



Literatura: teoría, historia, crítica

ISSN: 0123-5931

revliter\_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia  
Colombia

Díaz Villarreal, William

Lo clásico y la tradición en Paul Valéry, T. S. Eliot y Walter Benjamin

Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 18, núm. 1, 2016, pp. 121-146

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503753960006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Lo clásico y la tradición en Paul Valéry, T. S. Eliot y Walter Benjamin

**William Díaz Villarreal**

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia*

[wdiazv@unal.edu.co](mailto:wdiazv@unal.edu.co)

Este trabajo se ocupa de la noción de lo clásico en tres autores: Paul Valéry, T. S. Eliot y Walter Benjamin. En el primero, lo clásico supone la imposición de un orden a partir del desorden del material natural, mientras que el segundo recurre a metáforas organicistas para concebirlo como el resultado de un estado de madurez de la cultura. Estos dos sentidos confluyen de un modo negativo en las ideas de Benjamin, cuya perspectiva está marcada por la idea de redención: él desvaloriza, en cierto modo, el sentido tradicional de lo clásico, pero al concebirlo como una acumulación de ruinas, busca hacer estallar sus posibilidades revolucionarias.

*Palabras clave:* lo clásico; tradición; Paul Valéry; T. S. Eliot; Walter Benjamin.

Cómo citar este texto (MLA): Díaz Villarreal, William. “Lo clásico y la tradición en Paul Valéry, T. S. Eliot y Walter Benjamin”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.1 (2016): 121-146.

Artículo de reflexión. Recibido: 15/11/14; aceptado: 16/03/15.



### **The Classic and Tradition in Paul Valéry, T. S. Eliot and Walter Benjamin**

This work describes the meaning of the idea of the classic in three authors: Paul Valéry, T. S. Eliot and Walter Benjamin. For the first, the classic entails the imposition of an order beyond the disorder of natural material, while the second uses organic metaphors to conceive it as the result of a state of maturity of a given culture. These two meanings converge in a negative way in the ideas of Benjamin, whose perspective is marked by the idea of redemption; he devalues, as it were, the traditional meaning of classic but, by conceiving it as a collection of ruins, he tries to detonate its revolutionary possibilities.

*Keywords:* the classic; tradition; Paul Valéry; T. S. Eliot; Walter Benjamin.

### **O clássico e a tradição em Paul Valéry, T. S. Eliot e Walter Benjamin**

Este texto descreve o sentido da noção do clássico em três autores: Paul Valéry, T. S. Eliot e Walter Benjamin. No primeiro, o clássico supõe a imposição de uma ordem nascida da desordem do material natural, enquanto o segundo utiliza metáforas organicistas para concebê-lo como o resultado de um estado de maturidade da cultura. Esses dois sentidos confluem de uma maneira negativa nas ideias de Benjamin, cuja perspectiva está marcada pela ideia da redenção: ele desvaloriza, de certa forma, o sentido tradicional do clássico, mas, ao concebê-lo como uma acumulação de cacos, procura fazer estalar suas possibilidades revolucionárias.

*Palavras-chave:* o clássico; tradição; Paul Valéry; T. S. Eliot; Walter Benjamin.

## I

Entre finales del siglo XIX y 1930, más o menos, lo clásico (y el clasicismo) fueron términos muy usados para defender aquello que los críticos y poetas consideraban una necesidad histórica: la refundación de la literatura después de la omnipresencia a lo largo del siglo XIX del romanticismo. En sus ensayos sobre el simbolismo de las décadas de 1920 y 1930, Paul Valéry insistía en que una de las motivaciones centrales de este movimiento era la búsqueda de un orden renovado que se opusiera a las efusiones sentimentales de los poetas románticos. Afirmaba en su conferencia “Situación de Baudelaire”, de 1924, que en términos generales los poetas románticos habían descuidado en la elaboración de sus obras casi todo aquello que le demanda al pensamiento esfuerzo y atención. En la medida en que buscaban efectos de choque, extrañamiento y contraste, los románticos olvidaban la mesura, el rigor y la profundidad. De forma contraria, el clasicismo supone una vuelta al orden, privilegia la reflexión y el refinamiento. Un poeta clásico es, en pocas palabras, “*el escritor que lleva un crítico en sí mismo, y que lo asocia íntimamente a sus trabajos*” (*Œuvres* I 604).<sup>1</sup> Lo clásico implica “actos voluntarios y pensados que modifican una producción ‘natural’, según una concepción clara y natural del hombre y del arte” (*Estudios literarios* 177-178).

Para Valéry, este contraste entre romanticismo y clasicismo no es solamente conceptual, sino también histórico, pues “*todo clasicismo supone un romanticismo anterior*” (*Œuvres* I 604; *Estudios literarios* 177). Los románticos, afirma en una conferencia de enero de 1924, son como los primeros exploradores que se enfrentan a una tierra recién descubierta: se abren camino en una selva tupida “de vegetación excesiva y de frutos extraños que van de exquisitos a venenosos”, lo saquean todo, “abren boquetes entre las lianas y los matorrales”, y se dirigen a regiones desconocidas. Los clasicistas, en cambio, son como los exploradores civilizados que llegan después, “con sus ingenieros, sus arquitectos, sus diseñadores”, que ponen en su lugar lo que sus predecesores han saqueado y transforman en parque la selva ilimitada (*Œuvres* I 1749). En este sentido, “*la esencia del clasicismo está en venir*

1 En todas las citas del presente trabajo se respetan las cursivas del texto original. Se citan las traducciones al español cuando han estado disponibles. En algunas ocasiones, ha sido necesario introducir cambios para ser más fiel a los textos originales. En tales casos, se indica que las traducciones se han modificado.

*después*”, es decir, en constituir un orden tardío. El orden del clasicismo se impone después del desorden de los primeros descubrimientos; no es un producto espontáneo de la imaginación, sino de la imposición de la razón. Por eso, todos los artificios que supone la composición clásica siempre han de suceder “al caos primitivo de intuiciones y de desarrollos naturales” (*Œuvres I* 604; *Estudios literarios* 177), y la imposición de un orden clásico se manifiesta en un sistema claro y preciso de convenciones. Las tres unidades poéticas, los preceptos prosódicos, las restricciones verbales y, en general, las reglas en apariencia arbitrarias que constituyen la fuerza y la debilidad de todas las artes son indicios claros de su existencia.

La descripción de lo clásico como un orden de convenciones tiene en Valéry una clara dimensión antropológica y cultural, como lo sugiere en las entradas dedicadas a este asunto que publicó en el primer volumen de *Tel Quel* (1941), y que provienen de notas de 1929. Entre los antiguos griegos, afirma, el mundo celeste parece más ordenado que el mundo terrestre, y entre ambos mundos hay una diferencia cualitativa que impide cualquier tipo de reciprocidad. Lo que impresionaba a estas gentes “era el azar, *la libertad*, el capricho”, en suma, la “impresión que tenemos de la pluralidad y la indiferencia” de las posibilidades de acción del hombre y las cosas (*Œuvres II* 563). Estas afirmaciones remiten a las opiniones expresadas en una carta de 1902 a André Gide: al contrario de lo que podría pensarse, “en las épocas llamadas ‘clásicas’ (antigüedad, siglo XVII, etc.) se cree en general en la posibilidad de lo arbitrario”, y es precisamente por eso que “*se introducen las leyes*” (*Œuvres II* 1423). En los términos de la entrada a *Tel Quel*, el *fatum*, la voluntad divina, el destino o el orden de las cosas, es algo vago, pero a través de los ruegos, los sacrificios y las prácticas rituales es posible tener algún poder sobre aquellos acontecimientos en los que no puede haber acción directa. Por eso, para estos antiguos el acto de introducir orden tiene un fundamento divino: ellos “buscan alcanzar la belleza, es decir, darle a las cosas una forma que haga imaginar un orden universal, una sabiduría divina, el dominio del intelecto, todas estas cosas que no existen en la naturaleza cercana, tangible, dada, hecha toda de *accidentes*” (*Œuvres II* 563). En otras palabras, la introducción de las leyes, propia de lo clásico, permite constituir *a priori* “una semejanza entre la obra de arte y el hecho natural concebido como el producto, o bien del *fatum*, o de la presencia y el poder divinos” (1423).

