

Georg Lukács

Sobre Walter Benjamin¹
(Crisis, alegoría y ruinas.
Contrapunteo sobre el origen Drama Barroco Alemán)

Nuestro propósito aquí es demostrar que el espíritu de la alegoría se manifiesta sin ambigüedad tanto en la teoría como en la práctica de la vanguardia modernista.

No es casual que, desde hace décadas, los críticos hayan llamado la atención, por un lado, sobre la afinidad básica entre el barroco y el romanticismo y, por el otro, sobre los fundamentos del arte y la ideología modernistas. El propósito de esta táctica es definir y legitimar a estos últimos como herederos y sucesores de las grandes crisis del mundo moderno y como representantes de la profunda crisis de nuestra época. Fue Walter Benjamin quien proporcionó la más profunda y original teorización de estos puntos de vista.

En su estudio del drama barroco alemán (*Trauerspiel*), construye una audaz teoría para demostrar que la alegoría es el estilo más genuinamente adaptado a los sentimientos, las ideas y la experiencia del mundo moderno. No es que este programa sea proclamado explícitamente. Por el contrario, su texto se limita estrictamente al tema histórico elegido. Sin embargo, su espíritu va mucho más allá de ese estrecho marco. Benjamin interpreta el Barroco (y el Romanticismo) desde la perspectiva de las necesidades ideológicas y artísticas del presente. Su elección de este tema, más estrecho para su propósito, es peculiarmente feliz, porque los elementos de la crisis barroca surgen con claridad inequívoca en el contexto específico de la sociedad alemana del periodo. Esto se produjo como consecuencia del lapso temporal en el que Alemania se hace un mero objeto de la historia mundial. Esto condujo, a su vez, a un provincianismo desesperado e introspectivo, como resultado del cual las contra-tendencias realistas de la época se debilitaron -o se manifestaron sólo en casos excepcionales como Grimmshausen-. Esta fue una brillante visión que llevó a Benjamin a fijar en este periodo en Alemania, y en el drama en particular, como tema de su investigación. Esto también le permite ofrecer una imagen viva, una representación real del actual problema teórico, sin forzar ni distorsionar los hechos históricos de la manera en que los ven frecuentemente las historias generales contemporáneas.

¹ Este comentario póstumo apareció en *New Left Review*, 1, 110, Julio de 1978. Pp. 83-88. Forma parte del rico testimonio escrito que dejó Lukács del intento fallido de dar cuerpo a la revista *Krisis und Kritik*, propuesta para la que Bertold Brecht y Walter Benjamin habían convocado al autor de este artículo. Si bien los intereses temáticos expresados en este comentario de Lukács halagan el fascinante *Origen del drama Barroco alemán* de Benjamin, el filósofo húngaro tuvo fuertes diferencias con las dos figuras intelectuales mencionadas antes, en el marco de la disputa sobre la herencia romántica del arte revolucionario, en el que Lukács defendió ante existencialistas franceses y marxistas alemanes el concepto de arte comprometido contra las representaciones "degeneradas" de las vanguardias. En el marco del realismo representativo promovido por la URSS y su pugna contra las expresiones artísticas revolucionarias disidentes, del mismo modo que en lo que Arpád Kádarkay llamó la transición de Lukács "de la Totalidad a la especificidad", debe leerse el grueso de esta ecléctica reseña. El artículo original fue publicado en la revista alemana *Ästhetik* y la versión que aquí se reproduce en castellano fue traducida al inglés por Rodney Livingston para *New Left Review*. La traducción en castellano fue hecha por César Duque para un informe especial sobre György Lukács en la Revista Menocchio, revista de estudiantes de historia de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Cualquier comentario puede ser enviado a cesar.a.duque.sanchez@gmail.com

De manera preliminar a un examen más minucioso del análisis de Benjamin del Barroco desde el punto de vista del carácter problemático del arte contemporáneo, será útil echar un vistazo a la distinción entre simbolismo y alegoría establecida por la estética romántica. Esto revelará que la posición de quienes participaron en ese proceso estaba aquí mucho menos definida claramente que la de los pensadores en las crisis que los precedieron o siguieron. Las razones de su posición intermedia son múltiples. Sobre todo, aconteció el impacto abrumador de la personalidad de Goethe, con su visión clara dentro de este mismo problema -que él también, como hemos visto, consideró crucial para el destino del arte. Este factor se intensificó por el poderoso impulso hacia el realismo en el arte activo en Goethe, pero de ninguna manera ocurrió solo en él. Además, el romanticismo se consideraba una fase de transición entre dos crisis. Esto llevó a una comprensión específica, aunque cuestionable, de la naturaleza histórica del problema, pero también a una cierta desactivación del dilema interno implícito en cualquier intento de definir la alegoría.

