

El embeleso de los colores de los sueños del porvenir o el método de Walter Benjamin

Francesc J. Hernández Dobon

(septiembre, 2010)

1. INTRODUCCIÓN

En el apartado K del libro de los *Pasajes* de Walter Benjamin [1982, V.1: 490 ss.], titulado en la traducción castellana "Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung" [BENJAMIN, 2005: 393 ss.], hay cuatro párrafos explícitamente consignados como "método" (*Methode*) (K 1a, 2 y K 1a, 3) y "modo" (*Mode*, que leo como el sustantivo masculino francés *-modo*, en el sentido de *método*- y no el femenino *-moda*- como traduce BENJAMIN, 2005] (K 2, 2 y K 2, 3). Copiaré los párrafos más breves en cada caso, a título de ejemplo:

El hecho de que fuéramos niños en esta época forma parte de su imagen objetiva. Tenía que ser como fue para sacar adelante esta generación. Lo cual significa que en el contexto onírico buscamos un momento teleológico. Este momento es el aguardar. Los sueños aguardan secretamente el despertar; el durmiente se entrega a la muerte sólo si es revocable, aguarda el instante en el que con su astucia escapará de sus garras. Y lo mismo el colectivo onírico, para quien sus hijos se convierten en la feliz ocasión de su propio despertar. [BENJAMIN, 2005: 395; *Id.*, 1982, V.1: 492]

Lo que encuentra el niño (y el hombre en un vago recuerdo) en los viejos pliegues del vestido en los que se metía al aferrarse a la falda de la madre: eso es lo que han de contener estas páginas. [BENJAMIN, 2005: 397; *Id.*, 1982, V.1: 397].

La cuestión que plantean esos dos párrafos -o los otros dos también consignados como "método" y "modo", tanto da- es la siguiente: ¿qué significado metódico tienen esas enigmáticas definiciones? esto es, ¿cómo hay que interpretar metodológicamente estas referencias a lo onírico y a la infancia?

Este texto pretende aportar luz a esta cuestión, comentando unos textos juveniles de Benjamin: por un lado un cuaderno de su viaje a Italia de 1912; por otro, diversos escritos sobre los libros infantiles de los años 20, y mostrando cómo sería la intersección de ambas líneas de reflexión, en torno al tema del "polícromo esplendor", que acaba eclosionando en los párrafos citados, y planteando no sólo un método o modo dialéctico de proceder, sino un "orden artístico" que resulta principio normativo, lo que se alude con el título del embeleso de los colores de los sueños del porvenir.

2. EL VIAJE A ITALIA DE 1912 Y LA CONTRAPOSICIÓN DE LA OBRA DE ARTE CON SU REPRODUCCIÓN

Al concluir el *Abitur* y antes de ingresar en la universidad, Benjamin, que tenía entonces diecinueve años, viajó por el norte de Italia (Locarno, Bellinzona, Lugano, Milan, Verona, Vicenza, Venecia, Padua y regreso hacia Freiburg), con sus compañeros de clase Erich Katz y Franz Simon. Durante este periplo redactó un cuaderno titulado precisamente "Mi viaje a Italia en Pentecostés de 1912" ["Meine Reise in Italien Pfingsten", BENJAMIN 1982, VI: 252-292, trad. *Id.*, 1996: 93-132; cf. Schneider, 2006: 665-666]. Algunos fragmentos del diario de este "viaje

formativo" merecen un comentario detallado porque adelantan lo que más tarde formulará Benjamin sobre la pérdida del aura de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Comentaré tres pasajes.

1º) Cuando Benjamin visita Cadenábbia, la división del municipio de Griante junto al Lago di Como, se apresura a conocer la lujosa Villa Carlotta, donde estaba depositada una rica colección de esculturas, fundamentalmente de Antonio Canova. Escribe Benjamin en su diario [1996: 104-105]:

Por la mañana temprano estábamos en Cadenábbia, y pronto en la Villa Carlota. Tiene una bonita escalera clásica... Detrás del poderoso portón arqueado de entrada, de hierro fundido, una pila redonda donde nadan nenúfares, y luego terrazas que caen simétricamente y por las que trepan rosas. Desde la propia cerradura sólo se alcanza a ver la entrada, en la que hay esculturas. Fundamentalmente Canova. Y es interesante ver cuánto más tímidos y hermosos aparecen Amor y Psyche en este su primer abrazo que en todos los infinitamente muchos más posteriores, que ciertamente no alcanzan a encontrar ninguna nueva expresión de su antiguo, antiquísimo amor -que ya existía incluso antes de Canova. Además vi hasta qué punto también el triunfo de Alejandro de Thorwaldsen, con la fuerza que tiene al menos en varios puntos, refuta ese aire clasicista-meloso de muchas reproducciones suyas.