La introducción del orden clásico constituye, de este modo, la base del origen de las artes en Occidente: implica el reconocimiento de que la construcción de un orden racional, medible, descriptible a través de reglas y prohibiciones, permite el desarrollo y el despliegue de las artes, pues los preceptos formales, a pesar de ser convencionales, surgen de la experimentación y se validan como respuestas claras y definidas a problemas técnicos precisos. El horizonte ideal de lo clásico es un orden universal que puede ser captado por el intelecto, y ese es el orden al que aspira toda poesía y todo arte. Estas reglas, a menudo extrañas y siempre artificiales, que caracterizan al arte en sus períodos clásicos, tienen otra función práctica. Permiten que, por ejemplo, en la poesía clásica francesa, “la distancia entre el ‘pensamiento’ inicial y la ‘expresión’ final sea la más grande posible” (*Œuvres* II 564): entre la emoción recibida en el poema y la intención concebida en su creación hay un trabajo de la forma, un proceso de distanciamiento en el que desaparece el autor. “Un escritor clásico”, dice Valéry en un aforismo de la misma colección de *Tel Quel*, “es un escritor que disimula o reabsorbe las asociaciones de ideas” (563).

## II

T. S. Eliot coincide con Valéry en este último punto. La despersonalización, uno de los temas centrales de su famoso ensayo “Tradición y el talento individual”, de 1919, consiste en la separación necesaria que debe haber en un mismo poeta entre “el hombre que sufre” y “la mente que crea” (*The Sacred* 31; *Ensayos* 24). No es la personalidad lo que se expresa en un poema para Eliot; al contrario, la formación del poeta maduro supone un continuo sacrificio de esta, un proceso por el que la mente creadora logra vaciarse de las emociones personales, para que ella se llene del orden simultáneo de la tradición. La tradición en Eliot implica un sentido histórico que es “casi indispensable para cualquiera que siga siendo poeta después de los veinticinco años” (28; 19). Este sentido histórico no solo supone el hecho de que el poeta ha de escribir “con su propia generación en la médula de los huesos”, sino también “el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella el total de la literatura de su propia país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo” (28; 19). Este orden conforma un todo que está completo antes de la llegada del

escritor nuevo; él, si es verdaderamente original, ha de acomodarse a ese orden para alterarlo. “De esa manera se van reajustando las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte respecto del todo: he aquí la conformidad de lo viejo y lo nuevo” (28; 20).

Valéry plantea una noción de lo clásico que se asocia con el clasicismo y, en esa medida, se opone al concepto de romanticismo. Para él, el orden clásico es una síntesis de los escauceos anteriores que implica todo descubrimiento romántico, pero también es una ruptura con respecto al pasado. Por el contrario, en un ensayo de 1944 titulado precisamente “¿Qué es un clásico?”, Eliot afirma que el par antagónico clasicismo-romanticismo pertenece a la política literaria, y por eso suele levantar vientos de pasión: el uso elogioso o peyorativo que se haga de ellos depende del bando que uno esté defendiendo. La representación de la tradición que rige la mente de Eliot supone un esquema de pensamiento diferente al de Valéry. Por lo tanto, es decisiva la diferencia en la constelación de imágenes y palabras que ambos asocian con la noción de lo clásico. Valéry habla de convenciones, de rigor y de la pureza del ideal clásico; en Eliot, en cambio, lo clásico se vincula directamente con el organicismo, que suele servir para representar la tradición viva de un pueblo. Afirma, por ejemplo, que “si hay una palabra [...] capaz de sugerir en grado máximo qué quiero decir con el término ‘clásico’ es la palabra *madurez*” (*On Poetry* 54-55; *Sobre la poesía* 52). Un clásico solo puede darse “en una civilización madura, en una lengua y una literatura maduras; y tiene que ser obra de un espíritu maduro” (55; 52).

La idea de Eliot de lo clásico surge de su propia visión organicista de la tradición y la cultura. Como en cualquier organismo vivo, la madurez de una civilización o de un lenguaje es el producto de un largo proceso de gestación y preparación. Una literatura madura tiene una historia que le antecede, “historia que no es mera crónica, una acumulación de manuscritos y textos de una u otra clase, sino un progreso ordenado aunque inconsciente de una lengua para llevar a la realidad sus posibilidades propias dentro de sus propias limitaciones” (*On Poetry* 55-56; *Sobre la poesía* 53). La madurez implica, como el sentido histórico que encarna la tradición, “un sentido crítico del pasado, confianza en el presente, y ninguna duda consciente sobre el futuro” (57; 55).<sup>2</sup> Para Valéry, el orden clásico se impone para superar las

---

2 Traducción modificada.

limitaciones de la naturaleza, para elevar lo contingente y lo accidental a un orden intelectual puro. El concepto de Eliot de lo clásico, en cambio, está purgado de estas ideas de pureza, de racionalidad y de aspiración intelectual. Lo clásico para él supone cierto estado de madurez en el desarrollo orgánico de una tradición. De ahí se deriva su importancia como patrón de medida: lo clásico tiene un valor canónico porque nutre toda la tradición europea —que Eliot describe como un organismo cuyo torrente sanguíneo es el latín y el griego (*On Poetry* 70; *Sobre la poesía* 68)—, pero siempre resurge y asume diversas formas en las tradiciones nacionales. Según Eliot, el autor clásico se impone porque revela el genio total de un pueblo, porque agota su lengua al llevarla a la perfección y porque proporciona un criterio estético válido para varias tradiciones nacionales; de ahí que una de sus cualidades fundamentales sea la *comprehensiveness* (universalidad, amplitud o exhaustividad) (67; 65).

La visión materialista de Valéry asocia lo clásico con la nitidez y el vigor de la forma; en sus reflexiones, el concepto de lo clásico se expresa en términos de categorías duras, sólidas, perfectamente limitables y captables por el entendimiento. Las limitaciones que imponen la prosodia y las leyes del ritmo permiten la duración de la obra, esto es, la posibilidad de que sea fácilmente recordada, de que pueda pasar de generación en generación sin que su estructura sea mayormente alterada. Por eso, Valéry dice que la fuerza de lo clásico se encuentra en su voluntad de duración, y la duración solo es posible en la medida en que la obra es capaz de parecer diferente a aquello que hizo el autor. Una obra dura “porque se transforma” y porque es capaz de miles de interpretaciones sin alterar su forma. “La mejor obra”, dice en un fragmento de *Tel Quel*, “es aquella que guarda su secreto el mayor tiempo posible”. En la medida en que la duración de las obras es, en última instancia, la duración de su utilidad, puede ocurrir que la obra clásica desaparezca, que muchas generaciones no vean utilidad en ella y, por lo tanto, sean incapaces de reconocer que guarda un secreto. Hubo siglos en los que Virgilio no *servía* para nada, dice Valéry. Pero esto no afecta la duración de Virgilio, pues, es un hecho que todo lo que ha sido fabricado y no ha perecido puede resucitar (*Œuvres II* 562).

