



La alegoría como figura límite

Allegory as a Limiting Figure

Eduardo García Elizondo

Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina

eduelizondo@yahoo.com.ar | <https://orcid.org/0009-0007-8813-1468>

Recibido 01/2024 – Aceptado 03/2024

Resumen: El presente trabajo se propone analizar el estatuto retórico–estético que adquiere la alegoría en la lectura crítica de la forma artística del *Trauerspiel* alemán efectuada por Walter Benjamin. En función de ello, mediante una vía de interpretación expositiva, abordaremos cómo se concibe la alegoría en *Origen del Trauerspiel alemán*, elaborada en el contexto de análisis de una tópica retórica de casos y del discurso de la crítica temprana en la filosofía del arte de Benjamin. A partir de la exposición de estas articulaciones nodales, arribaremos a las consideraciones finales de que la alegoría en cuanto figura límite resulta inseparable de la dimensión retórico–temporal y de la estética negativa que constituyen el discurso de la crítica de arte en la exposición de su objeto.

Palabras claves: Alegoría, Crítica, Objeto, Retórica, Estética.

Abstract: The present work proposes to analyze the rhetorical–aesthetic status that allegory acquires in Walter Benjamin's critical reading of the artistic form of the German *Trauerspiel*. Based on this, through a way of expository interpretation, we will address how allegory is conceived in *Origin of the German Trauerspiel*, elaborated in relation to a rhetoric of cases and the discourse of early criticism in Benjamin's philosophy of art. From the exposition of these nodal articulations, we will arrive at the final considerations that allegory as a limiting figure is inseparable from the rhetorical–temporal dimension and the negative aesthetic that constitute the discourse of art criticism in the exposition of its object.

Keywords: Allegory, Critique, Object, Rhetoric, Aesthetics.

1. Introducción

Dentro de los variados estilos que fue adquiriendo la práctica de la crítica de la estética de Walter Benjamin, *Origen del Trauerspiel alemán* se instaurará como la obra clímax de su estética temprana (Menke, 2011:210). La razón del lugar que ocupa esa obra dentro de sus escritos críticos no reside tan solo en el contraste abisal que ella ocupa en parangón con *Calle de dirección única*,¹ escrito publicado también en 1928, sino en el carácter interno que se forja el contenido objetivo del discurso de la crítica. Él es conferido como un efecto de lectura de la exploración y puesta en escena de inquietudes retóricas que Benjamin ensayaba e inquiría aún en ciernes en escritos póstumos de juventud, tales como “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” (2010a:144–145) y “Sobre el programa de la filosofía venidera” (2010b:167).

En *Origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin retornará a la tarea crítica ensayada en su escrito sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, inscribiendo lo que allí nombra como “lo falto de expresión” (*das Ausdruckslose*) en el horizonte de una doctrina esotérica de *die Sprache* (Benjamin, 2012a:61; 1991 I–I:207). De modo

¹ Recordemos que este escrito de Benjamin se sitúa como el cese de las investigaciones emprendidas en la Biblioteca de Berlín, el inicio concreto de su estética materialista y un mojón emblemático de su incursión real en las vanguardias artísticas. Cf. la carta del 30 de enero de 1928 de Benjamin a Scholem, en la cual le habla de ese pasaje de su trabajo crítico (1978, II:455) y el análisis que hace Buck-Morss (1995:19–61) en su estudio sobre el proyecto de los Pasajes.



paradójico, esta doctrina (*Lehre*) resulta dada en el marco de una *no doctrina* o de una doctrina imposible concebida mediante los límites retórico–estéticos del lenguaje (*Sprache*), emplazada en cuanto medialidad performativa o forma de transmisión indirecta (García Elizondo, 2023:334–339), no sistemática ni tampoco reducida a la concepción instrumental del lenguaje pensado en tanto comunicación directa (Benjamin, 2010a:140; 1991 II–I:145). En la tensión oximorónica *Sprache/Lehre*, la dimensión incondicionada del lenguaje, en cuanto punto de fuga que socava la doctrina, se sitúa como dominio discursivo desde el cual repensar la hechura semiótica de las figuras retóricas y de la forma alegórica en particular, concebida en tanto escritura o lenguaje fragmentado.

El problema en torno al estatuto de las figuras —nunca abandonado por la tradición retórica e invisibilizado por la literatura especializada sobre el tema— cobra una fuerza inédita en la crítica de arte benjaminiana. Esta fuerza inédita la separa de la *praxis* discursiva del historicismo y de las estéticas idealistas —y de su correspondiente sujeción y absolutización de las obras de arte bajo las taxonomías de los géneros artísticos y del sistema de las artes, supeditados al ideal o aspiración epistémica de totalización de los saberes en cuanto sistema o *Wissenschaft*—. En este trabajo, abordaremos cómo, en el discurso de la crítica de arte de Benjamin sobre la forma artística del *Trauerspiel* alemán, se instituye una interpretación retórico–estética de la alegoría y una concepción temporal (no matematizable ni idealista) de la dimensión retórico–estética de *die Sprache*. Para tal tarea, consideraremos como corpus principal los trabajos de su crítica de arte temprana, principalmente su libro sobre el *Trauerspiel*.

En el análisis crítico que lleva a cabo sobre el *Trauerspiel* alemán, Benjamin le otorga una particular atención a un elemento retórico–formal primordial que marca el abismo irreductible entre la tragedia antigua —y su modelo de interpretación filosófica: la poética de Aristóteles— y la forma estética del *Trauerspiel*, la cual para Benjamin hasta el momento ha carecido de la elaboración de un artificio lector que parta de la semiosis artística propio de esa forma. Benjamin demarca que la cuestión del objeto de cada forma artística —concebida como una experiencia retórica particular— concierne al “núcleo del arte” (2012a:84), es decir, al centro de fuerzas por el cual resultan inseparables la *elocutio* y la *inventio* (Alcalde, 1993:81–91) de la enunciación de las formas artísticas y las obras pueden ser interpretadas en tanto formas indirectas de la comunicación. Desde el ámbito de las formas artísticas, cada objeto presupone una dimensión estética, en la cual se configuran los materiales y los géneros heredados. No obstante, dicha dimensión no deja de estar imbricada con otra dimensión de tipo retórico–temporal, en la medida en que cada objeto estético, en cuanto caso singular, encuentra su sustento en los momentos de intersección performativa entre los diferentes analizadores semióticos dados en acto en cada obra, produciendo una configuración particular e irreductible de las formas artísticas procedentes de la historia del arte.

En el caso de los *Trauerspiele*, el discurso de la crítica benjaminiana lee la forma alegórica en cuanto figura límite, concebida en un sentido retórico–temporal (no mensurable en términos lógico–matemáticos), en la que se produce un uso particular de elementos semióticos (la escritura, los nombres, los emblemas, las imágenes, entre otros) perfilados dentro del escenario profano de la historia (Menninghaus, 2013; Lindner, 2014). Lo falto de expresión (*das Ausdruckslose*), que pone en juego la forma retórica de su semiosis artística, presenta la verdad disuelta e inseparable de desplazamientos, desvíos y disloques tropológicos. Estos son posibles en cuanto efectos de su esquematismo retórico eminentemente disruptivo, dado “mediante la ruina de la obra” (De Man, 1998:259), el cual indica un afuera innominable y testimonia una trascendencia que no puede enunciarse sino como una inmanencia quebrada. Solo en esta forma de inmanencia, no totalizada, la experiencia retórico–estética puede ser salvada: en tanto y en cuanto la crítica filosófica —orientada hacia el dominio estético–objetual de una retórica de casos, no idealista (Bohrer, 2017:55–70)— lleve a cabo la exposición discursiva de sus actos de interpretación sin pretender suprimir los límites y tensiones que se escenifican en la lectura de las obras.

2. Hacia una retórica de casos

En cartas y escritos de su crítica temprana, Benjamin ha vuelto muchas veces sobre la siguiente máxima retórica: las obras y los discursos no son absolutizables a través de determinados géneros artísticos o epistémicos, sino, por el contrario, se instituyen en tanto casos o formas de exposición artística singulares que ponen en estado de tembladeral las taxonomías estéticas. Esta concepción, que busca leer las inconsistencias de las doctrinas estéticas de las filosofías de sistema, opera en los escritos benjaminianos como un efecto de lectura de la peculiar inscripción de la retórica en el discurso de la estética y su peculiar filosofía del arte. Aquella máxima retórica circula en torno al plexo equívoco que constituye el ternario del discurso

de la estética tradicional (arte, formas artísticas, obras), atravesado por un cuarto elemento fundamental: *die Sprache*.

