

Dionisio Espejo

**Melancolía de izquierdas en el
Centenario de la Escuela de
Frankfurt: Walter Benjamin**

1. Mirada retrospectiva

Este año, 2023, deberíamos celebrar el centenario de la fundación del *Institut für Sozialforschung*, centro de investigación vinculado a la Universidad de Frankfurt. Casi 10 años después de su fundación comienza a aparecer su Revista, *Zeitschrift für Sozialforschung*, precisamente en 1932, un año antes del ascenso nazi al poder en Alemania, y del relevo que lleva a Horkheimer y a Adorno a dirigir el Institut. Es por eso que esta nueva etapa coincide con el exilio que comienza en París, les conduce después a Londres y finalmente a New York. Esa década fue decisiva en la cultura europea, fueron años donde la crisis económica y el colapso de las políticas imperialistas decimonónicas pusieron al primer mundo al borde del precipicio. Nada volverá a ser lo mismo después de la Segunda Guerra Mundial. El optimismo y las expectativas generadas por la Revolución soviética duró poco, más bien nada, entre los marxistas vinculados al Institut frankfurtiano. Ese temprano desencanto con la utopía revolucionaria rusa la constata Benjamin en su viaje a Moscú (*Diario de Moscú*) donde visita a A. Laci y prepara la redacción del artículo *Goethe* para la Enciclopedia Soviética. Estos primeros años del siglo se sienten como el resultado de una serie de programas políticos culturales y económicos liquidados hace tiempo, parece que el diagnóstico de Marx sobre esa burguesía que se autodestruiría se estaba cumpliendo, pero, sin embargo, no hay horizonte de esperanza respecto a nuevas formas de organización más democráticas, ni más igualitarias, es como si la derrota de la burguesía no estuviera anunciando la sociedad sin clases prevista en el programa marxista, como si las masas trabajadoras no fueran esa clase destinada a acabar con la sociedad de clases. La crisis de la cultura burguesa es algo anunciado por muchos, constatado y fechado desde Spengler o Mann hasta Ortega, se trata de una experiencia que se iba instalando en las conciencias del intelectual burgués de la

época. La confianza en el progreso, la creencia, casi fe, en el poder de la cultura burguesa para transformar el mundo, se había quebrado. Por lo tanto se anunciaba una crisis pero no una solución. El proletariado no parecía que fuera a liderar ese movimiento emancipador que le estaba encomendado, y el totalitarismo fascista y comunista supo sacar partido de esa contradicción.

Ahora, para los miembros de aquel Instituto para la Investigación Social frankfurtiano, tocaba hacer una historia de ese desmoronamiento del proyecto ilustrado burgués. Tanto Adorno como Horkheimer, y el propio Pollock, consideran que la investigación que Benjamin lleva a cabo en París, centrada en Baudelaire y los *Passagenwerk*, para fijar la genealogía del proyecto cultural burgués, es una de las aportaciones más originales al pensamiento del siglo XX. Desde una perspectiva particularmente marxista, especialmente Adorno, valora el trabajo del amigo a la hora de reorientar el análisis que hace Marx en *El Capital* dirigido a descubrir el «secreto» de la mercancía al nivel de la producción, en la infraestructura, dirigiéndolo hacia un análisis del fetichismo de la mercancía artística. Esa aplicación de la categoría marxista a la producción artística, o cultural en general, se revela como una originalísima aportación benjaminiana, y hemos de recordar que Gramsci estaba, por su parte, también interesado en destacar el papel hegemónico de la intelectualidad y la cultura. Pero esa aportación frankfurtiana está acompañada de una revisión de las formas de pensar la Historia después de que la crisis de la sociedad burguesa de clases deje en evidencia la falacia del progreso histórico. Esa idea está presente en toda la obra de Benjamin desde el libro *El Origen del Drama Barroco Alemán* hasta las *Tesis de Filosofía de la Historia*.

Aunque aun no se sabe cual es el valor que tendrá la vieja cultura en la emergente sociedad de masas, algunos pensadores y artistas celebran la llegada de un nuevo amanecer cultural. Precisamente la de-construcción de las formas convencionales de percepción y de expresión que practican los artistas de la vanguardia, apunta a un nuevo «orden» ajeno al juego del viejo mercado artístico regulado por una incipiente «industria cultural». Serán Benjamin y Adorno los que apuestan por una filosofía de la creación artística como una forma de intervención política y social que sea capaz de pensar la experiencia, genealógicamente, pero también dialectizada, al margen de un devenir histórico y científico «progresivo». Sin embargo, más allá de las intuiciones y de los descubrimientos frankfurtianos, una nueva sociedad se vislumbra en el horizonte, es la sociedad de masas, pero también

una nueva forma de organización política totalitaria que confirma el agotamiento de las democracias burguesas.

Frente a ese panorama, y dentro de un horizonte desprovisto de esperanza, en un contexto dominado por el miedo, era preciso volver a pensar las energías emancipatorias. Frente a las fuerzas regresivas, dominadas por una nostalgia que no quiere contemplar la historia sino más bien su ideal monumental y victorioso, Benjamin propone una lectura de la historia cargada de una fuerza revolucionaria que aúna la esperanza y la melancolía, como dos energías dialécticas que se refuerzan y también se niegan. Su tristeza, la del melancólico, le es dada por la ruptura con todo lo anterior, pero también por el vértigo respecto a lo que queda por hacer. Hay una imagen dialéctica de la revolución, no es la del optimista, burgués o marxista, es la del melancólico. Y es preciso determinar las formas de ese melancólico, activista irreverente, desconectado de ideologías y de falsos programas, alejado de protocolos.

Hay que recordar que las figuras de la melancolía en Benjamin remiten a las representaciones de la historia. Para Benjamin todo comienza con un proyecto de filosofía crítica que se centra en la experiencia, es lo que llamó *Programa de una filosofía futura* en su temprano ensayo. Seguramente las propuestas de Kant estaban planeando de nuevo sobre los filósofos de principios de siglo como frutos maduros todavía sin recoger. Después de tantas experiencias intelectuales en el siglo XIX, de tantas aventuras nacionalistas, coloniales, revolucionarias o restauradoras, parecía que había que volver a la casilla de salida, y esa era Kant. Hegel y Schopenhauer quisieron abrir nuevas vías, Marx y Nietzsche fueron sus consecuencias, dos métodos críticos para ayudar a comprender el proceso de descomposición del ideal burgués y de la propia y frágil hegemonía de la clase burguesa.

Pero llegados al siglo XX seguramente había que volver a posicionarse, precisamente lo que hicieron tantos en aquellos años. Benjamin, al que le gustan las alegorías, y los cuentos, recurre a la *Bella Durmiente*, en un ensayo temprano, para referirse a esa generación dormida de jóvenes que vivieron la Primera Guerra Mundial. Había que volver a pensar el valor de la experiencia, si es que pensamiento y praxis podían juntarse, y si no había que forzar ese nexo. El despertar de la princesa dormida del cuento era la conciencia que actuaba como un antídoto contra toda forma de fetichismo, contra toda forma de narcotización. También Marx alumbraba, de un modo diferente al de Kant, una forma de interpretar la experiencia en la forma de conciencia. El planteamiento era: ¿Le es posible a la filosofía y a toda forma de abstracción conceptual centrarse en lo concreto? ¿Como es ese mundo de la cultura

que condiciona nuestra experiencia? ¿Qué es la crítica, qué es la genealogía? Se trataba de llevar al quirófano a esa cultura que, desde la percepción idealista a la marxista, asumía el fetichismo del aura sin cuestionarlo. El proyecto benjaminiano y frankfurtiano propone la crítica de los componentes simbólicos, desde la «mediación», la mathesis, el método hasta la representación misma, y posibilita la aparición del pensamiento dialéctico y el lenguaje alegórico. En un nuevo contexto cultural, bajo nuevas formas de organización del sistema productivo, hay que pensar el papel de la filosofía y el arte. *El autor como productor* es la obra en la que Benjamin se plantea la tarea del intelectual desde la perspectiva del teatro político brechtiano, aunque esta posición seguramente no fuera asumida por el resto de colegas del *Institut*.

Pero la revolución cultural no se refiere a los contenidos o a los géneros, sino a las formas expresivas y comunicativas y a las tecnologías. Y sobre todo, como parte esencial del elemento simbólico, de lo que se trata es de una concepción del lenguaje. Antes de lo social está lo individual, la expresión del artista, su lenguaje, ese mundo que se reduce y limita a lo expresable. En una carta de 1917 escribe Wittgenstein: «si uno no se empeña en expresar lo inexpressable no se pierde nada. ¡Porque lo inexpressable está contenido -inexpressablemente- en lo expresado!» Es la época de redacción del *Tractatus logico-philosophicus*, una de cuyas últimas proposiciones dice: «Hay, ciertamente, lo inexpressable, lo que se muestra a sí mismo: esto es lo místico», y es precisamente Adorno dirá años después que esa afirmación witgensteiniana está sobrevalorada, qué contra esa afirmación lo que tiene que hacer la filosofía es nombrar lo inexpressable, que ninguna filosofía que no pretenda nombrar lo que se resiste al lenguaje merece la pena.

Más o menos por aquellos años, 1918, escribía Benjamin que hay una concepción burguesa y una concepción mística de la lengua. Obviamente él se posicionaba contra la concepción burguesa iniciando su teoría alegórica del lenguaje por la que el mundo y el lenguaje se funden, como lo hacen la naturaleza y la historia, pero no para historizar la naturaleza sino para naturalizar la historia. Ese lenguaje, obviamente, no es ni el mundo ni el lenguaje «burgués», y para aclararnos qué mundo y qué lenguaje era el que «mostraba» y no «decía» las cosas, estuvo escribiendo hasta su muerte, producción literaria que seguramente culmina en un *Fragmento Teológico-político*, donde las palabras, en forma mística y alegórica expresan lo inexpressable. Ahí el vienés y el berlinés se separan, no es la misma «mística» como la entiende uno y como la entiende el otro. En Wittgenstein no hay devenir, su

mundo y su lenguaje es tan abstracto como el de Husserl o el de Kant. Pero, tanto en la concepción genealógica de la historia como en la consideración de una forma de expresión liberada de la lógica del simbolismo, como después en su concepción de la temporalidad, *jetztzeit*, el pensamiento de Benjamin supone una aportación decisiva al programa materialista, sensualista y vitalista nietzscheano en el contexto de un nuevo orden cultural.

Seguramente el último referente de esta novedosa experiencia filosófica fue la que introdujo el Psicoanálisis, esa «espiritualidad» material, ahora situada en esa nueva instancia descubierta por Freud, el inconsciente, expresaba a la perfección la «voluntad» nietzscheana e incluso schopenhauriana, y se abría a nuevas formas de pensamiento, como también Rosenzweig formuló con su consigna sobre el «nuevo pensamiento». Es ahí, en todo ese cruce de elementos temporales, lingüísticos, históricos y psicológicos, donde la melancolía benjaminiana se convierte en alegoría, en instante, en mirada. Es ahí donde emerge la fuerza revolucionaria de la melancolía, una imagen dialéctica de la revolución, que no es la del optimista, es la del melancólico. Y eso teniendo en cuenta que la nostalgia no es melancolía, pues mientras la nostalgia mira al pasado, con una voluntad restauradora, la melancolía mira al tiempo, y especialmente al futuro, con una voluntad crítica. Claro que la melancolía es revolucionaria, su mirada al presente no como ideología y valores supremos sino como historicidad, su voluntad de organizar el pasado desde una perspectiva genealógica. Mientras el miedo y el desprecio mueven a unos a los otros los mueve la esperanza y la indignación, mientras unos abrazan toda forma de fetichismo y mitología, los otros se convierten en conciencia lúcida de las víctimas de las luchas de poder.

2. La experiencia del individuo.

Un recorrido presupone un espacio, sus figuras visibles e invisibles sin embargo necesitan del **tiempo** para convertirse en experiencia. El melancólico es el que vive esa temporalidad como única presencia, desgarrada de todo asidero o continuidad, como deseo sin objeto, sin causa. El camino del melancólico es la duración misma, un segmento desconectado de la continuidad temporal, del antes y el después, su tiempo es el ahora, pero un ahora levantado sobre una infinidad de

capas sedimentadas¹. Ama el pasado, no la historia. La **historia** es como un «mapa» sobre el tiempo, lo transforma en espacio, en símbolo, o en monumento, pero el melancólico vive fuera de la historia, vive en un abismo temporal, fuera de cualquier sucesión, eterno retorno nietzscheano o *jeztzeit* benjaminiano, un instante, una hora que, al decir de Paul Celan, no tiene hermana (“Geh, deine Stunde / hat keine Schwester, du bist/ bist zuhause”). Entiende la duración como una forma de conciencia del tiempo en tanto que experiencia vivida. No como una medida cronométrica sino como un movimiento de inmersión, no en sentido horizontal sino en vertical. El instante es ese “detenerse” en el que un segundo parece una eternidad. Seguramente la creatividad exige ese “grado cero”, ese instante convertido en abreviatura de la eternidad, donde somos trágicamente individuos, allí tiene el melancólico su reposo y su dicha.