Benjamin y sus compañeros utilizan una de las famosas guía de viaje de Karl Baedeker, como anota en un par de pasajes de su cuaderno [por ejemplo, BENJAMIN 1996: 113 y 130]. El *baedeker* usado sería probablemente el primero de los tomos dedicados a Italia, titulado *Italien: Handbuch für Reisende*, esto es, *Italia: Manual para viajeros*, que recoge informaciones sobre la parte septentrional de la península y los accesos desde Francia, Suiza y Austria. Efectivamente, en la descripción de la orilla occidental del lago, la guía recomienda, con el procedimiento de marcar con un asterisco, la visita a la Villa, el bajorrelieve del escultor danés Thorwaldsen y las esculturas de Amor y Psyche de Canova [cf. BAEDEKER 1868: 142; cito la cuarta edición, de 371 pp., aunque se hicieron muchas ampliadas; por ejemplo, la decimoséptima, de 1906, ya contaba 553 pp. no sé cuál manejó Benjamin].

En realidad, el bajorrelieve de Thorwaldsen de Villa Carlotta era una reproducción en marmol, realizada por el mismo escultor, del original, que adornaba la *Sala delle Donne* del Palacio del Quirinale, en Roma. En 1811 comenzó la restauración del Palacio, para albergar al triunfante Napoleón, cuya ornamentación fue encargada, entre otros, al escultor danés. Éste aportó una alegoría de las campañas orientales del emperador. Tiempo después, a partir de un vaciado del bajorrelieve del Quirinale, Thorwaldsen realizó algunas copias en marmol, que se depositaron en París, en Copenhage y en Villa Carlotta. Ferdinando Mori (1782-1852) realizó grabados de las partes del bajorrelieve entre 1813 y 1819 [JØRNÆS, 1991: 36-37]. También Amor y Psyche era una copia de Adamo Tadolini [BENJAMIN, 1996: 280]. Pero Benjamin no se refiere en el texto citado al hecho de que esas esculturas fueran copias, sino a la contraposición entre esas piezas y otras "reproducciones". Tendremos que entender que se refiere a grabados o fotografías de las piezas, no a copias de las copias o a otras copias, porque entonces no tendría sentido su objeción.

2º) Algunas jornadas después, Benjamin se encuentra en Milán. La mañana de la partida, antes de tomar el tren hacia Verona a las 13.30, planea, junto con sus compañeros de viaje, contemplar la *Piazza del Duomo*, visitar la Pinacoteca de Brera -el *Palazzo delle Scienze ed Arti*- y llegar hasta Santa Marie delle Grazie para ver *La última cena* de Leonardo. Ciertamente, una agenda muy apretada. El *baedeker* asignaba un asterisco a la pinacoteca y a la iglesia, y dos al cuadro. De camino hacia Santa Marie delle Grazie, que dista kilómetro y medio del Brera, y con la premura de tiempo por la inminente partida del tren a Verona, Benjamin advierte angustiado que ha

olvidado el bastón en la pinacoteca. Regresa con urgencia, desprovisto del mapa (tal vez, el plano del centro de la ciudad del Baedeker, cf. *Id.* 1868: 126-127] y la guía de conversación, que llevan sus compañeros. El cuaderno de viaje describe la búsqueda desesperada de Santa Marie delle Grazie -el joven escritor recorre las calles "vagando como un loco" [BENJAMIN, 1996: 111-112]- y la ansiedad y excitación con la que contempla finalmente el cuadro:

Detrás [del refectorio del cenobio contiguo a la iglesia] está la gran sala y el cuadro de Leonardo. Su desolada decadencia es fascinante. Las imágenes parecen los productos de alguna misteriosa descomposición que sale de las paredes. Yo sólo veo la obra de Leonardo. Un muro detiene al espectador a 2 metros de distancia. Yo estoy ante él, me chorrea el sudor, los quevedos se me caen al suelo, los levanto sobresaltado, no puedo ponérmelos..., al bolsillo. Me pongo las gafas. No puedo sentir más que la habitación y la conciencia de estar viendo ante mí, tan grande y tan pálido, lo que con tanta frecuencia había admirado en reproducciones. Todo esto apenas duró un minuto. Salgo corriendo y la gente vestida con librea que está sentada en la antesala se queda perpleja. [BENJAMIN, 1996: 112-113]

De nuevo encontramos aquí la misma contraposición entre la obra y las reproducciones conocidas anteriormente. El mural de grandes dimensiones (4,6 x 8,8 m.), realizado al temple y al óleo por Leonardo, tiene, según el cuaderno de Benjamin, una fascinante desolada decadencia; parece el fruto de una misteriosa descomposición de la pared; se contempla la pintura, grande y pálida, al tiempo que se siente la habitación...

3º) Más tarde, el grupo recalca en Venecia. El relato de la primera visita a la Accademia [BAEDEKER, 1868: 211, con dos asteriscos) aporta más elementos al tema de la contraposición entre la obra de arte y su copia. Veamos el texto:

Esa misma mañana visitamos las primeras salas de la Accademia. En la segunda sala, la de los retablos de Tintoretto la *Assunta* y el *Milagro de San Marcos*, pudimos escuchar las buenas explicaciones del director de una escuela alemana de arte [...] Una disputa sobre la figura de San Marcos en el cuadro de Tintoretto trasladó los conflictos estéticos entre Simon y yo del ámbito de la poesía al de la pintura, donde sus ideas me pusieron en ocasiones casi furioso. Como él no compartía la manera de Katz y mía de contemplar muy minuciosamente los cuadros, a menudo nos separamos para hacer las visitas. Nombrar cuadros de estas salas no creo que tenga mucho sentido: de todos modos citaré las dos pinturas de la Accademia que más profundamente me han conmovido al recordarlas: *Fiesta del hombre rico* de Pitati y la *Pietà* de Tiziano. Ambos sobre todo por sus colores: el carácter ardientemente soleado de los colores de Pitati, mientras que la pintura de Tiziano está poblada de las sombras del ocaso de tal modo que Semrau trae a la memoria a Rembrandt. [BENJAMIN, 1996: 121]

Benjamin quedó impresionado por los vivos colores de Tintoretto. *El Milagro de San Marcos* (o *San Marcos libera a un esclavo condenado*, como se podía leer en el *baedeker*) es una obra abarrotada de personajes, de un vivísimo cromatismo. Pero también, la atmósfera densa y lúgubre de la *Piedad* de Tiziano, en la que destacan la figura luminosa del crucificado y las estatuas de Moisés y la sibila del Helesponto, que son unas imágenes casi fosforescentes en una composición tenebrosa.

En el caso de la *Fiesta del hombre rico* (así, *Gastmahl des reichen Mannes*, aparece en Baedaker, 1868: 212, con un asterisco) de Bonifazio Veronese o Veneziano, conocido como Pitati, se representa el pasaje del Evangelio de Lucas sobre la parábola del rico y Lázaro (Lc 16, 19-31), mediante una composición de intenso cromatismo y de gran profundidad.

Las pinturas que contempla Benjamin en Italia tenían que contrastar fuertemente con los

grabados que podía ver en las historias del arte o las guías, que es a lo que se refiere concretamente cuando cita el comentario de Semrau en el último pasaje. Benjamin puede referirse a no menos de dos libros.

En primer lugar, Benjamin tal vez se refiera en el párrafo citado a la guía *Venedig (Venecia)*, que publicó Max Semrau en 1905 (Berlín; Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, col. *Moderner Cicerone*; 5), una guía *baedeker* que incluía 138 fotos, planos e ilustraciones, en sus 332 pp. El aparato crítico de la edición de los *Escritos autobiográficos* relaciona este libro con la descripción que ofrece Benjamin de S. Maria Maggiore [BENJAMIN, 1996: 116].