El estatuto retórico de las obras de arte supone una instancia semiótica no cuantificable o no matematizable, en la cual la idea de arte, las formas artísticas y sus taxonomías estéticas (géneros, figuras, tradiciones, etc.) son inscriptas en el marco de una tópica de casos. En ella, cada obra y las diferentes determinaciones estéticas se exponen en cuanto escena o exposición (*Darstellung*) artística y la interpretación de la cosa estética consiste en leer las disrupciones, incompatibilidades e interferencias entre las diversas implicaciones de los elementos semióticos puestos en tensión. Al respecto, en la carta del 13 de enero de 1924, dirigida a Hugo von Hofmannsthal, Benjamin había indicado lo siguiente:

...cada verdad tiene su casa, su palacio ancestral en el lenguaje [*Sprache*], que aquel está erigido a partir de los más antiguos *lógoi*, y que ante la verdad fundada de tal modo los exámenes de las ciencias particulares siguen siendo subalternos, en tanto que, convertidos en cierto modo en nómadas, se las arreglan aquí y allí en el ámbito del lenguaje, atrapados en esa *concepción del carácter de signo del lenguaje* que imprime la arbitrariedad irresponsable a su terminología. Frente a ello, la filosofía experimenta la eficacia benéfica de un orden por el cual sus exámenes tienden *en cada caso* a términos absolutamente definidos, cuya superficie incrustada en el concepto se desata bajo su contacto magnético y revela las *formas de la vida lingüística* ocultas en ella [*die Formen des in ihr verschlossenen sprachlichen Lebens verrät*] (Benjamin, 1978 I:328–331 *apud* Tiedemann y Schweppenhäuser, 1996:112–113).²

La vía de la tópica retórica del caso por caso reorienta el discurso filosófico hacia el problema de las formas de exposición de la vida lingüística de las obras, en el cual las formas estéticas irrumpen mediante una semiosis indiciaria que socava los códigos o sistemas semióticos. En la carta a Hoffmannsthal, contra todo ideal de totalidad epistémica, la tópica retórica se impone, refiriéndose específicamente al vínculo entre los conceptos y las formas de exposición de la vida lingüística de las obras en el discurso filosófico:

Para el escritor esta relación representa la suerte de poseer en el lenguaje, que se despliega de este modo ante su mirada, la piedra de toque de su fuerza intelectual. [...] Allí [...] donde el examen resulta insuficiente para abrir realmente la rígida coraza del concepto, se verá obligada no a excavar sino a taladrar la profundidad lingüística e intelectual que está en la intención de tales investigaciones, para no recaer en la barbarie de la lengua estereotipada (Benjamin, 1978 I:328–331 *apud* Tiedemann y Schweppenhäuser, 1996:112–113).

En este pasaje, Benjamin realiza una distinción fundamental para pensar su *corpus* escriturario, imposible de devenir una obra completa. Aquí se dirime la disyunción entre una filosofía que disponga de una concepción exterior y meramente analítica del estatuto de los nudos conceptuales elaborados por el discurso filosófico y otra que parta de un estatuto retórico de ellos. Mientras la concepción analítico–exterior consagra el concepto como una jerga cerrada sobre sí misma (en la que los términos resultan definibles en tanto significantes que se restringen a una codificación sémica, en la que se forcluye las inconsistencias constitutivas de cada semiosis discursiva), la interpretación retórica lee en los conceptos movimientos disruptivos que ponen en tembladeral la aparente unilateralidad y univocidad aséptica de la rígida coraza de la hipóstasis conceptual.

En contraposición con ese estatuto de la conceptualidad, que responde al esquematismo de una tópica lógico–inferencial, en *Origen del Trauerspiel alemán* Benjamin afirmará lo siguiente: “Mientras que la inducción rebaja las ideas a conceptos absteniéndose de clasificarlas y ordenarlas, la deducción hace lo mismo proyectándolas en un *continuum* pseudológico. El reino del pensamiento filosófico no se devana en el trazado ininterrumpido de líneas de las deducciones conceptuales, sino en una descripción del mundo de las ideas” (2012a:77). La descripción del carácter eidético–objetual de las formas estéticas se detiene en la desproporción entre tragedia y *Trauerspiel*, en la inconmensurabilidad de objetos estéticos que interrumpen el *continuum* pseudológico. De manera que, en lo que respecta a la forma estética del *Trauerspiel*, describe lo siguiente:

Su contenido, su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se la imaginaba aquella época. En esto se distingue de la tragedia. Pues el objeto de esta última no es la historia, sino el mito y lo que confiere la posición trágica a las *dramatis personae* no es el estamento —la monarquía absoluta—, sino la época, previa a la historia, de su existencia —la heroicidad pasada— (2012a:98).

² Los subrayados son nuestros.

La cuestión del objeto concierne al “núcleo del arte” (2012a:84), es decir, a la indisolubilidad entre *elocutio* y la *inventio* dada en el modo de exposición particular de las formas artísticas en cada caso estético. Desde este momento de intersección retórico–estético, las obras pueden ser interpretadas en su condición *no comunicativa*, en tanto formas *indirectas*, en la esfera profana del uso (Agamben, 2015:102), por fuera de la utilidad o instrumentalidad comunicativa (Hamacher, 2012:103–104).

El objeto, concebido en cuanto contenido que se perfila mediante las configuraciones de las formas artísticas, presupone un doble carácter: *estético* —en la medida en que se inscribe en el ámbito del arte y el discurso de la crítica— y *retórico* —en cuanto pone sobre relieve la modalidad performativa de las obras en la singularidad de cada caso—. De allí que el alcance de lo que funciona como contenido de las obras de arte, como “verdadero objeto” de ellas, se instituye de modo negativo, como objeto fallido que se expone en la instancia de acto de las formas artísticas, como contenido de cada forma inscrita, que en su carácter de objeto “verdadero”, fallido, se sustrae a toda positivización, a devenir un simple objeto de conocimiento, tornándose más bien, por el contrario, *contenido*, *sustento* (variantes del significante *Gehalt*) que, por su estatus de marca ciega, produce violencia e inconsistencias en las categorías asépticas de la crítica del conocimiento y exige al discurso filosófico retornar sobre los límites retóricos de su enunciación.

Cuando hablamos del contenido *de* las obras, no podemos dejar inadvertido aquello que pone en juego la marcación del genitivo que concentra el núcleo de la frase, puesto que, como indica Alcalde, desde la perspectiva de una retórica consecuente, la separación entre contenido y forma como ámbitos unilaterales resulta falsa. La representación del objeto como mero tópico o tema (aquello de lo cual, con suma certeza, se hablara, siendo que el habla, en su dimensión comunicativa radical, nos pone siempre ante una pérdida del objeto, o ante un objeto fallido, no constituido en tanto objeto de conocimiento), como contenido exterior de las obras, aislado de sus formas de exposición, se sustenta en la interpretación vulgar de la retórica. En esta interpretación, nos dice Alcalde, sus detractores lograron presentar el arte retórico “como repertorio de formas preconstituídas y de reglas para su montaje servil” (1993:91). Este tipo de retórica ingenua responde a la demanda del discurso epistemológico de la asepsia del método —forma de exposición exterior que Hegel (2007:57), como precursor de la crítica a la ciencia positiva aún en ciernes, ironizaba en su introducción a la *Fenomenología del espíritu*, y luego en sus lecciones sobre estética en tanto detractor de los formalismos poéticos inductivistas o deductivistas que interpretan las obras de arte por medio de lógicas inferenciales de principios (1989:703)—. Este formalismo vacío, solidario con una retórica ingenua, a la luz de la lectura de Benjamin preveía en las consideraciones externas formuladas por el discurso de la crítica de arte moderna —inspirada en las poéticas prioritariamente logicistas— acerca del *Trauerspiel* alemán.

Esta cuestión se complejiza de un modo notorio si la pensamos dentro de un enfoque retórico–crítico acerca del problema de los géneros. A propósito de ello, en *Origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin insistirá en lo siguiente: “el hecho de que precisamente las obras importantes, en la medida en que en ellas el género no aparece por primera vez y por así decirlo como ideal, se ubican fuera de los límites del género”. Y luego prosigue en señalar que una obra importante “o bien funda el género, o bien lo clausura, y en las obras perfectas se conjugan estas dos cosas” (2012a:79). Frente a esta marcación, queda abierta la pregunta respecto al ámbito o forma de emplazamiento retórico en que ese doble movimiento de abolición y de apertura es dado.