Walter Benjamin es un observador privilegiado de la experiencia vanguardista, incluso la suya es una experiencia literaria propiamente surrealista. Su particular genealogía le lleva al encuentro del melancólico moderno, detrás de él está Baudelaire y más allá esta Calderón de la Barca. La última de sus imágenes dialécticas es la del “Ángel de la Historia”, seguramente Arendt pensó en él al caracterizar el pensador como esa figura del “espectador” reflexivo que define al filósofo en *La vida del espíritu*. El Ángel es melancólico, contempla todo lo que los demás no quieren contemplar, lo que la “acción” no permite observar. Su dolor deriva de su lucidez contemplativa.

Nuestra tristeza nos singulariza², es nuestro **principio de individuación** que, en el decir de Benjamin, no es *carácter* sino *destino*, temperamento, la peculiar “temperatura” de cada uno. Tal individualidad del melancólico moderno lo desconecta de la tragedia, convirtiéndolo en el protagonista del drama. Su identidad, su personal individualidad, fue considerada como signo de malignidad en la cultura clásica, precisamente el melancólico es un temperamento propenso a la enfermedad, la enfermedad de ser individuo, tendencia convertida en estigma durante siglos. Así conocemos la melancolía como una patología clínica para la medicina antigua y también como locura genial. Esa es su naturaleza dialéctica: es enfermedad y es

¹ Esa sedimentación pensada en la forma que Freud considera la simultaneidad de los hechos psíquicos en *EL Malestar en la Cultura*, donde diferencia la simultaneidad de estratos temporales en el espacio psicológico a diferencia de como se presentan en la realidad, una persistencia de lo pasado en lo presente que se diferencia de como las diferentes fases de habitabilidad de una ciudad como Roma, donde la Roma imperial ya ha cambiado de fisonomía respecto a la Roma republicana y no es sino una sombra en la Roma barroca.

² Primeramente nos singulariza como humanos. Benjamin cita a Cervantes (Don Quijote, 2ª Parte, capítulo XI). Dice Sancho a Don Quijote (Benjamin, 1999): “Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres...”. (Benjamin, W. *El origen del Drama barroco*, p.138)

Gracia. Según el diagnóstico benjaminiano, la modernidad crítica ha hecho girar el dispositivo por el que se atribuía la responsabilidad del mal a un sujeto y su destino fatal. Por eso el liberalismo ha absuelto al individuo para condenar a la masa. Desde Rousseau a Baudelaire el cuerpo social enfermo ya no es el individuo sino las multitudes, creadas por la propia burguesía para su beneficio, relato de una tensión con la que se constituyen los entramados de la historia y las luchas de poder. Contra la concepción clásica donde lo individual es patológico, el proyecto burgués introduce al individuo y a la historia en el nuevo horizonte simbólico, y convierte al individuo en el motor de la historia. Para la mentalidad burguesa lo desviado no es el individuo y sus intereses, no se trata de la enfermedad de “cada uno” sino del proyecto colectivo moderno, de la masa, como patología. Para la burguesía se trata de vigilar una eventual «rebelión de las masas».

Pero esa individualización es ella misma sacrificada, no deja de ser una paradoja que el individuo así reivindicado como fuerza política sea triturado por la subjetividad y por la percepción científica de la historia. La Historia misma es una abstracción que sobrevuela sobre millones de recuerdos y experiencias disimiles negando la individualidad que afirman constantemente leyes y derechos civiles. No hay una mirada, un pensar de los acontecimientos, hay una simple proyección de los deseos, de ganancias venideras. Y ese viaje hacia el futuro es una forma de destrucción de dimensiones planetarias, destrucción de millones de singularidades. No se trata solo del lenguaje, “la gramática, esa vieja hembra engañadora” como indica Nietzsche en *El Crepúsculo de los Ídolos*, y de los conceptos, que desmaterializan y deshistorizan lo que acontece, sino de un conjunto de “ideales” que minimizan lo dado en función de lo esperado. Hemos creído durante mucho tiempo que las fuerzas de izquierdas estaban contra el individuo y en favor de la masa, pero esa mirada es demasiado estrecha, tanto el individuo como la masa han sido sujetos problemáticos, negados a la vez que afirmados. No somos una cosa o la otra, es obvio que somos una cosa y la otra. No es la izquierda la que niega al individuo es el propio liberalismo el que lo reduce a una pura abstracción sin experiencia concreta.

Contra esa forma de experiencia mutilada se alza una nueva vía que Benjamin ha prefigurado desde su temprano *Programa para una filosofía futura*, una nueva forma de vivencia, una concepción de la experiencia, y un nuevo rol para la actividad de pensar. La reflexión que comenzó a propósito de la crítica romántica y Goethe, esa misma que se desarrolla en profundidad en su libro sobre el *Trauerspiel*, alcanza su máxima expresión en los textos finales y especialmente la Tesis IX (*Tesis de Filosofía de*

la Historia) donde presenta al *Ángel de la Historia*. Lo que Benjamin nos enseña en este recorrido es que solo cuando la historia, que siempre es el relato del poder, salta en mil pedazos sale la experiencia viva comprimida en millones de fragmentos dispersos, experiencia caótica, abismal e informe. El tiempo vivido no es instrumento ni medio para ningún fin, no es una mera pieza en la construcción del gran relato histórico, el hombre no es un sujeto abstracto dentro de un proceso productivo donde se particulariza lo producido, producto cuyo rostro se resume y abrevia en unos cuantos nombres que se presentan en la escena pública.

El melancólico vive una cierta contradicción, la falla producida entre el deseo de detenerse en el instante, restaurar lo destrozado, y la urgencia apremiante de participar activamente, y comprenderlos procesos en los que se enreda, pues esos son los que abren las puertas de un futuro mejor. Cuando el melancólico desea, todas las contradicciones se le amontonan como nubarrones, y para colmo está solo, o eso le hacen sentir las fuerzas regresivas. Su duda no puede ser la de ningún otro, ni su temor, ni su esperanza. Podría caer, perder su fuerza de voluntad. Sin embargo, siente que su motivación y su deseo, lo que le perturba, sí afecta a los demás, deriva de la experiencia compartida. Y en ese sentimiento se reencuentra con los otros, otros que también se creían solos. La experiencia no es un programa, ni una serie de protocolos, es todo ese conjunto de vivencias, de excepcionalidades que podrían estar al borde de un precipicio, o en la víspera serena de su desenvolvimiento. Y, aunque parezca otra cosa, la experiencia del melancólico no es trágica, no hay determinación, no hay destino, es un juego de dados. Si acaso hay un cúmulo de circunstancias y situaciones que hacen que la libertad se enrede, también están los otros, los afectos que nos unen a ellos, todo eso se parece a un programa, a destino, pero es solo pluralidad, la multiplicidad de acontecimientos y voluntades que no dependen de un solo individuo.

Pero toda la pluralidad en los acontecimientos y en las voluntades, toda la dinámica del devenir no nos libra de nuestro deseo de individualizarnos ni de nuestra necesidad de fundirnos a otros. Nuestra propia muerte nos sitúa frente a una individualidad irreductible, la nuestra, poliédrica y única. Fundirse en la masa, ese es el programa de nuestra cultura, o dar la espalda a nuestra mortalidad nos libran del sentimiento melancólico. La negación, ocultamiento o mistificación de la muerte es una forma de perpetuar proyectos que trascienden nuestra individualidad, a la vez que actúan como antídoto contra la melancolía. En el drama de Hofmannsthal *Cada Cual (Jedermann)*, de inspiración medieval, esa singularización donde uno es uno

mismo, el conjunto irrepitible de los propios actos, evocación que se produce frente de la muerte, el protagonista del drama rinde cuentas de su existencia a su interlocutor silente mediante la crónica de su vida. Mientras, el hombre común es sorprendido por la muerte en la necesidad de hacer las cuentas con su pasado, el melancólico vive a cada momento la experiencia atenta de lo temporal, su anhelo y su ansiedad consisten en representar lo eterno atrapando lo pasado y creando una representación imposible del futuro, se trata de una *recherche du temps* obsesiva.

El monólogo de la *Mariscala* (*Der Rosenkavalier* Hofmannsthal-Strauss) que aparece al final del acto primero, es una reflexión sobre el paso del tiempo (*Die Zeit ist ein sonderbar ding*) que es musical y poéticamente una presencia melancólica. La mujer madura recuerda su vida, la niña que fue, la que es y la que será, presentando la vana lucha contra la ruina de su cuerpo, y de su mundo: “*En el fondo, el tiempo, Quinquín, no modifica nada en las cosas. El tiempo es una cosa particular. Cuando uno se deja estar, es prácticamente nada. Pero luego, muy de repente, uno no siente más que él. Nos rodea, también está dentro de nosotros. Gotea por nuestros rostros, se escurre aquí entre el espejo, corre por mis sienes. Y entre tú y yo, vuelve a escurrirse en silencio, como un reloj de arena. ¿Oh, Quinquín! A veces lo oigo correr, incontenible. A veces me levanto en medio de la noche y hago que se detengan todos, todos los relojes*”. Dramáticamente cargada de ironía, la comedia hofmannsthaliana pretende acercarse a las tensiones del mundo clásico. Hofmannsthal y Strauss se unen por momentos para nombrar la melancolía en estado puro, y la oímos, oímos el canto, la voz como fenómeno no como espíritu, que es la forma física que conecta con nuestra propia respiración, con nuestra psique y su carácter temporal y melancólico. El estudio de Benjamin *El origen del drama barroco alemán*, cuya lectura impactó poderosamente en Hofmannsthal³, dedica importantes reflexiones a la forma musical ópera⁴ como una cristalización del ideal barroco.

3 Cacciari, M. *Drama y duelo*

4 Las imágenes mentales pueden exteriorizarse en forma de fonemas y en forma de sonidos musicales. La música en la tradición filosófica desde la antigüedad hasta la reflexión cristiana es la expresión más completa de la vida anímica. Pero es el barroco el momento decisivo de la investigación y creación musical. El poder de la música, psicológico y político, se manifiesta en la regulación que se institucionaliza en las diversas cortes europeas a través de las Academias. En la música hay representaciones que todos reconocemos como melancólicas, la armonía barroca desarrolla una impresionante teoría de los afectos, probablemente no hay nada tan melancólico como alguno de los muchos tiempos lentos, adagios de la música instrumental o vocal, y especialmente aquellos compuestos en el periodo barroco, especialmente los *lamenti* de personajes mitológicos, reinas o diosas del olimpo operístico.

La música, especialmente el canto, era una técnica psicológica que se dirigía directamente a las emociones. La esencia de lo sonoro es lo temporal, que coincide con el pulso vital; la música, como la vida, está marcada por la duración, articulada sobre un determinado tempo, y ese tiempo tiene que ver con el carácter de nuestra actividad, o nuestra falta de ella. En la música se trata de reproducir musicalmente los tiempos vitales, como las palpaciones del corazón, el ritmo vital básico, así la música tiene varios tempos y varios ritmos temporales. Es esa dimensión la que nos despierta determinados afectos que mueven a nuestro ánimo y a nuestro cuerpo según el tempo exterior del que se trate, mover emocionalmente era la premisa fundamental de la estética musical barroca.

Cuando entramos en el adagio nos encontramos habitualmente ante una acción casi interrumpida, y son precisamente alguno de los lentos más impactantes los que nos dan la medida de otra operación vital que no es la de la acción, sino

Seguramente para la Mariscalhofmannsthaliana (*Die Marschallin*) la melancolía es el sentimiento que provoca la herida abierta entre la realidad y el deseo, entre lo temporal y lo eterno; se puede no ver el ser temporal de las cosas, se puede cultivar la eternidad y hacer del deseo el sueño de la vigilia, pero cuando se filtra la experiencia de lo terreno, cuando vemos la cara del devenir, y lo eterno se torna espejismo, entonces aparece la bruma del melancólico. La mirada de Benjamin se ajusta a esta dualidad concediendo a cada momento su cumplimiento, el deseo de lo eterno, y la experiencia del límite, de lo mudable, de lo precario. Por eso su pensamiento es a la par utópico y melancólico. En Benjamin el sentimiento se puede transformar en energía crítica sin olvidar nunca su procedencia emocional. Ha resuelto el conflicto provisionalmente integrando los opuestos, mediante una forma de pensamiento crítico deudor de la genealogía de Nietzsche, consistente en transformar los signos (semiológico) en huellas (genealógico) sometidas a una investigación arqueológica, no de lo espacial sino de lo temporal; el crítico es aquél que “ve” el pasado en lo presente, ese crítico es el melancólico, y su forma de expresión es la alegoría.