La perspectiva organicista de Eliot, en cambio, es reflejo de su mentalidad angloamericana y de influencia protestante, que busca promover una cultura profana sobre el modelo del canon bíblico (véase Marx 66). Por eso, para



él la caracterización de lo clásico, su localización histórica en el desarrollo de la tradición literaria, es objeto permanente de polémica. Goethe es un escritor clásico por sus aspiraciones universalistas, dice, pero su obra no tiene una significación semejante en todas las lenguas europeas; Alexander Pope sería el más clásico de los autores de la poesía inglesa, aunque solo en un sentido estrecho. Ambos carecen de las virtudes de Virgilio, el clásico total o perfecto de la cultura europea: él no solo agotó la lengua común de su tiempo, sino que su obra nos proporciona, además, un criterio estético sin el cual estamos condenados al provincianismo (*On Poetry* 69; *Sobre la poesía* 67). En Eliot, lo clásico se impone con la fuerza de un canon casi religioso, porque cataliza lo más puro de una tradición secular; precisamente por eso es objeto de una redefinición y una polémica permanentes.

El retorno a lo clásico es siempre una necesidad crítica, si se quiere mantener viva la savia de la tradición. Eliot dice en un ensayo de 1942, titulado “Lo clásico y el hombre de letras”, que hay que introducir a los clásicos en la educación, para contrarrestar el deterioro del estrato literario medio (*To Criticize* 151). Para Eliot, la defensa de los clásicos está fundada en la necesidad de preservar la literatura viva como una forma de luchar contra la barbarie (160), y esta lucha es siempre histórica. “Una de las funciones de la crítica”, continúa, “es servir como una pieza de engranaje que regula la cantidad de cambio en el gusto literario” (152). A pesar de utilizar la imagen mecánica del engranaje, Eliot tiene en mente el paradigma orgánico: la intervención racional de la crítica tiene como objeto último garantizar el funcionamiento orgánico de la tradición. La polémica y la crítica son correctivos del crecimiento antinatural de la cultura, es decir, de un desarrollo en el que la división rompe la armonía interna entre las partes, entre lo nuevo y lo antiguo. La cultura europea en su conjunto debe formar una unidad armónica, para lo cual está la crítica. En este sentido, los clásicos vendrían a ser estas obras que se imponen como un canon secular, porque cristalizan los momentos de madurez de esta tradición, y por eso ofrecen un criterio estético urgente en los momentos de fractura y disolución.

Para Valéry, retornar a lo clásico es una aspiración de todo arte que quiera hacer realidad el orden y la racionalidad que anhelan los seres humanos. Lo clásico ha de ser canónico porque es imitable, y lo que invita a la imitación del clásico no es su singularidad, como creen los románticos, sino su maestría. En otro fragmento de *Tel Quel*, Valéry sostiene que la maestría supone el

manejo de los medios del arte, y no el ser manejado por ellos; supone el hábito de pensar y crear nuevas combinaciones “a partir de los medios, y no de pensar la obra en función de ellos”. En cambio, la singularidad es una especie de espejismo, que en las obras maestras da luces sobre las potencias más profundas del ser humano: la singularidad es el producto de una maestría que, por azar o por algún don particular, es capaz de crear medios nuevos y, con ello, parece introducir un mundo nuevo en el mundo existente (*Euvres II* 565). Para Valéry, el anhelo más alto de la humanidad no está en hacer que la tradición y la cultura maduren de acuerdo con su impulso natural, pues los impulsos naturales son caóticos, azarosos y, en esa medida, conducen fácilmente a la barbarie. La misión del hombre —si es que el hombre tiene una misión en la Tierra— está en elevar la naturaleza de su contingencia y participar de un ideal racional y ordenado. El orden clásico es así el reflejo de este mundo nuevo.

### III

En 1931, Werner Jaeger recopiló las ocho conferencias de las Jornadas de investigación de la antigüedad clásica, de 1930, en un volumen titulado *El problema de lo clásico y lo antiguo*. Este libro fue reseñado por Walter Benjamin. De ello se hablará más adelante. Por ahora, vale la pena hacer referencia a uno de los trabajos de dicho libro, pues permite, por comparación, aclarar un aspecto decisivo del organicismo de Eliot. En la conferencia “Lo ‘clásico’ como un concepto histórico”, Helmut Kuhn afirma lo siguiente:

“Clásico” significa la madurez de una evolución histórica análoga al crecimiento orgánico. De conformidad con el carácter del quehacer humano, este acabamiento [*Vollendung*] es al tiempo solución de una tarea en cumplimiento y, en cuanto tal, ejemplar. Pero así como el acabamiento podría aparecer como cumplimiento tan solo en el “momento fecundo”, del mismo modo su carácter ejemplar solo se puede desenvolver conforme al tiempo histórico. (Kuhn 115; citado en Benjamin, *Kritiken* 292)

Como Eliot, Kuhn vincula la producción de lo clásico con un estado de madurez de la lengua, la literatura y la cultura. En ambos están presentes tanto la idea del crecimiento orgánico como la representación de los clásicos a partir

de las nociones de *Vollendung* (perfección y acabamiento) y ejemplaridad. El modelo de Kuhn es en gran medida organicista. Lo clásico es, por un lado, ejemplar y, por el otro, “el punto alto de un desarrollo evolutivo”. Por eso, este concepto no puede separarse “del problema del concepto de evolución histórica”, que es representable a través de analogías biológicas. Esto es lo que señalan las nociones de crecimiento, madurez y marchitamiento, así como de la representación cíclica de la historia (véase Kuhn 111-112).

Sin embargo, la representación organicista de lo clásico es insuficiente para Kuhn, pues deja de lado una de las cualidades fundamentales del desarrollo cultural: “La fruta no sabe nada de la flor, la semilla no sabe nada del fruto a partir de cuya corrupción se desarrolla”; en cambio, “el desarrollo cíclico histórico tiene una forma característica de saber de sí mismo” (112). Esta especie de autoconciencia histórica entraña un momento de racionalidad que corrige, por así decirlo, la profunda espontaneidad del modelo organicista. Eliot también supone ciertos estados de la cultura en los que se alcanza la madurez que permite dar origen a los clásicos y sugiere que estos no surgen de un modo espontáneo, ni son el reflejo inmediato de la totalidad de la vida. A pesar de su representación orgánica de la tradición, Eliot no concibe la creación artística como la manifestación inmediata de fuerzas naturales. La producción de la obra, incluso en el mundo clásico, obedece a procesos de transformación de la emoción y el sentimiento que se llevan a cabo, como afirma Eliot en “Tradición y el talento individual”, a altas presiones y temperaturas (*The Sacred* 31; *Ensayos* 25). Aunque la cultura y la tradición pueden representarse a través de imágenes orgánicas, para Eliot existe siempre una distinción clara y definitiva entre los procesos artísticos y los procesos naturales *per se*.