Desde la crítica de arte tradicional, la forma artística del *Trauerspiel* ha sido sometida a una lógica de lo *vintage*, que reduce su análisis a una mera teoría de los géneros y borra el elemento anacrónico y equívoco de lo trágico, volviendo la extrañeza irreductible de aquella forma algo familiar para el modelo de interpretación aristotélico. En confrontación con esa concepción, externa y simbiótica, Benjamin parte de una interpretación retórico–estética de las obras de arte, habilitada por la máxima de que “como toda forma lingüística [*Sprachform*] [...] puede ser captada como documento de la vida lingüística [*des Sprachelebens*] y de sus posibilidades, así también cada forma artística [*Kunstform*] contiene [...] el índice de una determinada configuración [...] del arte” (2012a:84; 1991 I–I:230). Al respecto, también advierte que:

Ni la crítica, ni tampoco los criterios de una terminología, piedra de toque de la teoría filosófica de las ideas en el arte, se forman bajo el parámetro de comparación externo, sino que lo hacen de manera inmanente, en un desarrollo del lenguaje formal de la obra [*in einer Entwicklung der Formensprache des Werks*] que exterioriza su contenido [*Gehalt*] a costa de su efecto” (2012a:79; 1991 I–I:224–225).

En escritos diversos, Benjamin insiste en no dejar de advertir una *no identificación* crucial para entender los problemas y categorías del discurso de la estética. Esta no identificación concierne a la partición entre *Gehalt* y *Sinn* —término identificable en sus textos con *Inhalt*—. Tanto *Gehalt* como *Inhalt* pueden ser traducidos por *contenido*. La diferencia crucial entre uno y otro término, con que juega en su apropiación el autor,

reside en que en el significante *Gehalt* resuena un uso participial que presenta a lo que está en posición de *contenido* como consecuencia de un conjunto de mediaciones. Mientras que, por el contrario, con el término *Inhalt* concibe el contenido como aquello que mora dentro de determinado continente y, en tanto tal, es extraíble, codificable, positivizable o transparentizable frente a su mera envoltura, es decir, resulta separable de ella (Benjamin, 2012a:202). En su acepción analítica, por ejemplo, *Inhalt* refiere al contenido prescripto de forma unilateral y aséptica en el índice de un libro o de un documento. Asimismo, *Gehalt* dispone de otras sobredeterminaciones retóricas que vuelve a aquello que nombramos y traducimos como *contenido* algo mucho más interesante y polifónico. *Gehalt* puede también significar concentración química, sustancia, salario, sustento; con esta última significación, Benjamin caracteriza el contenido de la obra de arte en vinculación con lo que en el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe nombra como *das Ausdruckslose* (1991 I–I:181), como lo privado, lo falto o lo carente de expresión.

La no identificación entre contenido (*Gehalt*) y mensaje (*Aussage*), sentido (*Sinn*), o mera comunicación (*Mitteilung*) en Benjamin, se debe a que el contenido, inseparable de la forma, se presenta siempre de modo negativo, sin nunca poder positivizarse como una entidad autónoma y aislada del acto performativo de la enunciación. La negatividad del contenido reside, precisamente, en que él es instituido y mediatizado por una forma, en un acto irreductible. Las derivas binarias de este problema, sostiene Benjamin, abrevan en la “falta de un robustecimiento dialéctico, en el análisis formal se pasa por alto el contenido y en la estética del contenido se soslaya la forma” (2012a:202).³

El análisis retórico, que exigen las obras de arte para su crítica, presupone la desvinculación del estatuto de la forma tanto del campo de la lógica tradicional como de toda estética de procedencia idealista y orienta la interpretación hacia una crítica retórica. Una posición dialéctico–retórica del problema de la forma de las obras de arte, en vinculación con su interpretación, aparece de modo insoslayable en afirmaciones en torno a la experiencia retórica que Benjamin enmarca como inherente a la tarea del traductor: “la traducción no tiene que volverse similar al sentido original, sino que tendrá que recrear en el seno de la lengua propia, con amor y minuciosidad, la manera especial de referirse que es la propia del original” (2010e:18–19). Pues, el contenido negativo e irreductible que se instituye en cada obra, lo simbolizado o lo referido (*das Gemeinte*), nunca deja de estar mediatizado, en términos dialécticos, por la forma de la simbolización o del modo de referirse (*Art des Meinens*) que atañe a la constitución retórico–formal de cada obra o experimento artístico. Esto supone el primado del carácter medial de la obra o del caso estético particular que, como marcamos anteriormente, se instituye como la esfera de tensiones irreductibles que nutren y constituyen las formas artísticas que interpreta el discurso de la crítica benjaminiana, demarcando la inconsistencia de los géneros, la opacidad de sentido y las contradicciones lógicas que halla en cada exposición artística.

En ese marco de análisis, el discurso de la crítica de Benjamin insiste en marcar tensiones que el escritor lee entre la singularidad semiótica de las obras de arte, los géneros y su mutación histórica, en vinculación con las formas artísticas de cada caso. El triedro clásico de las categorías del discurso de la estética (arte/forma artística/obra) estalla a partir de la *interrupción* o las *no equivalencias* que funda *die Sprache* en tanto momento retórico–performativo de las obras, en el cual la instancia de la lectura se encuentra causada por la *no relación* entre los géneros artísticos y las obras y la medialidad e inseparabilidad entre forma y contenido. Lo único decisivo es que “respecto a la cosa, su contenido [*ihr Gehalt sich zur Sache verhält*] nunca se comporta deductivamente, sino que debe ser considerado como el sello que la representa [*das sie darstellt*]” (Benjamin, 2007b:128; 1991 I–I:28). Como advertimos en el pasaje de la versión alemana, el verbo utilizado por Benjamin es *darstellen*, el cual dispone en su uso de un énfasis retórico–performativo con el que se designa el *acto* de *exponer* el contenido (*Gehalt*) de la cosa (*Sache*), y no solo de representarla (para el cual, habitualmente, se utiliza el significante verbal *vorstellen*, enmarcando la representación dentro de una relación especular entre lo representado y su duplicación imaginaria, separadas ilusoriamente ambas dimensiones de la instancia de acto, en la que cada uno de dichos extremos mediante un rodeo expositivo se perfilan).⁴

³ Desde la tradición retórica contemporánea, Alcalde habla de la implicación entre *inventio* y *elocutio* y del “contenido de la forma”, sintetizando en dicha expresión el vínculo inextricable del par forma/contenido, concibiendo a éste más allá de todo binarismo exterior (1993:81).

⁴ El símil expuesto en *‘Las afinidades electivas’ de Goethe* consiste en lo siguiente: “Así como, por ejemplo, la forma de un sello es indeducible de la materia de la cera, indeducible de la finalidad de su precinto, e indeducible incluso del molde, en el cual es cóncavo lo que allí es convexo, y así como el sello es solo comprensible para el que alguna vez haya tenido la concreta experiencia del sellado y solo evidente para quien conoce a aquel al que las iniciales que figuran no hacen sino aludir, así el contenido de la cosa no cabe deducirlo en absoluto” (Benjamin, 2007b:128).

3. La alegoría como figura límite

En *Origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin emplaza la singularidad semiótica de las obras de arte dentro de una crítica retórica de la noción de escritura (*Schrift*) vinculada con la alegoría barroca. En ese contexto de análisis, la escritura además de presentarse mediante un trasfondo equívoco, imbricada con nociones también borrosas como las de *imagen* (*Bild*) y *expresión* (*Ausdruck*), aparece caracterizada como forma del duelo (*Trauer*). La imagen, la expresión, en su implicación con la escritura, se articulan en una constelación particular, mediante la cual Benjamin caracteriza su estatuto común sin purificar límites semióticos precisos, sino por el contrario intensificando la intersección entre determinaciones simbólicas diversas. Dicha constelación concierne a que *Trauer* “es el nombre para una determinada relación entre significado y naturaleza caída” (Fragasso, 1993:128) y la forma poética umbral en la que se condensa el comportamiento mimético del parentesco entre *escritura* y *naturaleza*, conforme al índice creatural de las cosas y la caducidad de la naturaleza como “*erstorbene Dinghaftigkeit*” (1991 I–I:400), en cuanto “coseidad muerta”.

