

LA IMPOSTURA MELANCÓLICA.

WALTER BENJAMÍN Y LA MODERNIDAD DEL DRAMA CALDERONIANO

*Sus ojos están desmesuradamente abiertos,
la boca abierta y extendidas las alas.
Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia.*

W. Benjamin

El proyecto de la modernidad parece manifestar sus primeros lances en las postrimerías del siglo XVI. Tras los envites antropocéntricos del Renacimiento, el Barroco en ciernes, comienza a evaluar los resultados. Desde que Copérnico estableciera su gran descubrimiento herético, revolucionando las certezas que la Edad Media velaba por guardar a costa del temor divino. El Pantocrátor como figura hierática y eminente es la efigie cautivadora del Medioevo. En ella podemos contemplar la almendra mística que recubre la imagen de un Jesucristo convertido en Yahvé justiciero. Esa parábola mística supone el principio y fin, el ciclo trascendental de la historia de la humanidad, el alfa y el omega. La salvación se instaura como única configuración posible del destino humano. El cálculo de los días está abocado a la resolución dramática de la culpabilidad.

La simbología evangélica del *todopoderoso* motiva una interpretación trascendentalista que ubica al hombre en un estadio terrenal pero con ínfulas de redención. Esta circularidad de la vida humana viene marcada también en este símbolo. La representación tiene una doble acepción que hacía coincidente a Dios Padre con Jesucristo. Padre e Hijo en una misma iconografía que no podría nunca entenderse como contradicción. El misterio constituía el umbral sincrético. El principio por tanto era el fin. Pero este círculo vital no daba paso a una serie infinita, no era un ciclo, sino un paso, una linealidad clausurada en la eternidad. No obstante esta comprensión existencial reducía la vida a los designios de una redención. Esta capacidad expiatoria era el fin último de la vida humana orientada a la realización de Dios que alcanzaba la materialidad

gracias a una omnipresencia causal, esto es, principio de todo ser, una realidad corporal dubitativa sólo para gentiles, como rezarían los postulados tomistas. El monoteísmo cristiano mudaría rápidamente a un panteísmo totalizador. Así mismo, esta materialidad que por ser otorgada al hombre por Dios, también es de pertenencia divina, centralizaba la decisión axiológica en una férrea unidad: El Bien. Esta instancia ideal, nada ajena a lo platónico, reconocía la identificación entre la acción humana y el bien como una univocidad necesaria. No había otra alternativa al Bien. La ley divina y su existencia panteísta salvaguardaban una realidad, una naturaleza unificada. La bondad y la omnipotencia se superponían contra los argumentos de la existencia del mal. El paisaje mundano adquiría vitalidad y armonía por ser trasunto de la divinidad.

En el misterio de la idealidad, esta conexión necesaria entre hombre y Dios, se situaba la problemática natural. Ello asumido dogmáticamente como desenlace incomprensible pero evidente, se constituía como una *doble verdad* donde la perfección convivía sin trabas con la imperfección. Estas concepciones darían lugar a una atracción por lo críptico. Entre los elementos del arte románico que acompañaban al Pantocrátor se encontraban los *tetramorfos* como elementos protoalegóricos de la figura cristiana. Éstos eran otro elemento que, unido a la investigación exegética de las Sagradas Escrituras, respalda la invasión de lo críptico en el arte.

Los *tetramorfos* serían asimilados a los cuatro evangelistas. Por otro lado, no dejan de tener cierta vinculación con los mitos mesopotámicos e incluso parecen albergar en su seno cierto egipticismo. La visión del profeta Ezequiel en la

que aparecían cuatro criaturas humanas con reverso animal sugiere cierto lazo con la mitología egipcia.

El aspecto de sus caras era como una cara de hombre y una cara de león al lado derecho de los cuatro, y como una cara de buey a la izquierda de los cuatro. Además los cuatro tenían una cara de águila (Ez.1,10).

Estos cuatro símbolos pudieran también designar los cuatro elementos que configurarían el cosmos. Pero aquí se encuentra la vinculación con la figura luminosa del Pantocrátor. Éste sería el quinto elemento, lo que en la tradición aristotélica, se denominaría el Éter. Con ello se asume la necesaria conexión entre estos cuatro elementos y la sustancia luminosa que puebla todos los vacíos. También los vacíos vitales del principio y el fin, sujetos aún al dogmático misterio insoluble.

Es interesante como en el libro del Apocalipsis, San Juan atribuye a las cuatro criaturas la figuración angélica.

También delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal y junto al trono y alrededor del trono había cuatro seres vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando. Los cuatro seres vivientes tenían cada uno seis alas, y alrededor y por dentro estaban llenos de ojos y día y noche, sin cesar, decían: «¡Santo, santo, santo es el Señor Dios Todopoderoso, el que era, el que es y el que ha de venir!» (Ap. 4, 6-9).

Es reseñable la integración de lo numérico como elemento simbólico, sin duda de raigambre pitagórica. Las figuras angélicas en esta contemplación de la apertura de los siete sellos también propician un enlace con uno de los axiomas cristianos del Medioevo. El capítulo siguiente muestra la apertura de un gran libro que sólo puede ser abierto por el Cordero ante la atenta mirada de los seres angélicos y los veintidós ancianos. Esta alusión al significado oculto de la historia sólo revelado a Cristo, único Mesías

(León) sacrificado (Cordero), mantiene la estructura puramente simbólica de un misterio que al hombre no le está permitido el acceso. En este canto poblado de construcciones tropológicas pero brillantes en su pulcritud significativa se apunta la gran tragedia de la condición humana: el saber sólo pertenece a Dios, toda propensión a él, toda tentación a gustar el néctar del Árbol de la Ciencia, es el mal.

El lenguaje poético y el profético se unen en el Apocalipsis que no deja de estar vinculado a la expresión de un sueño en la vigilia de Patmos. La figuración visionaria de San Juan propone una construcción simbólica que deja sus significados totalmente desnudados. Es, por tanto, la *revelación* que cierra el ciclo profético de la tradición Bíblica, asumiendo la labor poética de mediar entre Dios y los hombres en la transmisión de un mensaje que no le pertenece.

El Antiguo Testamento es puramente premonitorio. El Nuevo Testamento finalizará también con la profecía. El origen y el fin del ciclo mesiánico se envuelven en los designios que sólo pueden ser divisados en su lejana complejidad. El exegeta no puede más que relatar desde su destierro. Desde esta perspectiva el exilio, la extranjería, la alienación del hombre es su lugar, su *utopía*, sólo desde allí podrá aspirar a la Nueva Jerusalén. San Juan firma el acta de fundación del estudio escatológico.