3. De las imágenes, espejos de la contemplación

El espejo es la metáfora de lo barroco, de la concepción metafísica de la vida, y del gusto de esa peculiar forma de clasicismo que se enfrenta a lo clásico, seguramente origen de la moderna dialéctica materialista. La dualidad del espejo, su espejismo, como su dialéctica, es antiplatónica. El reflejo multiplicado hace referencia a una forma de realidad convertida en representación, apariencia narcisista o fetichismo selfie. Pero la palabra reflejo también hace referencia a reflexión, y esto nos lleva al conocimiento de las condiciones del sujeto. La subjetividad, certeza que

más bien la de la contemplación. El adagio es el tiempo de la mirada que se ha detenido, desde su quietud contempla el éxtasis o el dolor, el objeto queda fuera, el que contempla ahora es el melancólico situado en su atalaya. Su tiempo es el de la reflexión, su figura es la del pensador que se deja llevar, se deja poseer por lo que contempla. Probablemente sin ese momento de contemplación no habría ni siquiera el menor diálogo, no existiría la verdadera escucha. “*Igual que la melancolía, también Saturno, ese daimon de los opuestos, confiere al alma, por un lado, la inercia y la insensibilidad, y, por otro, la facultad de la inteligencia y de la contemplación*”. Es este **tiempo de la contemplación** lo que nos permite que exista el pensamiento, la ciencia y la poesía, todos los procesos creativos requieren de estos momentos, de lo contrario seríamos máquinas de actuar o máquinas dogmáticas que repiten un programa dado sin pararse, sin detenerse a proponer nuevas consignas que no sean las de la mera repetición mecánica. La contemplación del melancólico se convierte así en la experiencia creativa y también en la experiencia placentera.

Hemos dejado al melancólico contemplando, lúcido como Don Quijote en sus últimos momentos, quimérico como Sancho ante la muerte del caballero. No se trata de la contemplación de ningún paisaje, el paisaje no es melancólico, pero sí que lo es su percepción, frío y oscuridad expresan algo de esa mirada desesperanzada que recorre la vida y se aferra al tiempo como el único testimonio de lo que todavía permanece. No es el mundo de la tristeza sino el de la reflexión, y toda reflexión es introspectiva, se trata de una ceguera momentánea concentrada en las operaciones de la propia psique, o del propio destino.

borra cualquier pretensión de naturalismo, y que es el punto de partida de esa operación intelectual característica de lo moderno, la contemplación del propio proceso del pensamiento, bajo el que se ordena tanto el cosmos físico como social. Velázquez ama los espejos, en su pintura encontramos varios niveles de complejidad reflejada, especular, especulativa, Foucault nos lo recuerda. La imagen no es solo lo que vemos, es antes que nada a través de lo que vemos, la imagen está en nuestra propia psique, por eso Heidegger identifica la era del sujeto con la del mundo como imagen. La mente tradicionalmente era concebida como un espejo, las ideas son o los efectos de la incidencia de los objetos en el espejo de la mente o la causa misma de las cosas en sentido platónico. A propósito de Leopardi ha usado Benjamin el concepto inteligencia-espejo, aunque para contraponerlo a una inteligencia-espada que es la forma que conviene, según Benjamin, a Baltasar Gracián, la de Leopardi no es la subjetividad cartesiana, es más bien la piedad roussoniana, mientras que la de Gracián es la misma que la de Hobbes. Uno vive en un mundo solitario y solidario, el otro vive en un mundo competitivo y hostil. Una inteligencia es lo que hoy llaman emocional, y es ética y política, Leopardi imaginó una inteligencia conectada con la comunidad ¿comunista?, inteligencia melancólica, lo que está claro es que Gracián imagina otra forma de inteligencia siempre alerta, siempre a la defensiva, inteligencia que es más nostálgica que melancólica. La diferencia tiene que ver con la soledad de la reflexión frente a las operaciones del intelecto en el contexto de la vida cortesana. Pero es esa misma “corte” la que constituye un modelo o imagen que se presenta al mundo como reflejo del precario orden de la propia corte: *“El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar del pensador más que el caleidoscopio en las manos de un niño, que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido desde siempre los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un ‘orden’”*⁵. El espejo funda la idea del doble que la cultura barroca asimiló a lo político en forma de representación. La imagen reflejada es una representación, concepto capital para el barroco, mathesis que pretende corregir el fundamento mismo del espejo. La criatura se relaciona con la autoridad como con la imagen de la que procede su ser. Nuestro orden es un mero reflejo del establecido por la “corte”. Nosotros somos esos reflejos, meras apariencias en un espejo, nuestra realidad no es sino mera representación o simulacro de la verdadera presencia soberana. La presencia, la única presencia es Dios, cuya representación visible es la autoridad

5 Benjamin, *Parque Central, Obras I,2*, p.266

política, lo que Benjamin llama *los que dominan* en el texto anterior. Nuestro carácter apariencial tiene fundamentos agustinianos, la *Civitas Dei* lo propone explícitamente. Lo eterno es el ser, lo humano no es sino mera apariencia, una nada criatural, el reflejo en el espejo del ser mismo que es la única presencia o realidad, el ser auténtico. La teoría del poder de Hobbes apunta a un concepto político de representación donde el soberano es el Actor. Así aparece en *Leviathan*, y desde entonces la fortuna política del concepto de representación ha llegado hasta nosotros. No ha sido menor la notoriedad del protagonista reflejada a nivel epistemológico o estético, de nuevo en consonancia con la concepción de Heidegger a propósito del concepto de imagen del mundo y de su conversión en *el mundo como imagen* a partir del Renacimiento y el Barroco.

En un libro que discute la pervivencia actual del concepto de representación, *Las palabras y las cosas*, Foucault nos recuerda que el espejo que vemos en la pared del fondo de las *Meninas* refleja los verdaderos protagonistas del cuadro, aquellos que son pintados por Velázquez: los reyes. Una presencia-ausencia paradójica, especialmente porque cada uno de los que contempla el cuadro se convierte en el retratado, ese mismo que reflejado en el espejo se convierte momentáneamente, en medio de una escena teatral, en el rey o en la reina. De modo que al final todos quedamos atrapados dentro del espejo, y al final solo queda finalmente eso, el espejo, la representación: “... *el espejo parece absorber, tanto al ser que se refleja en él, como al ser que contempla la imagen. La semilla, o el ramo, parece absorber, tanto al árbol del que proviene, como al árbol que de ella proviene. ¿Y cuál es esta extraña existencia, tal cual está “atrapada” en el espejo, tal cual está implicada en la semilla...?*”⁶. Y entre dos espejos el reflejo del reflejo anula toda presencia, todo deviene virtual, nada, ningún individuo, se mantiene en la multiplicación que hace de toda subjetividad una abstracción de esa masificación reflectante de imágenes que se hunden en un abismo infinito.

Lo unívoco, objetivo, de la imagen se desvanece dentro del espejo. Esa apariencia o ilusión reflejada no logra suspender la percepción caleidoscópica de la infinidad de fragmentos que se amontonan a la contemplación del melancólico. El ser se desvanece en la multiplicación de representaciones, como dice Derrida al final de *La voz y el fenómeno* respecto al cuadro de Teniers⁷. Se trata de un platonismo

⁶ Deleuze, *El pliegue*, p. 282

⁷ Derrida, J. *La voz y el fenómeno*. p.167 “*Todo ha comenzado, sin duda, así: «Un nombre pronunciado ante nosotros nos hace pensar en la galería de Dresde... Andamos a través de las salas...Un cuadro de Teniers..., representa una galería de cuadros...Los cuadros de esta galería representan a su vez cuadros, que por su parte harán ver inscripciones que se pueden descifrar, etc.»*. Nada, sin duda, ha precedido a esta situación. Nada, seguramente, la suspenderá. No está comprendida, como lo querría Husserl, entre intuiciones o presentaciones. Del pleno día de la presencia, fuera de la

invertido, quizá fue lo que Derrida plantea en *La Diseminación* a propósito de la “farmacia” de Platón, solo que Derrida juega con el propio Platón. Todas las obras literarias pertenecientes al mundo del melancólico viven en el mundo sensible, el mundo de las imágenes y de los sonidos, viven como reflejos, viven dentro y fuera del espejo, como las cosas y sus sombras, pero en un tiempo en el que se ha suprimido la diferencia, y la cosa y su sombra o su reflejo se confunden.

Las formas de correspondencia de la razón burguesa se han disuelto allí, la diferencia misma entre la razón y la pasión también se ha disuelto. El mundo de experiencias que quedaba fuera de los límites del Logos es el reino de las sensaciones, allí donde se abre paso la pasión pura, pasión inteligente, no la reflexión seca y matemática, otra forma de reflejo. Lo que ha cambiado es el dualismo, de lo excluyente platónico o cartesiano hemos pasado a un modelo de dualidad inclusiva, en la forma del juego. En las formas expresivas del melancólico no somos transportados a ninguna parte del tiempo o del espacio, permanecemos, sin dirección, sin orden. No hay otro orden ni jerarquía que la de la vida orgánica. Sin ese «mero» reflejo nuestra vida sería más pobre, más plana. Y aunque en los días de luto se cubren los espejos y se paran los relojes en la casa del difunto, el protagonista del *Trauerspiel* vive plenamente lo apariencial y lo temporal cual criatura siempre referenciada respecto al ser y a lo eterno. La nada y el tiempo son los fundamentos metafísicos del melancólico, y están dentro del espejo.

Probablemente el espejo es la figura alegórica de la conciencia moral, allí surge la responsabilidad como espacio de intersección entre el yo y el nosotros. Quizá es un reflejo esa relación, o puede que sea una exigencia ética. Un espejo se puede poner delante de otro espejo y tenemos el espacio del salón burgués donde se siente el vacío. Pero cuando la conciencia se hace espejo entonces surge la luz, aparece todo lo que no se quiere ver, todo lo que se esconde al brillo de los espejos que solo se reflejan a sí mismos. Lo ignominioso se revela a la conciencia, se convierte en materia de especulación, y la ceguera o la indiferencia se tornan indignantes. La conciencia es conciencia y reflejo de la explotación, y esa conciencia, como recordaba Marx, se convierte en un *arma*. La práctica artística puede ser la expresión simbólica de ese armamento de la crítica que asume su responsabilidad. Y esa es la tarea del *autor como productor* tal y como la presenta Benjamin. Eso pretendió ser la Vanguardia, un

galería, ninguna percepción nos está dada, ni seguramente prometida. La galería es el laberinto que comprende en él sus salidas: jamás se ha caído ahí como en un caso particular de la experiencia, el que cree describir entonces Husserl. Queda entonces hablar, hacer resonar la voz en los corredores para suplir el estallido de la presencia. El fonema, la akoumene es el fenómeno del laberinto. Tal es el caso de la phoné.”

ejercito simbólico, en movimiento, al servicio de la nueva clase dominante que debería haber sido el proletariado, y que parecía, para los frankfurtianos, ya envuelta en una nebulosa.

El espejo también es un espacio representativo que evoca lo que está más allá, el marco de ese cristal reflectante bien pudiera ser el de una ventana en el que, él que mira, se descubre, o descubre algo no visto previamente. Pero lo muestra como sueño, espectro o apariencia. Cuando miras lo reflejado, allí parece que se abre otro mundo. En realidad esa alteridad, ese desdoblamiento, también podría ser una proyección visible de la interna subjetividad invisible. Digámoslo ya, el espejo nos remite a la especulación, quizá es una forma de mimesis que nos pone frente al pensar mismo. Como en el espejo, en la mente se superponen las imágenes, su orden es discursivo. Nuestro pensamiento nos ilustra con imágenes del tiempo y del espacio, de lugares y vivencias pasadas o presentes, como el personaje de Durero que acumula cosas por los suelos con un horizonte marino en lontananza. Las imágenes se aferran a nuestro imaginario como la esperanza desesperanzada del melancólico. Todo platonismo problematiza la imagen, epidermis donde se nos resiste el ser y lo eterno, precisamente de ahí, de ese anhelo, viene su sospecha de lo visible, buscando la realidad en el ideal matemático como solución del conflicto generado por tal desconfianza metafísica. Parecía que el mundo barroco nos iba a volver a conectar con tales premisas corpóreas e icónicas, sin embargo, el nuevo paradigma representativo había permitido la aparición de una forma crítica que se desarrolla en el corazón del Clasicismo como resolución de un conflicto que parecía irresoluble, como negación de los cuerpos tornados representaciones ideales. Por eso la forma crítica (Clasicismo en términos benjaminianos) es deudora de ese postulado idealista, el de que hay un sentido más allá de la forma, que la crítica debe mostrar el contenido no visible: protohermeneútica platónica. Por eso la crítica kantiana también traiciona la experiencia como dato empírico, como sentir de un sensorio corporal. Como anteriormente, también ahora, el mundo sensible, las imágenes, son descalificadas o convertidas en simples pruebas visibles de un contenido que se quiere transmitir.