En el caso de su interpretación crítica de *Las afinidades electivas*, encontramos este parentesco en la lectura de la figura de la mudez de Otilie en cuanto resto o ruina literaria de lo privado de expresión y en la predilección que ella muestra por la escritura. En la alegoría barroca, la escritura también porta ese rasgo negativo, no comunicativo, fundamentalmente en lo que respecta su carácter no intencional y a la emancipación de las imágenes de la esfera hipostasiada del sentido. En este entrelazamiento de las nociones, en el que se perfila una crítica retórica entrecruzada con categorías del discurso de la estética, se instituye la alegoría como figura límite y como determinación simbólica que encuentra como objeto a lo histórico (diferenciado de la narración mítica). Citamos el pasaje central en el que aparece este giro nodal que lee Benjamin:

Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena [*Schauplatz*], lo hace como escritura. En el semblante de la naturaleza está escrita la palabra ‘historia’ con la escritura cifrada [*Zeichenschrift*] de la transitoriedad. La fisonomía alegórica de la historia–natural [*Natur–Geschichte*], que es puesta en escena por el *Trauerspiel*, está realmente presente como ruina. Con esta, la historia se ha trasladado sensiblemente al escenario [*Schauplatz*]. Y, sin duda, así configurada, la historia no se manifiesta como proceso de una vida eterna, sino como transcurso de ineluctable decadencia [*unaufhaltsamen Verfalls*]. De este modo, la alegoría confiesa estar más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino del pensamiento lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí, pues, el culto barroco a la ruina (2012a:221; 1991 I–I:353–354).

Este devenir temporal de la forma retórica alegórica, emplazada en el escenario profano de la escritura, se traza mediante el horizonte de una pérdida y de un exceso: el de un derrumbe —no vislumbrado por los críticos de la época según Benjamin— de la representación clasicista de la tragedia griega y el de un retorno anacrónico al trasfondo mítico de lo prehistórico bajo el signo de lo histórico. Notoriamente, el núcleo primario de dicha cuestión en relación con el *Trauerspiel* consiste en marcar que su forma poética constituye una escena retórica sumamente privilegiada para la crítica filosófica, a saber: exige emplazar la alegoría en cuanto figura límite, situada en un plano de análisis retórico–temporal —no matematizable— en la que el lenguaje, emparentado con el devenir temporal de las cosas, se presenta en las escansiones críticas de la escritura presentada en la escena teatral de una ineluctable decadencia. A través de este giro, el *Trauerspiel* escenifica la historia como discursividad inscripta en la intersección entre el carácter performativo del lenguaje y su fragmentación en tanto escritura o contenido objetivo inseparable de la forma artística de la alegoría.

El carácter eminentemente equívoco que adquiere la escritura alegórica se debe precisamente a la imposibilidad de erigirse en un elemento lógico–formal de determinado código semiótico. Por ello, la noción no cesa de aparecer como borrosa en el escrito ensayístico en el que Benjamin establece rodeos críticos, nunca totalizables, expuestos en la “fisonomía alegórica de la historia–naturaleza” (2012a:221), como un anudamiento semiótico dado en la superficie retórica de la escritura poética, mediante un uso alegórico de las imágenes, superpuestas por el “principio disgregador, disociativo de la visión alegórica” (2012a: 253). En todo caso, la interpretación retórica/poético–crítica no puede dejar de presentar solo implicaciones parciales entre categorías diversas, sin anular el trasfondo equívoco en el cual se establece el sustento o el contenido (lo privado, carente o falto de expresión) de las obras.

La alegoría, inscripta como mudez de la naturaleza (Wohlfahrt, 1999), expone una verdad caída que, en su condición de *caída*, se instituye como dimensión negativa de la verdad. En la medida en que la verdad es caracterizada por Benjamin como “la muerte de la intención”, cuya “estructura [...] requiere de un ser, cuya falta de intencionalidad sea equiparable a la del simple ser de las cosas pero que lo supere en consistencia” (2012a:70), se encuentra indirectamente vinculada con la escritura alegórica. Al respecto, en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, Benjamin afirmaba “No hay pues contenido del lenguaje; en efecto, en

cuanto comunicación, el lenguaje comunica una esencia espiritual, una comunicabilidad en cuanto tal [*Einen Inhalt der Sprache gibt es nicht; als Mitteilung teilt die Sprache ein geistiges Wesen, d. i. eine Mitteilbarkeit schlechthin mit*]” (2010a:150; 1991 II–I: 145–146). A diferencia de las representaciones metafísicas tradicionales del par causa–efecto, el estatuto de su fundamento es contingente, puesto que cada forma de enunciación o determinación simbólica no puede existir sino como acto, instituido, inexorablemente, de modo irreductible y singular, en cada escena peculiar que puede hallar formas inéditas de comunicación en contextos de irrupción performativos, nunca homogeneizables bajo una forma de interpretación que progrese a través de una lógica intencional o instrumental de la comunicación.

La alegoría en cuanto figura límite o experiencia retórico–estética radical habilita una significación equívoca, libre de la valorización instrumental, cimentada en la representación logicista del primado y la precedencia de una intencionalidad comunicativa. En los *Trauerspiele*, el cuerpo (*Körper*) de los símbolos en cuanto escritura alegórica adquieren su “derecho supremo”, afirma Benjamin (2012a:263). En primer término, *Körper* es el significante que el escritor utiliza para poner énfasis en el carácter material de una corporeidad determinada de la escritura, según la cual la vida de las obras es presentada, de modo paradójico, mediante el rodeo de un proceder luctuoso. En la semiosis de la alegoría concebida en tanto figura retórica límite, la vida lingüística de la obras “contemplada desde la muerte es producción de cadáveres (Benjamin, 2012a:263). Con el uso del significante *Körper* se marca una diferencia cualitativa con el uso del significante *Leib*, el cual, en distintos contextos discursivos de sus escritos, puede aparecer vinculado con una configuración corpóreo–espiritual, ya sea en el plano antropológico o en un nivel de análisis de tipo retórico de los símbolos de la escritura (Benjamin, 2015:41; 2010e:9). En el plano retórico del lenguaje, en tanto y en cuanto se intente interpretar lo escrito como subsidiario de una dimensión semántica unificadora (el sentido), la escritura aparece reducida a una valorización moral de su estatuto material: como cuerpo (*Leib*) que confina y vehiculiza algo que se pretende decir de modo aparente (la figuración según la apariencia estética bella de procedencia clasicista), pero sin dejar de ser restituible en su forma definitiva —de carácter transparentizable, en tanto unidad de sentido—. En esta concepción, la escritura se presenta mediante el estatuto que ella ha adoptado desde diversas posiciones hermenéuticas que la han concebido como morada, adecuación o develación de un sentido *último* (en términos estéticos o semióticos) y *primero* (en términos ontológicos, en tanto precedencia sémica que antecede a la instancia de acto de la interpretación, impartida por el discurso de la crítica o por la lectura). En esta representación de la escritura, lo escrito resulta identificado con lo referido (*das Gemeinte*) y su materialidad irreductible (*Körper*) es emplazada en una instancia de segundo orden y subsumida a una lógica de la identidad en la que impera el primado del sentido.