Este libro poblado de grandes eventualidades simbólicas parece cargar de referentes la morada cultural de occidente. Así vemos cómo la figura del mensajero impregna los elementos simbólicos a los que nos referimos: El ciclo mesiánico estaría compuesto por el Pantocrátor, los *tetramorfos* entre los que se incluiría según las lecturas tradicionales, *San Juan* y los profetas del Antiguo Testamento. El mesianismo desde esta perspectiva conformaría la Salvación como la narración velada de la Historia sólo destinada a una élite de místicos que desembocarían en cierta manera, incluso, en obras como la de Swedenborg.

Cómo hemos dicho anteriormente la *mandorla* cierra el universo en un ciclo que por ser el de la raza humana sin excepciones queda ampliado a una gran linealidad donde se reunirán

todos los seres. Dicha reunión marcaba ese ideal regreso al origen y saldaba toda deuda significativa entre la realidad y el simbolismo de la Teofanía. Toda dispersión posible es disuelta en la centralización de Dios. La Cábala nacida durante la alta Edad Media constituirá la institucionalización de la labor decodificadora de la *revelación*. Se admite que en el seno de la comunidad judía de Sefarad. Ella se dedicará al análisis hermético, relacionado con la numerología, del Árbol de la Vida, posiblemente coincidente con el del Génesis, y los primeros libros de la Biblia, el Pentateuco, único grupo que no se entendía como doctrina oral tradicionalmente recibida. Este saber oral recibido es el que da nombre a la Cábala (*lo recibido*) y predispone al exegeta en su labor analítica competente de las Sagradas Escrituras más originarias.

Los esfuerzos cabalísticos repercuten en la oscuridad de lo simbólico, en su distanciamiento de la comprensión y ahondan en su auge críptico que procura la univocidad entre lo sensible y lo suprasensible. Esta colisión es alojada en una vertiente platónica que concilia lo particular en lo universal. Esta intelección idealista sería atacada por el nominalismo medieval que incluso osaría a la herética fragmentación de la Santísima Trinidad atentando contra la unidad celestial. Esta vertiente escolástica albergaría aquel pecaminoso gusto por el saber, aquella postura meditativa que no parece orientarse cabalísticamente a la Sagrada Escritura, entendida como la inversión de la Carne en Verbo. Mientras que para la Cábala la hermenéutica se convierte en un proceso de encriptación, la Escolástica atendería a los problemas de la revelación cristiana desde los prismas grecolatinos.

En este punto nace la inevitable secularización de los cimientos simbólicos de la Cristianidad y la ineluctable irrupción del Humanismo renacentista. La constante elisión de la contradicción lógica entre opuestos que impregnaba la dogmática cristiana y ésta a su vez con la realidad individual de los *particulares*, movió a una especulación orientada a la discriminación. Con la problematización de misterios como el trinitario se alude a una necesaria lucha entre razón y fe que terminaba resolviéndose en argumentos ya no sólo filosóficos sino también filológicos.

Tras la doctrina de Ockham, la teología se destinaría a una reflexión un tanto alejada de la filosofía primera, para abrirse paso hacia los orígenes científicos experimentales. Esta situación que escinde la lógica racional de la especulación sobre la divinidad supone una necesaria desmembración de las conexiones ideales de los elementos sensibles que pueblan la naturaleza. El cosmos pasa del organigrama cristiano de la salvación al panorama superpuesto a él de las cosmogonías mitológicas. La naturaleza vuelve a ser una *Physis* que no ha logrado su confirmación teológica.

El antropocentrismo como consecuencia del estudio escolástico subleva a la teología a una marginalidad que en lugar de clausurarla, establece un blindaje epistémico que evita la intromisión racional. La unidad del *atomismo* simbólico por tanto admitirá una disgregación esencial. La Sagrada Escritura se desintegra en la multitud de sus lecturas protestantes. La reforma de las *ideas* va aparejada a una reforma de la fe por vía de una hermenéutica individual y libre. La *devotio moderna* es la salvaguarda del dogma pero por la constitución de lo subjetivo. El camino inverso de legitimación será el que adoptará la ciencia. La inducción como privilegio de los *particulares* en lugar de la deducción de los universales. El hombre tendrá que dar cuenta de la naturaleza en la que mora, y peor aún, su labor de deslavazar la neutralidad cósmica se encuentra ya no en la exterioridad sino en la perspectiva, en la lectura, en la irreducible sentencia del sujeto. La contemplación de lo externo ya no se concibe como *revelación*, ya no podemos hablar de univocidad simbólica. Pero el exegeta sigue siendo un desterrado, un extranjero, y quizás ahora con más *razón*, y no menos fe, se encuentra en la expulsión del paraíso redentor.

Ante esta situación el pensamiento barroco se erige como la heurística situación de una nueva fundación en un intenso debate de contrarios que paulatinamente asisten a su divorcio. No obstante esta dilucidación, que perpleja al hombre barroco, entre lo divino y lo pagano, lo antiguo y lo moderno, lo cómico y lo trágico, lo real y lo imaginario supondrá una negatividad que no termina de aniquilar el fundamento idealizador. El hombre atónito ante una naturaleza

que paulatinamente se desnaturaliza y cuyo conocimiento es cada vez más arcano, realiza su experiencia, choca con dicha *physis*, pertrechado con la lanza vertical de la trascendencia redentora. Pero esta redención ya no es aplicada al hombre, éste pierde la calidad de objeto y debe hollar la especialidad de la superficie fenoménica; subvertir la realidad hasta su originalidad edénica confundida ya con lo mítico. Más tarde el duro lance con la realidad hiere al hombre que acomete con la virulencia del hermeneuta. La exégesis se sigue realizando sobre una Escritura que admite su estado sagrado. Pero esta vez lo sagrado es integrado *a posteriori* y sólo a través de su materialidad. La materialidad de la letra y la cifra. La desnaturalización es resultado de la impregnación de lo críptico, de lo lingüístico de toda aproximación a la impresión. Al caos se le debe inyectar un nuevo cosmos y si la impresión fenoménica existe como caótica relación de objetos inconexos, el cosmos se entenderá como expresión de dicho caos. Mientras la *revelación* cristiana se configura como un Verbo hecho carne. La expresión barroca contrariamente es Carne que *se hace* verbo. El ornato barroco y su artificio tendrán sin embargo una función redentora.