Pero el melancólico, contra toda esa metafísica que pretende «salvar» los fenómenos, se agarra a las superficies dotándolas de animación, las contempla con una forma mirada «perruna» que no percibe nada más allá, nada queda fuera de la “mera” representación. Nada se supone de una imagen y de su forma, de su valor como mera construcción, y no como testimonio de otra cosa a la que representa. Si

los pensamientos se disuelven, como dice Benjamin, en imágenes, son algo más que medios de comunicación o de expresión como en la «concepción burguesa de la lengua». Frente a esos pensamientos icónicos, las imágenes tomadas como símbolos son meros instrumentos en manos de las intenciones de quien los quiera usar, por eso se resisten a ser metas infranqueables o destinos, no se quieren confundir con las alegorías, estas imágenes simbólicas se dejan instrumentalizar fácilmente y gozan con ello las formas y sus artífices. Pero, para el pensar dialéctico, presente en la alegoría, las imágenes son en sí mismas dialécticas, se trata de la dialéctica entre su forma y su voluntad, no la habida entre la imagen sensible y su sentido inteligible, en lo dialéctico-alegórico se trata de la voluntad de forma, de las formas de la voluntad. Y es ahí donde se revela la «concepción mística» del lenguaje y del pensamiento.

Pero ¿Hay una imagen de melancolía? Ya que la melancolía es un reflejo, parece imposible representarlo, por eso, tanto el espejo como la melancolía, son la negación dialéctica de la representación. Seguramente Durero o Klee fijaron la imagen que Benjamin tuvo de esta experiencia. Pocas veces las imágenes han sido tan precarias como cuando tienen que expresar conceptos, es en este cometido donde la imagen se atasca, y se agolpan multitud de imágenes en la mente para poder hacer honor a un concepto y su genérica abstracción. Ese es el milagro de la alegoría, aportar la imagen que constituye ya en sí la experiencia particular. Aunque vamos a tratar de imágenes, esas figuras sensibles que, mitad cuerpo, mitad humo, configuran el imaginario de lo que llamamos melancolía, tanto las que somos capaces de crear bajo un determinado soporte artístico, como las que se producen en nuestra mente, tales imágenes difícilmente entran en el imaginario de la melancolía de una forma universal, pues cada cual tiene unas peculiares sensaciones vinculadas a tal o cual afecto, porque en definitiva la experiencia de lo melancólico es algo vinculado a una experiencia particularísima. Cada cual tiene imágenes que provocan sensaciones diferentes respecto a las que esa misma imagen le evoca a otras personas. Construir una representación visual de un concepto como la melancolía⁸ supone pensar no tanto en las imágenes singulares sino más bien pensar estas imágenes en relación con otras, no tanto una imagen singular sino el relato donde se inserta su continuidad

⁸ De la misma manera que hay un mundo lleno de imágenes en las representaciones que acompañan al melancólico, de ahí vienen las multitudes de emblemas, empresas...también hay variadas formas de representación del melancólico, Benjamin recurre a Panofsky y Saxl, entre otras fuentes, para documentar tal arsenal iconográfico. Aunque conocemos poderosas imágenes sobre la melancolía como las de Durero, sin embargo, la representación iconográfica de algo tan complejo como es un concepto de este tipo, que es también un sentimiento tan difícil de definir, con implicaciones poéticas, pero también psiquiátricas, nos sitúa frente a algo difícilmente visualizable, algo que necesita determinados compromisos con la forma, a veces una correspondencia entre la imagen y un título, o cualquier estrategia externa al discurso.

discursiva. El significado, como en un párrafo, o en el sueño, no tiene que ver con la palabra o la frase singular, sino con la totalidad y con la atmósfera que se crea en el conjunto dependiente de un marco espacio-temporal, lo que dice su forma concreta. Esta atmósfera en realidad es la significación que se produce al poner una imagen en contacto con la otra. Y en algunas ocasiones una de las imágenes de tal ecuación es el propio concepto, interiorizado por el sujeto creador, ya que hay una parte visible y una parte invisible, donde una reclama a la otra. Eso hace del concepto una construcción considerada desde el conjunto de las piezas mostradas, o lo que llama Benjamin una «constelación». Como desgajada de ese mundo de reflejos, cuando pretendemos «imaginar» la melancolía, la conciencia que de allí surge, se encarna en una vivencia única, en el instante irrepetible en el que habitamos. La representación, obviamente la toma de conciencia de ella, acaba con la representación. Y probablemente al acabar con la representación acabamos con cualquier forma de identidad, y con ella acabamos también con la distinción entre derechas e izquierdas, y la melancolía de izquierdas se desvanece como melancolía y como izquierda, solo queda la pasión amorosa o la esperanza. Y mientras algunos quedan discutiendo sus baratas ideologías, los que se han liberado del yugo identitario, caminan libres.

4. Sobre la Alegoría como forma de expresión del melancólico

El melancólico no se siente solo, se sabe solo, no juega a cultivar su soledad sino que pretende una y otra vez que fructifiquen los nexos con los otros, pues solo con los otros se hace una sociedad. Desde la concepción de que lo natural es histórico y lo histórico es natural, su idea de sociedad, la del melancólico, constituye un conjunto de fuerzas creativas, de afinidades electivas. Es la amistad a la que se refiere Nietzsche en el primeras páginas de *Humano demasiado humano*, la que nos une a los que llamamos amigos, la amistad que se establece con los textos que hemos leído, la que nuestros lectores establecen con nuestros propios textos, la sensación de no ser el único, de no estar solo, incluso dentro de la más pasmosa soledad. No se trata solo de una pasión ética, lo es también política. Por eso esta pasión melancólica está marcada por el escepticismo y por la esperanza, que no es lo mismo que la nostalgia.

Leemos en Benjamin: “...la alegoría es la única y poderosa diversión que se le ofrece al melancólico”⁹. La forma alegórica y la melancolía se encuentran, sobre todo desde la perspectiva de la creatividad, como el sujeto y su lenguaje. Se mezclan y confunden imágenes, se juega con las palabras y los signos, con la ironía, pero sobre todo se

⁹ Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.179

impone una rigurosa disciplina creativa donde el melancólico construye complejas formas, o descifra otras más complejas todavía, en una esperanza de que el pensamiento despierte y contagie a huestes innumerables de cuerpos sintientes y pensantes. Durero crea una excepcional alegoría de la melancolía y Benjamin regresa continuamente a ella para interpretar la forma discursiva dramática, el drama barroco, que estudia en su *Trauerspielbuch*, libro donde realiza una defensa de un modelo dramático y político que había iniciado la vanguardia expresionista alemana y en particular su amigo B. Brecht. En este libro se propone una contraposición entre una forma de pensar y de expresarse alegórica frente a otra simbólica. Lo simbólico y la cultura clásica han ocultado poderosas fuerzas que se alumbran momentáneamente, han pretendido curar al hombre de la melancolía, peligrosa en cuanto conciencia de la destrucción del progreso, de la sinrazón de la razón, o lo que es lo mismo como denuncia del capitalismo. Hay que regresar al escepticismo barroco y melancólico. Eso significa superar, sobrepasar, el clasicismo y el romanticismo reivindicando “lo barroco” como fuente de la verdadera experiencia moderna, en el sentido vanguardista. Es una forma de desactivar, al mismo tiempo que el simbolismo, las razones que emplea el poder para justificar su destrucción, un escepticismo que, al mismo tiempo, neutraliza los efectos narcotizantes de la cultura de masas.

La cultura clásica nos ha presentado un horizonte simbólico a través del que las construcciones conceptuales elaboradas eran un continuo campo de batalla. Parecía que el sustrato simbólico del discurso se había convertido en la única forma de articulación discursiva, heredera de la mathesis cartesiana, verdad no discutible. Todo movimiento que no fuera ascendente como el simbólico, era descartado. El arte era tan solo una forma de conectar con la divinidad, el platonismo convivió con las formas del último clasicismo para fundar una nueva forma de fusión simbólica de lo inmanente y lo trascendente, así lo expresa Benjamin: “*La unidad de objeto sensible y suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre la manifestación y la esencia. La introducción de la estética de este concepto deformado de símbolo fue una destructiva extravagancia romántica que precedió a la desolación de la moderna crítica de arte. Se creía que lo bello, en cuanto creación simbólica, debe formar un todo continuo con lo divino*”.¹⁰ Benjamin contempla la experiencia del clasicismo y el romanticismo desde la perspectiva barroca, lleva la percepción de lo artístico a una etapa anterior a la teología romántica, en el alegorismo barroco, precisamente ahí encuentra claves perdidas para la comprensión de su actualidad, y es entonces

¹⁰ Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.152.

cuando descubre el olvido de una forma de expresión pre-hermeneútica, pre-crítica. Se produce una potente contraposición dialéctica. El Romanticismo se revela como una forma estética que desconoce la alegoría, ejemplos como los de Goethe, Schopenhauer, o incluso Yeats, son prueba de los prejuicios que pesan durante varios siglos sobre esta práctica. Leemos en Benjamin: “*La alegoría no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura*”¹¹. La alegoría había sido reducida a una peculiar forma simbólica, una técnica, o lo que venía a ser en Creuzer: la alegoría como mero signo, materialidad desprovista de alma. Frente a ello estaba el símbolo, alma, contenido y sentido simultáneamente. Infravalorada, la forma alegórica estaba destinada a ocultarse, retirarse, silenciarse.

Por eso la alegoría era el escenario de una batalla en la que han lidiado mil sutilezas. La teoría sobre la alegoría viene formulada en *El origen del Drama barroco alemán*, aunque se presenta a lo largo de toda la obra del pensador alemán. Precisamente cuando se vislumbra que hay algo que no se puede expresar con otro lenguaje, algo que se resiste a la expresión de la racionalidad, de sus límites, de su orden, es cuando nos vemos precisados de la alegoría, una peculiar forma de decir el tiempo y las emociones. Pero no es solo expresión, o decir de, la alegoría nos lleva al corazón de una teoría del lenguaje y también una lógica. Derrida lo recoge en su concepto de escritura, gramatología, y Benjamin lo expresa así: “*La palabra (tanto la sílaba como el sonido) se pavonea emancipada de cualquier asociación de sentido*”¹². Contra la dualidad fundada por la lingüística moderna Benjamin propone una forma de significación adherida al signo no simbólicamente remitida a un significado. Los signos, y especialmente escritos, son presencias en sí. “*Las palabras se revelan fatídicas... Reducido a escombros, el lenguaje en sus pedazos ha dejado de servir como mero medio de comunicación...*”¹³ El lenguaje no comunica, sino que *se* comunica. Sobre todos los miembros de la generación de Benjamin, nacidos en torno a 1900, influenciados por la poesía de George y Hofmannsthal, planea esta experiencia, que la *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal expresaba a la perfección, podemos leer allí una reflexión sobre el lenguaje que Benjamin reproduce en su discurso sobre lo alegórico¹⁴. Como en la última parte del *Trauerspielbuch* se anunciaba, las palabras, afectadas por la destrucción del sentido, se dignificaban a través del canto en la ópera,

11 Benjamin W. *El origen del drama barroco alemán*, p.155

12 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.202

13 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.203.

14 Paradójicamente este *Trauerspielbuch* será después la motivación de Hofmannsthal para acometer su intento de “restaurar” el drama barroco y escribe La Torre, una revisión de *La vida es sueño* calderoniana.

precisamente la forma en la que Hofmannsthal pretende recuperar su inspiración poética¹⁵.

Dice G. Deleuze: “*Con Walter Benjamin la comprensión del barroco da un paso decisivo, al demostrar este que la alegoría no era un símbolo fallido, una personificación abstracta, sino una potencia de figuración completamente diferente a la del símbolo: este combina lo eterno y el instante, casi en el centro del mundo, pero la alegoría descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y transforma la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro.*”¹⁶ Benjamin lo plantea en diversos momentos de su libro, lejos de la mathesis y el orden que impone a la naturaleza el moderno espíritu científico, en la alegoría la naturaleza se confunde con la historia de la misma manera que la historia toma “cuerpo”. Lo eterno, abstracto y matemático no es principio regulador de nada para el alegórico, los instantes, los fragmentos, ya no penden de su orden y secuenciación, más bien al contrario, es el instante desconectado de todo *continuun* el que convoca a lo eterno como vivencia o compromiso solidario, más allá de los límites de la propia subjetividad.