En su estética², Schelling organiza la historia del arte de acuerdo de acuerdo al principio de que el arte Clásico sucedió en una era de simbolismo, mientras que la Cristiandad fue dominada por la alegoría. La primera reivindicación se basa en la tradición establecida por Winckelmann, Lessing y Goethe; la segunda tiene por objeto proporcionar un fundamento histórico para un arte específicamente romántico. No es tanto la ausencia de un conocimiento realmente preciso de la era Cristiana lo que hace que este esquema sea tan vago y ambiguo, como el hecho de que su perspectiva es monolíticamente romántica en demasía. Esto hace a un lado ese conflicto que ya nos es familiar entre el símbolo y la alegoría en la escultura, e incluso interpreta como autores alegóricos y obras alegóricas a aquellos en quienes la primacía del simbolismo realista es indudable. Solger se hace cargo de la distinción de Schelling, pero la define más claramente al nivel de la teoría general.³

Los verdaderos teóricos de las tendencias de crisis de la alegoría en el romanticismo fueron Friedrich Schlegel y Novalis. Su selección y propagación de la idea de la crisis y de la alegoría en tanto medio de expresión apropiada para ella, cuanto de las estrechas afinidades con las filosofías de la historia que acabamos de esbozar. Pero mientras que, en particular para Schelling, el problema se vuelve menos agudo al incorporarlo en una filosofía objetiva de la historia, Schlegel toma como punto de partida la pérdida de una mitología que podría servir de base a la cultura y sobre todo al arte. La pérdida es vista como el índice de una crisis, aunque todavía espera y cree que la creación de una nueva mitología permitirá encontrar una salida al impasse de la profunda crisis de su época. Puesto que para Schlegel toda mitología no es otra cosa que «una expresión jeroglífica de la Naturaleza que nos rodea», transfigurada por la imaginación y el amor, no es ninguna sorpresa verlo concluir que «toda belleza es alegoría. Simplemente porque es inefable, la verdad más alta sólo puede expresarse en la alegoría». Esto conduce a la hegemonía universal

² Werke, Stuttgart and Augsburg 1956, Vol. 1, 5, p. 452.

³ Solger, Erwin, Berlín 1815, pp. 41-9.

de la alegoría en todas las formas de la actividad humana: el lenguaje mismo, en sus manifestaciones primordiales, es «idéntico a la alegoría».⁴

Es evidente que tal análisis tiende cada vez más a recortar la alegoría libre de sus antiguos vínculos con la religión cristiana, vínculos que fueron precisamente determinados e incluso establecidos por la teología. En cambio, establece su afinidad con una anarquía específicamente moderna de los sentimientos, y con una disolución de la forma que conduce a su vez al colapso de la representación objetiva [*Gegenständlichkeit*]. Novalis encuentra una fórmula explícita para tales tendencias. "Historias sin enlaces [lógicos], son sólo asociaciones, como sueños. Poemas que son meramente melódicos y llenos de hermosas palabras, pero sin ningún significado ni coherencia, en el mejor de los casos sólo unas cuantas estrofas que son comprensibles, como una masa de fragmentos compuestos de los objetos más heterogéneos. En el mejor de los casos, la verdadera poesía sólo puede tener un sentido alegórico general y un efecto indirecto, como la música, etc.».⁵

En comparación con estas afirmaciones inciertas, oscuras y contradictorias de los románticos, la imagen de la tragedia barroca alemana grabada por Benjamin es notable por su impresionante consistencia interna y coherencia. Este no es el lugar para entrar en una discusión de sus polémicas a menudo brillantes, como la que se opone a Goethe, o de sus lúcidos análisis detallados.