En segundo lugar, la referencia a Semrau puede entenderse como una alusión al libro *Grundriss der Kunstgeschichte*, esto es, *Esbozo fundamental de la Historia del Arte*, una obra originalmente redactada por Wilhelm Lübke y publicada en 1860. A comienzos de los años 90, después de una decena de ediciones y poco antes de la muerte de Lübke, fue ampliada por Friedrich Haack y Max Semrau, quien se encargó de la nueva edición (la 11ª, de 1892). De hecho, también en "Mi viaje a Italia..." aparece una referencia a Lübke, a propósito del pórtico de la Basilica dei Frari de Venecia: "Cuando ya la teníamos [la fachada de la iglesia, a la vista], seguimos con atención las pequeñas enseñanzas que Lübke da sobre el pórtico..." [BENJAMIN, 1996: 121]. Las ediciones del libro de Lübke y Semrau incluían muchos grabados de las obras de arte. En la primera edición del libro de Lübke mencionado se incluían 349 xilografías, cifra que aumentó a 368 ya en la segunda (que es la consultada aquí: LÜBKE, 1864: ix), y a 403 en la edición de 1868.

Podemos entender, pues, que en las citas anteriores del cuaderno de viaje, Benjamin se estaba refiriendo a la contraposición entre las obras de arte que contempla y los grabados que puede ver en los libros sobre arte o la guía que consulta.

El friso de Thorwaldsen de Villa Carlotta es comentado en la obra de Lübke, Haack y Semrau citada (p. 446 de la ed. 11ª), aunque parece ser que no dispone de reproducciones. Hay unas fotografías en el volumen 13 de las *John Stoddard's Lectures*, una obra en inglés dedicada a Lago di Como [STODDARD, 1901: part 15]. No hay que descartar que Benjamin pudiera hojear ese libro en su hotel.

En el caso de *La última cena* de Leonardo, que visitó apresuradamente en Milán, la obra de Lübke apenas reproduce un grabado insignificante [el número 301 en Lübke, 1864: 549], que presenta tres figuras, las que corresponden a Judas Iscariote, Simón o Pedro y Juan. Pero ese grabado no permite apreciar ni la composición global, ni lógicamente la dimensión o el color de la pintura.

De las obras de Tintoretto, la *Historia del Arte* citada sólo recoge un grabado [LÜBKE, 1864: 609], que titula «figura alegórica», y que es un dibujo de la pintura *Baco y Ariadna* de 1578. Y sobre Tiziano, aparecen tres xilografías (que corresponden a *El martirio de San Pedro de Verona*, *Madonna y Niño con cuatro santos*, *Venus y el laudista*, LÜBKE, 1864: 601, 603 y 605], reproducciones que obviamente no hacen justicia al cromatismo o a la profundidad de los cuadros venecianos.

Como es conocido, Benjamin teorizó sobre la obra auténtica y la reproducción en el segundo epígrafe de ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El texto parece guardar resonancias del viaje a Italia, de la visita de Benjamin a Villa Carlotta, al cenobio de Santa Marie delle Grazie o a las salas de la Accademia veneciana:

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. (...)

El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. (...) El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica -y desde luego que no sólo a la técnica- (...)

El proceso [de reproducción] aqueja en el objeto de arte una médula sensibilísima que

ningún objeto natural posee en grado tan vulnerable. Se trata de su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como ésta última se funda en la primera, que a su vez se escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad.

Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta.

Pero la crítica de Benjamin no se queda en lo que podríamos llamar, citando a Adorno, la "jerga de la autenticidad". No se trata de una mera contraposición entre la cosa y su reproducción, ni de la descripción fenomenológica de la vivencia. El argumento de Benjamin se refiere en definitiva a un orden artístico de repercusiones éticas. Esta pretensión queda patente cuando relacionamos los textos anteriores con los escritos de los años veinte sobre los libros infantiles. Un puente entre ambas líneas de reflexión tal vez se encuentre en uno de sus primeros ensayos literarios, la crítica de *El idiota* de Dostoievski de 1917, donde dejó escrito: "Éste es el gran lamento de Dostoievski en este libro: El naufragio del movimiento de la juventud [...] Ya que faltan la naturaleza y la infancia, la naturaleza humana sólo logra una autonegación catastrófica." [BENJAMIN, 1966: 157, cit. WITTE, 2004: 25]

Veamos cómo se relaciona el tema del color con el de la infancia necesaria para una humanidad lograda.