Ya no se trata del dualismo entre lo particular, que es objeto de consideración aproximativa o simplemente poética, y lo que alcanza la universalidad y el rango de científico, sino de una tensión dialéctica. El fragmento y su destino universal, su “salvación” en la comunidad. La unión de uno y otro elemento, naturaleza e historia, hace de ambos una realidad viva y en movimiento, el mundo del pensamiento y el de los acontecimientos, el de la historia y el de la naturaleza. Pero ahora, en el drama, en su forma alegórica, es la historia la que se hace naturaleza, la ciencia la que se particulariza. No se trata de «dominar» la naturaleza y las sociedades o sus individuos, lo que nos interesa es hacer habitable nuestro tiempo y nuestro espacio.

Benjamin nos muestra como con la alegoría la temporalidad alcanza el orden de los conceptos, no solo porque el concepto sea historiado sino también porque el devenir, el cuerpo cambiante de las cosas, es reconocido allí como la fuente de todo pensamiento. La contemplación no de lo eterno sino de lo caduco, lo precario, es lo que Benjamin identifica, en el *Trauerspielbuch*, como el foco de la melancolía del príncipe. Se trata de la vuelta de Heráclito, pero ahora dentro del «orden» de los estoicos que tanta acogida tuvieron en el Barroco. Lo criatural se muestra morbosamente como efecto de un devenir que es consecuencia de la culpa,

15 La reflexión sobre Trauerspiel y ópera es ampliamente desarrollada por Benjamin: Benjamin, 1990, p.206 y siguientes.

16 Deleuze, G. *El pliegue*, p.161.

dialécticamente contrapuesto a la suma perfección de la eternidad divina, incorruptible e incorpórea. Es lo que un oratorio de Handel llamaba *El triunfo del tiempo y el desengaño*. Dios, que era el centro del orbe, el espectador privilegiado del humano acontecer, se había convertido, para esta forma del pensar barroco, en un complejo diseño escenográfico. Lo divino tenía el rostro de una maquinaria teatral que, asumida por católicos, era refutada por jansenistas y protestantes, en un intento de restauración de la inmediatez de la fe sin futuro en el reino de la representación. Y donde además los nuevos valores burgueses no tienen espacio para Dios más allá de la mera garantía objetiva de las transacciones comerciales, eso lo sabe *El Loco*, Diógenes, el perro, el melancólico, y lo proclama con su linterna a plena luz del día, su soledad y su rechazo confirman su verdad. Todo el Estado será concebido bajo esa categoría representativa, la teología se hace política, solo al final de su vida escribirá Benjamin un «tratado» *teológico político*, pero desde estas reflexiones sobre el drama está Benjamin pensando lo político, la democracia misma será reducida a una mera forma escénica en su apariencia representativa. Esa percepción de lo político, esa percepción del poder truncado del individuo, en el marco de la representación, es la experiencia de esa melancolía de izquierdas que expresa Benjamin a lo largo de toda su obra.

Tanto para el Clasicismo como para el Romanticismo, en lo simbólico, el individuo queda fuera del radio de la acción, del acontecer, su ámbito pertenece al ideal, a la “educación del bello individuo así perfeccionado”. Pero Benjamin descubre en lo barroco una complejidad desconocida por esas formas racionales e idealistas que hacen que clasicismo y romanticismo se entiendan en el mismo terreno. Preocupaciones políticas y comunitarias se encuentran en el origen de la moderna forma dialéctica de la alegoría: “*Por el contrario, la apoteosis barroca es dialéctica. Se lleva a cabo mediante la revolución recíproca de los extremos. La interioridad del clasicismo, desprovista de elementos contrarios, no tiene nada que ver con este movimiento excéntrico y dialéctico, por el simple hecho de que los problemas inmediatos del Barroco, al ser de carácter político-religioso, no afectaban tanto al individuo y a su ética como a su comunidad religiosa. Al mismo tiempo que el concepto profano de símbolo, característico del Clasicismo, se va formando su réplica especulativa: el concepto de la alegórico. Una verdadera teoría de la alegoría no surgió entonces ni tampoco había existido antes*”¹⁷. Esa peculiaridad dialéctica de lo alegórico le lleva, años después a Benjamin, a diseñar el concepto de imágenes dialécticas, concepto cercano al de mónada, que aparece como una imagen dialéctica

17 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.152-3

de lo alegórico. Será en su obra última, sus reflexiones sobre Paris y Baudelaire, *Passagenwerk*, donde mónada y alegoría confluyan en el concepto de «imagen dialéctica». Como aparece en el texto sobre el barroco y encontramos en los últimos textos, sus *Tesis de Filosofía de la Historia*, estas formas se alejan de la perspectiva ética y se orientan desde una perspectiva que da nombre a uno de sus últimos textos: *Fragmento Teológico-Política*. El barroco es el espacio de lo teológico y lo político. El peculiar mesianismo benjaminiano, forma parte de un lenguaje que solo podemos comprender desde la perspectiva de lo barroco, desde la vida pública y la praxis, no dentro de un proyecto político o religioso, por eso su mesianismo es también expresión alegórica del melancólico. Es, por así decir, una imagen sobre la historia y la sociedad desde la perspectiva política del que contempla el devenir. Solo desde esa perspectiva comunitaria, de Re-ligio, y política, es como percibimos al observador como melancólicos, ahora no como el príncipe del Drama sino como el individuo que sabiéndose soberano de un Estado democrático sabe que el poder siempre estará fuera de su ámbito de acción. Tiene miedo ante el espectáculo cotidiano que se le presenta, pero no lo afronta con el desprecio, lo asume como tristeza, es el luto por ver cómo van cayendo los amigos, los hermanos, los vecinos, los extranjeros, ante el huracán que tritura todo cuanto se le acerca. Esperanza, o Mesías, es una fuerza que convive con el luto, sin falsas promesas ni fáciles sueños, con la realidad por delante y con el compromiso de enderezar el destino. Ese es el drama, la esperanza de que se corrija el destino, conviviendo con la imposibilidad de contemplarlo en el horizonte. El espectáculo es el mundo de la praxis barroca, cuando la historia se convierta en futuro, y todas las energías de hombres y mujeres sean galvanizadas en forma de proyecto ya no habrá forma de comprender la experiencia barroca.

Es decir, hay una lógica simbólica y una lógica alegórica, que es algo así como una “*geometría de las pasiones*” en el decir de Remo Bodei, porque lo que se organiza en el orden alegórico, o mejor a lo que se le da forma, es a un conjunto de emociones derivado de ese arsenal de impresiones del intuitivo. Deleuze, siguiendo a Benjamin, en su libro sobre Leibniz y el barroco, *El pliegue*, señala las dos relaciones que se pueden establecer entre un objeto y su concepto, una simbólica y otra alegórica. Mientras la primera está dirigida a la “purificación” del objeto, se aleja del simple concepto hacia la Idea en cuyo seno se desarrolla estética o moralmente el concepto. Tal es la operación simbólica, siempre regresiva. Sin embargo, la otra, la alegórica, no mira hacia atrás, es progresiva, sin descanso, en el sentido de acercamiento constante a las cosas, a las que son a las que fueron y las que serán, pero no cree en el progreso;

la tristeza que se percibe el sujeto melancólico, le viene de una percepción del poder al que contempla corrupto, de una concepción de la historia que percibe como acumulación de ruinas. En la lectura benjaminiana de Deleuze, lo alegórico es el propio objeto sin sublimación alguna: *“...el propio objeto es ampliado según toda una red de relaciones naturales, él es el que desborda su marco para entrar en un ciclo o una serie, y el concepto se encuentra cada vez más condensado, interiorizado, envuelto en una instancia que en el límite podemos llamar personal: tal es el mundo en cono o en cúpula, cuya base, siempre en extensión, ya no se relaciona con un centro, sino que tiende hacia una punta o un vértice”*¹⁸. Esta forma de representación conceptual, de la que habla Deleuze, ya aparece en Benjamin también vinculada a Leibniz, allí el concepto, tal y como nos lo presenta la alegoría, es la *mónada*. Es, esa unidad en la que vive la multiplicidad pero, seleccionada por un criterio de construcción conceptual meramente expositivo. El propio Deleuze explica la forma en la que el pensamiento alegórico se expresa en la filosofía de Leibniz: se trata de una nueva relación entre lo uno y lo múltiple: *“Puesto que lo uno siempre es la unidad de lo múltiple, en sentido objetivo, también debe de ser multiplicidad de lo uno y unidad de lo múltiple, ahora en un sentido subjetivo. De ahí la existencia de un ciclo...”*¹⁹.

Nuestra percepción del mundo se resuelve conceptualmente en ese ciclo o secuencia, no es lo mismo una cosa que la otra, que pasa de lo uno a lo múltiple, pero de una forma bien distinta a como sucedía en el mundo antiguo, allí los signos eran símbolos del cosmos, ahora la conceptualidad deriva hacia lo alegórico, es decir se impregna del devenir histórico dotado de la apariencia de acontecimiento físico. Esa identidad entre naturaleza e historia es central en lo alegórico. Pero ese ciclo no es solo el que va de lo uno a lo múltiple en su baile cortesano, también es el de una nueva apariencia que gira y se transforma: la de sujeto y objeto. No solo lo uno y lo múltiple giran en el mundo objetivo, sino que lo hacen en la percepción del sujeto. Esta relación del sujeto y el objeto, en su relación con lo uno y lo múltiple, es fundamental para esa forma representativa que es la alegoría. El símbolo no acepta este encuentro, ni ese baile, más bien necesita la distancia entre el sujeto y el objeto, pero también entre lo uno y lo múltiple. Lo simbólico es mera representación mientras que lo alegórico “es” la presencia misma, la huella, el pliegue, la cosa, el lugar o el signo singularísimo que resume en una abreviatura la totalidad. En lo alegórico el “mundo sensible” no se representa sino que se presenta y nos deja con la sensación de que otro mundo es imposible.

18 Deleuze, G. El pliegue, p.161

19 Deleuze, G. El pliegue, p.163

Precisamente por eso esta es una “lógica” de la resistencia más que del orden, de la supervivencia más que del progreso. Así la alegoría del melancólico es la *imagen dialéctica* del Moderno como Benjamin identifica en los personajes de Brecht o en Baudelaire mismo. T.W. Adorno vuelve a formular semejante monadología benjaminiana en *Dialéctica Negativa*. La racionalidad ilustrada es una frontera para el melancólico, este siempre vive antes y después de ese límite. Tanto Benjamin como Adorno descubren los límites y por eso se sitúan desde el otro lado, la de ellos es la posición del que añora un orden racional meramente aparente pero desde el otro lado, desde el abismo insondable de la catástrofe. La del que sabe lo que es quimera y lo que es acontecimiento, y esa tensión es la que fundamenta la dialéctica ilustrada. Las contradicciones de la Ilustración hacen necesario un discurso meta-crítico que ponga límites al propio proyecto ilustrado, diferenciándolo respecto a todo lo que quedó bajo el epígrafe de oscuro o alegórico formalmente o lo ignominioso. Incluso a costa de que infinidad de monstruos dormidos por la razón ilustrada se despierten. Hace falta “otra” ilustración, eso es lo que ponen en evidencia los frankfurtianos inspirados por Walter Benjamin.

Esa *mónada*, que expresa la alegoría, es *imagen dialéctica* y *jetztzeit* simultáneamente, pero también es la percepción que vive los signos como signos, que no confunde las acciones o los objetos con los medios para lograr determinados fines, o instrumentalizarlos. Veíamos que en uno de sus ensayos tempranos, *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres* (1918), Benjamin se plantea la dualidad entre una concepción burguesa del lenguaje y una concepción mística. Por primera vez, en este texto, se presenta la premisa de todo el pensamiento benjaminiano: la experiencia de la comunicación moderna desde la perspectiva del desgarramiento, la ruptura entre las palabras y las cosas, en esta obra se plantea desde la perspectiva de la tragedia postbabilónica. Pero también es la primera vez que se plantea la concepción alegórica del pensamiento como operación crítica, en sentido genealógico, buscando la procedencia no el sentido. Allí lo místico constituía una Arcadia evocada por el escepticismo del melancólico, pero también se convertía en la búsqueda obsesiva que dirige toda la obra benjaminiana: el reencuentro de las palabras con su ser perdido antes de ser mero significante como en la concepción burguesa. “...el uso fraudulento de este modo de hablar de lo simbólico el que permite examinar “en profundidad” todas las formas artísticas...”²⁰ La dualidad de profundo/superficial es introducida por la concepción simbólica. Bajo ese supuesto el

20 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.151

sentido está en un estrato más profundo que el de lo visible. Esa trampa de la crítica nos embarca en un proyecto cuya dirección no solo está extraviada, sino que su propio postulado es como dice Benjamin “fraudulento”. La crítica, entendida como alegoría, no busca el sentido profundo, cuando hace eso lo alegórico se convierte en un símbolo menor, ni pretende superar un estado deficitario con un salto progresivo, no se trata de alumbrar un futuro prometedor sino rescatar un pasado sacrificado y silenciado por las fuerzas del progreso, por el poder, por los vencedores. Nada de lo acontecido es ajeno al alegórico.