Debemos comenzar subrayando que toda su interpretación del Barroco no se queda corta con un contraste entre el Barroco y el Clasicismo, o con el intento (típico de algunos eclécticos posteriores) de establecer el Manierismo y el Clasicismo como tendencias relacionadas y complementarias. En su lugar, hace un ataque directo a su objetivo: la revelación del principio del arte en sí. «En el campo de la intuición alegórica», dice «la imagen es un fragmento, una runa. Su belleza como símbolo se evapora cuando la luz del aprendizaje divino cae sobre ella. La apariencia falsa de la totalidad se extingue. Para el *eidos* desaparece, el símil deja de existir, y el cosmos que contiene se encoge hacia arriba. . . Una intuición profundamente arraigada del carácter problemático del arte. . . Surge como una reacción a su confianza en sí mismo en la época del Renacimiento».⁶ Sin embargo, la lógica del argumento de Benjamin conduce a la conclusión de que el carácter problemático del arte es el del mundo en sí mismo, el mundo de la especie humana, de la historia y de la sociedad; es la decadencia de todas estas dimensiones la que se ha hecho visible en la imaginaria alegórica. En la alegoría, «el observador se enfrenta a la *facies hipocrática* [rostro hipocrático] de la historia como un paisaje petrificado y primordial». La historia ya no «asume la forma del proceso de una vida eterna, tanto como la de la decadencia irresistible». Sin embargo, «la alegoría se declara por lo tanto a sí misma como más allá de la belleza. Las alegorías están en el reino de los pensamientos, tanto como las ruinas están en el reino de las cosas».⁷

⁴ Friedrich Schlegel, *Prosaische Jugendschriften*, Vienna 1908, Vol. II, pp. 361, 364 and 382.

⁵ Novalis, *Werke*, Jena 1923, Vol. II, p. 308.

⁶ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, NLB, London 1977, p. 176.

⁷ *Ibid.* pp.166 and 178.

Así, Benjamin ve con absoluta claridad que, aunque la oposición del símbolo y la alegoría es crucial para la definición estética de cualquier obra de arte, no es en última instancia el producto espontáneo o consciente de las consideraciones estéticas. Se nutre de fuentes más profundas: por la necesaria respuesta del hombre a la realidad en la que él vive y que ayuda o impide sus actividades. No se requiere un examen detallado para demostrar que, con todo esto, lo que está haciendo Benjamin es tomar y extender de una manera más profunda el problema del arte moderno, como se definió dos décadas antes de él por Wilhelm Worringer en su libro *Abstracción y Empatía*. El análisis de Benjamin es más profundo y discriminatorio que el de su predecesor, y más específico y sensible en su clasificación histórica de las formas estéticas. El dualismo resultante que, como hemos visto, recibió su primera definición altamente abstracta por parte de los románticos, cristaliza ahora en una descripción e interpretación históricas firmemente basadas en la crisis moderna del arte y la ideología. A diferencia de Worringer y de los críticos posteriores del arte modernista, Benjamin no siente la necesidad de proyectar sus fundamentos espirituales e intelectuales en una época primordial, para poner en primer plano el abismo que separa el símbolo y la alegoría. Tampoco su desempeño se ve perjudicado por el hecho de que las corrientes de fondo socio-históricas siguen siendo algo vagas y desenfocadas.

El estudio de Benjamin, por lo tanto, parte de la idea de que la alegoría y el símbolo expresan respuestas humanas fundamentalmente divergentes a la realidad. Su crítica incisiva de las oscuridades en las formulaciones de los románticos puso de relieve que, en última instancia, el modo alegórico se basa en una perturbación que interrumpe la respuesta *antropomorfa* al mundo que constituye el fundamento de la reflexión estética. Pero como lo que vemos en el arte mimético es el esfuerzo del hombre por la autoconciencia en sus relaciones con su propia esfera de actividad en la naturaleza y en la sociedad, es evidente que la preocupación con la alegoría debe socavar esa humanidad universal que siempre está implícita en la reflexión estética. Sin generalizar tan ampliamente como lo hacemos aquí, Benjamin se expresa muy firmemente sobre este punto. «Y aún hoy no es obvio que la primacía de la cosa sobre lo personal, el fragmento sobre lo total, represente un enfrentamiento entre la alegoría y el símbolo, del cual es el opuesto y, por eso mismo, su igual en poder. La personificación alegórica siempre ha ocultado el hecho de que su función no es la personificación de las cosas, sino más bien dar a la cosa una forma más imponente levantándola como persona».⁸

Esto trae los elementos claves del problema enfáticamente en foco. Sin embargo, Benjamin sólo se preocupa por establecer la paridad estética (o transestética) para la alegoría. Por eso no va más allá de la mera descripción, aunque conceptualmente generalizada. Él ignora el hecho de que dar a las cosas una forma más imponente es fetichizarlas, en contraste con un arte mimético antropomorfizante, con su tendencia inherente a la derrota y su verdadero conocimiento de las cosas como mediadores de las relaciones humanas. Benjamin ni siquiera toca este tema. Los teóricos subsecuentes, mucho menos críticos que Benjamin, recurren frecuentemente a la palabra «fetiche» en los manifiestos posteriores del arte vanguardista. Pero, por supuesto, lo usan para significar algo "primordial", como la expresión de una actitud auténticamente primitiva y "mágica" hacia las cosas. Valga decir que ni en su teoría ni en su práctica se dan cuenta de que un intento de recuperar una cultura mágica arcaica sólo puede tener lugar en