Por otro lado, en la medida en que los productos de la cultura no son una pura manifestación espontánea, la idea de Kuhn del carácter ejemplar de lo clásico coincide parcialmente con lo que Eliot entiende como *comprehensiveness*: la capacidad para proporcionar un criterio estético válido para varias tradiciones nacionales. No obstante, cuando habla de la *comprehensiveness* de Virgilio, Eliot no enfatiza las reminiscencias organicistas o naturalizantes del concepto de tradición, sino, ante todo, ciertos criterios de canonicidad. Eliot vincula explícitamente lo clásico y la formación de un canon secular, mientras que Kuhn concibe al primero como meramente derivado de las condiciones históricas y culturales. En otras palabras, el modelo de la filosofía

de la historia de Kuhn deja de lado lo que Eliot dice ya en las primeras líneas de “¿Qué es un clásico?”: que cualquiera que sea la definición general de lo clásico “no puede excluir a Virgilio —podemos decir sin vacilar que debe tenerlo expresamente en cuenta—” (*On Poetry* 53; *Sobre la poesía* 50).<sup>3</sup> En cierto modo, Eliot le da la vuelta a la argumentación de Kuhn: el concepto de lo clásico no se desprende de una filosofía parcialmente organicista de la historia, sino que la representación orgánica de la cultura solo tiene sentido cuando permite dar cuenta del autor clásico por excelencia, Virgilio. Ambos coinciden en la noción de madurez como requisito para el surgimiento del clásico; sin embargo, en la visión de Eliot, el poeta latino se impone como la forma canónica del orden clásico, y la teoría que moviliza la comprensión del concepto de lo clásico debe partir de su reconocimiento como tal.

Esta posición de Eliot es contradictoria y, desde un punto de vista socio-lógico, dogmática. Por un lado, la imposición de un canon secular a partir de Virgilio exige un estado de cosas en el que las obras de arte no surjan de valores y creencias heterogéneas y en conflicto constante, sino de una variedad y riqueza articulada armónicamente en una totalidad orgánica. Pero es un hecho que la sociedad moderna no es armónica, es más bien fracturada y heterogénea. En estas condiciones, las tensiones no resueltas entre los valores y las creencias individuales no se ajustan entre sí; en cambio, conducen, entre otros fenómenos importantes, a la imposición de valores dominantes, lo cual produce siempre nuevas tensiones y diferencias. Esta forma de concebir el desarrollo cultural es, en el siglo xx, característica de las aproximaciones marxistas al arte y la literatura. Raymond Williams, por ejemplo, ve la tradición, en contra del marxismo ortodoxo, como una fuerza activa que le da forma a la cultura. En la práctica, la tradición es “la expresión de las presiones y los límites hegemónicos y dominantes” (Williams 115). Por eso, las tradiciones son un elemento central de la organización social y cultural. Ellas tienen un sentido positivo, pues le proporcionan a la cultura el significado de una continuidad histórica determinada; no obstante, también hay un sentido negativo en las tradiciones, ya que, al ser procesos de selección y descarte, ellas dejan por fuera enormes áreas de prácticas culturales. Así, la lucha por y contra una tradición selectiva

---

3 Traducción modificada.

es “comprensiblemente una parte importante de toda la actividad cultural contemporánea” (117).

Este no es el punto de vista de Eliot, quien no se ve a sí mismo como sociólogo de la cultura, sino como su crítico dogmático. En otras palabras, Eliot utiliza en su defensa de los clásicos una argumentación que recuerda a la del creyente inteligente que presenta en su introducción a los ensayos de Pascal, de 1931. El verdadero creyente católico, que ha de encarnar un punto de vista dogmático, no acude a los milagros del Evangelio para confirmar su creencia: acepta los milagros porque cree en el Evangelio, dice Eliot (*Selected Essays* 402). De un modo semejante, en “¿Qué es un clásico?”, Eliot no parte de las características que le permiten formular un modelo histórico que dé cuenta del concepto de lo clásico, para reflexionar después sobre los autores que de acuerdo con ese modelo podrían considerarse como tales; tampoco se pregunta cómo las instituciones culturales posibilitan el surgimiento del autor clásico a partir de la lucha simbólica por imponer valores dominantes, como Williams. En cambio, supone de entrada que si se excluye a Virgilio de la reflexión sobre la tradición literaria, la noción de clásico carece de sentido. A los ojos del crítico escéptico —para usar el término que Eliot utiliza en su ensayo sobre Pascal—, esta forma dogmática de la argumentación de Eliot parece “deshonesta y perversa” (*Selected Essays* 408), aunque no es por ello menos fructífera. Al fin y al cabo, esta visión posibilita una conceptualización de la totalidad de la tradición literaria, sin abandonar los valores que la noción misma de literatura moviliza, sin hacer que esta se convierta en mero reflejo de condiciones sociales o materiales.

La objeción sociológica al razonamiento de Eliot es completamente válida cuando se asume la posición del crítico escéptico, quien no ve en la historia literaria un proceso de canonización semejante al de la formación del canon religioso, sino una lucha permanente entre instituciones que representan formas de poder. Es mucho más difícil descartar el argumento de Eliot cuando se parte de una visión de la tradición según la cual la imposición de ciertas obras en el canon no tiene simplemente una causa socioeconómica o ideológica: tiene, sobre todo, una validez estética y cultural específica. Eliot deduce una utilidad práctica de la postulación de Virgilio como el emblema de lo clásico: “para nosotros, en términos literarios, el valor de Virgilio está en que nos proporciona un criterio” (*On Poetry* 69; *Sobre la poesía* 67). No se trata de un criterio positivamente normativo, sino de la postulación de un

horizonte estético y cultural: “Mantener el modelo clásico, y medir según él toda obra literaria individual, significa ver que, aunque nuestra literatura en conjunto tal vez encierre todo, a cada una de sus obras puede faltarle algo” (69; 67). Lo que pueda faltarle a la obra individual puede, de hecho, ser un defecto necesario; sin embargo, lo que hay que señalar es, precisamente, esa necesidad. Sin ella, caeríamos en una confianza ciega en la literatura del presente, y llegaríamos a admirar obras geniales por motivos equivocados, o incluso, a no distinguir las obras de primera de las de segunda calidad, sostiene Eliot (69; 67).

Por otro lado, el modelo de Eliot tiene una validez decisiva para la psicología de la creación poética, validez que las posturas sociológicas escépticas suelen pasar por alto. Eliot no concibe la tradición como una institución simbólica en un proceso constante de contradicción social, sino como un todo simultáneo que se crea en la mente del poeta y del crítico (esto es, de hecho, lo que sugiere la imagen del recipiente en “Tradición y el talento individual”); por eso, este orden tiene un valor canónico. En la mente activa del poeta o del crítico, en el ejercicio íntimo e individual de la creación y la reflexión sobre las formas artísticas, las mediaciones sociales tienen un papel menos determinante, aunque no inexistente, que en las instituciones educativas o culturales: la tradición es así un patrón de medida y el autor clásico constituye un criterio sin el que la toma personal de decisiones estéticas carece de un punto de apoyo. Por lo tanto, si lo clásico se entiende como aquello que para el poeta o el crítico representa el momento de mayor madurez dentro de la tradición que él ha absorbido previamente, el modelo que permite definirlo ha de ser más “dogmático” que un modelo marxista como el de Williams.