3. EL COLOR COMO MEDIO DE LA FANTASÍA

Podemos relacionar la decepción ante las representaciones de las obras de arte que contempla Benjamin en su periplo por la Italia septentrional, con su juicio posterior sobre las xilografías en blanco y negro y las ilustraciones, que aparece en su consideración de los libros infantiles. En 1924, un año crucial en la vida de Benjamin, en el que vuelve a Italia, conoce a Asja Lacis en Capri, y viaja por Nápoles, Roma y Florencia, lo que sin duda le tuvo que hacer rememorar el periplo que había seguido doce años antes, escribe en una reseña del libro de Karl Hobrecker *Alte vergessenen Kinderbücher* (Berlín, 1924), esto es, "Viejos libros infantiles olvidados" (traducida al castellano como "Viejos libros infantiles"):

El período que más interesaba a Hobrecker es el de las décadas que van del cuarenta al sesenta, en Berlín, donde el dibujante Theodor Hosemann dedicaba su amable talento, ante todo, a la ilustración de libros para la juventud. Aun en las láminas menos elaboradas, la agradable frescura del color y la simpática sobriedad en la expresión de las figuras dejan una impronta que ha de causar placer a todo berlinés nativo. Junto a Hosemann trabajaban Ramberg, Richter, Speckter, Pocci, sin mencionar a los menores. Sus xilografías en blanco y negro abren un mundo *sui generis* en la visión del niño. En el reino de las estampas no iluminadas el niño se despierta; en el de las coloreadas prolonga sus sueños. [BENJAMIN, 1974: 52; cf. la carta de Benjamin a G. Scholem de 16.09.1924, en BENJAMIN et al., 1994: 250-251]

Dos años después vuelve sobre el mismo tema en el comienzo de su artículo "Aussicht ins Kinderbuch" (traducido al castellano como "Panorama del libro infantil", aunque se podría traducir también como "Contemplación en el libro infantil", siguiendo el sentido de lo que se expone a continuación), y donde alude al cuento de Hans Christian Andersen "Los cisnes salvajes":

En un cuento de Andersen se menciona un libro de estampas cuyo precio de compra había sido "la mitad del reino". En él todo estaba vivo. "Los pájaros cantaban, las personas salían del libro y hablaban." Pero cuando la princesa daba vuelta la hoja "volvían a entrar de un salto para que no hubiera desorden". Delicado e impreciso, como tantas cosas que escribiera Andersen, también esta pequeña fantasía yerra exactamente en el quid de la cuestión. No es que las cosas emerjan de las páginas, al ser contempladas por el niño, sino que éste mismo entra en ellas, como celaje que se nutre del polícromo esplendor de ese mundo pictórico. Ante su libro iluminado, practica el arte de los taoístas consumados; vence el engaño del plano y, por entre tejidos de color y bastidores abigarrados, sale a un escenario donde vive el cuento de hadas. Hoa, palabra china que significa "colorear", equivale a kua, "colgar": cinco colores cuelgan de las cosas. En ese mundo permeable, adornado de colores, donde todo cambia de lugar a cada paso, el niño es recibido como actor. Con el ropaje de todos los colores que recoge al leer y mirar, se interna en una mascarada. Participa en ella al leer -porque también las palabras intervienen en esa mascarada, y revolotean en ella cual sonoros copos de nieve-. [BENJAMIN, 1974: 53-54]

El "polícromo esplendor de ese mundo pictórico", el de los libros infantiles, había aparecido, pues, en el viaje a Italia, Benjamin comparaba las obras de arte que contempla con las reproducciones que conocía. Como en las estampas no iluminadas de los libros, las xilografías en blanco y negro de las historias del arte abren un mundo *sui generis* que interrumpe el sueño. Así, el período de formación se presenta como un ingrato despertar. Pero la fuerza de los relieves neoclásicos, la palidez y gransiosidad del mural de Leonardo, los cuadros venecianos, de colores ardientemente soleados o fosforescentemente desvaídos, permiten nuevamente el ejercicio taoísta de contemplación *en* el libro, en este caso, *en* el arte.