⁸ Ibid. pp. 186-7.

la imaginación, mientras que en realidad aceptan sin crítica la fetichización capitalista de las relaciones humanas en las cosas. Tampoco la situación se altera en lo más mínimo por la frecuente sustitución del «emblema» (en su sentido más recientemente adquirido) por el «fetiche». Porque en los contextos alegóricos un emblema no expresa nada sino una fetichización afirmada sin crítica.

En el *Barroco*, Benjamin discerne con razón la unión indivisible de la religión y la convención. La interacción de estos dos elementos crea una atmósfera en la cual la alegoría socava cualquier representación objetiva real desde dos ángulos diferentes. Ya hemos considerado la tendencia hacia la fetichización. Sin embargo, Benjamin también ha percibido que este factor establece otro, contrario al primero en movimiento. «Cualquier persona, cualquier objeto, cualquier relación puede significar absolutamente cualquier otra cosa. Con esta posibilidad se transmite un veredicto destructivo, pero justo, sobre el mundo profano: se caracteriza como un mundo en el que el detalle no es de gran importancia».⁹ Este es el mundo religioso de la particularidad devaluada, un mundo en el que el particular se conserva en su estado devaluado. Una cosa no fetichizada se construye necesariamente a partir de sus cualidades, de sus detalles; la cosa no fetichizada es la forma en que un determinado detalle sólo acontece ser. Para ir más allá de esto, las relaciones internas entre la apariencia y la esencia, el detalle y el conjunto objetivo, deben intensificarse. Un objeto sólo puede ser racionalmente organizado, sólo puede elevarse al plano del individuo (*Besondere*), lo típico, como una totalidad de detalles organizados racionalmente, si los detalles pueden adquirir un carácter sintomático que apunta más allá de sí a alguna esencia.

Cuando Benjamin señala acertadamente que la alegoría suprime totalmente el detalle y con él toda la representación objetiva concreta, parece diagnosticar una aniquilación mucho más radical de toda la particularidad. Pero las apariencias son engañosas, tal aniquilación actualmente implica la recurrencia. Tales actos de sustitución sólo significan que las cosas y los detalles intercambiables se suprimen en la forma concreta en que existen. Así, el acto de abolición sólo afecta a su naturaleza dada y los reemplaza con objetos cuya estructura interna es totalmente idéntica a la suya. Por lo tanto, puesto que lo que sucede es que uno es simplemente reemplazado por otro, esta abolición de la particularidad no es más que su reproducción constante. Este proceso sigue siendo el mismo en toda perspectiva alegórica de la representación, y de ningún modo implica un conflicto con sus fundamentos religiosos generales.

Sin embargo, en el barroco mismo, y particularmente en la interpretación que Benjamin hace de él, un nuevo motivo empieza a aparecer. Este es el hecho de que la trascendencia que proporciona el contexto para el proceso que acabamos de esbozar ya no posee ningún contenido religioso concreto. Es completamente nihilista, aunque sin modificar el carácter esencialmente religioso del proceso. Benjamin señala: «La alegoría se va con las manos vacías. El mal como tal, apreciado como una profundidad duradera, sólo existe en la alegoría, no es más que alegoría y significa algo diferente de lo que es. Él significa precisamente la no-existencia de lo que presenta». E igualmente perspicaz es la visión de Benjamin de que es "la

⁹ Ibid. p. 175.

esencia teológica del sujeto" lo que aquí se expresa.¹⁰ Y esta subjetividad, cuya creatividad ha superado todos los límites y llegado al punto de autodestrucción, tiene un modo de receptividad que le corresponde. Aquí también, el rigor incesante de Benjamin proporciona el comentario esencial: «Por la única diversión que el melancólico se permite a sí mismo, y es potente, es la alegoría».¹¹ Benjamin es un estilista demasiado preciso para que podamos ignorar los subtextos peyorativos implícitos en su uso de la palabra "diversión". Cuando el mundo de los objetos ya no se toma en serio, la seriedad del mundo del sujeto debe desaparecer con él.

¹⁰ Ibid. p. 233.

¹¹ Ibid. p. 185.