Sin embargo, esta distinción entre la esfera del espíritu del autor y la de las instituciones sociales tiene algo de artificial. De hecho, Eliot las fundía, porque el debate sobre la tradición tiene como trasfondo la afirmación de un canon estético secular, que es al mismo tiempo social e individual. Pero cuando trataba de defender el valor canónico de ciertas obras clásicas, cuando trataba de dar cuenta de su validez social y cultural, él acudía al dogmatismo organicista. Esta posición paradójica de Eliot es inevitable y se deriva de sus propias premisas: así como no se puede distinguir la tradición en el recipiente de la mente del poeta del orden simultáneo de grandes monumentos que han de tener un efecto cultural específico, del

mismo modo es imposible separar, en una sociedad secular, los puntos de vista dogmático y escéptico para conceptualizar la noción del valor literario. En otras palabras, es imposible defender la canonicidad del valor estético sin hacer una concesión específica a alguna forma de dogmatismo en una sociedad en la que, como diría Adorno en la primera línea de su *Teoría estética*, lo único evidente en el arte es que nada es evidente. Por eso Eliot insiste —cuando se refiere, por ejemplo, al escepticismo de Pascal— en que es preciso escoger entre uno de los dos puntos de vista, el dogmático o el escéptico (véase *Selected Essays* 409). Su elección personal es clara y se ubica en una tensión irresoluble: aunque hay momentos en los que parece un crítico escéptico que rechaza la fusión de las esferas del arte y la religión, el núcleo de su argumentación es dogmático, pues parte de los principios y valores que determinan la cultura como un todo. Si el crítico moderno en una sociedad secularizada ya no puede apoyarse plenamente en el dogmatismo, parece decir Eliot, tampoco hay razones para abandonar completamente una visión relativamente dogmática del arte, si en realidad quiere que este siga diciéndole algo significativo a las nuevas generaciones.

#### IV

En su reseña de 1931 de *El problema de lo clásico y lo antiguo*, Benjamin emprende una crítica radical no solo contra el humanismo idealista que apela al carácter ejemplar de una pretendida humanidad pura para definir lo clásico, sino también contra los intentos de vincular el concepto de lo clásico con el de la naturaleza orgánica o con las ideas de *Vollendung* y madurez del desarrollo histórico, y contra la representación de un pasado en el cual las obras se producían de un modo casi natural y espontáneo. La forma en que Kuhn concibe lo clásico, dice Benjamin, tiene un elemento que también puede verse en las hipótesis de Lukács sobre la epopeya en su *Teoría de la novela*: “que la reflexión sobre la tarea del arte en la época clásica griega está libre de cualquier referencia a un devenir, a un índice histórico del propio ser” (*Kritiken* 291). Asumir que la conciencia de los antiguos carece de problematización histórica supone de un modo errado una época pasada idealizada, cuyo sello característico es la naturalidad y la ingenuidad, en el mismo sentido planteado por Schiller. Así, se produce una comprensión parcializada de lo clásico que impide que el concepto tenga alguna validez

en la actualidad (291). Como Eliot, Benjamin supone que el presente debe ser el punto de partida de toda reflexión teórica y crítica; sin embargo, sus diferencias surgen de lo que ambos entienden bajo ese término. Aquel lo concibe como una desviación del desarrollo orgánico de la cultura; y por eso, su teoría apela a un momento de corrección que proporcionaría una visión dogmática de lo clásico. Benjamin, en cambio, dice que la investigación sobre el concepto de lo clásico debe procurar aislarlo de las ideas de “humanidad, naturaleza, acabamiento absoluto y generalizaciones por el estilo”, y su uso debería hacerle justicia a una filosofía de la historia, “cuya más alta tarea es comprender el presente como históricamente decisivo” (293). El presente no es, pues, el mero resultado del pasado. Es un momento aislable en el flujo del tiempo, que requiere la intervención radical de los hombres para cambiar el rumbo de la historia.

El contrapunto que ofrece Valéry ante las generalizaciones de Kuhn consiste, de acuerdo con Benjamin, en una perspectiva materialista: el poeta francés no se basa en postulados organicistas sobre un estado ideal de la cultura, sino que hace derivar la noción de lo clásico de la idea de una *tecné* regia que los griegos habían formado según el modelo del trabajo especializado. Lo clásico no es el producto espontáneo de una cultura madura: es el resultado de una clara especialización del trabajo en una sociedad guiada por los principios de excelencia, orden y armonía (*Kritiken* 290-293). Por eso dice Benjamin que Valéry, quien reflexionó en *Eupalinos* sobre las formas clásicas desde el punto de vista de su construcción, tendría mucho que decir sobre la cuestión de lo clásico. Su materialismo escéptico se basa en el principio de la razón que pone a prueba sus propios supuestos y, en esa medida, se aleja de todo dogmatismo. Así, el materialismo de Valéry ayuda a enfrentar una “cuestión penetrante” en el momento actual, cuestión que en cierto modo constituye una versión radical de las encrucijadas que enfrentaba Eliot:

Cómo se enfrenta el clásico acabado o la “soberanía del arte” con los poderes que avanzan desde los lados opuestos: los de la comunidad religiosa, que no conoce más perfección que en el cumplimiento de estatutos revelados, y los de una sociedad socialista, que no aprecia sino la de las relaciones humanas mismas. (*Kritiken* 293-294)



La determinación de lo clásico desde una perspectiva materialista se enfrenta a la tensión entre lo que se ha llamado aquí, a partir de Eliot, una visión dogmática y una visión escéptica de la cultura. Si el dogmatismo religioso proyecta en una esfera exterior a la historia material la posibilidad de la perfección absoluta en el dominio artístico, el escepticismo de la visión de una sociedad socialista parece incapacitado para ver más allá del dominio material de las relaciones humanas. “Esta pregunta sigue abierta, y eso está bien”, dice Benjamin (294). El concepto de lo clásico debe dar cuenta de ambos aspectos, y por eso su lugar es el de una tensión permanente.

Benjamin plantea una encrucijada similar a la de Eliot, pero el camino que él escoge no es el de la armonización forzada a través del dogmatismo, sino el de la agudización de las tensiones mismas. Hay una constelación de imágenes en su pensamiento que condensan esta tensión y aluden negativamente al ámbito de lo clásico. Ellas juegan además un papel central en el tratado sobre *El origen del Trauerspiel alemán*, “proyectado en 1916” y “redactado en 1925” (*Abhandlungen* 203; *Obra* 1: 217), que define la dirección básica que va a tomar su pensamiento maduro. El elemento que hace que el Barroco pueda ser concebido como la “contraparte soberana” del clasicismo es, dice Benjamin, “el ideograma alegórico” que se usó como expresión artística en el Renacimiento y que terminó por convertirse en un ornamento central del arte del siglo xvii.<sup>4</sup> Si la imagen arquetípica del clasicismo es “el símbolo artístico, el símbolo plástico”, nada puede establecer con ella un “contraste brutal” tan intenso como el “amorfo fragmento” del Barroco que se encarna en estos ideogramas (351-352; 394), pues ellos evocan un misterio impenetrable de la naturaleza. Desde este punto de vista, el Barroco no solo supone una corrección del arte clásico, sino de todo arte en general. “En el campo de la intuición alegórica”, la “belleza simbólica” del fragmento “se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada

---

4 Para apoyar su conjetura histórica, Benjamin cita al historiador del arte alemán Karl Gihelw: “Bajo la guía de Alberti, artista y erudito, los humanistas comenzaron a escribir con imágenes de cosas (*rebus*) en lugar de letras; así surgió, a causa de los jeroglíficos enigmáticos, la palabra *rebus*, y las medallas, las columnas, los arcos triunfales y todos los restantes objetos artísticos del Renacimiento se llenaron de tales inscripciones enigmáticas” (*Abhandlungen* 345-346; *Obra* 1: 386-387, traducción modificada). Benjamin complementa estas afirmaciones diciendo que “en los productos propios del Barroco maduro es cada vez más reconocible la distancia de los comienzos de la emblemática de cien años antes, más lábil la semejanza con el símbolo, y más abrumadora la ostentación hierática” (346; 387).

la falsa apariencia de totalidad”. El clasicismo, demasiado interesado en la idea de una totalidad ordenada en todos sus aspectos como un cosmos, veía en lo fragmentario una permanente caricatura, y por eso, “le estaba negado percibir la carencia interior de libertad, la imperfección y fragilidad de la bella *physis* sensible” (352; 395).