La revolución, que está siendo frustrada en lo social, se aloja en el corazón del lenguaje, se convierte en el motor de la comunicación y de la expresión. El revolucionario es artista, el artista es revolucionario, el socialismo frankfurtiano ya no confía en el proletariado como sujeto revolucionario, y menos todavía después de la experiencia totalitaria que galvaniza y funde el líder totalitario y las masas. Desde la perspectiva mística y revolucionaria, contra la postura burguesa, se postula una concepción de la palabra convertida en nombre propio, cada cosa singularizada con un nombre irrepetible, o con un instante pleno, eterno, es algo así como las *afinidades electivas* que unen los nombres y las cosas. Estas preocupaciones sobre la vida y el lenguaje, en definitiva sobre la comunicación, permanecieron a lo largo de toda la obra de Benjamin, acerca de Proust escribe (1929): “*Devorado por la nostalgia, se tendía en la cama, por una añoranza por el mundo tergiversado en el estado de la semejanza y en el cual irrumpe el verdadero rostro surrealista de la existencia*”²¹, las relaciones de los signos consigo mismo, de las cosas con las cosas, es la esencia de una lógica de las correspondencias surrealista que obsesiona al melancólico que deambula por las calles o se tumba en la cama. Recomponer las vías interrumpidas de las semejanzas es la práctica surrealista. Esta tarea ha definido en el ensayo sobre Goethe (“*Las afinidades electivas*”) que se ha constituido en el centro del nuevo concepto de crítica, así como el de traducción que propone en ese trabajo de 1925, pero también sus reflexiones sobre el arte de la memoria de Proust, o la tarea revolucionaria del artista-ángel que se enfrenta a la historia.

21 Benjamin, W. *Iluminaciones I, Una imagen de Proust*, p.22

5. El infierno del príncipe melancólico.

El Príncipe barroco (*“El origen del drama barroco alemán”*) es la primera figura, imagen dialéctica o alegórica, de la melancolía²², pero como todas las imágenes benjaminianas, ésta también tiene un reverso, es en realidad una alegoría del hombre moderno, el individuo soberano por el Contrato Social, pero apartado de todo ejercicio del poder por la representación política. Como en los cuentos infantiles, el príncipe, del drama, deambula en busca de la felicidad y solo contempla la desolación a lo largo de su camino. Ese príncipe vuelve a aparecer en los relatos de Leskov o Kafka, sin embargo, el final de estos relatos ya no es apto para dormir a los niños. El destino del príncipe es el del hombre en general, es “el” Hombre: *“Nada ilustra mejor la fragilidad de la criatura como el hecho de que él también esté sujeto a dicha fragilidad”*²³ El Drama presenta la miseria humana, la criatura en toda la profundidad cristiana de su sentido: la conciencia de la corruptibilidad de los cuerpos y de las ideas, el príncipe representa la vivencia de una temporalidad parasitaria de lo eterno.

La corte entera vive esa conciencia de la precariedad, el cortesano aparece en el drama marcado por el estigma de la tristeza, su reino es el de lo profano, que en la terminología agustiniana podría ser una “*civitas diavoli*”. La criatura que no conoce la Gracia está marcada por la melancolía, y esa “des-gracia” es el signo probable de la presencia diabólica: *“La imagen de la corte no es muy distinta de la imagen del infierno, que, después de todo es conocido como el lugar de la tristeza eterna”*²⁴. El privilegio del elegido, el príncipe artista, Hamlet o Segismundo, o el actor Garrick o Lecouvreur, es al que le es dada la contemplación de una ruina que se precipita continuamente. La ciudad es una corte con diferentes anillos concéntricos alrededor del príncipe y de su arbitraria autoridad. El complejo orden de la representación cósmica, que integra lo social en la mente barroca, la corte-ciudad alegóricamente figurada por el Infierno, se presenta como realidad tangible, solamente a la mirada del príncipe melancólico, para acompañar su tristeza inconsolable y rabiosa. Aquí se revela alegóricamente el perfil del individuo moderno.

El discurso moderno también tiene su representación del infierno, Benjamin lo descubre en la metrópolis urbana, en el desarrollo industrial y capitalista, no en vano

22 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.134

23 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*.

24 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.136

en la época se habla de la fabrica como un *molino satánico*. El príncipe es ahora, en plena revolución industrial, el *dandy* solitario que deambula nocturnamente por callejones y bulevares. En ese contexto se señala el esoterismo de Baudelaire. “*El contacto con el mundo de los espíritus*” que impregnó la vida y la obra de Víctor Hugo desde su estancia en Jersey, está también presente en Baudelaire, pero en ambos escritores lo *demónico* aparece vinculado con las masas: “*ya que la multitud es la manera de existir del mundo de los espíritus*”, la masa es una presencia nueva para los ciudadanos de la moderna urbe industrializada, presencia que el melancólico percibe como demoníaca, el *molino satánico* de la devastadora revolución industrial. En este sentido, Benjamin, en sus comentarios a Brecht, hace referencia al pequeño burgués que se identifica en la masa compacta de la gran ciudad, y es tratado como el miembro de una banda de forajidos. Nuevamente aparece la alegoría a propósito de la vida en Mahagonny: “*el mísero saloncito del buen Dios*” es el infierno, los personajes lo cantan así, “*no iremos al infierno, en el infierno hemos estado siempre*”. Llama la atención la forma en la que se representa a una moderna sociedad de consumo en esta ópera surrealista que es *Mahagonny*. A propósito del mundo de Proust dice Benjamin: “*El consumidor puro es el explotador puro*”²⁵, la masa de consumidores constituye la base económica del sistema opresor, y su satisfacción consumista es el poder absoluto, la dialéctica oprimido-opresor es anulada en el nuevo diagnóstico materialista. Los fundamentos de la ciudad dejan claro el sentido de su desarrollo: *Mahagonny* no tiene otro objetivo que acaparar las rentas obtenidas por los buscadores de oro, las únicas reglas de esta sociedad son las tablas donde van cambiando diariamente los precios, y Benjamin comenta: “*la anarquía de la sociedad burguesa es la anarquía infernal*”, esta anarquía no reconocida por la sociedad burguesa es la consecuencia de los principios liberales, donde el individuo y sus intereses son la regla exclusiva de una sociedad masificada. Benjamin también identifica el diagnóstico de Proust, que en la línea de Brecht, presenta a “*La crema de la sociedad como un clan de criminales*”²⁶, doble moral basada en una forma de fetichización de la mercancía que soporta una apariencia de derechos bajo la práctica más criminal que uno pueda imaginar. Moralidad burguesa que se constituye como una forma de engaño socialmente aceptado, donde las reglas morales de su credo utilitario sirven para camuflar la ausencia de reglas en lo social, o hacer innecesaria una verdadera ética pública que se traduzca en un Estado de derecho pleno. El burgués cultiva un único principio moral: la obligación de “*camuflar su base material*”, un único misterio: el económico, esconder la procedencia de sus

25 Benjamin, W. Iluminaciones 1, Una imagen de Proust, p.28

26 Benjamin, Iluminaciones 1, Una imagen de Proust, p.28

rentas, y una única divinidad: el capital. Por eso llegó a ser imprescindible Marx para Benjamin. La masificación de las poblaciones ha contribuido a a-masar fortunas, por el trabajo masificado y por el consumo masivo. El diagnóstico es sencillo: la moderna sociedad de mercado ha renunciado a la felicidad, en su lugar ha puesto la prosperidad del mundo de las cosas, ha confundido la felicidad con el éxito, y lo está pagando caro.

El mundo de las subcriaturas del imaginario melancólico no es sólo objetivable en las masas convertidas en mercancías, es también el imaginario mental, el de los conceptos, las ideologías, y las múltiples representaciones. “*El creador de espíritus ve la idea-fantasma*”, lo que Benjamin detecta es el territorio inmaterial de lo pensado, se trata del viejo mundo de las ideas nombrado ahora como el reino de los espectros de Shakespeare. El cortesano barroco pierde contacto con los sentidos, anula las señales registradas empíricamente, dejándose llevar por representaciones mentales (Descartes) “*mentiras que el diablo le pinta en el cerebro*”. Se trata del viejo tópico del engaño de los sentidos, la gran espiral de la dramaturgia barroca que hace del mundo un teatro, en el que las criaturas actúan como marionetas. El infierno por lo tanto doble, por una parte objetivado en el caos social, por la otra subjetivo, ahora interiorizado a través del mundo de los conceptos. El príncipe vive apartado de lo sensorial, el suyo es el mundo de las ideas, también de la corte-ciudad, su ser social es conflictivo, está marcado por violentas pasiones. Como Segismundo o Hamlet, ignora las convenciones de la corte, sin embargo, violenta la corte para encontrar satisfacción, o justicia, un mundo mejor según imagina, y lo hace anteponiendo a los discursos y los lenguajes la lógica de los cuerpos y de las cosas. Su conexión con las “profundidades” de la tierra, su esencia temporal, le inspira a través de iluminaciones y sueños adivinatorios y proféticos. El poder del príncipe es el del viejo rey-mago de las primeras civilizaciones, el personaje cuya presencia da sentido a los días y a las estaciones, y cuya palabra no sólo comunica sino que “es”, como Benjamin quería exigir al lenguaje en su ensayo juvenil (1918): “*pues toda la sabiduría del melancólico viene del abismo; deriva de la inmersión en la vida de las cosas creadas y nada debe a la revelación*”.

Pero el hombre ha sido degradado desde los primeros días de la creación, ha perdido el poder y el privilegio que le diferenciaba del resto de las criaturas, el lamento melancólico es el de Adán expulsado del Paraíso, el de Eva que debe arrastrarse por tierra como la serpiente. Benjamin destaca el papel de los animales en las narraciones de Kafka, “*Siempre son los que viven dentro de la tierra...o los que se esconden entre las grietas y hendiduras del suelo, ese madriguerismo es lo único que al escritor*

le parece adecuado para los miembros de su generación...no se cansa de designar los mundos de los que habla como viejos, corrompidos, vividos en demasía, polvorientos”²⁷. Lo alegórico de la representación barroca encaja perfectamente en las Vanguardias, la degradación criatural del drama barroco está mostrada con objetiva crudeza tanto en Brecht como en Kafka, en sus escritos “...podemos palpar la depravación de este mundo...el poderío superior, del que acertadamente se sabe que es tan cruel como el inferior y que como él juega con sus víctimas de manera felina”²⁸. Se trata de una actualización de las tensiones expuestas en el drama barroco, localizadas en el drama moderno, como es el caso de *Ascensión y decadencia de la ciudad de Mahagonny* que representa la moderna corte con sus príncipes, y censurada por las autoridades nazis por su descarada denuncia de la brutalidad capitalista.

En la línea de Panofsky y Saxl (*Saturno y la Melancolía*), para Benjamin la melancolía está bajo el signo de Saturno, el melancólico por su carácter criatural se aferra a lo temporal, pero, sin embargo, anhela lo eterno, su medio es la tierra, aunque contempla las constelaciones en la noche. Se caracteriza por el exceso de elemento seco y frío, predomina la bilis negra. Añade Benjamin que la derivación fisiológica de la melancolía es el indicador de la miseria del hombre reducido a su condición de mera criatura²⁹. Es el propio simbolismo religioso el que reduce al hombre y la naturaleza a un estado de degradación sin paliativos. Para esa humanidad simbólicamente desnuda, abandonada a la precariedad y la indigencia criatural, solo hay esperanza en el reconocimiento de las condiciones materiales y la reivindicación de la sociedad y todos sus complejos entramados que están modificando continuamente la naturaleza que nos fue dada.