En segundo término, el derecho caracterizado como *supremo*, en tanto tal, trasciende la forma inmanente del derecho —y la violencia constitutiva del derecho en cuanto lenguaje comunicativo (Agamben, 2004:214–215; Hamacher, 2012:108), criticada en escritos teológico–políticos como “Hacia la crítica de la violencia” (Benjamin, 2010c: 184–190), entre otros— y nos emplaza en lo que tiene función de ley dentro de la dialéctica de una protohistoria del significar (*Bedeutens*) —expuesta en *Origen del Trauerspiel alemán*, en su elaboración de la forma alegórica—, en la cual la naturaleza dejaba de ser presentada como *physis* o contenido externo a ser imitado y pasaba a formar parte de una interpretación alegórica del mito del pecado original.⁵

Al respecto, Lindner indica que la alegoría, en este contexto de interpretación, instituye una dialéctica “entre la santificación o la depreciación del mundo profano” (2014:39–40), dada en los ámbitos de la escritura sagrada y su reinscripción en cuanto lectura profana (Agamben, 2015:102). En el caso de los *Trauerspiele*, el espectador no se presenta como un sujeto pasivo, conducido por el destino de las pasiones trágicas, sino, por el contrario, como lector que interpreta los gestos, los objetos de utilería, los personajes y los emblemas en cuanto restos simbólicos de una “significación gráfico figurar” (Lindner, 2014:24). Este tipo de significación no puede dejar de ser mediada e interpretada indirectamente por el dispositivo semiótico moderno que desacraliza el fundamento teológico de la escritura (comprendida en cuanto inmanencia de sentido espiritual–exegética) y lo transporta al ámbito profano de la lectura y del libro como objeto degradado y artificial, perteneciente al dominio mundano de las cosas. Lindner enfatiza que si Benjamin analiza la alegoría como escritura, “o mejor: como una escritura que tiende a la imagen, esto sucede de manera muy consciente en el horizonte de la imprenta”. Y en función de ello señala que de manera similar a cómo sucede en *La obra de arte en la época de su*

⁵ Producir una interpretación alegórica del mito, en parte, supone reinscribirlo y disolver su función semiótica en tanto significación mítica. La perspectiva semiótica del mito resulta solidaria con la mimesis tradicional y con una cosmovisión clasicista del arte y sus formas retóricas, que supone una “correlación entre mito y símbolo” (Menninghaus, 2013:74). La figuración alegórica “no apunta, como el símbolo, a una divinización de la *physis*, sino —por el contrario—, a una personificación de la materia” (Vedda, 2012:41). Este movimiento semiótico en el que se tacha, pierde y reinscribe el símbolo, interpretado alegóricamente, ocurre de modo emparentable con la forma mediante la cual Benjamin en su crítica tardía procuró mostrar cómo en la lírica de Baudelaire “en la alegoría se halla el antídoto contra el mito” (2012b:269).

reproductibilidad técnica, en el trabajo sobre el *Trauerspiel* registra “cómo en el Barroco la reproductibilidad técnica de la escritura transforma las formas de la percepción colectiva” (Lindner, 2014:35–36) en las que la interpretación teatral moderna es inseparable de los analizadores retórico–estéticos que habilita el esquematismo semiótico del libro en cuanto objeto profano de la lectura.

Benjamin hace mención de efectos de lectura producidos por la ruptura indicada en la mencionada protohistoria del significar, particularmente en lo que respecta a la interpretación del estatuto de lo escrito en su carácter fragmentario y luctuoso. En los *Trauerspiele*, la alegorización de la naturaleza es presentada en cuanto *Körper* y deja de ser concebida como *physis* o contenido externo a ser imitado en términos clasicistas, ligada a la bella apariencia. Citamos un fragmento clave que testimonia esta ruptura:

la alegorización de la *physis* solo puede imponerse con energía en el cadáver. Y los personajes del *Trauerspiel* mueren porque tan solo así, como cadáveres, ingresan en la patria alegórica. Percen no en función de la inmortalidad, sino en función del cadáver. “Él nos deja su cadáver/como prenda del último favor”, dice la hija de Carlos Estuardo a propósito de su padre, quien, por su parte, no se olvidó de pedir que a ella la embalsamaran. La vida, contemplada desde la muerte, es producción de cadáveres. No es recién con la pérdida de los miembros, ni con las transformaciones del cuerpo que envejece, sino con todos los procesos de ablación y purificación que lo cadavérico se va desprendiendo trozo a trozo del cuerpo [*der Reinigung fällt Leichenhaftes Stück für Stück vom Körper ab*] (Benjamin, 2012a:263; 1991 I–I:392).

En la experiencia retórico–estética de la forma alegórica del *Trauerspiel*, el lenguaje desmembrado, “reducido a escombros” (2012a:253), se perfila en la superficie de la escritura bajo un proceder luctuoso. En él, la apariencia estética irrumpe en cuanto forma cadavérica: en tanto inscripción determinada en la que los restos semióticos del material artístico recrudescen la mudéz de la naturaleza y el aspecto traumático del significar (*Bedeutens*). Mediante este aspecto, el lenguaje se derrumba en una iteración mortificante, el sentido aparece quebrado y el saber se muestra inconsistente, en el movimiento fallido de una *Wissenschaft der Ursprung* (Benjamin, 1991 I–I:227), de una “ciencia del origen” atravesada por tensiones paradójicas dadas en la presentación del contenido objetivo de las obras en los rodeos del discurso de la crítica.⁶

En su condición barroca—no modernista, como la baudelairiana—, la figura alegórica en los *Trauerspiele* “ve el cadáver solo desde afuera” (2012b:278). La muerte de la intención efectuada en la figura alegórica concebida en su carácter de escritura o cuerpo fragmentado instala el lenguaje en el entre traumático de la dentada línea entre *physis* y significado. A propósito de ello, Benjamin describe el proceder luctuoso de la forma alegórica del siguiente modo: “A mayor significado, mayor la tendencia a sucumbir ante la muerte, pues es la muerte la que soterra a la mayor profundidad la tajante línea de demarcación entre la *physis* y el significado” (2012a:209). Este entre abismal funciona como condición de posibilidad del significar alegórico, puesto que “si desde siempre la naturaleza ha sucumbido ante la muerte, entonces esta es, también desde siempre, alegórica” (2012a:209). La significación alegórica se entrelaza con la muerte en tanto duelo semiótico de una inscripción determinada, que mide lo inconmensurable o incondicionado del lenguaje bajo la forma del resto y no mediante la forma de un absoluto desdialectizado e indiferenciado. Lo inconmensurable del lenguaje se expone en el carácter fragmentario del lenguaje en cuanto escritura, en su condición de cuerpo extremadamente material (*Körper*) o significativo vaciado de sentido y en la interrupción de la significación.

En ese esquematismo paradójico, en el que se instituye la pérdida en cuanto movimiento semiótico de una significación fallida, se funda la desintegración del ideal armónico de la bella apariencia y su trascendencia ilusoria. En la interpretación crítica del modo de expresión del *Trauerspiel*, atravesado por el duelo semiótico de la significación, Benjamin reescribe la figura del lamento de la naturaleza presentada en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, en función del acontecimiento traumático decisivo: el hecho de que la naturaleza haya perdido la posibilidad de hablar. Esta idea de mudéz, en la que la naturaleza es concebida después de la caída en el pecado original y como signo del retiro de la trascendencia divina, es citada, en notas póstumas previas a la escritura del *Trauerspielbuch*, en asociación con el contraste entre la palabra hablada de la tragedia y la instancia significante (escritural–sonora) del lamento propio del *Trauerspiel*: “donde en la tragedia se levanta la eterna rigidez de la palabra hablada, el *Trauerspiel* recoge la resonancia infinita de lo que es su sonido” [*Wo in der Tragödie die ewige Starre des gesprochenen Wortes sich erhebt, sammelt das Trauerspiel die endlose Resonanz seines Klanges*]” (2010 II–I:144; 1991 II–I:140). En la experiencia incondicionada del lenguaje

⁶ Al respecto, Díaz (2023:29–32) analiza el alcance que encuentra en el libro sobre el *Trauerspiel* la apelación a la “ciencia del origen” entendida en consonancia con una “ciencia de la salvación”, en la cual la tradición barroca es rescatada del olvido por la crítica benjaminiana, sin recaer en una interpretación mítica de la figura de la salvación (*Rettung*).

inscripto en las escenas profanas de la lectura y de la escritura propiamente modernas, la palabra, vinculada con lo falto de expresión (*das Ausdruckslose*), retorna bajo la iteración de una resonancia musical, en la que el sentido se encuentra interrumpido por una “riqueza sonora” (2012a:255) y la mudez aparece leída por el alegorista en tanto lamento de la naturaleza. En cada duelo (*Trauer*), indica Benjamin, “hay una propensión a quedarse sin habla [*Sprachlosigkeit*]” (1991 I–I:398). Esto “supera infinitamente cualquier incapacidad para la comunicación o displacer ante ella”. Luego detalla: “Así, lo triste [*Das Traurige*] se siente conocido de parte a parte por lo incognoscible” (2012a:270; 1991 I–I:398). De este duelo, en el que el habla por un instante cesa y el mecanismo de la comunicación instrumental se vuelve opacidad o malentendido, nace la lectura alegórica y su lenguaje fragmentario concebido en tanto escritura. Al respecto, se insiste en que “ser nombrado [...] quizás siga siendo siempre un presentimiento del duelo. Pero cuánto más lo es no haber sido nombrado, sino tan solo leído, haber sido leído inciertamente por el alegorista y solo gracias a él haberse tornado altamente significativo [*hochbedeutend*]” (2012a:270; 1991 I–I:398).

En la fragmentariedad de la escritura alegórica se quiebra la ilusión mítico–aurática de la divinización de la naturaleza bajo la forma del símbolo (Vedda, 2012:41) —la falsa reconciliación entre el nombre y lo nombrado— y estalla la forma lingüística del signo (*Zeichen*). En tanto escritura, la figura alegórica se sedimenta como resto petrificado que presenta al lenguaje como no igual así mismo, desintegrado bajo un juego del duelo en el que la muerte aparece asociada al intervalo retórico del carácter no intencional y no comunicativo del lenguaje socavado por la interrupción alegórica y mediante la imposibilidad de una comprensión instrumental del signo. La operación de lectura que aquí encontramos respecto del estatuto del lenguaje en vinculación con la alegoría concebida en tanto figura retórica límite consiste en pensar la apariencia estética desde una esfera en la que ella sea expuesta bajo el dominio de una experiencia o forma de percepción radicales (Menninghaus, 1993; Weigel, 2007), que encontrarán nuevos climas de irrupción en las vanguardias históricas, el cine y la fotografía. El ámbito incondicionado de la experiencia estética no puede dejar de ser pensado en su implicación con la esfera retórica del lenguaje fragmentado del proceder luctuoso de las obras de arte, dado en la escena alegórica que se instituye en los *Trauerspiele* y su interpretación crítica.

4. La crítica en cuanto mortificación de las obras

El problema del trasfondo equívoco de las obras de arte persiste en los distintos escritos de Benjamin. Sus abordajes tempranos sobre la literatura del romanticismo de Jena, Goethe y el *Trauerspiel*, la incursión en las vanguardias de su tiempo, en el modernismo de Baudelaire, el cine y la fotografía —y en la traducción concebida como una práctica artística—, están siempre en vinculación con la forma retórica equívoca que impone cada objeto, en sus diversos dominios. En este sentido, en la estética de Benjamin, los modos escriturarios que adopta su crítica filosófica están mediados por las formas compositivas de las obras. La interpretación, o el espacio crítico de las obras, deviene causada por lo irreductible de sus objetos. Notoriamente, el núcleo de dicha cuestión en relación con el *Trauerspiel* consiste en marcar que su forma poética constituye una escena retórica sumamente privilegiada para la crítica filosófica, a saber: exige emplazar la lectura en la intersección entre interpretación y resto. Al respecto, nos dice Benjamin:

La crítica es mortificación de las obras. A esto se aviene la esencia de dichas obras más que la de cualquier otra producción. [...] La estructura y el detalle están siempre, en última instancia, históricamente cargados. El objeto de la crítica filosófica es mostrar que la función de la forma artística consiste precisamente en hacer de los contenidos históricos objetivos que subyacen a toda obra significativa contenidos filosóficos de verdad. En esta transformación de los contenidos objetivos en contenido de verdad [...] toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina. En la estructura alegórica⁷ del *Trauerspiel* barroco se destacan desde siempre con claridad tales formas en ruinas de la obra de arte redimida (2012a:225–226).

Si contrastamos este pasaje con enclaves discursivos de su tesis doctoral, encontramos una particular apropiación y uso de la forma de la crítica romántica en cuanto crítica inmanente de las obras, ligada primordialmente al momento objetivo de su interpretación y no al momento subjetivo de la ironía en cuanto procedimiento simbólico en el que reverbera —aunque desplazándose— el modelo de la reflexión de la subjetividad idealista. Citamos:

⁷ O “En la construcción alegórica [*Im allegorischen Aufbau*]” (1991 I–I:358). Los subrayados y traducción alternativa son nuestros.

Para la teoría del arte el concepto de ironía tiene dos significados, en uno de los cuales es en efecto expresión de un puro subjetivismo. Solo en este ha sido hasta ahora entendido en la literatura sobre el romanticismo, y precisamente a consecuencia de esta unilateral concepción ha sido absolutamente sobrevalorado como testimonio del subjetivismo mencionado. La poesía romántica reconoce “como su ley primera [...] que el arbitrio del sujeto no está sujeto a ninguna ley”, se dice de modo aparentemente inequívoco. Únicamente en una consideración más precisa se plantea la cuestión de si esta frase equivaldría a un pronunciamiento positivo sobre la esfera de competencias del artista creador o solamente a una formulación extravagante de lo que la poesía romántica exige a sus poetas. En ambos casos habrá que decidirse a dotar interpretativamente de sentido a la frase y hacerla comprensible. Y, a partir del segundo caso, habría que entender que el poeta romántico debe ser “cabalmente poesía”, como en otro pasaje propone incrédulo Schlegel como paradójico ideal. Si el artista es la poesía misma, entonces su arbitrio no tolera en ningún caso ley alguna sobre sí, pues no es otra cosa que una pobre metáfora de la autonomía del arte (2007a:82).

La ironía formal, vinculada con el momento objetivo de las obras y con la implicación entre el contenido objetivo y el contenido de verdad, se inscribe por otra vía, a través de la cual queda abierta la orientación de una crítica retórica de las premisas idealistas que si bien el romanticismo de Jena promueve, no expone los límites necesarios para producir un salto radical en lo que respecta a la tarea de la crítica dentro del discurso filosófico. En lo que concierne a esto, Benjamin indica lo siguiente:

Sin embargo, como muestra una ojeada a la producción poética del romanticismo temprano, existe igualmente una ironía que no solo ataca al material, sino que también pasa por encima de la unidad de la forma poética. Esta ironía es la que ha favorecido la noción de un subjetivismo romántico *sans phrase*, pues no se ha reconocido con claridad suficiente la total diversidad de esta ironización de la forma artística respecto a la que afecta al material. Esta estriba de hecho en un comportamiento del sujeto, mientras que aquélla representa un momento objetivo de la obra. [...] En esta clase de ironía, que nace de la relación con lo incondicionado, no se trata por tanto de subjetivismo y de juego, sino de la asimilación de la obra limitada a lo absoluto, de su plena objetivación al precio de su ruina. Esta forma de la ironía procede del espíritu del arte, no de la voluntad propia del artista (2007a:83–85).

La ironía formal emplaza a las obras como “forma determinada de la obra singular, que se podría definir como forma de exposición” que, en ese acto mismo, “se convierte en la víctima de la descomposición irónica” (2007a:85). El carácter *singular* de la descomposición poética que efectúa la semiosis fragmentaria de cada obra concierne a su más acá retórico, instituido en cuanto forma performática, existente en una determinación simbólico–objetual dada en acto y expuesta, como afirma De Man a propósito de la lectura de la tesis doctoral de Benjamin, “mediante la ruina de la obra” (1998:259). Este momento no resulta identificable para Benjamin con la interpretación idealista del discurso de la crítica filosófica de concebir la forma como predisposición subjetiva *a priori*–trascendental y orienta el análisis de las obras en vinculación con lo eidético en tanto ámbito de lo simbólico/incondicionado inscripto en el ámbito del arte. El procedimiento retórico del *Witz*, de la “ironización de la forma de exposición”, “es por así decir la tempestad que alza el velo ante el orden trascendental del arte, y descubre a éste y en su seno la subsistencia inmediata de la obra en tanto que misterio” (Benjamin, 2007a:86), en cuanto resto simbólico atravesado por un *no saber* o trasfondo *incondicionado*.

Friedrich Schlegel y los románticos de Jena son plenamente consecuentes con estos parámetros retórico–estéticos al articular (fragmentando) o componer (descomponiendo) el discurso de la crítica, acercándolo a la forma del aforismo y superponiéndolo de manera inseparable con el contenido objetivo de las obras. Pues “la forma de exposición de la obra singular” contiene un “valor límite” (Benjamin, 2007a:73) que implica el discurso de la crítica con la obra en un doble movimiento: la obra resulta inseparable de su interpretación y ésta se haya siempre perturbada por un trasfondo incondicionado que le pertenece al carácter expositivo de las obras. La lectura crítica solo puede indicarlo o reconocerlo como la condición de posibilidad de su existencia, sin nunca suplirlo. En ese sentido, la crítica opera como contrapartida de la intención conceptual–analítica y la aspiración de sistema que prima en la forma del párrafo. Este desplazamiento resulta impensable sin el giro de la crítica hacia el momento objetivo de las obras de arte.