El culto barroco a la ruina y lo fragmentario, un culto que además está fundado en una mirada alegórica de la realidad sensible, anuncia la problematicidad del arte clásico, y con ello, la tensión que define y determina la existencia misma del arte. Cuando se ve desde una perspectiva incapaz de captar su dialéctica interna, la alegoría aparece como una forma ambigua, y su inherente riqueza de significados como una forma de derroche en contra de la “ley del ahorro” que se le suele atribuir a la naturaleza (*Abhandlungen* 352; *Obra* 1: 395). Una mirada dialéctica, sin embargo, descubre un aspecto crucial: el núcleo de la alegoría se encuentra en que “cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra”, de ese modo se emite un “juicio devastador pero justo sobre el mundo profano”, según el cual este es rebajado a la mera contingencia. A la luz de la mirada alegórica, la realidad fenoménica es concebida como una sucesión de ruinas que se amontonan en el decurso de la historia, ruinas cuya significación total está incompleta, por lo que están sometidas al principio de la intercambiabilidad universal. Benjamin continúa:

Sin embargo, y sobre todo para el que tiene presente la forma de la exégesis textual alegórica, no cabe duda alguna de que esos accesorios del significar, precisamente por aludir a algo distinto, cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas. Según esto, en la consideración alegórica el mundo profano aumentará de rango en la misma medida en que se devalúa. (*Abhandlungen* 351; *Obra* 1: 393)

La tensión en la que se define el arte —y que se plantea como una pregunta permanente— es la de la posibilidad de que el mundo fenoménico, la naturaleza contingente y fragmentaria, pueda ser elevado a un plano superior en el que participe en una red de relaciones potenciales.

La ruina es en esencia una forma que absorbe la dialéctica de rebajamiento y elevación que caracteriza a la alegoría. Más allá de ser meras reminiscencias

de la antigüedad, “lo que [...] yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca”. El “todo nuevo” al cual aspira la obra barroca y, de paso, también la obra moderna, no es una unidad orgánica. Este se construye “pieza por pieza”, a partir de los elementos dejados por los antiguos (*Abhandlungen* 354; *Obra* 1: 397). La técnica barroca se aplica, pues, “al dominio redundante de elementos antiguos en una construcción que, sin unificarlos en un todo, resultara aun en la destrucción superior a las antiguas armonías” (354-355; 397). Así, la labor del artista consiste en construir, organizar y combinar los elementos de la lengua junto a los patrones antiguos. En este punto, Benjamin se acerca a la visión materialista de Valéry, que acentúa el momento técnico y constructivo de la creación poética; igualmente, supone un diálogo continuo entre el pasado y el presente que es propio de la idea de tradición de Eliot. No obstante, el artista barroco de Benjamin no busca establecer un orden clásico triunfante, como Valéry y Eliot. Al contrario, la idea de ruina, ligada al concepto de la alegoría, introduce una visión de la historia y del arte que le debe hacer justicia a una idea de la humanidad caída en desgracia. Aunque la naturaleza es, igual que durante el Renacimiento, la gran maestra del artista, ella se le aparece no tanto en los capullos y las flores de la creación como en sus criaturas rancias y corruptas. Aquella naturaleza “en que se imprime la imagen del decurso histórico es la naturaleza ya caída” (356; 398). Por eso, en la poesía barroca las cosas no se transfiguran desde adentro, sino que brillan bajo la luz de imágenes apoteósicas. Desde este punto de vista, para Benjamin lo clásico ya no encarna ni la naturaleza madura, ni un orden ideal, más bien sobrevive en el mundo moderno como un montón de ruinas. En la medida en que la ruina es el fragmento de algo que alguna vez tuvo un sentido completo, la *tecné* regia que el artista aplica sobre el material constituye una redundancia, un acto por el cual se sobrepone un sentido nuevo sobre el sentido antiguo.

Tanto el orden clásico de Valéry como el barroco de Benjamin surgen del reconocimiento de la contingencia del mundo. “La comprensión de lo caduco de las cosas y esa preocupación por salvarlo en lo eterno es en lo alegórico uno de los motivos más potentes”. Por eso, “la alegoría se asienta con mayor permanencia allí donde caducidad y eternidad chocan más frontalmente”, escribe Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán*

(*Abhandlungen* 397; *Obra* 1: 446). Para Valéry, lo clásico se justifica en la necesidad del hombre de pensar un orden universal, cuyo fundamento se encuentra en la divinidad, que se oponga al caos del mundo terrestre. Benjamin no piensa la divinidad en esos términos; la piensa desde un punto de vista más teológico y escatológico: como promesa de restitución de un orden perdido, como una luz que devela lo criatural del hombre, como una esperanza latente que solo se manifiesta bajo la forma de iluminaciones instantáneas. Para Benjamin es evidente que la forma alegórica “solo puede críticamente resolverse desde un ámbito superior, el teológico, mientras que en el interior de una consideración puramente estética la última palabra la deberá tener la paradoja” (390; 437). Lo que predomina en Benjamin es una forma de dogmatismo que, en cierto modo, constituye una versión negativa del dogmatismo de Eliot. Como la fuerza de lo canónico en este, la mirada teológica de Benjamin obliga a la tradición a ir más allá del mero despliegue orgánico, pues le impone un horizonte y un mandato superiores. La teología en Benjamin, que proyecta la imagen de una sociedad en desgracia sobre el lienzo negro de la reconciliación, dinamiza de este modo la dialéctica de la alegoría: ella rebaja a los seres humanos a criaturas sufrientes, a la naturaleza a víctima muda y al orden clásico a ruina, pero, al mismo tiempo, la criatura sufriente, la naturaleza muda y la ruina son lanzados hacia un horizonte más allá de la historia, en el ámbito de una reconciliación verdadera. Sin embargo, tal meta no es el retorno a lo orgánico en un orden clásico, sino una teología de la historia dinámica que no se detiene, como ciertas formas básicas de mesianismo, en una “economía de la salvación garantizada” (*Abhandlungen* 390; *Obra* 1: 347-348).