Hemos citado anteriormente la separación entre Teología y ciencia filosófica. Ésta es primordial para el desarrollo del pensamiento occidental tras el Medioevo. La filosofía desde el Barroco orientará su mirada a los usos científicos, aunque mantendría intacta la materia teológica en el Racionalismo. Ello sirve como ejemplo de esta tensión necesaria, ese anhelo de restitución en los instantes de la percepción de la desintegración. Toda la expresión barroca adolece de esta dinámica de la decadencia. Ya que es imprescindible el paso por la materialidad, es ella el punto de inicio, la que aglutina ya no una tesis simbólica o conceptual, ni una mera antítesis también de virtualidad conceptual, sino una suspensión sintética. La búsqueda de la necesaria conexión de elementos que, a la sombra del paraíso, en el exilio mundano, han perdido su homogeneidad luminosa, su idea de Bien, con lo que la reconstrucción de un fundamento ya no puede construirse sin prótesis, sin puente, sin religión. Esto es, no es posible ya la presencia del

esplendor luminoso desde el ocaso. La inevitable facticidad, atributo de la materia, impide este estado prístino. Por ello, el Renacimiento no puede ver el templo griego en su equilibrio armónico. Así mismo el Barroco contemplará la ruina. Así no es posible una presentación originaria, sino una "representación".

«Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro.» [ODB, 28]

Evidentemente esta óptica invalida es la búsqueda del fundamento o la sustancia de la materialidad en una lógica atemporal. La originalidad no es un mero estado lógico, *formal* en sentido aristotélico, sino histórico. Con el cambio de paradigma teocéntrico, un giro copernicano que afectaría al lenguaje artístico inaugurando, en opinión de Wölfflin, el nuevo arte renacentista, la ontología se adapta a la estructura del ser arrojado al devenir, a su temporalidad. El criterio de causalidad es aún de estatuto lógico. El silogismo deductivo cartesiano de la filosofía racionalista no opera aún bajo los designios de la historicidad material que debiera suscitar la "res extensa".

El discípulo de Burckhardt plantea la consideración de lo barroco como oposición a lo clásico. Para Wölfflin el Barroco es el misterio, la complejidad, el escorzo. Con el Barroco la unidad clásica sólida y ahíta de claridad expositiva deja de ser un símbolo autónomo, autorreferencial. La unidad simbólica pierde su profundidad significativa y se convierte en signo tropológico. Lo semántico y conceptual se formaliza en el Barroco como ausente, como una huella debilitada que no ha perdido aún su capacidad anafórica. En esta expresividad la temporalidad y la suspensión de la lucha de opuestos quedan siempre implícita. El significado es un sentido. El concepto es un objeto acechado por la inercia centrífuga de la arbitrariedad. En esta situación sólo la idea y su capacidad "representacional" puede transformar el caos en cosmos.

«Pues los fenómenos no están incorporados a las ideas, no están contenidos en ellas. Las ideas, por el contrario, constituyen su ordenación objetiva virtual, su interpretación objetiva». [ODB, 17]

El proyecto estético de Walter Benjamin parte de una idea, entendida ésta, a la manera del argumento platónico, como elemento universalizador y general, lo que en lugar de impedir parece azuzar el sentimiento teológico. En sus propias palabras, consideraba la *idea* como una *constelación*. «Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas». La noción de *constelación* permite aglutinar los elementos arrojados al tiempo por su descomposición celestial, su desprendimiento significativo. Para Benjamin la estética se convierte en el procedimiento trascendental de conocimiento, aunque éste sólo sea descriptivo. Dicho procedimiento es observado en la expresividad barroca a la luz de su extremosidad, el vuelo álgido del “ser” que ya únicamente puede darse como representación. El tiempo histórico de esta manera impregna al fenómeno de lo estético, del adorno, de recargamiento, de extremismo. Ello, sin duda, es una manera de convertir a esa *Physis* en un nuevo estatuto metafísico. Así consideraremos la unión de estos dos principios, la *constelación* y la *representación*, el signo estético promulgado por Benjamin que determina la modernidad y es “consagrado” desde el Barroco. A este signo que el Romanticismo tardío seguirá llamando “símbolo”, Benjamín lo distinguirá con el apelativo de *alegoría*. Es por tanto, el signo estético que prodiga la alegoría y su consagración, esto es, la revitalización divinizadora de la realidad material y decadente a través de un arte fulgoroso y áureo.

A partir de aquí delimitaremos lo conceptual, definido en tanto su imperativo significativo de unir forma y contenido, de lo *ideal*. Esta última instancia marca esta reedificación de las ruinas desde su calidad histórica, una conexión que es redención desde la remisión de su pasado. El objeto estético del Barroco es el fósil, la huella, el hallazgo arqueológico. Y es que la realidad es entonces una naturaleza muerta desde los ojos barrocos. La vida humana debe ser recuperada ya desde esta representabilidad alegórica que

percibe la dialéctica de la presentización del pasado. El mundo es desde la experiencia barroca un gran teatro.

Cabe entrever una consecuencia radical de esta percepción demoledora. Todo parte de la visión de un sujeto. El Racionalismo supuso la culminación de la concepción del sujeto por sí mismo. El movimiento reflexivo es la réplica cultural del giro copernicano. La especulación será la atracción barroca de una apariencia que guarda el silencio universal en todo hombre, que como tal forma parte del universo. La naturaleza será el primer espejo, el “otro” que no deja de tener parte de sombra. El cuerpo ruinoso será la proyección de la naturaleza en el hombre. La fusión del hombre cósmico. Este sentir sólo es posible vislumbrarlo tras los velos de la palabra desatinada de la poesía, en su sentido más amplio y originario de creación. Lo que convierte los misterios de la *revelación* como insinuamos anteriormente en verdades esotéricas. Pero que acoge el acaecer de los hechos y como una corteza que se resiste siempre a mostrar su fruto, o que irremediamente es un eterno silencio.

Jorge Guillén integraría este estado visionario en su poesía pura, la palabra creadora y casi “creacionista” en el sentido del poeta chileno Vicente Huidobro. En el poema que abre su brillante *Cántico*, en cuyo afán de hallar la máxima diafanidad de la palabra titula *Más allá*, refleja diversos aspectos que pueden interesarnos: la constitución de un mundo que aspira a la totalidad, un deseo nada ajeno al Romanticismo y principal fin del idealismo hegeliano; y la ocupación de un lugar, una deixis angélica. Guillén utilizará los términos de *estancia difusa*, en la que el poeta adquiere esos valores que usurpa a los dioses, esa actitud mística, ese don generador de realidades que se acomodan en un colchón luminoso de *veras real*, aunque sea incomprensible. El poema constantemente desdibuja el paisaje *alboreado*, un amanecer eterno que parece no clausurarse. Si le damos al título la importancia que requiere, podremos amplificar el significado de este crepúsculo como un paradójico ocaso naciente que constriñe la vida a la manera que los *siglos de raíces* en un *minuto*. Esta dialéctica es la muerte, la ruina humana. El visionario está situado en las esferas celestes donde la pa-

labra es del *mar*, esto es, la palabra es pátina, superficie transparente como el mar con un mismo fondo oscuro y hermético. La dialéctica acoge esta totalidad natural, ese mundo más real, en tanto que más sintético y sincero.

Pero esta contemplación del más allá tiene una teleología tan clara y distinta como la novedad con la que la mismidad se manifiesta en el mundo. Bataille desarrolla esta misma situación como una introspección teológica muy cercana a Benjamin, quizás no exenta de una concepción estética. «El “sí mismo” no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto» [El, 19]. El meditador francés atenderá a lo que él denomina la *experiencia interior* que para Benjamin adquiere una esencia barroca.

Esta naturaleza que cuelga de los ojos metafísicos del poeta tiene un reverso violento y regresivo. La *Physis* engulle al hombre hasta el punto de que la serenidad ultraterrena es una completa dispersión sensitiva. El ser se fragmenta como el universo en las estrellas de Benjamin. Pero quedan más tarde reunidas en la reificación, la *constelación* materialista. Por ello Guillén establece al final de su composición un giro también copernicano: «la realidad me inventa». La *physis* adquiere rango cohesivo y sobre todo, abisal. El paisaje se cierne como aquel *himno gigante y extraño* sobre el hombre moderno. La definición de lo sublime encaja con la constitución mundana desde la perspectiva del poeta, del místico, del exegeta. Esta cercanía al sesgo decimonónico no es casual, en todo caso, causal. El hombre romántico es una reencarnación del hombre barroco. El Racionalismo seguido de las Luces y el idealismo son los intentos revitalizadores de la clausura de lo material.

Podríamos mencionar el nombre de Borges junto al ya citado de Swedenborg, otro poeta y también otro exegeta místico. Y cómo diría propio aeda argentino, ¿no podrían ser el mismo?. Posiblemente hablamos de una correlación histórica sin solución de continuidad que es lo que establece la conexión entre la poesía y el pensamiento. Así volviendo a los accesos febriles de Bataille, diremos con él que «en el punto extremo de lo posible [...] Y disolviéndose en una

nueva forma de pensar, se encuentra [la filosofía] siendo tan sólo heredera de una teología mística fabulosa, pero mutilada de Dios y que hace tabla rasa» [íbidem].

Esta fusión con la naturaleza no era otra cosa que una introspección total, indispensable para realizar aquella *tabla rasa* de la que habla Bataille. La muerte de Dios no es tan literal y tampoco tan novedosa en la boca de Nietzsche. Existe la enfermedad melancólica en lo que Aristóteles entendió como uno de sus *problemata*. Y desde su nacimiento también queda desposada la melancolía con el “hombre de genio”. Y existen los ángeles caídos incluso en su forma alegórica y dialéctica desde Durero. Contemplemos la explosión barroca de tan firmes antecedentes.

Los “hombres de genio” se incluyen en una categoría que aspira al mismo lugar *utópico* donde situamos a San Juan, al exégeta o al “yo poético” desde el que canta el mismo Guillén. Pero con éste último podremos llegar a la conclusión de que dicho lugar, quizás, no sea más que una *estancia difusa* de la mirada. Benjamin hablará de un genuino hombre moderno pertrechado con esa típica mirada. Un hombre nacido al calor barroco y descendiente de una estirpe cuya corte siempre fue ruinosa y decadente: la saga melancólica.

II

*Se encuentra subyugado, pero para desgracia suya,
no lo está más que por el mismo, es decir,
por la parte de sí mismo que le domina;
quiso convertirse en ángel y se ha convertido en bestia,
una bestia momentáneamente muy poderosa,
si puede llamarse poder a un exceso de sensibilidad,
sin gobierno alguno que la modere o que la utilice.*

“Los paraísos artificiales”. Ch. Baudelaire

La concepción benjaminiana del arte, como hemos adelantado, se constituye como un puente con la reflexión epistemológica. La estética arqueológica está más pendiente de la configuración de una metodología que de un análisis sistemático del ser. No es el objeto lo que podemos alcanzar en cuanto a totalidad y absoluto se refiere, como anhelaba Guillén, sino una perspectiva de él, una óptica ante él. La posición

desde la cual podemos advertir la cara oscura del mundo es lo único que podemos admitir. Es la verdad última. Por lo tanto lo fenoménico es transformado por el hombre moderno en una pieza que encaja en la totalidad de un trasfondo consagrado por la mirada. Conocer es entonces una manera más de la creación. Es un modo de estilización. Mirar es crear.

Desde esta convicción, que sobrepasa los valores empíricos, es comprensible la atracción de Benjamin por el arte fotográfico. Este será también entendido como aspiración a la contemplación de lo contradictorio y la dinamización estática de la finitud. Susan Sontag en su estudio dedicado a la fotografía aludirá a este principio benjaminiano:

«Así como la fascinación ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo. Las fotografías transforman el pasado en un objeto de tierna contemplación, embrollando los distingos morales y desmantelando los juicios históricos mediante la emoción generalizada de observar tiempos idos.» [SF, 81]

Este proceso de desvirtualización semejante a la *epoché* husserliana es sin duda relevante para entender la *constelación* ideal de Benjamin, en tanto es puramente dependiente de la interpretación a la que la propia realidad es susceptible. En el caso de la fotografía tenemos el mejor ejemplo para entender la neutralización del concepto aristotélico de *mimesis* o, mejor aún, hacerlo extensivo a todo acto que suponga un contacto sensible o intelectual (quizás no exista uno sin el otro en el ser humano) con la realidad. Así pues, la pasividad es apariencia tanto del sujeto como del objeto, hombre y mundo respectivamente. Esta apariencia esconde en el primero la subversiva actividad de arrojar sentido histórico al mundo y, por tanto, también materialista. Por ello, en palabras de Sontag, «la fotografía es el inventario de la mortalidad». Para la escritora norteamericana la alusión a Benjamin es ineludible dado que, en su opinión, el proyecto metodológico del pensador alemán es «la versión sublimada de la actividad del fotógrafo». Por ello la concepción formalista, liberada de connotaciones peyorativas, del análisis histórico

de Benjamin se refleja con claridad en las apreciaciones de Sontag:

«Pero lo que en Benjamin es una desgarrante idea de minuciosidad, destinada a permitir que el silencioso pasado hable con voz propia, con toda su insoluble complejidad, se transforma _ cuando se generaliza en la fotografía _ en la des-creación acumulativa del pasado (por el mismo acto de preservarlo), la fabricación de una realidad nueva y paralela que inmediateza el pasado a la vez que recalcar su cómica o trágica irrelevancia, que confiere a la especificidad del pasado una ironía ilimitada, que transforma el presente en pasado y el pasado en lejanía.» [idem, 87]

La complejidad de este proceso es fundamentalmente de naturaleza estética para Benjamin. Todo será aprehendido sin poder evitarlo como presencia aparente, por ello el Barroco consciente de su límite, lustrará la superficialidad en el adorno voluptuoso. Este adorno también será considerado por Benjamin un elemento importante para esta aplicación interpretativa de la realidad. El ornato queda relacionado instantáneamente como la irrupción del flash de una cámara. «Una fotografía es apenas un fragmento, y con el paso del tiempo suelta amarras. Boga a la deriva en una pastosidad tenue y abstracta, apta para cualquier género de lectura (o de confrontación con otras fotografías)» [idem, 82]. El adorno es también un fósil extraído de la ruina clásica y que se adosa a la fachada barroca con la misma desmesura con la que acomete el *collage*. Estos fragmentos “aptos para la lectura y la confrontación” son símbolos en movimiento o, como Octavio Paz dispuso para el arte poético, *en rotación*. Es altamente ilustrativo el ensayo del poeta mexicano en el que descubre esta virtualidad de la palabra poética como reconstrucción no sólo de un mundo objetivo, sino también de un mundo social solidario

«Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros.» [AL, 261]

Aunque esta simbolización cultural en el discurso ensayístico de Paz se refiera en concreto a las transformaciones de la modernidad patentes

en el siglo XX, no queda alejada esta visión en los orígenes de dicha modernidad, que coincide con el reconocimiento en el siglo XVII de la nueva simbología que destaca Benjamin que ya no es la simbología hierática de la escritura iconográfica e inconexa. Es la sintagmática enigmática, solo concebible con esa "virtud metafórica" de la alegoría.

El símbolo aquejado de un dogmatismo que unifica el fondo y la forma, se convierte en un ídolo totémico, en una estatua que ha perdido su calidad representativa. Esta calidad representativa es la que según Benjamin es recuperada desde una ciega óptica de consagración: La "salvación del fenómeno" platónica. Esa nueva teología que sin alcanzar la iconoclasia, se instaura en la máscara angélica, pseudo divina, para dinamizar al símbolo a la manera como el alma o el *ruah* santificador podría dar vida al hombre. Por ello la estética teológica de Benjamin, postula la realidad entendida como agrupación heterogénea de símbolos que gracias a la hermenéutica angélica del hombre, situado en las esferas mediadoras de la divinidad, alcanza a conocer la contradicción, la complejidad y la antítesis. A través de ella no se plantea una solución, una salida, una salvación humana. El logro es la salvación del objeto fenoménico, de su virtualidad histórica, esto es, de su alma, en la espesura sagrada de lo alegórico.

La dinaminización de esta realidad representada en símbolos tras el impulso alegórico del hombre moderno es su verdad última, al borde de lo posible, como diría Bataille. Por ello, es necesaria la intercesión de una sensibilidad quizás hipertrofiada que tenga las aptitudes para alcanzar los límites. Esta sensibilidad que alcanza el borde de lo posible tiene que pagar el precio de la cercanía de lo imposible, de lo que no es real, de la nada. Así pues, es conseguida gracias a un necesario fingimiento, esto es, un juego, un *playing*, que asume también la acepción anglosajona de "representar una obra teatral". De esta manera, el hombre moderno y barroco se sitúa constantemente en el vano del umbral entre lo real y no real, un tránsito entre lo representado y lo no representado. A este respecto, la literatura áurea española goza de ejemplos alzados por la tradición como universales. El Quijote de Cer-

vantes o algunas pinturas de Velázquez manifiestan ésta retórica de la percepción barroca, en la que la *representación* es el único principio legitimador de la caótica realidad que se cierne sobre el hombre.

Benjamin en su búsqueda de una "idea" representativa de esta revolución no sólo estética, se adentró en las formas estereotipadas del *Trauerspiel* alemán del siglo XVII. En él descubrió, mediante una profundización analítica basada en una metodología fragmentadora y a la vez consagrada, contaminada por la complejidad del objeto de estudio, la lucha interna de los símbolos que se disputaban el trono de la representación ya no de la Naturaleza en sí misma, sino lo más importante para Benjamin, de su Historia. Según él, la escenificación de la Naturaleza, esa forma de *mimésis* barroca característica del *trauerspiel* fue posible gracias a la inserción de esa dinámica alegórica que supone la condición histórica. Pero esta manifestación de lo histórico en los autores del drama barroco alemán como Gryphius o Lohenstein resultaba ciertamente esquemática aunque por ello, no menos significativa.

Así Benjamin indagó en su afán arqueológico y filológico, el origen de los planes de acción del "drama de luto" o "drama triste" que es como podríamos traducir el término alemán en un ejemplo "extremo", en palabras suyas. Hablaba de la obra de Calderón de la Barca y concretamente de *la vida es sueño*. Para Benjamin constituye una cumbre de la representación alegórica del Barroco occidental en la que puede establecerse una descomposición de elementos que consagrados expresen sin fallas la realidad más verdadera, la consagración de la historia como una decadencia desde la afirmación plena del hombre por sí mismo y consciente de su contingencia vital y su poder más allá de la divinidad. No es por lo que hemos venido diciendo extraño que Segismundo atrajera la mirada del pensador alemán. La figura capital del drama calderoniano, que no del auto sacramental, es por sí solo la alegoría del hombre moderno.

La alegoría caracterizada por la agrupación de figuraciones simbólicas se encuentra desde el primer octosílabo: «Hipogrifo violento». Este

animal fantástico está confeccionado principalmente por características equinas y aviaras (“hipo” y “grifo”, respectivamente según la etimología griega). Además como por influjo de las esfinges mesopotámicas también adopta cuerpo o cabeza de león, aunque un rasgo constante son los atributos alados. La imagen aparece en la literatura a partir del *Orlando furioso*. Este animal es en el contexto de la obra la ostentación de lo imposible, de lo que no es. Pero se le nombra como “violento”. Además parece prefigurar la dicotomía entre lo cristiano y lo pagano, dado que mientras que el animal es oriundo de la literatura, la estética figurativa de los *tetramorfos* no parece quedar totalmente desvinculada, al menos en su superficialidad iconográfica.

En el estudio de Ciriaco Morón, uno de los editores de la obra calderoniana, sobre el pensamiento del dramaturgo, afronta el corpus dramático desde el sustrato ideológico del escolasticismo. Desde esta premisa se adentra en el sentido enigmático de este sintagma premonitorio. Desde la doctrina escolástica la palabra “violento” no alude a la crueldad de los actos, como vulgarmente se entiende el significado, sino a la primera acepción que recoge el DRAE: «Que está fuera de su natural estado, situación o modo». Además la utilización de esta figura supone ya la descripción de la alegoría. Este motivo que sirve de preludeo al tono de toda la obra, puede entenderse como un emblema, concepto usado también por Benjamin, en la caracterización originaria del *Trauerspiel*. El gusto por el elemento emblemático implica los lazos entre la cortesanía y la simbolización. El ambiente cortesano será el principal espacio escénico del Barroco, y no sólo en el drama.

La “violencia” o marginación de su “natural estado” supone una referencia bidireccional: lo que es y lo que no es. El “no ser” desde esta perspectiva alegórica es la presencia ineludible de un referente latente, el “ser”. El fingimiento parece el único modo de ser. Desde un ámbito intradramático, textual, se percibe esta condición alegórica en el mismo personaje de Rosaura a través del artificio teatral del *quid pro quo*, procedimiento ya tópico en la comedia de capa y espada para la ocultación femenina en ropajes masculinos.

Esta marginalidad de la esencia del ser es el objeto estético de Benjamin, siendo además el efecto de la propia representación. Así la “violencia” no es otra cosa que la condición dialéctica del barroco. Segismundo encarna por tanto la virtualidad del hombre de asumir su naturaleza brutal, que en virtud al parlamento de Rosaura tiene en cuenta la noción monteigiana del *bon savage*. El “bruto sin natural instinto” es Segismundo como víctima de un *artificio*. Ello le convierte en un ser artificial que supera la categoría del personaje para instaurarse como valor universal del ser humano. Esta situación supone que la integración del sueño en la vida es un recurso artificioso, un sueño artificial provocado por un fármaco.

Las consecuencias de dicha ingesta auspiciada por el monarca y padre de Segismundo son una embriaguez que a su vez le permite alcanzar el pleno dominio de sí mismo y sus razonamientos. Este estado ebrio quedó asimilado al poeta melancólico desde Aristóteles [Cf. Problema XXX]. Será Baudelaire el que plantea esta tendencia a realizar un *paraíso* donde no cabe posibilidad para la redención humana. Esto obliga al hombre a reconstruir la divinidad a través de la realidad constantemente avasallada por las garras de la interpretación. Éste deberá crear *paraísos artificiales* desde la poética del sueño, o lo que es lo mismo la “representación” onírica.

«Así pues, este señor visible de la naturaleza visible (me refiero al hombre) ha querido crear el paraíso por medios de la farmacia y las bebidas fermentadas al igual que un loco que sustituyera unos muebles sólidos y unos jardines de verdad por decorados de tela pintada montados sobre bastidores. En esta depravación del sentido del infinito se encuentra, a mi juicio, la razón de todos los excesos culpables [...]» [PA, 66].

La mudanza a la que alude Baudelaire nos sitúa en la traslación alegórica que supone toda representación artística y más aún en el caso que nos ocupa. Las últimas líneas de Baudelaire nos manifiestan la intuición del poeta maldito hacia el hallazgo del sentido, lo que quiere decir, que la salvación del hombre queda como un vacío controvertido mientras que se intenta redimir el entorno con todos los materiales descriptivos

que tengamos. El choque con la realidad sólo trae frustraciones quijotescas. Pero el viaje de regreso no es únicamente el tránsito optimista de haber alcanzado aquel primado práctico de lo "que no puede ser de otra manera" hacia el convencimiento sino el ahondamiento en la paradoja y en la crisis ideal.

La situación narrada por Baudelaire resulta bastante cercana a la acaecida en la obra calderoniana. Segismundo perdido en un ambiente extraño y pintoresco no reconoce aquello que le pertenece dado que su apariencia no es la correcta. En la descripción de Segismundo se establece ese traje de fiera que esconde un hombre [VS, vv. 90 -ss.]. Su forma está integrada en su fondo pero desde una delimitación clara y distinta, desde la negatividad de la lucha dialéctica de la antítesis. Ello propicia el famoso monólogo donde se alude a la soberbia humana y a la imposibilidad de fundirse en el lienzo natural. El libre albedrío le hace hombre, su libertad es limitada, finita, acorde a su ser. Estos impulsos pasionales que reflejan la artificialidad de lo humano manifiestan un inevitable sentimiento de culpabilidad que debe ser expiado. Pero la vehemencia con la que clama Segismundo sus carencias liberales, su naturalidad, su falta de identidad, es inversamente proporcional a la ignorancia ante un delito que es reducido al propio hecho de ser humano [VS, vv. 105-ss.]. Es reseñable que esta anulación de la presunción de inocencia sea obstinada y en un tono altivo que impreca a las esferas celestes. Esos "cielos" que Segismundo quiere "apurar" son una dispersión de estrellas que difícilmente pueden ya ser descritas de manera fiable por un astrólogo.

Aquí se encuentra el antagonista, Basilio, padre de Segismundo y monarca del reino de Polonia. En este personaje se concentra la simbología del rey absoluto cuyo poder es legitimado por los astros. Esta situación es recalada por Calderón que hace al rey también un profeta astrológico, un exegeta de los cielos. Esta relación ya no parece ser de corte cristiano, al menos explícitamente, sino que señala la conexión entre tragedia griega y drama barroco. En efecto, el drama calderoniano se estructura a partir de una trama que se inicia con la predicción aciaga de Basilio tras el funesto nacimiento de Segis-

mundo. El signo fúnebre y saturnino le impregna desde el nacimiento ya que la muerte de su madre en el alumbramiento le proclamará como responsable. Así se establece de forma brillante la antítesis en la ironía de la simultaneidad de lo fáctico: en un mismo hecho queda representada la doble entidad del ser y el no ser, la vida y la muerte. Además con este acontecimiento se justifican las palabras de Segismundo ante su culpabilidad, aunque esté ignore este estatuto originario, su pecado. La trama milimétricamente construida permite una lectura que sacraliza el *fatum* trágico.

La línea escatológica que Basilio proyecta no vendría únicamente dada por la elocuencia inherente a la facticidad del matricidio de Segismundo, con el que su inocencia prístina se desvanecería en un instante crepuscular. El miedo que lleva a Basilio a encarcelar a Segismundo en lo que podría ser una *torre de marfil*, está fundado más aún en el designio de las estrellas, en su fe ciega. El rey sabio encarcela al príncipe ignorante del porqué de su culpa.

El drama integra el destino trágico de Edipo en la dinámica histórica y teológica de la salvación. Segismundo se convierte en el chivo expiatorio pero portador del don de la "discreción", del discernimiento razonable. Asume el papel mesiánico, mientras que a su vez pervierte el guión cristiano con la *hybris* heroica y pasional de la tragedia. Es, por tanto, la alegoría de un mártir cristiano bajo la forma teatral, estética, de un héroe trágico. Lo importante de esta condición es que no tuerce la balanza hacia ninguna de las dos entidades sino que ambas son reconocidas y asumidas por el personaje como caracteres de su propia historia existencial. Sin la culpabilidad su lucha no tendría sentido; sin su arrobamiento, su drama no tendría resolución posible.

Desde aquí es posible entender el proceso de autognosis que persigue Segismundo y que resulta paralelo al emprendido por Rosaura. El drama, teñido de luto, se convierte en un *fôret des symboles* en el que el conocimiento de la naturaleza se torna la realidad individual del ser humano. Es, por tanto, una vía ascética y solitaria, necesariamente para poder alcanzar el ver-

dadero grado místico que ansía Basilio del *hombre que predomina las estrellas*. El estado melancólico, vendría dado por el opio y la adormidera suministrada por Clotaldo, personaje que integra la figura del verdugo, vínculo entre príncipe y rey. El artificio, concepto que adquiere suma importancia en las convicciones existenciales del Barroco y es inherente al drama, no es para Segismundo una ilusión ya que no ha experimentado nada fuera de él. Para el príncipe el artificio no es un obstáculo sino una forma de vida. El ha adquirido gracias a la reclusión la condición humana de lo artificial, es un *bruto sin instinto natural*. Todo el gran monólogo de Segismundo se sustenta en esta particular característica que sobrepasa la dramaturgia para designar estéticamente un concepto ontológico universal. Pero no es el narcótico, que según Baudelaire dará lugar a un sueño *natural*, lo que le concederá a Segismundo el tránsito a la iluminación.

«Pero ¿y la otra clase de sueños, el sueño absurdo e imprevisto, que no guarda relación ni conexión alguna con el carácter, con la vida y con las pasiones del que duerme? Este sueño, que llamaría jeroglífico, representa evidentemente el aspecto sobrenatural de la vida, y precisamente por su carácter absurdo los antiguos lo creyeron divino. Como las ciencias naturales no pueden explicarlo, lo atribuyeron a una causa exterior al hombre; todavía hoy, además de los onirománticos (adivinos interpretadores de sueños), existe una escuela filosófica que ve en los sueños de este tipo un reproche o un consejo; en suma, un cuadro simbólico y moral engendrado en el espíritu mismo del hombre que sueña. Se trata de un diccionario que es preciso estudiar, de un lenguaje cuya clave pueden descubrir los científicos.» [PA, 76]

Este tipo onírico no se sitúa en el ámbito de la natural en el sentido de que ésta a través de él queda totalmente extrañada. El sueño deja de ser un estado, para sublimarse en una esencia, tan oscura y absurda que deja su huella en la superficie existencial de la vigilia. No es un estado, por tanto la melancolía, sino una sustancia. Segismundo ya sabe quién es desde su infelicidad radical, el ya ha meditado su condición antes de su revelación. Su rebeldía está sustancialmente ligada a la revelación del desengaño, sentimiento por antonomasia del Barroco. Él des-

precia, no obstante, el relato discriminador de Clotaldo y Basilio que intenta dividir al sueño de la vigilia, en la necesidad de dar un estatuto divino a la vida desde un imperialismo racionalista. Desde el melancólico, la realidad se somete a una consagración onírica, un debate paradójico pero ferozmente sincero, mimético.

«El personaje que se nos dibuja es en sus carnes Paradoja: sabe sin saber, no sabe sabiendo acaso, sabe sin querer, quiere sin saber por qué, sabe que quiere sin saber qué es lo que quiere y a veces duda también de que quiera o de que sepa lo que quiera, vive sin vivir y finalmente muere sin morir.» [DI, 148].

En las palabras de Eugenio Trías no podemos dejar de ver la imagen de Segismundo que parece someterse únicamente al dictado de su esencia dialéctica. *Sabía* ya quien era antes de que Basilio quisiera darle una segunda oportunidad en la tierra, una misericordia innecesaria para el melancólico que entiende que éstas no son posibles. *Sabe sin querer* dado que lo irracional e intuitivo de su sabiduría contrasta con los estudios de los que se jacta su progenitor. *Quiere sin saber por qué* a Rosaura desde que ésta es contemplada pero contrariamente a lo que pudiera deducirse reprimirá este amor en pos de la resolución de la autognosis de aquella, desarrollo paralelo al del príncipe, que se cifrará en términos de honra. Ello más que ser una convención temática de la época, le impone tintes melancólicos al amor de Segismundo, donde la idealización neoplatónica ha desaparecido como tal.

A Rosaura, no sólo le unirá una atracción carnal, sino la apariencia de la extranjería que mudará en un determinismo, motivación que azuzará más aún la bilis negra que en menor medida también fluye por el cuerpo de Rosaura. Para Segismundo, no será por tanto su estancia en la corte una tregua. Para él la propia vida es una tregua que como al personaje de Camus le otorga ese placer tan melancólico de alcanzar una imperturbable contemplación. Meursault, el extranjero existencialista, también sufrirá el signo del luto materno en su muerte bajo aquella noche que era *una tregua melancólica*.

«Tan próxima a la muerte, mamá debió de sentirse liberada de ella y dispuesta a revivirlo todo. Nadie, nadie tenía derecho a llorarla. Y también yo me sentí dispuesto a revivirlo todo. Como si una gran cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, ante esta noche cargada de signos y de estrellas me abría por vez primera a la tierna indiferencia del mundo». [EE, 124].

Es también Segismundo un extranjero, tanto o más que Rosaura en su fingimiento. Volveríamos entonces al tedioso e insistente diálogo entre el ser y el no ser que abatía a Hamlet. En este sentido, la risa satánica de Hamlet en su indecisión construye una espiral centrípeta donde convergen todas las fuerzas naturales, el signo de interrogación del que habla Trías. Segismundo, como advertimos anteriormente es mártir expiatorio pero cuya misión no ha sido explicitada. Es devuelto al mundo como el retorno de un Ulises o mejor aún, como un Orestes. La llegada de Rosaura es una alegorización de Segismundo, tanto en acto como en palabras, como pudimos observar anteriormente.

«El drama es aquella migración o aquel viaje que conduce al individuo a través de extravíos y vagabundeos, al hogar que le concede nombre e identidad. El drama es la exposición diacrónica de la estructura que ensambla el individuo con su estirpe y su blasón. Es el proceso que lleva al individuo hasta lo universal, al singular hasta el concepto.» [DI, 147]

Qué mejor blasón que la violencia del hipogrifo en el escudo de armas de Segismundo, en la batalla histórica de su existencia. Como Orestes afrontará una misión dictada por un *fatum* que ya es, a la sombra de Heráclito, carácter. Para Segismundo descendiente de la misma estirpe. Ya ni el Ruah le abastece, ni el clamor de las Coéforas le amedrenta. El destino es su carácter vengativo y su vida una orestíada, en que el *plaiyng* ya no es tregua, sino vida.

El agravio paterno es una metonimia de la falsa teología, de un erróneo establecimiento de las *correspondances*, que sí era una enfermedad para Nietzsche; ya no la melancolía, sino la socrática *jovialidad* griega. Es la Escatología de Basilio en su discurso sobre el signo saturnino de Se-

gismundo el ejemplo de esta dolencia. El príncipe por su parte consciente de su naturaleza dialéctica, mestiza de sueño y vigilia, de espíritu y carne, de artificio y naturaleza, propicia la rebelión del hombre contra la tiranía política y moral del divino rey. La identidad que se reconoce a sí mismo es legitimada en la lucha contra la tradición, contra la dictadura paterna de la ciega fe, con la hermenéutica falaz de la astrología. Segismundo contemplará las estrellas como una reunión eficaz de lo subjetivo, de lo arbitrario y de lo casual como únicos criterios verdaderos para cimentar la reconstrucción de las ruinas del paisaje natural.

«Esa praxis es el fruto de una decisión o determinación en virtud de la cual los términos contrapuestos, en su mutua negación, engendran, por "negación de la negación" la afirmación, la *posición*.» [DI, 135]

Toda determinación se vuelve decisión, fruto de la mudanza del destino en carácter. El saber es ahora una *reflexión* plena, un giro copernicano a la *especulación* en los cristales rotos de lo natural. Esta reconstrucción es como venimos afirmando sustancialmente estética. Por su extremosidad la rebeldía de Segismundo propone una teología que depende de la *representación* trágica del ser. No existen misterios, sino enigmas por resolver. No hay un blindaje dogmático para la asunción de lo paradójico, de la antítesis que orientada a su tesis siempre tiene la entrecortada tez de la ironía.

En la orestíada de Segismundo no se cometerá ningún derramamiento de sangre. La tragedia instigadora de la contingencia y lo aciago ya permanece en la vida. Al drama le queda el remedio, la única redención posible. No puede causar perplejidad que la venganza de Segismundo no acabe con el doble delito del magnicidio parricida. Es el genuino instante de la representación en el que el héroe admite su impunidad. La culpabilidad como ingrediente inasible de la Historia impregna el acto espectacular de Segismundo. No es el momento de la ejecución, aunque todo pudiera apuntar a ello. Pero todo no ha sido una farsa. Segismundo, como la virginal y especulativa alegoría de Baudelaire aco-

mete su fin enigmático sin haber dejado de mirar a la muerte, *ainsi qu'un nouveau-né, _ sans haine et sans remorda _*. La postración a los pies de Basilio es esa *postura*, ese gesto que marca la rigurosa posición del melancólico, en el que todo será un fingimiento de creencia para alcanzar una realidad. Si la culpa es un don otorgado y la inocencia un sedimento de nuestra identidad, su recuperación es sólo estética, un consuelo, una teología; y nuestras acciones, como las de Segismundo, una piadosa y sublime impostura.

Bibliografía

- ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)* (trad. Cristina Serna, edición de Jackie Pigeaud) Acantilado, Barcelona, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles, *Los paraísos artificiales, el vino y el hachís, la fanfarlo* (ed. Enrique López Castellón) Poesía y Prosa popular, Madrid, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa (spleen de París)* (ed. Enrique López Castellón), Poesía y Prosa popular, Madrid, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles, *Poesía completa*. (Ed. Bilingüe por M. B. F.) Ediciones 29 Barcelona, 1974.
- BATAILLE, George, *La experiencia interior* (trad. Fernando Savater), Taurus, Madrid, 1973.
- BENJAMIN, Walter *El origen del drama barroco alemán* (trad. José Muñoz Millanes) Taurus, Madrid, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*. (ed. Ciriaco Morón) Cátedra, Madrid, 1977.
- EAGLETON, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (trad. Julia García Lenberg), Cátedra, Teorema, 1998.
- GUILLÉN, Jorge, *Cántico* (ed. José Manuel Blecua sobre la primera edición de 1936), Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- GURMÉNDEZ, Carlos, *La melancolía* (prólogo de Javier Muguerza), Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1990.
- JARQUE, Vicente, *Imagen y metáfora, la estética de Walter Benjamin*, Ediciones de la Universidad de la Mancha, Cuenca, 1992.
- MORÓN, Ciriaco, *Calderón. Pensamiento y teatro*, La Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia* (trad. Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1973.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura económica, México, 1972 (1º ed. 1956).
- REGALADO, Antonio, *Calderón, los orígenes de la modernidad en la España del siglo de Oro*. (2 vol.) Destino. Barcelona. 1995.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía* (trad. Carlos Gardini), Edhasa, Barcelona, 1981.
- TRÍAS, Eugenio, *Drama e identidad, o bajo el signo de interrogación* Barral editores, Barcelona. 1974.

Recursos en Internet

<http://www.biblija.net/biblija.cgi> (24-XI-07)

Versión digitalizada y multilingüe de la Biblia.

JUAN MANUEL SÁNCHEZ MEROÑO

Universidad de Murcia