Tanto el tirano como el cortesano expresan su melancolía en el Drama (Trauerspiel) a través de la acidia o indolencia: “*Saturno vuelve a los hombres apáticos, indecisos, lentos*”, y más adelante, explicando la tensión que se establece entre el tirano y el cortesano, se plantea la esencia de la intriga dramática, cuyo núcleo es **la traición**. El drama es cruento, nadie está a salvo de las maquinaciones de los personajes movidos por oscuros arcanos. Sin embargo, el carácter melancólico justifica esa hostilidad a los otros que viene compensada por su fidelidad a las mercancías, fiel acaparador y coleccionista: “*su infidelidad a las personas, lleva aparejada una fidelidad a las cosas que lo impulsa a sumirse en ellas con devoción contemplativa...se rodea de los fragmentos del mundo de las cosas como si fueran sus objetos más inalienables que no le exigen*

27 Benjamin, W. Iluminaciones 1, Dos Iluminaciones de Kafka, p.215

28 Benjamin, W. Iluminaciones 1, Dos Iluminaciones de Kafka, p.215

29 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.138

*demasiado*³⁰. Frente a la experiencia de la pérdida el melancólico antepone el rechazo, abandona el mundo de los hombres, como en el grabado de Durero, “*pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas*”. Más adelante, fuera del lenguaje alegórico que impregna el libro sobre el drama barroco, Benjamin hace del cuidado de las cosas muertas un culto que va del coleccionismo de Fuchs a los productos estéticos sin aura propios de los medios de reproducción tecnológica, cosa muerta como es el cine y la fotografía, las gasolineras o los escaparates; señala Benjamin sobre Proust: “*Es Ortega y Gasset el primero que ha prestado atención a la existencia vegetativa de las figuras proustianas que de manera tan persistente están ligadas a su yacimiento social*”³¹. Cuando el melancólico se detiene en el mundo de los hombres no los reconoce como tales, sino como cosas de apariencia y contornos varios, donde un árbol está tratado desde la misma óptica que un humano. En el infierno no hay contemplaciones ni humanismos baratos, todo son cosas, o mercancías dispuestas al deseo del melancólico. Aunque la tristeza parezca remitirse a una instancia psicológica, sin embargo, en la lógica barroca es una forma de objetualización del sujeto: “*Si las leyes del Trauerspiel se encuentran en el corazón del luto, no deben ser explicadas en función de la afectividad del autor o de la del público, sino basándose en un sentimiento emancipado del sujeto empírico e interiormente vinculado a la plenitud de un objeto*”³². En Benjamin se multiplican los ejemplos de esta forma de alienación por el que lo subjetivo se cosifica: “*Todo lo saturnino apunta a las profundidades de la tierra: así es como se reconoce el viejo dios de las cosechas*”³³. Recordamos que “*Saturno es “El señor de los meses, <el dios griego del tiempo y el daimon de las cosechas> se han convertido en la muerte segadora con su guadaña*”³⁴, retornamos al luto y la muerte que llena la mayor parte de la iconografía barroca y de sus prácticas espectaculares. La muerte es el límite, pero para el barroco es también signo de la corrupción del ideal, la bella reina de Garcilaso convertida en pútrido hueso. Ese es nuestro destino: regresar a lo inorgánico. Otra de las imágenes donde el melancólico se objetualiza es la piedra³⁵. En primer lugar, por el componente físico de su estado psicológico, es decir su temperamento está dominado por el elemento frío y seco. De ahí se desprende la acidia o indolencia. “*Saturno vuelve a los hombres apáticos, indecisos,*

30 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*.

31 Benjamin, W. Discursos interrumpidos I, p.26

32 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.132.

33 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.145

34 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.143

35 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.146

*lentos*³⁶. Pero también porque la piedra puede llegar a ser parte del organismo, el riñón produce piedras y melancolía, por igual. En una de sus novelas, *El Ángel en la ventana de Occidente*, Gustav Meyring construye el perfil de su protagonista, se trata de un investigador que sigue las huellas de otro, antepasado suyo, con el que finalmente se confunde en un viaje en el tiempo y en la penetración psicológica. El alquimista del siglo XVI es uno de aquellos que están marcados por una obsesión: encontrar la piedra filosofal. El “Ángel”, que recorre la historia hacia delante y hacia atrás, finaliza su búsqueda en un ángulo solitario transido por los dolores de un cálculo renal. Pero la metáfora de todas las búsquedas es el libro, ese que tenemos entre las manos y leemos, y como el viaje es el premio de Ulises, el libro lo es para el lector, y frente al libro mismo se desvanece cualquier protagonista, o se hace mero texto, como Don Quijote, protagonista de un libro, y de otros muchos, que acompañaron sus aventuras. El mundo de los hombres es finalmente pétreo, dice Benjamin: “*la fidelidad solo resulta completamente adecuada a la relación del hombre con el mundo de las cosas*”³⁷. Ni Rocinante ni Sancho, el melancólico está asociado a otra compañía, a otro animal: el perro, que aparece en el grabado de Dürero, una vez más imagen recurrente. La vinculación entre el melancólico y el perro se da por el bazo que rige el organismo de ambos, órgano que si se deteriora hace que el animal caiga en la rabia³⁸. Y de la misma manera el melancólico está también cerca de la locura³⁹. Se trata de una relación que nos recuerda a otro perro: Diógenes. Pocos personajes en la historia del pensamiento han reunido tantos atributos de esa magna locura melancólica como el excelso *Loco* de Diógenes.

La genialidad era una de las características del melancólico en la antigüedad (Aristóteles, *capítulo XXX* de los *Problemata*), antes de que apareciera como una patología médica, antes de que pudiéramos hacer una *Anatomía de la melancolía*, como dejó sentado el soberbio libro de Burton. El barroco ama los hombres excepcionales: el cortesano, el héroe, el genio, añora; personajes como *Don Quijote*, donde el tiempo es el relato de otros tiempos, y la vida se ajusta a una particular narrativa y no al contrario. Aquí se señala la primera forma de la subjetividad moderna alienada, en cierto sentido afecta a individuos diferentes, o podríamos decir que es el primer criterio de diferenciación psíquica. El artista expresa una diferencia radical, pues como el príncipe tiene una capacidad superior de contemplación de los entresijos de

36 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.148

37 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.148

38 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.144

39 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.136-7

la naturaleza según la concepción de la época clásica. “*Pero una época que se esforzaba por acceder a toda costa a las fuentes del conocimiento oculto de la naturaleza, la imagen del melancólico le planteado la cuestión de cómo llegar a captar las fuerzas espirituales de Saturno, escapando al mismo tiempo a la locura.*”⁴⁰. La subjetividad que lo diferencia y lo singulariza, antes que a ningún otro hombre, actúa como un criterio de individuación, primeramente puesto en evidencia por la medicina. Una tal diferenciación del conjunto solo se entiende como una enfermedad, el individuo es algo así como una parte del cuerpo social desgajado, solo reasumido por su aportación al universo simbólico de esa sociedad. En este sentido el primer individuo es el artista, un artista enfermo de una melancolía gloriosa. No obstante, siempre se mantiene la diferencia entre dos géneros de melancolía, para el barroco es importante diferenciar la melancolía sublime (*illa heroica* de Ficino y Melanchthon) de la común o perniciosa⁴¹. El sublime melancólico es una fuerza de la naturaleza. El genio surge como un mesías ante un mundo que se hunde, el recurso a la antigüedad es una reformulación mesiánica de las esperanzas del mundo occidental. Para los hombres que viven la primera mitad del siglo XVII todavía no se ha configurado el nuevo mundo y el viejo se desmorona.

6. La figura alegórica del héroe

El “*héroe*” es otra figura del melancólico, el héroe no tiene patria, es un personaje desarraigado, ama los largos viajes, dice Benjamin “... *de ahí el mar en el horizonte de la Melancolía de Durer.*”⁴². El héroe barroco no es el romántico atado a las tradiciones locales, sin embargo, tampoco es el marcado por la Gracia como parece señalar Gracián en su obra *El Héroe*. Aunque parece que hay infinidad de huellas de Gracián en el libro de Benjamin el héroe barroco de Benjamin no es tanto el de Gracián como el del drama barroco como tal. La desgracia del héroe del drama es la desgracia de la criatura: “*Esta típica catástrofe, tan distinta de la catástrofe extraordinaria del héroe trágico, era la que los autores tenían en cuenta a la hora de designar a una obra como Trauerspiel: una palabra empleada más metódicamente por los dramaturgos que por los críticos.*” El héroe trágico está fuera de la historia, mientras que no sucede así con el del Trauerspiel, el trágico vive una catástrofe que no se resuelve con su muerte, en el drama lo anecdótico hilvana infinidad de episodios de una individualidad

40 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.143

41 Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, p.143

42 Benjamin W. *El origen del drama barroco alemán*, p.141

irreductible, principios y finales se suceden. El Trauerspiel “*conserva siempre esa excentricidad lúdica que es innata a los héroes del teatro de marionetas*”. Gracián no destaca lo heroico cortesano tal y como aparecerá en el teatro, donde el héroe asume la catástrofe de la criatura. Para Gracián el protagonista de la vida cortesana es un personaje agraciado, destacado, protagonista del espectáculo cortesano, mientras que para el espectador del drama el héroe es una personificación de Cristo. No deja de ser paradójico que podamos adivinar en este contraste el de una retórica espectacular construida para el público de dentro y fuera de la Corte. La visión que se proyecta fuera es la imagen que debe hacerse el espectador común del drama, que es el súbdito. Sin embargo, la representación diseñada por Gracián se aleja de la del público y se dirige al propio cortesano aspirante a la heroicidad y a la principalidad cortesana. Benjamin describe una imagen que abarca dialécticamente ambas figuras, aunque se dirija a la forma del drama como anticipación del héroe moderno.

Probablemente la primera variación respecto a ese paradigma heroico del barroco, tanto en su forma de drama como en la del cortesano de Gracián, lo encontremos en Nietzsche. Se trata de una recepción gracianesca hecha desde la traducción de Schopenhauer y desde la melancolía propia del pensador del pesimismo. Si el *Nacimiento de la Tragedia* apuntala todavía las formas clásicas del héroe, el *Ensayo de Autocrítica* publicado con motivo de la nueva edición del *Nacimiento de la Tragedia* se postula como una nueva forma de heroicidad, precisamente la que podemos encontrar en el Benjamin más maduro, y con la que Nietzsche se separa del concepto schopenhauriano-gracianesco del Héroe.

La moderna melancolía de izquierdas no participa del optimismo marxista en la emancipación definitiva de todos los hombres. Allí no hay un héroe triunfante en el que confiar, un héroe con los signos de la Gracia. Esa pathos de la izquierda es más nietzscheano que marxista en este aspecto, señala la voluntad de poder pero denuncia su banal mezquindad. Para el melancólico de izquierdas, para el frankfurtiano no hay ningún héroe redentor, ni una clase revolucionaria determinada a ser el motor del cambio. Mientras la cultura liberal y la totalitaria confían en el protagonismo del líder el pensamiento de la izquierda benjaminiana no confía ni siquiera en *Los Olvidados* de Buñuel.

El Héroe gracianesco es el titular de la Gracia mientras que el héroe nietzscheano es el "des-graciado", para el gracianesco se abre el drama, para el nietzscheano se abre la Tragedia, la griega no la romántica, que Nietzsche desprecia profundamente, como el propio Benjamin. Entre ese concepto de tragedia

nietzscheano y el de drama brechtiano piensa Benjamin el Trauerspiel. Ciertamente Nietzsche conoce a Gracián, fue admirado por la cultura alemana, es cierto que Nietzsche aprendió mucho del estilo retórico del gran jesuita español, que articula como ningún otro prosista el ingenio y la Agudeza, pero su ideal heroico, es el Loco, Diógenes, zarathustrianamente, o es el "niño", la última de las metamorfosis, es el rostro del Eterno Retorno, que anticipa lo que Benjamin viene a llamar el *Ángel de la Historia*. El Héroe gracianesco entronca con Maquiavelo, con Catiglione, con Faret, y de ahí el nuevo modelo de personaje representativo, líder político, príncipe de los salones. Ese no es el "héroe" nietzscheano. Así responde Nietzsche a los héroes románticos, ungidos por la Gracia (*Ensayo de Autocrítica*): "Escuche usted con atención, señor pesimista, adorador del arte, un solo pasaje escogido de su libro (*Nacimiento de la Tragedia*): ese pasaje, de ningún modo desprovisto de elocuencia, del matador de dragones, que parece como un lazo insidiosamente tendido a los espíritus y a los corazones jóvenes. ¿Qué? ¿No es ésa la auténtica, la verdadera profesión de fe del romántico de 1830, bajo la máscara del pesimismo de 1850? Y detrás de esta profesión de fe, ¿no se oye preludiar el final consagrado, en uso entre los románticos...¿No debía suceder esto necesariamente?...

—¡No, tres veces no, oh jóvenes románticos! Esto no debía suceder necesariamente."⁴³

El "matador de dragones" es el héroe romántico: Sigfried. Hay que tener en cuenta que su verdadero interlocutor en su libro sobre la Tragedia es Wagner. Lo que diferencia el *Ensayo de Autocrítica* del *Nacimiento de la Tragedia* es precisamente la forma en la que su autor se desmarca del sujeto heroico en clave schopenhauriana-wagneriana (y gracianesca) del trágico-dionisiaco. Por otra parte, tampoco podemos identificar al protagonista del drama barroco (Segismundo), criatura, con el individuo moderno (Nietzsche), que sabe que no hay más destino que la voluntad. No es bueno confundir el concepto criatural del drama y su protagonista el héroe, con el individuo, especialmente nietzscheano, distinción fundamental en estudiosos de literatura comparada como George Steiner (*La muerte de la tragedia*) o a Auerbach (*Mimesis*).