## V

El séptimo volumen de la traducción inglesa de las obras de Valéry reúne sus trabajos sobre teoría poética y contiene una introducción de Eliot. Aquí, él dice que la mayor limitación de Valéry como crítico es que no proporciona ningún criterio de seriedad. Según Eliot, Valéry está tan preocupado por la cuestión del proceso de construcción que olvida que un poema determinado se relaciona con el resto de la vida, y que por eso le proporciona al lector el sentimiento de que el poema ha sido para él una experiencia seria:

Y por “experiencia” quiero decir aquí no un evento aislable que tiene su valor solo en sí mismo y no en relación con cualquier otra cosa, sino algo que ha entrado en y se ha fundido con una multitud de otras experiencias en la formación de la persona en la que se está desarrollando el lector. (“Introduction” xxiii)

Para Eliot, la seriedad hace referencia a cierto contenido secular, cuyo horizonte, en todo caso, apunta a las raíces religiosas de la cultura. La introducción de Eliot fue publicada en 1958; en una nota que apareció en *The Listener* doce años antes, y seis meses después de la muerte de Valéry, dice que su colega francés era extremadamente inteligente y por eso no podía ser, por ejemplo, un filósofo: “En su sentido ordinario, un filósofo es alguien que construye o sostiene un sistema filosófico”, y para ello se requiere “un sujeto capaz de engeguerse frente a otros puntos de vista, o de permanecer inconsciente con respecto a las causas emotivas que lo atan a su sistema particular” (“*Leçon* de Valéry” 76). La conciencia de Valéry, sostiene Eliot, era demasiado elevada para tal cosa, y por eso su heroísmo es más admirable. “Cuando una mente ridiculiza y disuade”, cuando ella sostiene sin compasión que la actividad creadora es vana, entonces “la *agonía* de la creación”, esto es, la lucha terca y decidida contra las palabras y la búsqueda de una perfección formal, ha de ser muy grande. Pero “solo hay un estado más elevado posible para el hombre civilizado: y este es el unir el escepticismo más hondo con la fe más profunda”. Eliot acepta que “Valéry no era Pascal, y no tenemos derecho a pedírselo”; pero también le reprocha que su mente fuese “profundamente destructiva, incluso nihilista” (76).

En su nota de 1946, Eliot planteaba que los acontecimientos recientes constituían una justificación importante para evitar cualquier forma de nihilismo puramente destructivo, aunque fuera tan elegante y atractivo como el que él veía en Valéry. Eliot se refiere a una conversación de mayo de 1945, en la que el poeta francés le decía que “Europa está acabada”. Para Eliot, esta afirmación tiene una doble significación para los tiempos que corrían, pues es falsa y verdadera al mismo tiempo. Por un lado, “hay un sentido en el que podemos continuar teniendo fe en que esto no es verdad; [...] podemos continuar actuando y hablando, continuar protestando contra la estupidez y el mal y aplaudir la inteligencia y la excelencia” (“*Leçon* de Valéry” 77). En términos históricos, Europa es la cristalización de una

tradición espiritual de obras excelentes, cuya importancia para la posguerra radica en la necesidad de oponerla a la estupidez y el mal que amenazaron con destruirla. El segundo sentido de la afirmación de Valéry es, según Eliot, verdadero para todo poeta, pues para él su lengua es su país y encarna también la tradición europea: “Mi lengua está acabada, para mí, [...] cuando he llegado al final de mis recursos en la procura de extender y desarrollar tal lengua” (78). Aquí tiene razón el poeta francés: el fin de Europa demanda la necesidad de renovar su lengua, cuyos recursos han sido agotados por la tradición poética del último siglo. Él es así la síntesis y la culminación de la lengua del simbolismo y su obra encarna el primer esfuerzo por conducir esta tradición más allá de sus propios límites. “Toda lengua, para retener su vitalidad, debe comenzar y retornar sobre sí misma” (78). Valéry mismo, sugiere Eliot, ha anunciado el viaje de regreso: en él, “la larga curva del romanticismo se une de nuevo con lo clásico” (80).

La imagen que Benjamin se hace de Valéry tiene cierta semejanza con la de Eliot, pero apunta a una dirección diferente. En una nota conmemorativa de los sesenta años de Valéry, publicada en 1931, Benjamin sugiere que el pensamiento del autor de *Eupalinos* se caracteriza por una autocrítica concentrada. Al estudiar inquisitorialmente la inteligencia del escritor, Valéry rompe con las ideas, tan extendidas como erradas, de que la inteligencia de los escritores es algo obvio y de que en el caso de los poetas ella no tiene nada especial que decir, porque la provincia de la poesía es la del sentimiento. Valéry mismo posee una inteligencia de tal tipo “que no se sobreentiende”. De ahí proviene la extrañeza que nos produce Monsieur Teste, la figura emblemática de la inteligencia: en él todo conduce a la negación (*Aufsätze* 388; *Obra* 2: 406). Esta inteligencia no transforma a Valéry, a los ojos de Benjamin, en un nihilista destructivo, como el que vislumbra Eliot, sino que da cuenta de la envergadura de su esfuerzo. Eliot admira el heroísmo del escritor que duda con firmeza del acto de escribir; para Benjamin, el *ex libris* que mejor podría representar a Valéry es la imagen de “un gran compás, una de cuyas piernas se asienta firmemente en el fondo del mar, mientras la otra se extiende ampliamente en dirección del horizonte” (386; 404).<sup>5</sup> Valéry es un espíritu desencantado y negativo, cuya inteligencia matemática se extiende metódicamente a todos los ámbitos, incluido el

---

5 Traducción modificada.

de la creación. Eliot ve en esa actitud al poeta que debe partir de la idea de que su tradición está agotada y necesita ser renovada, para que pueda mantenerse viva y pueda relacionarse seriamente con la experiencia de los sujetos. Benjamin, en cambio, destaca de esa actitud su vínculo con el ímpetu que hizo avanzar a la burguesía en su período heroico: “La duda cartesiana ante el conocimiento se ha profundizado en Valéry de un modo casi aventurado y, sin embargo, metódico en una duda ante el preguntar mismo” (389; 407).<sup>6</sup> La razón vuelta sobre sí misma permite encontrarse con una idea más genuina y verídica del progreso que la que defiende la ideología burguesa: un progreso “transferible a los métodos, los cuales corresponden al concepto de construcción en Valéry con la misma contundencia con la que se oponen a la idea de inspiración” (390; 408).<sup>7</sup>

Monsieur Teste se encuentra, de acuerdo con Benjamin, ante el umbral de una nueva era, y de aquí se deriva la actualidad de su creador. Él percibe fuerzas y posibilidades que le permiten conocer, como un marinero experimentado que sabe que se acerca la tormenta, los cambios que han sufrido las condiciones históricas. Benjamin cita un fragmento de *Miradas sobre el mundo actual*, texto en el que Valéry presenta la forma de esa intuición: “la electricidad, en los tiempos de Napoleón, tenía más o menos la importancia que uno podría atribuirle al Cristianismo en los tiempos de Tiberio” (*Œuvres II* 919). En su trabajo “Sobre la situación social de los escritores franceses”, de 1934, Benjamin presenta de nuevo a Teste como el sujeto que está dispuesto a cruzar el umbral en el que el individuo autosuficiente y armónicamente educado se transformaría en un técnico especialista (*Aufsätze* 794). En la Francia de las primeras décadas del siglo xx, Valéry era el escritor mejor dotado técnicamente para ejercer su oficio, pues había “meditado sobre la técnica de la escritura como ningún otro” (792). Sin embargo, Valéry no pudo extender la idea de la planeación y el cálculo, de la técnica al fin y al cabo, al ámbito de la sociedad humana, pues su inteligencia carece de objeto. Valéry interioriza el principio de la construcción en la creación, e incluso llega a esbozar algunas ideas sobre las transformaciones que sufre el arte en el mundo capitalista moderno, pero se mantiene en la defensa aristocrática del valor de lo clásico. De un modo semejante, Monsieur Teste es, en cuanto formalización de un cerebro monstruoso, centro laborioso de

6 Traducción modificada.

7 Traducción modificada.

infinitas transformaciones de la materia, un ser inútil, incapaz de acceder a la realidad. Valéry no puede traspasar el umbral hacia la nueva era, pues si lo cruzara, él y su exótica criatura se desvanecerían en el horizonte histórico. Está condenado a mantenerse del lado de acá.

