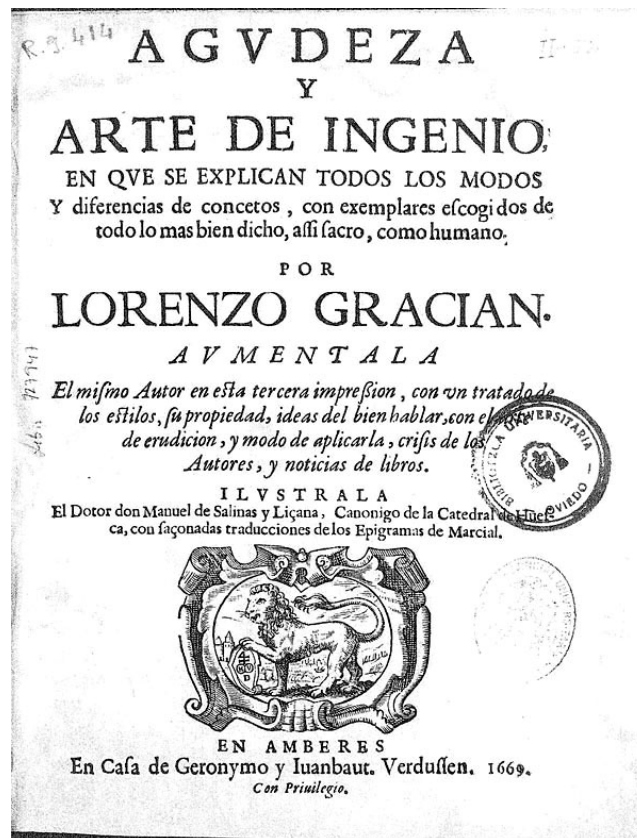
²⁰ Ibid., p. 18.

²¹ Ibid., p. 24.

²² Leibniz, Gottfried Wilhelm, Freiherr von: *Discurso de metafísica*, Madrid, Alianza, 1986.

²³ Ibid., p. 281.

He querido reproducir muchas de las palabras de Benjamin —lo mágico, el perderse en los detalles, el nombre que da vida, los extremos— porque ellas muestran la impronta barroca de su pensamiento. Gracián utiliza en *Agudeza y arte de ingenio* expresiones y técnicas similares en lo que también podríamos llamar su método, es decir, el conjunto multiforme de mecanismos y estrategias retóricos y tropológicos que ayudan a desarrollar el ingenio. El énfasis en la retórica y lo tropológico pone de relieve el doble carácter lingüístico y práctico de la empresa —o el que lo lingüístico sea siempre práctico— así como la coimplicación de la disposición formal (tropológica) y el contenido. A primera vista, las continuas citas darían envidia a quien, como Benjamin, quería escribir un libro consistente sólo de citas.



En Gracián, como en Benjamin, se subrayan la práctica de la disonancia, la inmersión en los extremos y las diferencias, el realce de la irreductibilidad y la falta de proporción. La dificultad en encontrar concatenaciones no es un obstáculo, sino el signo de que se está por el buen camino; el misterio es algo con lo que se juega para

acrecentar la atención; la exageración no es errónea, puesto que en la misma verdad puede haber exageración; y la paradoja es un monstruo de la verdad.

Pero en lo que me quisiera concentrar es en la palabra central del título de este artículo: “sujeto”. ¿En qué sentido estamos hablando de un sujeto? En Gracián, como en Benjamin, el sujeto es siempre el sujeto del lenguaje:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera; ya en conceptuosa panegiris, ya en ingeniosa crisis, digo alabando o vituperando; uno como centro de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc. y cualquiera otro término correspondiente. Valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros, entre sí, y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia, que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza.²⁴

¿Cómo se accede al sujeto? No directamente, como si tuviéramos ante nosotros una entidad previa o externa al lenguaje, sino justamente mediante los efectos, contingencias, peculiaridades y atributos que se dicen de algo, que llamamos sujeto, pero que sólo conocemos a través de estas contingencias, adjuntos, peculiaridades, atributos, etc. Como la idea de Benjamin, o el amor en Platón, que no se conocen en sí, sino que se representan meramente a través de sus efectos, el sujeto barroco no se llega a conocer en sí, directamente, buscándolo en una sustancia, en un núcleo supuestamente más allá del lenguaje.

El sujeto barroco se conoce por sus efectos, por los desplazamientos tropológicos que produce; mediante la laboriosa atención a los campos de fuerzas, siempre en tensión, siempre maleables, siempre transformándose, que lo constituyen. La idea benjaminiana sería la representación del sujeto como campo de fuerzas. Que esta idea, esta forma de representación, vale no sólo para un sujeto individual, sino también

²⁴ Gracián, Baltasar: “Discurso IV: De la primera especie de conceptos, por correspondencia y proporción”, en *Agudeza y arte de ingenio, Obras completas II*, Madrid, Turner, p. 328.