Y eso precisamente porque el concepto de héroe gracianesco es la proforma del líder carismático moderno, ese que dirige a las masas, mientras que el héroe nietzscheano fue llamado por Walter Benjamin en sus *Tesis de Filosofía de la Historia*. Uno y el otro se enfrentan, o mejor se dan la espalda, el héroe-líder no es el héroe de la genealogía. Seguramente una lectura detenida del héroe gracianesco nos muestre que en realidad está próximo al príncipe melancólico tal y como lo presenta

43 Nietzsche, F. *El Nacimiento de la tragedia*.p.36,7

Benjamin en su *Trauerspielbuch*, pero tendríamos que limpiar las manchas que el tiempo ha posado sobre los textos de Gracián para descubrir su héroe melancólico.

En Gracián, tanto *El Héroe* (1639) como *El discreto* (1646) constituyen dos polos de una misma preocupación, definir las condiciones a las que deben ajustarse los personajes representativos, su ética y su estética. Si el primero, héroe, se refiere al representativo en la política, el segundo, el discreto, se refiere al representativo en el saber. Muchos pensadores se han sentido fascinados por esta filosofía de "la gracia" que se encuentra, según esta tradición jesuítica, en unos pocos elegidos; el romanticismo alemán de corte utópico, pero también el liberalismo francés o británico absolutamente pragmático han leído con admiración las páginas del insigne filósofo aragonés. Gracián se lee como el verdadero individuo excepcional que vive la gracia sobre la que escribe: "*¡Oh varón cándido de la fama! Tú, que aspiras a la Grandeza, alerta al primor. Todos te conozcan, ninguno te abarque; con esta treta, lo moderado parecerá mucho, Y lo mucho infinito, Y lo infinito más.*"⁴⁴

Dos personajes representativos se destacan en el escenario público que se va diseñando en los trabajos de Gracián. En su *Theatrum Mundi* no suben al escenario todas las criaturas sino solamente el príncipe y el sabio. En este teatro no existe la tragedia, el héroe es el Titular de la gracia. Nietzsche no participa de esta compleja metafísica teatral y de este riguroso orden jerárquico, pero sin embargo permanece lo esencial de ese personaje distante de la mayoría, en medio de la corte, pero habitante de su torre.

La versión moderna del héroe es el *flaneur*, el hombre de la gran ciudad, por momentos confundido con las mercancías que contempla en los escaparates, es el "Paris" de Baudelaire. Este héroe parece el propio Benjamin fascinado por la moderna urbe, habita la calle y en su carácter de mercancía se identifica con la multitud de la que intenta escapar a la vuelta de la esquina. El moderno es héroe porque "*para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica*", reconoce Benjamin a propósito de Balzac y Baudelaire (*El Paris del segundo imperio en Baudelaire*). La dificultad de afrontar cada día para los miles de desposeídos es lo que convierte a estos "nuevos gladiadores proletarios" en modernos héroes. De nuevo se repite el diagnóstico respecto a Kafka: la heroicidad del que tiene que soportar el peso de la maquinaria institucional, la asfixiante experiencia del engranaje de la burocracia y la imposibilidad de sustraerse al tiempo cronometrado.

44 Gracián, B. *El Héroe*, primor 1, p.10

El héroe ya no es el héroe romántico, ahora es el que se ha apartado, el que sobrevive al peso de la homologación globalizadora de la economía, es la víctima, el superviviente. Nuestra época tiende a dar forma a esa forma de heroicidad que denuncian los viejos gurues de la cultura burguesa. Eso le llaman victimización, otros le han llamado cultura de la penitencia. En una sociedad como la nuestra, donde parece que han desaparecido las clases sociales, el discurso de la melancolía de izquierdas parece definitivamente superado cuando en realidad lo único que han hecho los nuevos líderes de la cultura de masas es crear una imagen falsa de la satisfacción universal de los individuos. Rostros simpáticos, exitosos, sonrientes, americanos o chinos, todo lo que señala a las minorías oprimidas o los explotados, es meramente ideológico, y eso aunque la realidad nos ponga de frente a realidades terribles. La nueva fetichización que ha construido la cultura de masas se ha constituido en un verdadero principio de realidad de oculta el horror. Las nuevas tecnologías de la comunicación son el rostro de una realidad virtual que no acepta los hechos. En medio de tanta fragilidad, de tantas promesas incumplidas, de tantas víctimas olvidadas, el héroe benjaminiano se revela como el sujeto responsable. Su responsabilidad es la que hay con la fragilidad de la vida, con los compromisos adquiridos, con el recuerdo y el apoyo a todos los que compartimos destino común.

Contra esa falsa cultura popular los pensadores de la estética frankfurtiana apuntan a la creatividad como opción revolucionaria, no a una elite de intelectuales y de artistas, sino a la masa de ciudadanos que tienen los medios tecnológicos y la motivación suficiente para poner la investigación y la creación a disposición de la comunidad de iguales. Adorno y Benjamin, Bloch o Marcuse, cada uno a su manera imaginaron masas de espectadores que llegaban a las obras artísticas gracias a las reproducciones fotográficas, al cine o a los discos, imaginaron una cultura no represora, sino una cultura que desarrollaba todas las potencialidades humanas. un arte autónomo y una cultura emancipada y emancipadora.

El artista, tal y como lo piensan los frankfurtianos, ya no representa a la burguesía, el nuevo arte, ese que sale de la masa no ha renunciado a los «beneficios» que proporciona el arte burgués para los receptores, ha transformado las formas de ese arte, y en esas nuevas formas expresa las experiencias del individuo en relación con las masas. Pensemos en Kurt Weill o Alban Berg, en Bertold Brecht o Pablo Picasso, en Buñuel o Chaplin. Solo Adorno vivió lo suficiente como para constatar que ese arte popular, el que derivaba de los artistas que expresaban las tensiones y los conflictos, iba a ser apartado y abandonado por la industria cultural burguesa que iba

a destruir la autonomía del arte con una falsa nivelación. Ese arte autónomo y emancipado iba a ser convertido en un arte elitista y minoritario para una masa de melancólicos de izquierdas, es la era de la musealización de la experiencia artística. El nuevo arte de masas, que se confunde con la publicidad, es un producto de consumo. Los productos audiovisuales generados por lo que Adorno llamó «industrial cultural» no solo han convertido a la obra de arte en una mercancía, también lo hacen con el productor y el consumidor. Marx denunciaba el secreto de la mercancía gracias al mecanismo de fetichización de esta, las nuevas formas culturales, fetichizan el medio, y con el medio también el productor y el consumidor mismo. Estamos en la era del fetichismo de la subjetividad. Se desvanecieron las esperanzas de una masa culturalmente emancipada, los individuos viven la satisfacción inmediata que proporciona la oferta cultural del mercado a la vez que, el temor a estar apartado del grupo, hacen que los individuos se asimilen a las masas complacientemente. El que queda fuera de ese juego es rechazado por el grupo, disuelto en una mezcla de indiferencia y anonimato.

Ciertamente Benjamin critica la fetichización de la obra artística en la sociedad tradicional, de eso trata *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, confiando en el poder emancipador del medio tecnológico. Pero la tecnología no cumplió con su promesa liberadora, o al menos la que Benjamin intuyó. Ciertamente las nuevas tecnologías reproductivas han destruido la fetichización del arte aurático, pero han creado nuevos fetiches, el primero el propio medio tecnológico. No, el nuevo arte de masas está tan fetichizado como el viejo, y eso seguramente porque el sujeto receptor está convenientemente alienado. La praxis política democrática no proporcionó los mecanismos culturales necesarios para «ilustrar» a las masas, más bien al contrario construyó relatos que pretendían consolidar el sistema económico imperante bajo una ética utilitarista y una cultura de usar y tirar.

Por eso en los años 60 Adorno se plantaba, en unas conversaciones con Ulrich Becker, el papel de la educación. De nuevo había que regresar a Rousseau y Kant, había que pensar en el poder educativo ya que la revolución no tenía sentido en el marco de un Estado de Derecho democrático donde todos eran sujetos de derecho. Era imprescindible pensar e intervenir sobre los procesos pedagógicos. Pero de nuevo esto se revelaba como una quimera, la escuela se iba a convertir en la cantera de las masas alienadas para el mercado del trabajo y las satisfacciones, e incluso la universidad, lejos de su objetivo emancipador se iba a convertir en una factoría de productos que cotizaban a sus autores en el mercado académico. Una vez que el

sujeto ha mutado ya no es posible pensar desde categorías ajenas a este sujeto, y desde las categorías del nuevo sujeto no hay alternativas de sentido. Esa es la trampa que intenta sortear la melancolía de izquierdas cada vez más melancólica, es el viento que atrapa al «Ángel de la Historia».

Final

Si bien es cierto que la filosofía alemana produjo figuras capitales como las de Husserl, Heidegger, corrientes neokantianas, fenomenológicas, hermenéuticas, etc. nos parece decisiva la aportación de algunos de los llamados miembros de la escuela de Frankfurt a los problemas del mundo contemporáneo, una posición que recogía las herramientas críticas de Marx, Nietzsche y Freud, dentro de una modernidad sólida, incluso kantiana,

No sabemos si hubo una Escuela de Frankfurt verdaderamente uniformada, más bien no, en común tuvieron unos referentes filosóficos y poco más. Esos referentes eran los mismos para otros tantos autores externos a Frankfurt. Lo está claro es que tanto Adorno como Arendt, Horkheimer o Brecht, sintieron la fuerza melancólica de aquel Ángel benjaminiano. El «ángel de la historia» es un ejemplo excepcional de «imagen dialéctica», buena parte de lo dicho aquí explica el sentido de ese Ángel que tiene el rostro vuelto hacia el pasado, pero no puede hacer lo que quisiera, detenerse, recomponer los trozos, el viento del progreso empuja sus alas que están abiertas, ese viento es el peso de la masa, de las tecnologías y las ideologías de la sociedad, las economías y la cultura de masas. Es tan difícil sustraerse a ese empuje que *el ángel* es poseído por el pathos melancólico, pero no obstante recoge lo que puede, sabe que sus posibilidades son mínimas, pero no puede abandonar lo que está a su alcance. En ángel como el príncipe barroco contempla las ruinas, las miserias, los desastres del poder, las puede tocar, están a su alrededor, su experiencia y su sensibilidad le han permitido que se forme su conciencia. Pero no tiene el poder de transformar esas condiciones no alcanza a comunicarse con quienes tienen el poder, sea el trono o la masa. Las mediaciones se han convertido en un obstáculo insalvable.

Hoy se critica a la izquierda por su vocación victimista, por su violencia «canceladora», woke, con absoluta desvergüenza algunos se atreven a hablar de la superioridad moral de la derecha, entendiendo superioridad desde la perspectiva nietzscheana, la de ese amo que aplasta sin contemplaciones, y se cuestiona al que se pretende dominar y a su legítima queja. Parece que los oprimidos no tienen el derecho de denunciar la opresión, deben callarla, esconderse, ocultarse a la vista de

todos. Pero no hay nada nuevo en esa posición de la izquierda que retrocede constantemente cada vez que se produce el más mínimo avance, la única novedad es que hoy no hay pueblo, el que mira el rostro de la explotación se siente solo, en la oscura caverna, mientras los demás bailan al sol fuera de allí. Las tecnologías audiovisuales primero y las redes sociales después han creado una representación uniforme de la opinión pública que solo beneficia al poder. Ni Marx ni los frankfurtianos podían conocer las circunstancias de nuestra sociedad de masas y de las democracias actuales. La melancolía de izquierdas hoy se ve acrecentada por el vértigo de una apariencia que no se deja rasgar, el discurso, y la praxis están contruidos sobre una imagen que se confirma constantemente a través de las tecnologías mediáticas. No parece que nadie pueda salir, sin caerse, de esa representación del mundo, uniforme, confirmada por múltiples y repetidos mensajes. No hay clases sociales. No hay ni sociedad. No hay mas que un afuera y un adentro, idénticos.

Bibliografía

- Adorno, T.W. (1998) *Educación para la emancipación. Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)*. Madrid: Morata
- Adorno, T.W. (1971) *Teoría estética*. Taurus: Madrid
- Benjamin, W. (1999) *Iluminaciones 1, Una imagen de Proust, Dos Iluminaciones de Kafka*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1992) *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus
- Benjamin, W. (1973) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. in. Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones.
- Benjamin, W. (2008) *Parque Central, Obras I,2* Madrid: Abada.
- Benjamin W.(1990) *El origen del drama barroco alemán*.Madrid: Taurus
- Derrida, J.(1977) *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pretextos
- Deleuze, G. (1989) *El pliegue*, Barcelona: Paidós
- Gracián, B.(1973) *El Héroe*.Madrid: Espasa Calpe Austral
- Nietzsche, F.(1973) *El Nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial