

## BENJAMIN Y WITTGENSTEIN. UNA APROXIMACIÓN MORFOLÓGICA

JOSÉ LUIS DELGADO ROJO

*Scuola Normale Superiore, Pisa-Firenze*

### Resumen

El presente trabajo explora la posible afinidad de método entre las obras de Walter Benjamin y Ludwig Wittgenstein. El intento por parte de Benjamin de desarrollar un nuevo método de representación histórica gravita en torno a la categoría de “origen”, la cual sostiene sus más importantes trabajos de investigación histórica. En paralelo al trabajo de Benjamin, Wittgenstein dedicó una especial atención al problema de una exposición filosófica de los fenómenos, en especial en sus investigaciones sobre el lenguaje, a través de categorías como la “representación perspicua” o la “visión de aspectos”. La filiación común de la reflexión de ambos autores en la morfología de Goethe nos permitirá definir el perfil de un posible enfoque estético para la investigación filosófica, dirigida a captar la generalidad de los fenómenos sin renunciar a salvaguardar su singularidad única.

*Palabras clave:* Benjamin, Wittgenstein, morfología, Goethe, origen, fenómeno originario.

### Abstract

This paper explores the methodological affinity between the work of Walter Benjamin and Ludwig Wittgenstein. Benjamin’s attempt to develop a new method of historical representation focuses on the category of “origin”, which underlies his most remarkable historical researches. Parallel to Benjamin, also Wittgenstein paid special attention to the problem of a philosophical presentation of phenomena, especially in his researches on language, through categories such as the “perspicuous representation” or the “aspect seeing”. The common filiation of both authors reflection on Goethes’s morphology will allow us to profile a possible aesthetic approach of philosophical research, aimed at the same time at grasping the generality of phenomena and at saving their individual uniqueness.

*Keywords:* Benjamin, Wittgenstein, morphology, Goethe, origin, *Urphänomen*.

---

*Recibido:* 20/01/2014. *Aceptado:* 24/03/2014.

## 1. Introducción

Se ha dicho de la obra de Benjamin que es un “todo compuesto de todos y no de partes” (Schweppenhäuser [1972], p. 140). Si tomamos en serio esta ley formal de su producción sus textos se nos aparecen como variaciones en torno a un conjunto reducido de motivos recurrentes. Uno de ellos es el motivo del “origen”, noción clave para el “método” de representación histórica que sostiene algunos de sus más importantes trabajos. Obras como el *Origen del Trauerspiel alemán*, el *Passagen-Werk* o el ensayo sobre la obra de arte son investigaciones sobre el “origen”. La noción de “origen” pertenece a ese “todo” que con apenas variaciones reaparece en cada una de estas obras, ellas mismas ya “todo” y no “partes”.

Partiendo del prólogo al libro sobre el Barroco intentaremos mostrar en primer lugar la dialéctica figurativa presente en la noción de origen. Su función metodológica se intentará esclarecer explicitando la deuda que mantiene con la morfología goetheana, la cual proporciona una vía privilegiada de acceso a la descripción histórica que Benjamin despliega posteriormente en el cuerpo de la obra, como una aplicación práctica del método morfológico a los fenómenos históricos.

En segundo lugar, para poder apreciar completamente el empleo que hace Benjamin del método morfológico para representar el pasado, se mostrará la afinidad que mantiene con el método de investigación lingüística elaborado por Wittgenstein en su segunda etapa<sup>1</sup>. La común filiación goetheana del “método” de ambos autores nos permitirá completar el acercamiento a un posible enfoque estético de la reflexión filosófica, pero también nos ayudará a entender las virtualidades políticas de ese enfoque, exploradas por Benjamin en sus últimas obras.

## 2. Benjamin, morfológico

El *Origen del Trauerspiel alemán* es un libro poliédrico que contiene, entre otras cosas, una teoría de la tragedia, una filosofía del lenguaje o una crítica a la clasificación tradicional de los géneros literarios. Pero supone además la inauguración de un nuevo modo de reflexión histórica, la in-

---

<sup>1</sup> Un análisis de las relaciones entre la temprana reflexión sobre el lenguaje de ambos autores en Desideri (1980), pp. 81-84; Shöttker (2008).

vestigación sobre el origen, con la que Benjamin se suma a los intentos de renovación del pensamiento histórico de principios de siglo<sup>2</sup>.

La teoría de las ideas expuesta en el prólogo esconde en su centro una tensión irresoluble entre dos modos de plantear la relación entre fenómeno e idea (o entre significante y significado, dado que tras las reflexiones epistemológicas contenidas en el prólogo se halla “camuflada”<sup>3</sup> una filosofía del lenguaje). Si por un lado, los fenómenos mantienen un vínculo expresivo con la idea, de forma que lo sensible y lo inteligible comparten la inmanencia de un medio común, por otro lado la idea permanece aislada en una esfera trascendente respecto del mundo empírico.

Benjamin intenta pensar una relación entre términos que reúna simultáneamente estos dos polos, una cierta expresividad de los fenómenos y una cierta autonomía para las ideas. En este sentido podría definirse como una teoría “dialéctica” de las ideas (Tiedemann [1973], p. 84), cuyo propósito es superar “la alternativa entre convención y mimesis” (p. 48), es decir, entre separación y unificación mística de significante y significado<sup>4</sup>.

Esta polaridad aparece en el prólogo bajo distintos aspectos. En primer lugar se encuentra en la noción de “representación” (*Darstellung*) lingüística de la idea, “la quintaesencia de su método”<sup>5</sup>. Benjamin se opone a una concepción del conocimiento ligada al modelo de la “visión”<sup>6</sup> o “intuición intelectual”, que presupone un acceso inmediato a lo ideal. Para Benjamin la idea no se ofrece a una captación directa sino relativamente a un medio

<sup>2</sup> Ginzburg (1982) incluye la obra dentro del grupo heterogéneo de trabajos que alrededor de los años 20 descubrieron en la morfología de Goethe un nuevo impulso para elaborar un método histórico alternativo al historicismo. En ese grupo Ginzburg incluye también el comentario de Wittgenstein a *La rama dorada* de Frazer.

<sup>3</sup> *Gesammelte Briefe*, vol. III, p. 14 (carta a Gershom Scholem del 19/02/1925). En adelante GB seguido del número del volumen. Las traducciones corresponden al autor del artículo, salvo indicación de lo contrario.

<sup>4</sup> Estos dos polos se encontraban ya en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (1916), ensayo que está estructurado en torno a “la polaridad de toda esencia lingüística: a la vez expresión y comunicación”, tal como sostiene Benjamin en su diario de Moscú (*Gesammelte Schriften* VI, 1, p. 331 [en adelante GS seguido del número del volumen y la sección]). En la cesura histórica que separa el lenguaje mágico del lenguaje representativo en el ensayo de 1916 se ha visto una prefiguración de la oposición dialéctica entre los lados simbólico-expresivo y alegórico-convencional del libro sobre el Barroco (véase Weigel [1997], pp. 94-96; Gurisatti [2010], pp. 57-61).

<sup>5</sup> GS I, 1, p. 208; trad. esp. de A. Brotons Muñoz, *Obras. Libro I / vol. 1*, Abada, Madrid, 2006, p. 224.

<sup>6</sup> GS I, 1, p. 215; trad. esp. p. 231.

de representación, es “algo-que-se-representa”<sup>7</sup>, y por tanto, solo accesible de un modo mediado, a través de los elementos sensibles que forman la representación. “La representación como vía indirecta (*Umweg*)”<sup>8</sup>, es decir, como medio sensible inseparable de la idea, a través del cual ésta se vuelve visible.

Pero a la vez, en un estilo platonizante, Benjamin defiende la “existencia”<sup>9</sup> de la idea, que es “algo ya dado”<sup>10</sup>, es decir, independiente de toda mediación o exposición. La idea no tiene ninguna relación con el modo de ser de un fenómeno empírico, sino que es un ser “sustraído a toda fenomenicidad”<sup>11</sup>. La idea no presenta la consistencia de un objeto sensible sino que se sustrae a cualquier definición en términos de determinaciones positivas. Esta negatividad inasible de la idea, más allá del mundo fenoménico, es su “inintencionalidad”.

Por tanto, la idea parece construible e inconstruible al mismo tiempo. Se capta a través de una cierta configuración de los fenómenos empíricos, pero a la vez no tiene el modo de darse de los fenómenos. La idea solo emerge a partir del material sensible, en la representación, pero a la vez no se confunde con él. Es la paradójica positividad en virtud de la cual la representación es el lugar mismo de la ausencia de representación.

Los mismos dos polos que definen la condición antinómica de la idea reaparecen en la noción de “origen” (*Ursprung*). Por un lado, el origen pertenece al nivel de lo virtual, es decir, a la anterioridad del proto-tipo o estructura que define las condiciones de posibilidad de los fenómenos históricos; pero, por otro, es inseparable de los propios fenómenos. El origen no es una idealidad desvinculada de lo empírico sino una “categoría absolutamente histórica”<sup>12</sup>, inscrita en el devenir histórico; pero tampoco pertenece por entero a la realidad efectiva porque “no tiene que ver nada con la génesis” o la causa (*Ursache*) de los fenómenos, las relaciones empíricas que conforman un proceso de desarrollo.

El origen designa la idea como ley de los fenómenos que solo comparece a través de un medio fenoménico. El origen emerge solo en el transcurso

---

<sup>7</sup> GS I, 1, p. 209.

<sup>8</sup> GS I, 1, p. 208.

<sup>9</sup> GS I, 1, p. 214; trad. esp. p. 230.

<sup>10</sup> GS I, 1, p. 210.

<sup>11</sup> GS I, 1, p. 216.

<sup>12</sup> GS I, 1, p. 226; trad. esp. p. 243.

histórico pero a la vez se sustrae a él, en el plano inconmensurable de la idea. En estos dos niveles de consideración de la historia reunidos en el origen (virtual y real, trascendental y empírico) se trata siempre del mismo contenido, aunque contemplado bajo dos puntos de vista diferentes. Por un lado, en el nivel de la “historia pura”<sup>13</sup> la idea aparece como una estructura sincrónica, sin desarrollo, que define los grados posibles de variación que admite su actualización empírica. A este nivel se refiere Benjamin cuando habla de la “ahistoricidad” de las obras de arte<sup>14</sup>, que mantienen entre sí un “nexo intensivo” y no una “conexión extensa” (es decir, empírico-causal). Por otro lado, la historia en su cara “pragmáticamente real” contiene las actualizaciones diacrónicas de la estructura, los dos momentos discontinuos de la pre- y posthistoria (“*Vor- und Nachgeschichte*”). En cada actualización del origen, aunque los hechos empíricos (pasados o presentes) sean siempre diferentes, la estructura atemporal que actúa sobre ellos polarizándolos es la misma.

Mediante la reunión en una tensión mutua de los dos polos de separación y unidad, Benjamin desarrolla una estrategia estética de representación que intenta abrir una vía de salida a la alternativa excluyente entre una concepción simbólica del lenguaje y otra convencional (Barale [2009], pp. 60-65).

En esta tarea la morfología goetheana juega un papel clave. Un primer préstamo de la morfología se encuentra en la ubicación de la representación como plano intermedio entre los fenómenos y la idea (Mosès [1986], p. 813)<sup>15</sup>. La representación ofrece una doble cara: una vuelta hacia los fenómenos, el análisis conceptual, que en su “función mediadora”<sup>16</sup> entre los fenómenos y la idea, descompone a los primeros en “elementos” o “extremos”; y otra cara vuelta hacia la idea, la “síntesis”, que reúne esos elementos empíricos en forma de pares de opuestos.

Benjamin adopta el método de la ciencia natural goetheana para superar la brecha entre empiria e idea. La articulación conjunta de un momento

<sup>13</sup> GS I, 1, p. 227; trad. esp. p. 245.

<sup>14</sup> GB II, pp. 392-393 (carta a Rang del 9/12/1923).

<sup>15</sup> Ya Simmel veía en Goethe una “síntesis” de dos “tendencias polares”, “la ciencia natural dirigida a los ‘elementos’ y la especulación vuelta hacia las ‘ideas’” (Simmel [2005], p. 60). Es probable que Benjamin se refiriera a este pasaje cuando en su reseña del libro de Simmel señalaba su valiosa aportación al esclarecimiento de la “estructura dialéctica” de la obra de Goethe (GS III, p. 339).

<sup>16</sup> GS I, 1, p. 214.

discursivo o conceptual y de un momento intuitivo es ciertamente uno de los rasgos definitorios de la morfología goetheana (Förster [2011], p. 258). Kant había distinguido en la *Crítica del juicio* entre un “entendimiento discursivo”, que solo conoce por medio de conceptos (la unidad o síntesis meramente hipotética sobre partes empíricas dadas), y un “entendimiento intuitivo” (*intuitiven Verstand*) que en cualquier caso no es el nuestro y pertenecería solo a una entidad divina. La ciencia de Goethe podría explicarse como un levantamiento de la restricción impuesta por Kant al conocimiento humano para rehabilitar la posibilidad de una intuición inmediata de la unidad de la naturaleza a partir de sus partes o propiedades particulares. La otra vía recorrida por la filosofía post-crítica, la de Fichte-Schelling, surgiría de suspender el otro veto kantiano, la “intuición intelectual”, la captación inmediata de los primeros principios, de los que luego se derivan las partes empíricas (Förster [2011], pp. 172-173).

En el método de Goethe, a diferencia de lo que ocurre en la especulación idealista, el momento intuitivo es inseparable de un momento discursivo, la “síntesis” debe ir acompañada de un “análisis” (es decir, del trabajo empírico con experiencias particulares y concretas, necesario para elevarse a la intuición de la unidad existente entre ellas). Sin embargo para Benjamin la ciencia de Goethe era todavía demasiado simbólica. La prevalencia en Goethe del momento intuitivo lleva a Benjamin a someter el método goetheano a un severo correctivo. Ya en sus obras anteriores Benjamin había criticado la inconsistencia interna de la obra de Goethe, que mientras que en su teoría estética defendía una brecha o discontinuidad entre la obra de arte y el ideal, en su investigación científica tendía a identificar fenómeno e idealidad (Gabrielli [2004], pp. 183-184; Brüggemann [2007], p. 211).

Benjamin trata de reunir en su máxima tensión los dos polos que Goethe mantenía separados en su teoría estética y en sus investigaciones naturales (la separación del Ideal y la unidad de la Idea)<sup>17</sup>. Por ello, al polo expresivo-simbólico que toma de la ciencia goetheana le opone un polo de escisión, en virtud del cual la idea resiste cualquier captación intuitiva y permanece siempre lejana, en una negatividad intangible. En este sentido hay que entender el hecho de que Benjamin defina las ideas como “no conmensura-

---

<sup>17</sup> El carácter autónomo de las ideas en el prólogo al libro sobre el Barroco supone una recuperación de la función polémica que en la disertación de 1919 ejercía el ideal estético de Goethe contra la idea romántica de crítica (Carchia [2009], pp. 90-91).

bles”<sup>18</sup> con lo empírico, algo cuyo modo de ser es el de una “completa autonomía e intangibilidad”<sup>19</sup>, a saber: como la introducción de un momento de no-identidad que ejerce un correctivo al momento de unidad inmediata todavía dominante en la ciencia natural goetheana<sup>20</sup>. La idea es ahora una “determinación absolutamente inmediata y directa”<sup>21</sup>, es decir, independiente de toda mediación. A la unidad inseparable de fenómeno e idea se opone su separación absoluta.

A pesar de este correctivo, en el polo de unidad expresiva entre particular y totalidad incluido en la noción de “representación” resuena todavía el eco del enfoque estético de las investigaciones naturales de Goethe. La concepción goetheana de la “ciencia como arte” aparece ya significativamente en la cita procedente de la *Farbenlehre* que Benjamin puso como pórtico de entrada a su obra. En ese fragmento Goethe opone su nuevo enfoque tanto a la ciencia empírica (el “saber”) como a la especulación romántica (la “reflexión”), es decir, como vía intermedia al interés unilateral por uno u otro de los dos polos, lo particular-objetivo o lo general-subjetivo<sup>22</sup>.

El filósofo, como el artista, no procede de forma *teórica*, trabajando directamente con idealidades, sino de forma *estética*, configurando los signos mediante un trabajo formal para que resuene en ellos algo del plano de la idea. Esta eliminación de la teoría en la representación de los fenómenos Benjamin la aprende de la morfología de Goethe<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> GS I, 1, p. 224.

<sup>19</sup> GS I, 1, p. 216; trad. esp. p. 233.

<sup>20</sup> Sobre este momento de completa independencia y no intuibilidad de las ideas, en clara discrepancia respecto de lo que tanto Goethe como Simmel tenían por idea de naturaleza (el *Urphänomen*), véase Mičko (2010), p. 130. Es cuestionable por tanto afirmar que “Benjamin aceptó el primado de la intuición de Goethe”, es decir, de un “ver productivo” que reúne de forma inmediata material empírico y teoría (Zumbusch [2004], pp. 314-315). Benjamin acepta un momento simbólico en la representación, pero no su “primado”, que es contrastado con un momento opuesto de escisión.

<sup>21</sup> GS I, 1, p. 210.

<sup>22</sup> Sobre el significado de la cita de Goethe véase Mosès (1997), pp. 108-109 y Lacoste (2003), pp. 158-159. Sobre la importancia que tiene para Benjamin la “subversión” que opera Goethe entre arte y naturaleza véase Hodge (1995), pp. 23-24.

<sup>23</sup> Steiner (2002) señala la afinidad directa entre la máxima benjaminiana “El método es una vía indirecta” y la goetheana de que “todo lo fáctico es ya teoría” (pp. 272-273). Esta ausencia de teoría propia de la “representación” reaparece posteriormente en la noción de “construcción” (pp. 276-277), sobre todo en dos fragmentos del *Passagen-Werk*: “Procedimiento: construir con hechos. Construcción bajo la completa eliminación de la teoría. Algo que sólo ha intentado Goethe, en sus escritos sobre morfología” (GS V, 2, p. 1033; trad.

Al investigar las apariencias Goethe no remite a ningún ser “detrás” de ellas (respecto del cual todo fenómeno sería epifenómeno) sino únicamente a otras apariencias, en la horizontalidad de sus relaciones recíprocas. Se trata de mostrar y no de explicar. O como sostiene en la *Farbenlehre* “solo uniendo lo que es afín nace poco a poco una totalidad, por sí misma expresiva sin necesidad de ninguna otra explicación” (§228).

A través de las relaciones entre fenómenos, las afinidades formales que muestran entre sí, ellos mismos revelan su unidad o principio de organización común. Pero dado que esta unidad no resulta visible de forma espontánea se requiere de una construcción artificial<sup>24</sup> que reúna conjuntamente los aspectos afines de un fenómeno que en la naturaleza nunca aparecen juntos. La presentación de las diferentes facetas de un fenómeno a lo largo de una serie de variación gradual facilita el análisis comparado y ayuda a resaltar su invariante formal.

Esta es la clave del “método serial” con el que Goethe expone sus investigaciones naturales (Sepper [1988], p. 176; Giacomoni [1990], pp. 46-47 y p. 139; Simmel [2005], pp. 78-84 y pp. 120-124). Tanto *Die Metamorphose der Pflanzen* como los *Beiträge zur Optik* o la *Farbenlehre* constan de un conjunto de fragmentos dispuestos en una secuencia discontinua de breves aforismos numerados (se está tentado de decir “en mosaico”). Cada fragmento (o cada subconjunto de ellos) corresponde a un segmento de la serie de variación empírica mediante la que se manifiesta la unidad de un fenómeno.

En esta estrategia expositiva es esencial la noción de “fenómeno originario”. Goethe intentaba elaborar un modo de experimentación científica opuesto al de Newton, que se dirigía a la confirmación empírica de hipótesis (Sepper [1988], pp. 66-67; Giacomoni [1990], p. 129). No se trata de recortar el aspecto parcial del fenómeno que sea útil para apoyar una idea previa, sino de recorrerlo en la pluralidad de facetas con las que se manifiesta en la naturaleza. Por eso para Goethe el experimento ha de consistir en la reunión de una variedad de observaciones particulares, enlazando entre

---

esp. *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 856 [O°, 73]); “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar” (GS V, 2, p. 574; trad. esp. p. 462 [N1a, 8]).

<sup>24</sup> Sepper (1988), pp. 72-79; Giacomoni (1990), p. 89. El propio Goethe sostiene en la *Farbenlehre* que la naturaleza no presenta nunca ningún fenómeno general, ninguna totalidad (§815) sino que es tarea del investigador “construir el mundo visible” (§744).



sí los diferentes aspectos del fenómeno para formar “un solo experimento, una sola experiencia” (Goethe [1960]: p. 16). El “fenómeno originario” (*Urphänomen*) es esa secuencia de observaciones individuales que compone un experimento único (así lo afirma explícitamente Goethe para el fenómeno del color en el parágrafo §175 de la *Farbenlehre*, donde el término aparece por primera vez<sup>25</sup>).

Otro aspecto importante del método goetheano es el carácter polar del “fenómeno originario”, constituido por extremos opuestos. Desde sus estudios sobre botánica, Goethe describe las diferentes facetas de un fenómeno como la variación a partir de una estructura con dos polos. Así, la “metamorfosis” de las plantas se produce a partir de un único órgano, la hoja de dos miembros o cotiledóneo, cuya estructura básica se puede encontrar en todos los demás órganos<sup>26</sup>. Posteriormente, en los estudios sobre óptica, para ilustrar la ley del fenómeno del color, Goethe describe los diferentes modos variables de interacción entre los miembros de una polaridad de luz y oscuridad al filtrarse por un medio incoloro (§744).

Benjamin afirmó que la noción de origen era “una transposición estricta y apremiante de este concepto goetheano fundamental [el de “fenómeno originario”] desde el ámbito de la naturaleza al de la historia”<sup>27</sup>. Como veremos Benjamin se reapropia de ambos aspectos del “fenómeno originario” para su representación de los fenómenos históricos: el método serial y la polaridad (es decir, la variación de los elementos de una serie a partir de una forma original y la estructura polar de esa forma).

Así, por ejemplo, cuando Benjamin describe la doble cara de la representación, señala que los “elementos” o “extremos” separados por el análisis luego son reunidos de modo que “los extremos alcanzan una síntesis”<sup>28</sup>, es decir, se configuran como polaridades de opuestos<sup>29</sup>. De hecho, el uso del

<sup>25</sup> La noción de “fenómeno originario” sufrió ciertas vacilaciones a lo largo de su elaboración desde una consideración genética, donde aparece como causa de otros fenómenos, a una consideración morfológica, como principio formal o modelo general. Sobre esta ambivalencia de la noción véase Erpenbeck (1998).

<sup>26</sup> La sección inicial de *Die Metamorphose der Pflanzen* se titula precisamente “De los cotiledóneos” (“*Von den Samenblättern*” en Goethe [1960], pp. 66-69).

<sup>27</sup> GS I, 3, pp. 953-954, fragmento posteriormente incorporado con algunas variaciones al corpus del *Passagen-Werk* (en GS V, 1, p. 577 [N2a, 4]).

<sup>28</sup> GS I, 1, p. 221.

<sup>29</sup> La proximidad del concepto goetheano de “polaridad” con el benjaminiano de “extremo” había sido ya señalada por Tiedemann (1973), p. 83. Sobre la relevancia metódica más general en Benjamin de la noción goetheana de polaridad véase Pinotti (2003).

término “extremo” (*Extreme*) es un eco de la *Farbenlehre*, donde designa los dos polos opuestos que aparecen en la formación del fenómeno del color (cfr. §33 y §214), y donde términos afines como “oposición” o “polaridad” aparecen recurrentemente.

Benjamin emplea la noción de polaridad para describir la constitución interna de los fenómenos históricos. “La historia aparece solo como el *borde coloreado* de una simultaneidad cristalina”<sup>30</sup>. La expresión del “borde coloreado” (*farbige Rand*) es un término técnico que aparece constantemente en los experimentos de Goethe sobre óptica para designar las dos franjas de colores opuestos y simultáneos que aparecen en el borde de una figura al observarla a través de un prisma (Sepper [1988], p. 72; Amrine [1998], p. 41). Benjamin lo emplea para expresar que, como en el caso del color, también los fenómenos históricos de una época se manifiestan adoptando la forma de polaridades, cada una de las cuales expresa de diferente manera un único motivo polar presente en su *origen*.

Para hacer visible ese origen la representación debe reunir en una misma serie los diferentes fenómenos contemporáneos de forma que resalte la afinidad entre ellos y aparezcan como variaciones de lo mismo. La representación se completa cuando ha logrado reunir todas las posibles variaciones de la polaridad originaria. Para ilustrar ese carácter completo de la serie, que resume la ley de variación empírica de un fenómeno, Benjamin emplea de nuevo una imagen extraída de la *Farbenlehre*:

La representación de una idea no puede en ningún caso considerarse lograda hasta que no se haya revisado virtualmente el *círculo de los extremos* en ella posibles<sup>31</sup>.

El “círculo de extremos” es una referencia implícita al “círculo de colores” en el que Goethe reunía en una única imagen la ley de las posibles oposiciones entre colores que pueden producirse al reaccionar un medio material incoloro a diferentes gradaciones de luz y oscuridad<sup>32</sup>. También para Benjamin el círculo expresa la noción de un todo limitado que recoge el completo arco de variación en la manifestación de un fenómeno a partir de una polaridad elemental. La idea, la ley de organización de los fenómenos, se representa por medio de una imagen sincrónica, un cuadro sinóptico

<sup>30</sup> GS I, 1, p. 218.

<sup>31</sup> GS I, 1, p. 227 (la cursiva es nuestra).

<sup>32</sup> Sobre el carácter de ley, principio o totalidad de los fenómenos que tiene el círculo de colores en la *Farbenlehre* véanse por ejemplo §48, §60, §453, §706, §707, §805.

que resume visualmente todas las polaridades de extremos que un fenómeno puede adoptar a lo largo de la historia empírica.

Este método de representación histórica que Benjamin define en el prólogo es llevado a la práctica en el cuerpo de la obra para un fenómeno particular: el *Trauerspiel* barroco. Las breves secciones que componen la obra equivalen a los segmentos de la serie con los que se manifiestan las diferentes facetas polares del *Trauerspiel*: la “antítesis” de catástrofe y restauración en la noción de soberanía (ámbito teológico-político), la “polaridad” del mártir y el tirano en el personaje principal del rey (tipología dramática), la “dialéctica” entre gravedad y furia en la melancolía (ámbito fenomenológico) y finalmente la “antinomía” entre convención y expresión en la alegoría (Menninghaus [1980], p. 97; Pinotti [2003]).

La reunión de estas facetas polares compone el “círculo de extremos”. Pero la afinidad oculta entre estas polaridades solo se hace visible a partir de la dialéctica interna a la alegoría entre *convención* y *expresión*, separación o unidad entre signo y significado. Esta oposición, que no se expone hasta la segunda parte de la obra, reúne en el más alto grado de concentración la misma forma polar que presentan el resto de dimensiones del *Trauerspiel*, expuestas en la primera.

El estatuto privilegiado que Benjamin concede a la alegoría (el “esquema”<sup>33</sup> o “forma constitutiva”<sup>34</sup> del *Trauerspiel*) indica precisamente su carácter de “fenómeno originario”, según otro de los sentidos de la noción, es decir, como caso particular (o subconjunto de ellos) donde se muestra con el mayor grado de explicitación, en su aspecto típico o característico, una ley extrapolable al rango más amplio de todo un campo de fenómenos (Sepper [1988], p. 149 y p. 204; Steuer [2002], p. 173; Simmel [2005], p. 62).

Contempladas a través de la alegoría, el resto de facetas aparecen en su afinidad esencial, como variaciones de una misma polaridad: separación y unidad, Dos y Uno. El soberano se aferra desesperadamente a una inmanencia privada de gracia pero a la vez busca una reconciliación ilusoria con la trascendencia. De la misma manera, el personaje real oscila entre la impotencia que le caracteriza como criatura terrenal y un poder ilimitado de decisión sobre sus súbditos. El humor melancólico enfrenta la lealtad a un mundo de cosas marcado por la caducidad y la fuga maníaca hacia un más allá ilusorio, sabiduría y locura.

---

<sup>33</sup> GS I, 1, p. 951 (*Exposé*).

<sup>34</sup> GS I, 1, p. 390.

La alegoría funciona como principio heurístico a través del cual se ilumina la estructura polar del resto de manifestaciones del fenómeno *Trauerspiel*, y a través de él, de todo el siglo XVII. No es posible por tanto penetrar en la estructura interna de la obra sin la ayuda de la morfología goetheana, con la que Benjamin ofrece una imagen sinóptica del pasado que muestra la variedad de los fenómenos en su unidad esencial.

### 3. Wittgenstein, morfológico

También Wittgenstein se interesó por el problema filosófico de la representación. Una huella de este interés de tipo “metodológico” se encuentra en algunas nociones clave de su obra, con las cuales elaboró una dialéctica figurativa análoga a la que hemos visto en Benjamin.

Es, por ejemplo, el caso de la “visión de aspectos”. En la sección xi de las *Investigaciones filosóficas* Wittgenstein distingue dos usos distintos en la gramática de la palabra “ver”: el “ver” y el “ver como”. Si el primero hace referencia a la habitual percepción sensible de formas y colores, en cambio lo propio del “ver algo como algo” es el “cambio de aspecto”, es decir, el hecho de que aún cuando la composición sensible de una figura permanece idéntica podemos afirmar que la vemos de una manera diferente, bajo un nuevo aspecto. Esta es la paradoja<sup>35</sup> de la visión de aspectos: nada de la materialidad sensible de la imagen ha cambiado y sin embargo aparece bajo una luz nueva, como si algo hubiera cambiado.

Por un lado, Wittgenstein está interesado en mostrar que el aspecto, ese “algo” que cambia a pesar de que la figura permanece constante, no es una propiedad de una “entidad privada” o “interna” que duplicaría el objeto sensible, de forma que el cambio del aspecto sería atribuible a un cambio en esa copia subjetiva. El cambio de aspecto se produce directamente sobre el objeto percibido de forma sensible, es algo inseparable de la figura. El “ver como” no es la adición de dos procesos, la percepción objetiva y la interpretación subjetiva, que se añadiría a posteriori, sino que ambos procesos están presentes simultáneamente (Budd [1991], p. 97).

Pero, por otro lado, Wittgenstein sostiene que el aspecto no es algo visual, que se pueda señalar directamente sobre la figura, es decir, del tipo de

---

<sup>35</sup> La paradoja de “identidad/diferencia” entre una imagen y su significado es el hilo argumental de la lectura de Wittgenstein por parte de Gabrielli (2004).

las propiedades sensibles (como la forma o el color). “Lo que percibo al fulgurar el aspecto no es una *propiedad* del objeto, es una *relación interna* entre él y otros objetos” (Wittgenstein [1988], p. 485). Es decir, es una semejanza o parecido que no se puede definir mediante una descripción de propiedades comunes. “Si alguien busca en una imagen (1) otra imagen (2) y la encuentra, ve entonces (1) de un nuevo modo” (p. 457). La segunda imagen, por medio de su semejanza con la primera, selecciona indirectamente el aspecto bajo el cual ésta debe ser considerada. Pero ese aspecto no puede aislarse de la imagen para señalar directamente sus determinaciones, porque aunque el aspecto no se confunde con la imagen es a la vez inseparable de ella. “Quien siente la gravedad de una melodía ¿qué es lo que percibe? Nada que pudiera comunicar reproduciendo lo que se ha oído” (p. 481). No se puede identificar el aspecto “grave” reproduciendo alguno (o incluso todos) de los rasgos sensibles de la melodía, el único modo de mostrar el aspecto es indirectamente, presentando otros casos similares.

Por tanto, la visión del aspecto se produce siempre acompañando una percepción sensible, pero a la vez es algo distinto del mero registrar lo percibido. “No tenemos un sentido específico para esta ‘sensación’, que al mismo tiempo la vemos y no la vemos, la oímos y no la oímos” (Bouveresse [1993], p. 176).

De forma similar a la tensión “dialéctica” entre idea y fenómeno que encontrábamos en Benjamin, los aspectos son inseparables de lo empírico pero a la vez no son aprehensibles como algo empírico. El aspecto, como la idea, está presente y ausente del ámbito fenoménico. *Lo vemos y no lo vemos.*

Por otra parte, el que el aspecto solo se pueda dar junto con una figura pero no pueda ser aislado netamente de ella, es lo que le confiere su peculiar carácter temporal: “¿Durante cuánto tiempo me llama la atención algo? ¿Durante cuánto tiempo es *nuevo* para mí? En el aspecto se presenta una fisonomía que después se desvanece” (Wittgenstein [1988], p. 483). O también: “El parecido me llama la atención, y el llamar la atención se esfuma” (p. 485). Este carácter defectivo del aspecto es equiparable a la “inintencionalidad” de la idea, que no se puede fijar en la forma duradera de un objeto sino que solo se ofrece en una imagen fugaz e inasible.

La idea, como el aspecto, no puede ser indicada explícitamente en la materialidad del fenómeno, solo puede ser mostrada implícitamente, aportando otros fenómenos similares que subrayen o realcen el aspecto bajo el

cual se debe “ver” algo, el “como qué” que no es posible especificar teóricamente sino sólo hacerlo “fulgurar” estéticamente. Por tanto, en la dialéctica entre figura y aspecto parece estar ya contenida *in nuce* la estrategia de exposición que consiste en reunir fenómenos semejantes entre sí para que, por medio de su afinidad mutua, se vuelva reconocible un aspecto común.

Wittgenstein recogió los rasgos centrales de este “método” comparativo de exposición en la noción de “representación perspícuca”, que aparece en su obra desde finales de los años 20, de forma casi paralela a las investigaciones de Benjamin sobre el origen. En las *Observaciones a La rama dorada de Frazer* Wittgenstein contraponía dos modos de explicación histórica: la “hipótesis evolutiva” (la conexión empírica entre hechos) o la agrupación del material en una “representación perspícuca”, es decir, una serie que resalta la conexión formal entre hechos, como sucede por ejemplo en el “esquema de una planta”, en una clara referencia a los estudios botánicos de Goethe (Wittgenstein [1992], pp. 65-68). “Esta representación perspícuca es el medio para la comprensión consistente en ‘ver las conexiones’. De ahí la importancia de encontrar *cadena intermedias*” (p. 68)<sup>36</sup>. El procedimiento de encontrar “cadena intermedias” (*Zwischengliedern*) hace referencia a la colocación de los hechos que son formalmente afines en posiciones espacialmente próximas dentro de la representación. El caso intermedio llama la atención sobre una semejanza entre otros casos que de otra manera habría pasado inadvertida<sup>37</sup>. Mediante la disposición a lo largo de una serie de variación gradual los fenómenos pierden la aparente heterogeneidad entre ellos y aparecen ante la vista en su unidad esencial. En este “ver las conexiones” entre fenómenos, en vez de derivarlos explicativamente a partir de un plano teórico anterior, reside el componente estético de un “método” de representación dirigido a captar la unidad dentro de la pluralidad fenoménica<sup>38</sup>.

De hecho, el núcleo de la crítica de Wittgenstein a las investigaciones de Frazer está en su tendencia a explicar las diferentes prácticas y ritos mágico-religiosos a partir de una entidad teórica inobservable: como expresión de

<sup>36</sup> Este mismo pasaje aparece de nuevo en el *Big Typescript* de 1933 (sección 89, titulada “Filosofía”) y en la importante sección §122 de las *Investigaciones filosóficas*.

<sup>37</sup> Como indica en otro lugar, “la utilización de expresiones construidas sobre esquemas analógicos acentúa las analogías entre casos frecuentemente muy distantes” (Wittgenstein [2007], p. 58).

<sup>38</sup> Sobre la salvación de lo individual a través de procedimientos de representación estética, común a Benjamin y Wittgenstein, véase Thomä (1999), pp. 1233-1237.

creencias o vivencias primitivas (y por tanto erróneas)<sup>39</sup>. Oponiéndose a este enfoque, Wittgenstein se centra únicamente en las propias prácticas y las analogías que se dan entre ellas. “Todas estas costumbres distintas muestran que de lo que se trata aquí no es de la derivación de una respecto de otra sino de un espíritu común” (p. 88). Para comprender la diversidad de ritos hace falta no un examen genético sino un análisis comparado que resalte su afinidad estructural. “Es una diversidad de rostros, con rasgos comunes, la que emerge constantemente por un lado y por otro. A uno le entran deseos de trazar líneas que pongan en contacto las partes que son comunes” (p. 78). Exponer esa trama de afinidades, el “parecido de familia” entre rostros diversos, es el cometido de la “representación perspicua”.

El motivo del parecido de rostros reaparece al inicio de la *Conferencia sobre ética* cuando Wittgenstein describe el procedimiento que va a emplear a continuación para exponer su tema:

Voy a presentarles varias expresiones más o menos sinónimas, cada una de las cuales podría sustituirse por la definición anterior, y al enumerarlas pretendo conseguir el mismo tipo de efecto que logró Galton al tomar en la misma placa varias fotografías de rostros diferentes con el fin de obtener la imagen de los rasgos típicos que todos ellos compartían (...) De este modo, si ustedes miran a través de la gama de sinónimos que les voy a presentar, espero que serán capaces de ver los rasgos característicos de la ética (Wittgenstein [1997], p. 34)

Aquí de nuevo la exposición consiste en “enumerar” serialmente varios ejemplos particulares de modo que por medio de las afinidades entre ellos fulgure el aspecto que permite considerarlos unitariamente, dentro de la familia de lo que denominamos “ética”. Carlo Ginzburg ha detectado en este pasaje un nuevo uso de la metáfora del “parecido de familia”, tal como sugiere la referencia a Galton (Ginzburg [2005], pp. 269-281). Galton fue el autor de un procedimiento de composición fotográfica basado en la exposición de diversos retratos de rostros a una misma placa sensible. El resultado era un único retrato formado por la superposición de todos los rostros individuales. Este rostro resultante, una especie de imagen sincrónica de una variedad de retratos, tiende a resaltar los rasgos comunes.

<sup>39</sup> Hay una huella de la misma crítica que Wittgenstein dirige contra Frazer entre las anotaciones preparatorias de Benjamin para el ensayo sobre la obra de arte (en el contexto de su interés por fenómenos como la magia o el culto). Benjamin recoge en una larga cita de *La conscience mystifiée*, de Guterman y Lefebvre, la crítica de los dos autores al “idealismo” de Frazer que intenta “explicar por el espíritu” las prácticas mágicas, es decir, como si fueran el resultado de un “error psicológico” (Benjamin [2013], pp. 262-263).

Pero mientras que Galton veía en la imagen obtenida por este procedimiento la expresión de un promedio general, potencialmente utilizable para la identificación de grupos de individuos, para Wittgenstein se convierte en un modo de salvaguardar la red indefinida de semejanzas entre particulares que permanece en un estado indefinido, sin alcanzar la definición de un tipo general (p. 281). Por tanto, la superposición de ejemplos particulares en una imagen sincrónica para resaltar sus afinidades aparece como un procedimiento metodológico estrechamente ligado a la “representación perspicua” de la obra sobre Frazer (p. 280).

La “representación perspicua” vuelve a ocupar un lugar eminente en las *Investigaciones filosóficas*. Igual que antes las prácticas religiosas o la experiencia ética, ahora son los fenómenos lingüísticos el objeto de un enfoque morfológico. Tal como describe el parágrafo §122 de las *Investigaciones filosóficas*:

Una fuente principal de nuestra falta de comprensión es que no vemos *sinópticamente* el uso de nuestras palabras. —A nuestra gramática le falta visión sinóptica. —La representación sinóptica produce la comprensión que consiste en “ver conexiones”. De ahí la importancia de encontrar y de inventar casos intermedios<sup>40</sup>.

Para comprender los fenómenos lingüísticos deben situarse a lo largo de un eje de variación continua, de ahí la necesidad de “casos intermedios”, es decir, de muestras particulares que presentan solo una leve diferencia de grado entre dos casos aparentemente dispares. El “caso intermedio” aproxima ante la mirada casos que parecen distantes y resalta una afinidad hasta entonces oculta. También ahora el procedimiento se basa en la “presentación en una serie ordenada” de casos (Schulte [1993], p. 27) para hacer visibles las afinidades y diferencias entre ellos.

Reuniendo los usos semejantes de ciertas palabras se pretende mostrar el “parecido de familia” que permite agruparlos dentro de un mismo juego de lenguaje. No es posible especificar la regla de un juego por medio de una definición abstracta de propiedades, ya que no es posible encontrar una determinación común a todos los casos particulares relevantes (Baker [1980], pp. 315-327). Lo que justifica que consideremos unitariamente un conjunto de usos es solo la presencia de una afinidad parcial entre algunos de ellos que desaparece sin embargo al considerar otros, los cuales a su vez se co-

<sup>40</sup> A. Suárez y G. Moulines traducen “*übersichtliche Darstellung*” como “representación sinóptica” [Wittgenstein (1988)]. Para una justificación de la opción por “representación perspicua” véase Wittgenstein (1992), p. 67 (nota 22).



nectan con otras ocurrencias mediante nuevas correspondencias, formando así “una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan” (*Investigaciones filosóficas*, §66). A este tipo de unidad de lo múltiple, que aparece solo como la superposición inexacta de coincidencias y divergencias entre una variedad de casos particulares, es a lo que Wittgenstein denomina “parecido de familia”, “pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etc.” (§67).

El objetivo de Wittgenstein por tanto no es “explicar” un cierto juego de lenguaje sino “describir” las afinidades entre una familia de usos<sup>41</sup>. Es decir, no se trata de remitir el uso cotidiano que los hablantes hacen de los términos a un conjunto de reglas que codifican su significado, sino de limitarse a la observación de distintos ejemplos de uso de ciertas palabras para señalar las conexiones entre ellos<sup>42</sup>. Resulta difícil no reconocer aquí la huella del método de presentación de los experimentos naturales de Goethe, igualmente dirigido a “describir” conexiones entre una serie de fenómenos, sin introducir ninguna entidad o hipótesis previa “detrás” de ellos para “explicarlos”.

La noción de “representación perspicua” expresa la deuda de Wittgenstein con la morfología de Goethe (Baker [1980], pp. 532-543; Schulte [1990], pp. 32-37; Breithaupt [2003]). Esta impronta goetheana es reconocible en diversos puntos:

Nuestro error es buscar una explicación allí donde deberíamos ver los hechos como ‘protofenómenos’ (*Urphänomene*). Es decir, donde deberíamos decir: éste es el juego de lenguaje que se está jugando (§654)

Los juegos de lenguaje se clarifican mediante la “descripción” comparada de sus manifestaciones externas, no por recurso a algún tipo de

<sup>41</sup> Wittgenstein alude frecuentemente a la distinción entre explicación y descripción. “No puede haber nada hipotético en nuestras consideraciones. Toda *explicación* tiene que desaparecer y sólo la descripción ha de ocupar su lugar” (§109); “La filosofía expone meramente todo y no explica ni deduce nada. Puesto que todo yace abiertamente, no hay nada que explicar” (§126).

<sup>42</sup> Como señala Wittgenstein en sus *Observaciones sobre la filosofía de la psicología*, los juegos de lenguaje son “polos de una descripción, no recursos a partir de los cuales construir una teoría” (§633). Es decir, no son una teoría o una hipótesis previa de la cual luego se derivan o deducen los fenómenos lingüísticos, sino que la teoría la proporcionan los propios fenómenos observados en todo el rango múltiple de sus manifestaciones empíricas. Significativamente, Wittgenstein cita más adelante la afirmación de Goethe de que los fenómenos mismos son ya la teoría (§889).

entidad abstracta que se expresaría en ellos. Ver los hechos lingüísticos como “fenómenos originarios” quiere decir buscar su principio de inteligibilidad en los hechos mismos, haciendo que emerja ante la mirada mediante una ordenación adecuada de las apariencias<sup>43</sup>.

El propio Wittgenstein distingue la doctrina morfológica de Goethe de la teoría explicativa tradicional:

La doctrina de Goethe sobre el origen de los colores espectrales no es una teoría que se ha demostrado inadecuada, sino que de hecho no es una teoría. No permite hacer predicciones. (...). No hay *experimentum crucis* que pudiera decidir a favor o en contra de esta doctrina (Wittgenstein [1978], §70)

La doctrina morfológica de Goethe no está orientada a corroborar una hipótesis previa sobre el fenómeno del color, un prejuicio fruto de restringir la atención a un único tipo de ejemplos<sup>44</sup>, que luego puede ser confirmado o rechazado por el contraste con una única experiencia (el *experimentum crucis*). Esto es precisamente lo que Goethe criticaba a Newton (Sepper [1988], p. 85). Al contrario, el objetivo de la *Farbenlehre* era reunir la rica variedad de manifestaciones con las que se presenta empíricamente el fenómeno del color de modo que ellas mismas, por medio de una ordenación adecuada, revelaran su propia ley, expresada “perspicuamente” en la imagen del círculo de colores.

De hecho, el único ejemplo que Wittgenstein ofrece explícitamente en toda su obra de una “representación perspicua” es precisamente el “octaedro de color”, es decir, el círculo de colores al que se le ha añadido el blanco y el negro (Wittgenstein [1975]: p. 75 y p. 278). El octaedro permite “ver las conexiones” que se pueden producir entre los colores, es un diagrama que muestra a la vista de forma sintética la gramática de los términos de color, un resumen de las reglas que definen qué es posible decir con sentido con esos términos y qué no (Baker [2002], pp. 69-71).

La noción de “representación perspicua” y la de “visión de aspectos” parecen estar estrechamente ligadas, como si fueran piezas de un mismo engranaje metodológico. Ya vimos que el aspecto no se capta inmediatamente,

<sup>43</sup> “No interesa la explicación de un juego de lenguaje mediante nuestras vivencias, sino la constatación de un juego de lenguaje” (§655). Los fenómenos lingüísticos no remiten verticalmente a las “vivencias” internas, sino que deben comprenderse en la horizontalidad de las conexiones que se establecen entre ellos.

<sup>44</sup> “Una causa principal de las enfermedades filosóficas –dieta unilateral: uno nutre su pensamiento sólo de un tipo de ejemplo” (§593).

como la “propiedad” de un hecho, sino indirectamente, al captar una “relación interna” entre hechos, a través de la resonancia que provoca un caso similar. La representación perspicua, al situar juntos fenómenos afines con el objetivo de hacer “ver conexiones” entre ellos, parece estar explotando precisamente la manera estética mediante la cual en el juego de lenguaje del “ver como” se indica el “aspecto” a través del cual se debe “ver” un hecho.

Un juego de lenguaje particular, el de la “visión de aspectos”, parece especialmente adecuado para expresar el modo en que se capta la unidad difusa entre los usos que componen un cierto juego de lenguaje, en general. Las reglas, como los aspectos, no pueden codificarse en una definición positiva, solo pueden captarse a través de una afinidad entre usos particulares. La gramática de un juego de lenguaje “fulgura”, como el aspecto, en la representación perspicua de usos similares.

Esta conexión entre el “ver como” y la “representación perspicua” encuentra un apoyo textual en una versión finalmente no publicada de la sección §122:

Nosotros, entonces, cambiamos el aspecto colocando *un* sistema de expresión al lado de otros sistemas de expresión. El hechizo en el cual una analogía nos tenía presos puede ser roto colocando a su lado otra [analogía] que reconocemos igualmente fundada (citado en Baker [2002], p. 75)

En este pasaje, que en el borrador precede inmediatamente el fragmento publicado de §122, Wittgenstein vincula explícitamente el “cambio de aspecto” con el método de representación perspicua de las expresiones lingüísticas. El “ver conexiones” mediante la colocación en una serie de casos análogos se muestra entonces como una aplicación de la “visión de aspectos” al ámbito del lenguaje (Baker [2002], p. 78 y p. 89; Säätelä [2013], pp. 45-46). La “visión de aspectos” no es solo un juego de lenguaje entre otros sino que cobra una importancia central para el propio método de investigación lingüística de Wittgenstein. Las confusiones que enturbian nuestra comprensión del lenguaje se disuelven mediante la clarificación filosófica aportada por la relación analógica entre usos en apariencia diversos. Mediante el análisis comparado “cambiamos el aspecto” con el que consideramos nuestros juegos de lenguaje, que son, como sostiene Wittgenstein, “objetos de comparación que deben arrojar luz sobre las condiciones de nuestro lenguaje por vía de semejanza y desemejanza” (§130).

#### 4. Conclusión

Hemos visto que la “visión del aspecto” presentaba la misma dialéctica que se encontraba en la teoría benjaminiana de las ideas: el aspecto, como la idea, está presente y ausente de los fenómenos, es inseparable y a la vez irreductible a ellos. Esta dialéctica permitía esclarecer la correspondencia entre Wittgenstein y Benjamin, señalando la cercanía de la noción de “representación” o “construcción” en Benjamin con la de “representación perspicua”. Las ideas, como las reglas, designan un tipo de unidad que no puede definirse conceptualmente, solo mostrarse estéticamente, por la “vía indirecta” de una disposición serial entre casos afines. En el análisis comparado de los fenómenos, ya sean históricos, como en el caso de Benjamin, o de otro tipo (antropológicos, éticos o lingüísticos), como en el de Wittgenstein, es posible reconocer la huella de la morfología goetheana en ambos métodos. No por casualidad los dos autores recurren en algún momento a la imagen goetheana del círculo de colores (sea para ilustrar la gramática de los términos de color o la gramática del *Trauerspiel*). Podría decirse que Goethe es como el “eslabón intermedio” que permite captar la afinidad entre dos autores solo en apariencia distantes.

El modo de representación del pasado que Benjamin inaugura en el libro sobre el Barroco reaparece en obras posteriores como el *Passagen-Werk* o el ensayo sobre la obra de arte, definidas explícitamente como investigaciones sobre el origen. Se trata de nuevo de descripciones morfológicas que buscan evidenciar la unidad esencial entre los fenómenos de una cierta época del pasado. Y de nuevo esa unidad se encuentra ejemplificada en el más alto grado en un cierto fenómeno particular: el fetichismo de la mercancía<sup>45</sup> (para el siglo XIX) o la *mimesis* artística<sup>46</sup> (para el siglo XX). Ambos son

---

<sup>45</sup> Benjamin remite a la morfología de Goethe para ilustrar su pretensión de exponer el “origen” de las manifestaciones culturales y económicas del siglo XIX, tarea que debe realizarse “del mismo modo que la hoja despliega a partir de sí misma toda la riqueza del mundo vegetal empírico” (GS V, 1, p. 577; trad. esp. p. 464 [N2a, 4]). Esta vez el “fenómeno originario” del siglo XIX es el fetichismo de la mercancía, “categoría fundamental” del proyecto, que, como la alegoría barroca, presenta una polaridad de convención y expresión (aunque esta vez entre valor de uso y valor de cambio, no entre signo y significado). El fetichismo hace visible la estructura invariante que une la entera “constelación de fantasmagorías” del siglo XIX.

<sup>46</sup> La *mimesis* es “el fenómeno originario de toda actividad artística”, que se compone de dos polos, apariencia y juego, “replegados el uno sobre el otro como cotiledóneos” (GS

fenómenos estructurados en forma de polaridad que desempeñan la misma función heurística que la alegoría en el libro sobre el Barroco.

La novedad de ambas investigaciones respecto su obra anterior reside en la intencionalidad política que dirige ahora el enfoque estético en la representación del pasado. Un método interesado en “salvar” la unicidad particular de los fenómenos, sin enmascararla bajo la “falsa unidad” de categorías genéricas, resulta especialmente adecuado para oponerse a la objetividad del conocimiento histórico, que solo sirve para reproducir las relaciones de dominio en el presente.

Para Benjamin solo el pasado tiene la capacidad de interrumpir la continuidad del dominio. Pero el historicismo alimenta la pretensión de conocer el pasado como un *objeto*, dotado de una significación unívoca y definitiva, dirigida por igual a todas las épocas venideras y por tanto, indiferente a las específicas condiciones históricas en que tendrá lugar cualquier recepción futura. De este modo, el historicismo encubre la particularidad del pasado, cuyo significado no está fijado de una vez por todas sino que cambia en función del punto de vista desde el que es observado. Por lo tanto, encubre asimismo la particularidad del presente, es decir, impide que los dominados reconozcan la particularidad específica de la situación que soportan. La especificidad única del dominio sufrido en el presente solo podría ser reflejado no en un *objeto* sino en una *imagen*, es decir, una representación del pasado construida de tal modo que en la propia particularidad de éste “fulgura” un cierto aspecto que tiene en común con el presente, un “parecido de familia” en el cual captamos su unidad, fugaz y elusiva. Solo la negatividad precaria de la idea-imagen preserva aquella “experiencia única”<sup>47</sup> del pasado que concierne especialmente a la propia actualidad. En el último tramo de la obra Benjamin “refuncionaliza” el método morfológico para salvar los

---

VII, 1, p. 368 [segunda versión]). Benjamin retoma una imagen de *Die Metamorphose der Pflanzen* donde Goethe situaba como etapa inicial del desarrollo de la planta las hojas del cotiledóneo, que “son casi siempre dobles” y “habitualmente simétricas (y opuestas)” (§16). Las otras dos polaridades dominantes del ensayo (primera/segunda técnica y valor de culto/valor de exposición) son solo variaciones de esta polaridad originaria.

<sup>47</sup> GS II, 1, p. 468. En el ensayo sobre *Eduard Fuchs* la “experiencia única” (opuesta a la “imagen eterna” del historicismo) es el resultado de una “construcción dialéctica”, otro nombre distinto para la exposición morfológica de los fenómenos. No por casualidad Benjamin vincula explícitamente en una nota esta noción con la de “origen” del libro sobre el Barroco, es decir, con la exposición de la unidad esencial entre los fenómenos situados en los dos polos temporalmente remotos de la pre- y la posthistoria, pasado y presente.

efectos disruptivos de la particularidad del pasado sobre el dominio presente. De esta manera, Benjamin quiebra el nexo de saber-poder en el que el historicismo permanecía todavía atrapado.

## Bibliografía

- Amrine, F., 1998: "The metamorphosis of the scientist", en D. Seamon y A. Zajonc (ed.), *Goethe's way of science. A phenomenology of Nature*, State University of New York Press, Albany, 1998.
- Baker, G.P. and Hacker, P.M.S, 1980: *Wittgenstein. Understanding and Meaning. Vol. 1. An Analytical commentary on the Philosophical investigations*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- Baker, G., 2002: "Philosophical Investigations section 122: neglected aspects", en S. G. Shanker and D. Kilfoyle (ed.), *Ludwig Wittgenstein. The Later Wittgenstein, vol. 2*, Routledge, London, 2002, pp. 68-94.
- Barale, A., 2009: *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, Firenze, 2009.
- Benjamin, W., 1972-1989: *Gesammelte Schriften* (hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhauser), I-VII Bände, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972-1989.
- Benjamin, W., 1995-2000: *Gesammelte Briefe* (hrsg. von C. Godde und H. Lonitz), I-VI Bände, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995-2000.
- Benjamin, W., 2013: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (hrsg. von B. Lindner), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2013.
- Bouveresse, J., 1993: *Wittgenstein y la estética*, Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 1993.
- Breithaupt, F., Raatzsch, R. and Kremberg, B. (hrsg.), 2003: *Goethe and Wittgenstein: Seeing the World's Unity in its Variety*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2003.
- Brüggemann, H., 2007: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007.
- Budd, M., 1991: *Wittgenstein's Philosophy of Psychology*, Routledge, London, 1991.
- Carchia, G., 2009: *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata, 2009.

- Desideri, F., 1980: *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma, 1980.
- Erpenbeck, J., 1998: “Urphänomen”, en *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/2, Metzler, Stuttgart, 1998, pp. 1080-1082.
- Förster, E., 2011: *Die 25 Jahre der Philosophie Eine systematische Rekonstruktion*, Klostermann, Frankfurt am Main, 2011.
- Gabrielli, P., 2004: *Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin*, Peter Lang, Bern, 2004.
- Giacomoni, P., 1990: *Le forme e la vita. Goethe. Morfologia e filosofia della vita*, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, Trento, 1990.
- Ginzburg, C., 1982: “Datazione assoluta e datazione relativa: Sul metodo di Longhi”, en *Paragone* vol. 33, 386 (1982), pp. 5-17.
- Ginzburg, C., 2005: “Familienähnlichkeiten und Stammbäume. Zwei kognitive Metaphern”, en S. Weigel, O. Parnes, U. Vedder und S. Willer (hrsg.), *Generation. Zur Genealogie des Konzepts. Konzepte von Genealogie*, Fink, München, 2005, pp. 267-288.
- Goethe, J. W., 1960: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd XIII*, Wegner, Hamburg, 1960.
- Gurisatti, G., 2010: *Costellazioni, Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata, 2010.
- Hodge, J., 1995: “The Timing of Elective Affinity: Walter Benjamin’s Strong Aesthetics”, en A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London-New York, 1995, pp. 14-32.
- Lacoste, J., 2003: “Walter Benjamin et Goethe”, en Id., *L’aura et la rupture. Walter Benjamin*, Maurice Nadeau, Mayenne, 2003, pp. 135-176.
- Menninghaus, W., 1980: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980.
- Mičko, M., 2010: *Walter Benjamin und Georg Simmel*, Harrassowitz, Wiesbaden, 2010.
- Mosès, S., 1986: “L’idée d’origine chez Walter Benjamin”, en H. Wisman (ed.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, Éditions du Cerf, Paris, 1986, pp. 809-826.
- Mosès, S., 1997: *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Pinotti, A., 2003: “‘Lo studio degli stremi’. Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe”, en Id. (ed.), *Giochi per melanconici. Sull’‘Origine del dramma barocco tedesco’ di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano, 2003, pp. 195-231.

- Säätelä, S., 2013: “Aesthetics – Wittgenstein’s Paradigm of philosophy?”, en *Aisthesis*, Vol. 6 num. 1, 2013, pp. 35-53.
- Schöttker, D., 2008: “Benjamin liest Wittgenstein. Zur sprachphilosophischen Vorgeschichte des Positivismusstreits”, en D. Weidner, S. Weigel (hrsg.), *Benjamin-Studien 1*, Fink, München, 2008, pp. 91-106.
- Schulte, J., 1990: *Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.
- Schulte, J., 1993: *Experience and Expression. Wittgenstein’s Philosophy of Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 1993.
- Schweppenhäuser, H., 1972: “Zur Physiognomie eines Physiognomikers”, en S. Unseld (hrsg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, pp. 139-171.
- Sepper, D. L., 1988: *Goethe contra Newton. Polemics and the project for a new science of color*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511624858>.
- Simmel, G., 2005: *Goethe*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2005.
- Steiner, U., 2002: “Das “Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Fachtische schon Theorie ist”. Walter Benjamin ließt Goethe”, en *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 121, 2002, pp. 265-284.
- Steuer, D., 2002: “In defence of experience: Goethe’s natural investigations and scientific culture”, en L. Sharpe (ed.), *The Cambridge Companion to Goethe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 160-178
- Thomä, D., “Benjamin, Wittgenstein. Schwierigkeiten beim Philosophieren gegen den Fortschritt”, en K. Garber und L. Rehn (hrsg.), *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992, vol. 2*, Fink, München, 1999, pp. 1229-1250.
- Tiedemann, R., 1973: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973.
- Weigel, S., 1997: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997.
- Wittgenstein, L., 2007: *Los cuadernos azul y marrón*, Tecnos, Madrid, 2007.
- Wittgenstein, L., 1988: *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.
- Wittgenstein, L., 1992: *Observaciones a La rama dorada de Frazer*, Tecnos, Madrid, 1992.
- Wittgenstein, L., 1997: *Conferencia sobre ética*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Wittgenstein, L., 1997: *Observaciones sobre la filosofía de la psicología*, UNAM, México, 1997.



Wittgenstein, L., 1978: *Remarks on Colour*, University of California Press, Berkeley, 1978.

Wittgenstein, L., 1975: *Philosophical Remarks*, Blackwell, Oxford, 1975.

Zumbusch, C., 2004: *Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Akademie Verlag, Berlin, 2004.