para un sujeto colectivo (por tanto no un sujeto reducible a una definición, a una clase, una unidad, una identidad) creo que es la tesis que posteriormente defenderá Benjamin en sus escritos sobre filosofía de la historia. Se trata de un subjetivismo llevado al extremo mediante el método alegórico, muy en la línea con las influencias que Benjamin estaba recibiendo en el momento de la composición de *El origen del drama barroco alemán*: el surrealismo de Bretón, por ejemplo, así como la narrativa de Proust y Joyce, todas ellas prácticas lingüísticas que devaluaban el mundo objetivo y la observación empíricas.²⁵ Formas de pensar que retuercen el lenguaje hasta el extremo, que juegan con el exceso y dan pie a discursos donde (como en Gracián) el ingenio puede soltarse a su antojo. Proliferan los extremos y las disimetrías, se multiplican los accidentes y las circunstancias, aparecen discordancias y contrariedades, pero nada de ello se reduce a un denominador común ni se elimina en aras de un concepto unificador. La agudeza permite, mediante una ficción, reunir los extremos en el sujeto discursivo pero vacío, único trabazón o composición visible de todos ellos:

La agudeza compuesta consta de muchos actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón de un discurso. Cada piedra de las preciosas, tomada de pro sí, pudiera oponerse a estrella, pero muchas juntas en un joyel, parece que pueden emular el firmamento; composición artificiosa del ingenio, en que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquivadas, sino de asuntos y de conceptos.²⁶

En sus escritos sobre el barroco inspirados en Lacan,²⁷ Severo Sarduy se remite a las reflexiones de Gottlob Frege sobre el cero.²⁸ Es “la extensión del concepto no idéntico a sí mismo, concepto contradictorio en cuyo campo no se puede incluir ningún objeto y cuya única garantía es negar la existencia a todos los objetos que designa”.²⁹ El cero es la representación de la identidad consigo misma de la contradicción. Un círculo que existe porque limita en el interior de su campo la no-existencia. Pero lo interesante

²⁵ Wolin, Richard: *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 75.

²⁶ “Discurso III: Variedad de la agudeza”, p. 327.

²⁷ El mismo Lacan dice sobre sí mismo que se coloca del lado del barroco: Lacan, Jacques: *El Seminario 20. Aún. 1972-73*, Buenos Aires, Barcelona, 1995, p. 130.

²⁸ Frege, Gottlob: *Fundamentos de aritmética. Investigación lógico-matemática sobre el concepto de número*, Barcelona, Laia, 1973.

²⁹ Sarduy, Severo: *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, p. 107.

es la dualidad que esto conlleva. Al igual que la idea y el amor platónicos a los que alude Benjamin, el cero apunta a una secuencia, a una marca ciega, no a algo lleno que supuestamente la constituye. Los elementos que la componen son un mínimo de dos, pues el “dos lleva la marca del cero y su exceso operado por la constitución del uno a partir de la identidad y la contradicción”³⁰ Al igual que las multiplicaciones excesivas de los elementos en Gracián y sus disquisiciones sobre la agudeza, esa franja vacía es el espacio proyectable al infinito de la identidad en la contradicción, la proliferación barroca del sujeto.

III

En el método de exposición filosófico de Benjamin, el trabajo microscópico, “la absorción más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico”,³¹ tiene prioridad por encima de la exposición sistemática o la codificación histórica. La contemplación es la forma de acercamiento que la idea demanda. Como el mundo de las ideas, según Benjamin, tiene una estructura discontinua, la aproximación a éste ha de ser siempre lenta, mediante sucesivas divisiones que descomponen las cosas en sus elementos constitutivos, y por medio de su continuo reordenamiento en configuraciones dispuestas por el investigador: “El conjunto de conceptos para manifestar una idea la vuelve presente como configuración de dichos conceptos”.³²

El método es esotérico en la medida en que su característica principal es la “visión”³³. Pero esta visión no consiste ni en una intuición intelectual ni en el objeto de tal intuición: “es todo lo contrario de cualquier tipo de comunicación dirigida hacia fuera”.³⁴ Es la visión microscópica de lo lingüístico, el significado profano de las palabras que el filósofo tiene que desentrañar. Es también el acto de la nominación, el acto originario en el que las palabras no comunican nada y tan sólo se instauran como tales. Palabras elementales que existen con autonomía e independencia, heterogéneas, pues entre ellas sólo existe lo extremo, una distancia insalvable que las separa

³⁰ Ibid., p. 109.

³¹ *El origen*, p. 11.

³² Ibid., p. 16.

³³ Ibid., p. 17.

³⁴ Ibid., p. 19.

irremediamente entre sí. Sólo preservando esta heterogeneidad es posible “proteger el lenguaje de las exposiciones científicas”³⁵ y no caer en denominaciones rápidas - como es también la del “Barroco”- que intentan dominar conceptualmente el objeto de estudio. “Pues las ideas constituyen una multiplicidad irreductible”.³⁶

Guiado por un escepticismo profundo, el pensamiento se ha de detener en lo más minúsculo, ignorando el ritmo que se le quiera imponer desde fuera: “Pues, cada vez que la contemplación se sumerja en la obra artística y en su forma para evaluar su contenido, será lo más minúsculo lo que esté en juego”.³⁷ Dice adiós al sistema y al afán totalizante del conocimiento filosófico, se introduce de lleno en el detalle de lo barroco y está alerta ante las contradicciones de los elementos que lo circundan: “Sólo una perspectiva distanciada y que renuncie desde el principio a la visión de la totalidad puede ayudar al espíritu, mediante un aprendizaje en cierto modo ascético, a adquirir la fuerza necesaria para ver tal panorama sin perder el dominio de sí mismo”.³⁸

³⁵ Ibid., p. 23.

³⁶ Ibid., p. 26.

³⁷ Ibid., p. 28.

³⁸ Ibid., p. 41.