La forma aforística del *Witz* romántico inscribe un nexo inerradicable entre obra y crítica. No hay modo de interpretar la obra por fuera de la imbricación singular entre crítica y resto, es decir, a través del atravesamiento inmanente de la abstrusidad que el discurso de la crítica reconoce de forma no totalizadora en las tensiones e incompatibilidades que se producen en la obra, concebida como singularidad irreductible, no

subordinada a la taxonomías de los géneros o de las tradiciones estéticas. Por el encomio de esa abstrusidad, que se sobrepone en los fragmentos de Schlegel, desde la cosmovisión aséptica de la Modernidad filosófica su quehacer crítico ha sido desestimado en su contemporaneidad tanto como discursividad filosófica como poética. La tesis doctoral de Benjamin (2007a) se detiene en ello, en esa desestimación de época que inintencionalmente potencia su propuesta retórico-crítica acercándonos a la interpretación de la oscuridad de los escritos schlegelianos por medio del imprescindible recorrido inmanente de su fragmentariedad discursiva, de la cual no habría que esperar “nada más que una voz, una lengua y una gramática para el instinto de la divinidad, que es su germen, o, si se atiende a lo esencial, que es ella misma” (Schlegel, 1994b:70–71).

Benjamin rescata el momento objetivo de la obra de arte singular (entendida como centro de la reflexión que incluso atenta contra su fundamentación idealista) y la concepción del arte como determinación del absoluto no subjetivo (más allá de la mirada unilateral que reduce el romanticismo de Jena a la filosofía fichteana, como ha hecho Hegel). Para Benjamin, lo interesante del discurso de la crítica de arte romántica reside en que lo que alcanza su plenitud en el movimiento reflexivo es la obra en su condición obra de arte, no la reflexión y el absoluto como categorías de procedencia idealistas. El arte, en cuanto ámbito o *Medium* de la reflexión, reinventado en términos retórico-estéticos, se le presenta al espíritu finito como un fondo de incompreensión, de no saber, que torna no acabada cualquier reflexión sistemática sobre las cosas.

Afirmar que la poesía es “infinitamente valiosa”, como nos los dice Schlegel, consiste en una “confiada presuposición” (1994a:47–48), en una forma simbólica para la cual el clímax de su valor estético se encuentra al mismo nivel que el de su superlativa inefabilidad. Demostrar la validez lógica del valor infinito de la poesía que confiadamente presuponen los románticos de Jena no sería sino una tarea absurda, puesto que se encontraría restringida por las determinaciones conceptuales de un espíritu finito que le resulta imposible desvincularse de un margen de estrechez que antepone cada forma de expresión en cuanto materialidad concreta. No existe la posibilidad de que un discurso, por aferrarse a los principios de la lógica, pueda ir más allá de los lindes que lo constituye en cuanto acto de exposición poética, encabalgado a las tensiones equívocas y a la determinación particular que se configura en cada acto de la escritura. La pretensión fallida de validar *demonstrativamente* el valor infinito de la poesía nos revela y nos testimonia una verdad indubitable: la imposibilidad de acceder de un modo absoluto al absoluto, a lo infinito inacabable. Cada acceso parcial y fallido al absoluto se realiza en una determinación de él, dada en una instancia de incesante mediación. Este tipo de verdad es indubitable en tanto testimonio que persiste latente en la reflexión crítica de la poesía romántica y no mediante una inferencia deductiva que sería propia de una verdad indubitable en el sentido de *demonstrable* bajo el retoño inmanente de la razón, presentada en su uso correcto y metódico, examinándose a sí misma en los fueros de su propio tribunal.

Tanto en el ámbito de la naturaleza como en el del mundo espiritual —refiriéndonos, específicamente, a la esfera del arte—, la filosofía kantiana, concebida como cosmovisión de los problemas de la gnoseología moderna pre-crítica, se atiene a entender dichos ámbitos dentro de un marco metafísico binario o tradicional. Por él, a pesar de que proclame ser crítica contraponiéndose con el racionalismo dogmático, la filosofía de Kant no abandona, como en la *Crítica de la razón pura* se explicita, el modo de proceder dogmático propio de las filosofías de sistema (Kant, 2007:35). La actividad judicativa, en lo que refiere a los principios de la naturaleza o al juicio de gusto (Kant, 1991:91), se lleva a cabo dentro de los límites de la Razón (*Vernunft*) que presupone la existencia de un afuera que le es ajeno, el cual le está vedado, en términos adialécticos, al acto de conocer. Ese más allá incognoscible y solo postulable por la Razón pertenece exclusivamente a la razón de Estado de lo pensable, evitando de este modo incurrir en el trastocamiento de las condiciones de posibilidad dentro de las cuales se constituye, en un sentido estricto, el conocimiento. Con esto, Kant no deja de restituir a lo pensable su antiguo valor metafísico —*tò noetón* de la *República* de Platón (2000:509d–511d)—, aunque desligándolo de lo que desde antaño el pensar mentaba en relación con la palabra *episteme*. De allí que Schlegel le replique a la gnoseología kantiana el no haber incluido dentro de los conceptos originarios del entendimiento la “categoría de casi” (1994a:58). Esta categoría límite, no hipostasiable, atentaría contra el uso moderado de los conceptos que le es propio al conocer (*erkennen*) y dinamizaría el proceder del espíritu orientando y encauzando la razón hacia lo que le es extraño y ajeno. Este trasfondo incondicionado, que la excede pero que no deja de presentársele en su interior bajo un horizonte de indeterminabilidad estético-sublime, concierne a la instancia inasible e inacabable del infinito al que incesantemente tiende el movimiento reflexivo de la crítica schlegeliana. Este movimiento divide la subjetividad y la presenta en tanto subjetividad estética (no cognoscente), ligada a la imaginación productiva y al carácter incondicionado de la razón (no a las determinaciones conceptuales del entendimiento). En esta escisión, encuentra su primado, en el movimiento reflexivo de la crítica, el momento objetivo de las obras de arte, expuesto como vórtice tanto de la interpretación crítica como de la lectura de las categorías del discurso de la estética en cuanto filosofía del arte.

En la práctica de la crítica como mortificación de las obras, Benjamin lee la alegoría barroca del *Trauerspiel* alemán como forma retórica disruptiva que desintegra la bella apariencia de las obras y el ideal orgánico del discurso de la estética tradicional. En su radicalidad estética, la alegoría barroca eleva a elemento retórico constitutivo de su poética el esquematismo principal del que se alimentan y divergen las figuras: la disrupción del sentido, la interrupción de las imágenes y el uso indiciario de las diferentes marcas semióticas y del signo lingüístico, escindido en las escenas inquietantes y móviles tanto del carácter incondicionado del lenguaje como de la escritura. No obstante, la reformulación tropológica que la crítica benjaminiana lee en el uso barroco de la alegoría, emplaza dicha forma retórica como figura límite de la concepción tropológica de la poética clásica heredada de la tradición aristotélica, en la que lo figurativo se mide por una mera relación analógico-matemática entre términos (Aristóteles, 2006:1457b6-30; 2007:1505a-1405b20 y 1406b20-1407a19). Por el contrario, la alegoría barroca introduce el problema de la temporalidad en la enunciación poética y lleva más allá de sí la representación alegórica comprendida como mera representación *mimética* (en el sentido tradicional de esa caracterización), extrínseca y separada de la cosa nombrada, emplazando las figuras en su irreductible transitoriedad. Los poetas del *Trauerspiel*, nos dice Benjamin, representan la naturaleza como una “eterna caducidad, solo en la cual la mirada saturnina que es la propia de aquellas generaciones reconocía como tal la historia” (2007c:398).⁸ En la naturaleza, ya mediada o caída, el lenguaje se expone en tanto escritura y el tiempo se petrifica en una imagen ambigua, en la que se desdobra su doble rostro: la de ser tanto el engendrador como el devorador de sus propios vástagos.