Pero no se trata sólo de fenomenología de la vivencia, sino de la emergencia de un orden "ético-sensorial", como dice citando a Goethe. Ese carácter es subrayado en la conclusión del artículo "Panorama del libro infantil". El embeleso no irradia de la ilustración del libro, sino de la viveza cromática, que se relaciona con el universo infantil, con sus juegos, con su compenetración en el mundo, con una nostalgia por la unidad o la armonía perdida, en definitiva, con el logro de la humanidad que faltaba en el personaje de Dostoievski. Así concluye el artículo:

En resumidas cuentas: el color puro es el medio de la fantasía, la nube en que se encuentra a gusto el niño, no el riguroso canon del artista constructor. El efecto "ético-sensorial" de los colores que Goethe captara tan conforme al espíritu del Romanticismo está vinculado con esto. "Los colores transparentes son ilimitados, tanto en la luz como en la oscuridad, así como el fuego y el agua pueden considerarse como su culminación y su abismo ... La relación de la luz con el color transparente es infinitamente encantadora, si nos compenetramos de ella, y el encenderse de los colores, el confundirse unos con otros, el resucitar y desaparecer, se asemeja a un respirar con grandes intervalos, de eternidad en eternidad, desde la luz más alta hasta la solitaria y eterna quietud de los tonos más profundos. Los colores opacos, en cambio, son como flores que no se atreven a medirse con el cielo; no obstante, se vinculan, por un lado, el blanco con la debilidad, y por el otro, el negro, con la maldad. Pero precisamente éstos son capaces ... de producir variaciones tan amenas y efectos tan naturales que ... los transparentes, al final, juegan encima de ellos como espíritus y sólo sirven para hacerlos resaltar." Con estas palabras al "suplemento" a la Teoría de los colores hace justicia al sentir de esos buenos coloristas y por ende también al espíritu de los mismos juegos infantiles. Recordemos que muchos de éstos se dirigen a la fantasía pura: las pompas de jabón, la húmeda policromía de la linterna mágica, la acuarela, las calcomanías. En todos ellos se cierne, alado, por encima de las cosas, el color. Porque su embeleso no irradia de la cosa coloreada, ni del color muerto en sí, sino del reflejo, del brillo, del rayo de color. Hacia el final del panorama del libro infantil, la vista cae sobre una roca cubierta de flores, al estilo *beidemeier*. Apoyado contra una diosa de color celeste, se recuesta allí el poeta de las manos melodiosas. Un niño alado que se encuentra junto a él, anota lo que la musa le inspira. Dispersos yacen alrededor el arpa y el laúd. Los gnomos tocan la flauta y el violín en el seno de la montaña.

Y en el cielo se pone el sol. Así pintó Lyser una vez el paisaje cuyo fuego multicolor se refleja en la mirada y las mejillas de los niños inclinados sobre los libros. [BENJAMIN, 1974: 59-60].

Hay que señalar que, aunque aquí se trata de los libros y sus ilustraciones, la relación de la infancia con los colores es más amplia, como indica el capítulo "Los colores" de *Infancia en Berlín*: "Me perdía en los colores por lo alto del cielo, lo mismo que en una joya, en un libro; pues en todas partes los niños son su presa." [BENJAMIN, 1992: 96-98, cit., p. 96].

Para Benjamin, pues, como señala Brüggemann, la visión de los colores es un "fenómeno originario" de la intuición de la fantasía [BRÜGGEMANN, 2007: 210], lo que se relaciona, en definitiva, con una crítica a la escisión del mundo. "El cromatismo de las ilustraciones infantiles (...) aparece como un 'orden artístico', que por ello resulta 'paradisiaco', porque en él el mundo se descubre 'cromáticamente en el estado de la identidad, de la inocencia, de la armonía' ([Gesammelte Schriften] VI, 111 s.), y por tanto no en el de la disociación, del conocimiento y de la desintegración." [BRÜGGEMANN, 2006: 126; sobre estos temas, véase también BRÜGGEMANN, 2007].

4. LA FANTASÍA COMO MÉTODO

Se podrían interpretar, por tanto, estos escritos, y tal vez otros de la misma época, como una suerte de "tratado filosófico-religioso" [HONNETH, 2007: 113, refiriéndose a *Kritik der Gewalt, Crítica de la violencia*]. Se trata, siguiendo la síntesis de Honneth inspirada en Margarete Kohlenbach, de identificar "formaciones culturales que en su autorrefencialidad reflexiva se asemejen a Dios por su sustracción soberana a toda finalidad." La sustracción a la finalidad, esto es, a la razón instrumental, es lo que en los fragmentos metodológicos de los *Pasajes* citados se refiere como "el progreso". Y aquí reside la índole metodológica que señalábamos al principio.