Apoyado en Valéry, Benjamin también percibe el anuncio de una nueva era; no obstante, también sabe que para atravesar el umbral que conduce a ella es necesario renunciar a las aspiraciones de un orden clásico renovado. Al contrario, ya que en el mundo contemporáneo lo clásico solo puede sobrevivir como un montón de ruinas, el gesto más adecuado frente a un presente desgraciado es la destrucción. Para ello, la ruina, el torso, el fragmento, la cita, se transforman en instancias de la intuición alegórica. De ahí que la idea de alegoría constituya uno de los emblemas centrales en su interpretación de Baudelaire. En “París, capital del siglo XIX” —el resumen de 1939 para el trabajo de los pasajes—, Benjamin habla del genio alegórico del autor de *Las flores del mal*. Su mirada sobre la ciudad de París, dice, está marcada por el sentimiento de “una profunda alienación” (*Das Passagen-Werk* 69; *Libro de los Pasajes* 57), que es propio del espíritu alegórico. Esta mirada, agrega, es la del *flâneur*, que encierra la ansiedad propia de los habitantes de las grandes metrópolis, quienes se enfrentan a los objetos como mercancías. La imagen de la ciudad, cuyo sello distintivo son las multitudes, no se expresa en Baudelaire panorámicamente a través de imágenes alegóricas, como ocurre por ejemplo en el *Preludio* de Wordsworth o en la poesía de Blake y Shelley, sino que se encuentra de antemano quebrada por el poder destructor de la experiencia alegórica misma. Además, la forma alegórica en Baudelaire está ligada a la lógica del valor de la mercancía en la sociedad capitalista. “Al envilecimiento singular de las cosas a causa de su significación, característico de la alegoría del siglo XVII, le corresponde el envilecimiento singular de las cosas a causa de su precio como mercancía” (*Das Passagen-Werk* 71; *Libro de los Pasajes* 58-59). En el conjunto de fragmentos de 1931 titulado *Parque central*, Benjamin afirma que “arrancar las cosas de los que son sus contextos habituales” es “algo normal para las mercancías en el estadio de su exposición”. Baudelaire usa el mismo procedimiento, pero apunta también a “la destrucción de los contextos orgánicos en la intención alegórica” (*Abhandlungen* 670; *Obra* 2: 277). Así, la forma de la alegoría no solo se articula en Baudelaire con la ideología y la situación espiritual del



“alto capitalismo”, sino que también constituye una forma de destrucción intencionada “de lo orgánico y lo vivo” (669-670; 277).

La situación histórica del siglo XIX conduce, para Benjamin, a una radicalización de las intenciones del Barroco. En este, la majestad de la intención alegórica consiste en la disipación de la apariencia a través de la destrucción de lo orgánico; por eso, el humor característico del alegorista es la melancolía. La contemplación apasionada que caracteriza tal humor permite “sustraer a los de alto rango del satánico enredo de la historia, en donde el Barroco no veía ya ninguna otra cosa que política”. Sin embargo, “el ensimismamiento conducía con demasiada facilidad a la pérdida de suelo, tal como nos lo enseña la teoría propia de la disposición melancólica” (*Abhandlungen* 320; *Obra* 1: 355). La melancolía de Baudelaire es menos contemplativa: su alegoría “porta —en contraste con la barroca— las huellas de la rabia necesaria para irrumpir en ese mundo y reducir a escombros todas sus creaciones armoniosas” (*Abhandlungen* 671; *Obra* 2: 278). Baudelaire ve en la historia mucho más que política, y por eso su voluntad más profunda consistía en interrumpir el curso del mundo. De esta voluntad “surgirían su violencia, su impaciencia y su ira; de ella también surgieron los intentos, renovados una y otra vez, de golpear al mundo en el corazón, o de dormirlo con el canto” (*Abhandlungen* 667; *Obra* 2: 274). Rabia y anhelo de destrucción son, para Benjamin, el motor de la alegoría contemporánea. Pero no se trata de una destrucción sin objeto y sin una meta definida, pues entre las ruinas y los torsos mutilados del orden clásico están las huellas de la redención.

## Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Abhandlungen*. Eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. Impreso. Vol. 1 de *Gesammelte Schriften*. 7 vols.
- . *Aufsätze, Essays, Vorträge*. Eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. Impreso. Vol. 2 de *Gesammelte Schriften*. 7 vols.
- . *Das Passagen-Werk*. Ed. Rolf Tiedemann. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. Impreso. Vol. 5 de *Gesammelte Schriften*. 7 vols.

- . *Kritiken und Rezensionen*. Eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. Impreso. Vol. 3 de *Gesammelte Schriften*. 7 vols.
- . *Libro de los Pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- . *Obra completa. Libro 1*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. 2 vols. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Abada, 2007. Impreso.
- Eliot, T. S. *Ensayos escogidos*. Trad. Pura López Colomé et al. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. Impreso
- . Introduction. *The Art of Poetry*. Paul Valéry. Nueva York: Pantheon Books, 1958. vii-xxiv. Impreso.
- . “Leçon de Valéry”. *Paul Valéry, vivant*. Marsella: Cahiers du Sud, 1946. 74-81. Impreso.
- . *On Poetry and Poets*. Londres: Faber and Faber, 1984. Impreso.
- . *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1999. Impreso.
- . *Sobre la poesía y los poetas*. Trad. María Raquel Bengolea. Buenos Aires: Sur, 1959. Impreso.
- . *The Sacred Wood and Mayor Early Essays*. Mineola: Dover, 1998. Impreso.
- . *To Criticize the Critic and Other Writings*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992. Impreso.
- Kuhn, Helmut. “‘Klassisch’ als historischer Begriff”. *Das Problem des Klassischen und die Antike*. Ed. Werner Jaeger. Leipzig: T. G. Teubner, 1931. 109-128. Impreso.
- Marx, William. “Les deux modernismes: T. S. Eliot et la NRF”. *Romanic Review* 99.1-2 (2008): 57-68. Impreso.
- Valéry, Paul. *Estudios literarios*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1995. Impreso.
- . *Œuvres I*. París: Gallimard, 2002. Impreso.
- . *Œuvres II*. París: Gallimard, 2000. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Londres: Oxford University Press, 1977. Impreso.

### **Sobre el autor**

William Díaz Villarreal es profesor asociado del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. Es doctor en Literatura Comparada por la Universidad Libre de Berlín y autor de *Spiegel, Pflanze und Gewebe. Bilder in der Kritik von Paul Valéry, T. S. Eliot, Walter Benjamin und Roland Barthes* (2013). Sus áreas de investigación incluyen la literatura europea de la primera mitad del siglo xx, la teoría y la crítica literarias y el debate sobre el rol de los estudios literarios y las humanidades en el contexto de la universidad actual.