5. Conclusiones

Benjamin lee la alegoría barroca mediante una tropología límite o radical, sobredeterminada por un fundamento retórico no sistemático, no reducido a un lenguaje lógico. En ella, la práctica del discurso de la crítica benjaminiana pone sobre relieve la materialidad retórica de la apariencia estética y caracteriza su determinación semiótica indirecta en tanto lenguaje afectado, en tanto escena performativa de la instancia de acto de la enunciación poética de cada obra o caso artístico. Pues la lectura crítica benjaminiana insiste en marcar, en el esquematismo semiótico de la forma alegórica, el estatuto retórico-formal límite del lenguaje de los *Trauerspiele* concebido desde un fundamento semiótico contingente, en el cual se instituye una nueva forma de entender las figuras retóricas. Este estatuto retórico-formal presenta la semiosis alegórica en su condición de forma artístico-profana, entendida mediante una concepción retórico-temporal de la escritura. Conforme a esta concepción, la escritura es representada más allá de la esfera del primado del sentido y resulta expuesta en cuanto lenguaje fragmentado, en el encabalgamiento forjado entre el luto de la voz y una forma tropológica incompatible con el modelo analógico-proporcional clasicista.

La alegoría barroca opera en los *Trauerspiele* como una figura límite en la que se instituye esa experiencia retórica extrema, posible en la medida en que su forma artística interioriza de modo problemático o tensional lo falto de expresión (*Das Ausdruckslose*) dentro de una interpretación inédita del esquematismo retórico de las figuras, a saber: en cuanto instancia de exposición de la apariencia estética concebida en tanto escritura de una semiosis fragmentaria y luctuosa. De modo paradójico, la vida semiótica de las formas artísticas se instituye mediante un proceder luctuoso del lenguaje y del discurso de la crítica entendido en cuanto mortificación de las obras. La alegoría, en tanto figura atravesada por el proceder luctuoso del significar, pone el acento en la experiencia incondicionada del lenguaje emplazado en el plano estético-objetivo particular de la escritura, pensada en su condición moderna y situada en la escena profana de la historia. Bajo esta escena, el procedimiento de la semiosis alegórica permite desarticular la apariencia de belleza de la obra como totalidad y la exhibe como fragmento. Los símbolos, las imágenes, los signos y diversas formas semióticas devenidas *escritura* (carácter gráfico, resto simbólico, ruina) se exponen en la semiosis alegórica sin pretensión de plenitud de sentido —el significante utilizado por Benjamin es *Sinnerfüllung* (1991 I-I:398), refiriéndose a la ilusión de totalidad sémica que opera en el símbolo, comprendido como forma semiótica particular—.

En su condición de figura límite, la alegoría, escenificada como mudéz de la naturaleza, inscribe una verdad que requiere ser leída en su dimensión retórico-estética negativa. En cuanto escritura, por una vía de análisis retórico-performativa, la alegoría se emancipa de su prefiguración hermenéutica y se emplaza como corporeidad irreductible (*Körper*), reconocible como tal en el movimiento de una semiosis fragmentaria dada

⁸ Citamos esta edición debido a que en su traducción se conserva la posible, y para nosotros efectiva, caracterización figurativa que puede disponer en este contexto la expresión oximorónica *ewige Vergängnis* (Benjamin, 1991 I-I:358), en la que se expone una “tensión entre inmanencia y trascendencia” (Benjamin, 2012a:227). La versión de Carola Pivetta traduce aquella expresión, sin borrar la tensión oximorónica, como “eterna transitoriedad” (Benjamin, 2012a:223).

en el momento objetivo de las obras de arte y leída por el discurso de la crítica practicada como mortificación de las obras. La interpretación, o el intervalo crítico de las obras, nace entonces causada por lo irreductible de sus objetos. Las variaciones equívocas que interceden el cuerpo de la escritura alegórica en cuanto figura límite o materialidad significativa vaciada de significado remiten a formas de intercambio que ponen en juego determinaciones semióticas específicas (géneros, figuras, poéticas, modos de expresión, entre otras). Estas posibilitan concebir el contenido objetivo de lo escrito mediatizado por una economía retórica instituida bajo un esquematismo doble de pérdidas y excesos, de enajenación y *plus* valor, de tachadura de significados e indeterminación de la significación. Ello se debe a que el contenido retórico–objetivo de lo escrito, en tanto *Gehalt*, resulta inseparable de la forma de exposición alegórica efectuada en el discurso de la crítica entendida en cuanto mortificación de las obras de arte. De modo que, en ella, el contenido, sin nunca poder positivizarse o aislarse como si fuera una entidad autónoma de la instancia de acto de su exposición, es inscripto mediante un momento temporal fragmentario–interruptivo, inherente al estatuto retórico de una estética negativa.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2015). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- Alcalde, R. (1993). Tres clases de retórica. *Conjetural*, (27), 81–97.
- Aristóteles (2006). *Poética*. Colihue.
- Aristóteles (2007). *Retórica*. Gredos.
- Benjamin, W. (1978). *Briefe*. Hrsg. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem (1966). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (1972–1989). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Benjamin, W. (2007a). El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. En *Obras* (Libro I/Vol. I, pp. 7–122). ABADA.
- Benjamin, W. (2007b). ‘Las afinidades electivas’ de Goethe. En *Obras* (Libro I/Vol. I, pp. 124–216). ABADA.
- Benjamin, W. (2007c). El origen del Trauerspiel alemán. En *Obras* (Libro I/Vol. I, pp. 217–459). ABADA.
- Benjamin, W. (2010a). Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. En *Obras* (Libro II/Vol. I, pp. 144–162). ABADA.
- Benjamin, W. (2010b). Sobre el programa de la filosofía venidera. En *Obras* (Libro II/Vol. I, pp. 162–175). ABADA.
- Benjamin, W. (2010c). Hacia la crítica de la violencia. En *Obras* (Libro II/Vol. I, pp. 183–206). ABADA.
- Benjamin, W. (2010d). El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia. En *Obras* (Libro II / Vol. I, pp. 141–144). ABADA.
- Benjamin, W. (2010e). Charles Baudelaire, *Tableaux parisiens*. En *Obras* (Libro IV/Vol. I, pp. 9–22). ABADA.
- Benjamin, W. (2012a). *Origen del Trauerspiel alemán*. Gorla.
- Benjamin, W. (2012b). Zentralpark. En *El París de Baudelaire* (pp. 243–285). Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2015). Esquemas para un problema psicofísico. En *Sobre el amor y temas afines (Un problema europeo)* (pp. 41–46). Gorla.
- Bohrer, K. H. (2017). *La crítica al romanticismo. La sospecha de la filosofía contra la modernidad literaria*. Prometeo.
- Buck–Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Visor.
- De Man, P. (1998). *La ideología estética*. Cátedra.
- Díaz, V. (2023). *Tensión y materia. El método del Barroco en Walter Benjamin*. 17Crises Editora.

- Fragasso, L. (1993). Crítica y melancolía. En G. Massuh y S. Fehrmann (Eds.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana* (pp. 123–136). Alianza.
- García Elizondo, E. (2023). El criticismo como punto de partida para una filosofía contemporánea venidera. *Revista Filosofía UIS*, 22(2), 331–354. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/14002>
- Hamacher, W. (2012). *Lingua Amissa*. Miño y Dávila.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Ávila Editores.
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Colihue.
- Lindner, B. (2014). Alegoría. En: M. Opitz y E. Wizisla (Comps.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 17–82). Las cuarenta.
- Menke, B. (2011). *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In B. Lindner (Hrsg.), *Benjamin Handbuch* (pp. 210–229). Metzler.
- Menninghaus, W. (1993). Lo inexpressivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin. En G. Massuh y S. Fehrmann (Eds.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana* (pp. 37–56). Alianza.
- Menninghaus, W. (2013). *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Biblos.
- Platón (2000). *República*. En C. Eggers Lan, *El Sol, la Línea y la Caverna*. Colihue.
- Schlegel, F. (1994a). Fragmentos del Lyceum (1797). En *Poesía y filosofía* (pp. 47–67). Alianza.
- Schlegel, F. (1994b). Sobre la filosofía (1799). En *Poesía y filosofía* (pp. 69–94). Alianza.
- Tiedemann, R. y Schweppenhäuser, H. (2018). Comentarios a 'Las afinidades electivas' de Goethe. En W. Benjamin, *Dos ensayos sobre Goethe* (pp. 103–136). Gedisa.
- Vedda, M. (2012). Melancolía, transitoriedad, utopía. Sobre *Origen del Trauerspiel alemán*. En W. Benjamin, *Origen del Trauerspiel alemán*. Gorla.
- Weigel, S. (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. *Revista Acta Poética*, 27 (1–2), 173–203.
- Wohlfarth, I. (1999). Sobre algunos motivos judíos en Benjamin. En E. Cohen (Ed.), *Cábala y deconstrucción* (pp. 103–137). Azul Editorial.