La reflexión anterior resulta propuesta metódica, ya que "la penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea" [BENJAMIN, 1982, V.1: 495; *Id.*, 2005: 397]. Por ello, avanzándose a las "Tesis de filosofía de la historia" [p. ej., BENJAMIN, 1994: 183], escribe: "El método dialéctico no puede sin duda comprender esta pregunta [¿cómo es que este ser-actual (...) significa ya en sí una concreción superior?] desde dentro de la ideología del progreso, sino solamente desde una concepción de la historia que supere a aquélla en todos sus puntos" [BENJAMIN, 1982, V.1: 495; *Id.*, 2005: 397].

Frente a la fenomenología y al materialismo histórico, Benjamin recupera algunos textos metódicos de Marx (las referencias sobre el arte griego de la Introducción de 1857) e integra la literatura (Proust) y el psicoanálisis (Jung), esbozando un método que pretende una dialéctica de lo concreto no positivista (la fantasía salva de ello). "Lo que encuentra el niño (y el hombre en un vago recuerdo) en los viejos pliegues del vestido en los que se metía al aferrarse a la falda de la madre", no es nada distinto de lo que le iluminaba al penetrar *en* la ilustración del libro infantil o lo que le impactaba ante las obras de arte italianas, y que no podía descubrir en las reproducciones en blanco y negro: el embeleso de los colores de los sueños del porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

BAEDEKER, Karl (1868): *Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz, Ancona und die Insel Corsica*. Coblenz: Baedeker.

- BENJAMIN, Walter (1966): *Briefe*. Hrsg. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1974): *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BENJAMIN, Walter (1982): *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1992): *Infancia en Berlín hacia 1900*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- BENJAMIN, Walter (1994): *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta.
- BENJAMIN, Walter (1996): *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza.
- BENJAMIN, Walter (2005): *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter, et al. (1994): *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: University of Chicago Press.
- BRÜGGEMANN, Heinz (2006): "Fragmente zur Ästhetik, Phantasie und Farbe", en Lindner (ed.), 2006: 124-133.
- BRÜGGEMANN, Heinz (2007): *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- HONNETH, Axel (2007): "Eine geschichtsphilosophische Rettung der Sakralen. Zu Benjamin «Kritik der Gewalt»", en *Id.: Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 112-156.
- JØRNÆS, Bjarne (1991): "Thorvaldsen's 'Triumph of Alexander' in the *Palazzo del Quirinale*", en Patrick Kragelund, Bertel Thorvaldsen, Mogens Nykjær (eds.): *Thorvaldsen: l'ambiente, l'influsso, il mito*. Roma: L'Erma di Breschneider, pp. 35-42.
- LINDNER, Burkhardt (ed.) (2006): *Benjamin Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- LÜBKE, Wilhelm (1864): *Grundriss der Kunstgeschichte*. 2ª ed., ampl. Stuttgart: Ebner & Seubert.
- SCHNEIDER, Manfred (2006): "Aufzeichnungen", en Lindner (ed.), 2006: 663-679.
- STODDARD, John L. (1901): *Lake Como*. Norwood: Norwood Press.
- WITTE, Bernd (2004): *Walter Benjamin*. Hamburg: Rowohlt, 8 Aufl.

RESUMEN

El libro de los *Pasajes* realiza determinaciones metodológicas enigmáticas, que se refieren a lo onírico y a la infancia. El artículo se aproxima al significado de estas determinaciones mediante la interpretación de un diario del viaje por Italia de Benjamin y sus reflexiones sobre las ilustraciones de los libros infantiles. La interpretación conjunta de los dos grupos de textos permite explicar la afirmación que hace Benjamin del color como el medio de la fantasía. La "sustracción a la finalidad" de estas referencias es la que explica su carácter metodológico y, en última instancia, la fundamentación de un orden moral. Se fundamenta así una dialéctica peculiar.

Palabras clave: método; fantasía; dialéctica

ABSTRACT

The *Arcades Project* makes intriguing methodological determinations, referring to dream and to children. This article approaches the significance of these determinations through the interpretation of a diary of the trip to Italy of Benjamin and his reflections on the illustrations in children's books. The joint interpretation of the two groups of texts helps explain the

statement that makes Benjamin about color as the medium of fantasy. The "subtraction to the purpose" of these references is what explains his methodological nature and, ultimately, the foundation of a moral order. It builds a peculiar dialectic.

Key words: method; fantasy; dialectic