

- Artículo** : **La historia sufriente del mundo; literatura desde los marginados**
La Alegoría según Walter Benjamín
- Autor** : Jaime Alberto Galgani Muñoz
Candidato a doctor en Literatura, Pontificia Universidad Católica de
Magíster en Literatura
Profesor de Castellano
Profesor en Universidad Católica Raúl Silva Henríquez y Pontificia
Universidad Católica de Chile
Chile
- Datos** : Fonos: 2373102, 09-8220309
E-mail: jagalgan@puc.cl

La historia sufriente del mundo; literatura desde los marginados. La Alegoría según Walter Benjamín

The suffering history of the world; literature from marginal people. The Allegory according to Walter Benjamin

Jaime Galgani Muñoz

Abstract

El presente trabajo tiene como objetivo utilizar el concepto de “alegoría” (en contraposición al de “símbolo”), siguiendo el planteamiento estético de Walter Benjamín, a fin de tipificar una literatura de la marginalidad y de la periferia, asumible desde dicho paradigma teórico. Después de una presentación teórica, se ofrecen algunos ejemplos de tal ejercicio de lectura.

Palabras clave: Alegoría, Drama barroco, símbolo, muerte, semiosis

The objective of this work is to use the concept of “allegory” (in opposition to that of “symbol”), according to the aesthetic statement of Walter Benjamin, in order to outline a literature of marginality and periphery, to be assumed from that theoretical paradigm. After a theoretical presentation, we offer some examples of such reading exercise.

Key words: Allegory, Baroque drama, symbol, death, semiosis

Introducción

Resulta extremadamente complejo introducir el concepto de alegoría según Benjamín en un estudio de textos, sobre todo en el contexto de un seminario donde se revisan las relaciones entre Teología y Literatura, puesto que la metodología de análisis que impone inmediatamente trasiega los textos en forma disolutoria y quizás divergente a algunos de los planteamientos de esta mesa. Sin embargo, no sería justo desconocer que buena parte de la literatura contemporánea -y latinoamericana, en concreto- bien se ajusta a una lectura alegórica como la que aquí se propone.

Mi propósito es tensar el arco hasta el punto de presentar el antepuesto exacto a una lectura “simbólica” del texto, la cual se ajusta a la premisa fundamental de que es posible hallar, en algunas obras literarias, datos que concuerden con la búsqueda religiosa del ser humano, en el sentido de remontarse a la unidad primera del ser, allí donde no existen heridas y los proyectos no han sido agrietados; lecturas como estas encuentran su material privilegiado en la poesía mística, por ejemplo. La interpretación alegórica, en cambio, parte de la premisa de que no nos es posible acceder al momento mítico previo a la ruptura introducida por la historia, de la cual participamos. Desde ahí, su interpretación de los textos “revelados” resulta sospechosa, pues ellos también han sido elaborados desde “la historia”, es decir, desde la negación a la accesibilidad al mito, y no serían más que recursos compensatorios elaborados por el imaginario deficitario del ser humano. La voluntad de este planteamiento teórico no tiene que ver con un propósito desacralizador del mundo, sino con una solidaria y dolorosa constatación de las heridas de muerte que afectan a las grandes masas de hombres y mujeres que sufren la suerte de los marginados o desheredados. A menudo, se trata de textos testimoniales, de fragmentos, de restos de naufragios, de residuos y excrecencias producidos por el agotamiento de los proyectos históricos llevados adelante por una mano poderosa que sí, ciertamente, ha desconocido la voluntad amorosa de Dios con respecto a la creación entera y, en particular, con respecto al ser humano, su obra privilegiada.

A partir de las cosas malas del presente

La alegoría benjaminiana tiene que ver con una concepción teológica expresada fundamentalmente en el drama barroco, en cuanto este problematiza el drama de la historia como un rostro que tiene un carácter enigmático. La historia recae en naturaleza en donde naturaleza e historia vienen a ser el drama representado por medio de ruinas. El autor alegórico mira con fascinación esas ruinas, pues ellas vienen a ser para él un texto a descifrar, una escritura que muestra lo que la historia tiene de intempestivo, doloroso y fallido. Es como si la única posibilidad que se tiene de acceder al proyecto inicial fueran los datos fragmentarios y desbaratados de una iniciativa que, a poco andar, se debilitó, naufragó se desarticuló, comenzando su proceso de descomposición. El autor alegórico, a falta de contar con los datos originarios, míticos, arcaicos, en su pureza prístina, debe conformarse con desmenuzar o reconstruir, a base de los restos ruinosos, la verdadera faz histórica, el verdadero quiebre de los proyectos.

Dice Eagleton: “[...] al igual que Bertolt Brecht, Benjamín no cree en partir de las buenas cosas del pasado, sino de las malas del presente” (Eagleton, 26). En realidad, habría que decir que -teniendo acceso solo a las cosas malas del presente- no se puede contar con las del pasado; se trata de una imposibilidad histórica. La elaboración mítico-simbólica no es un dato que pueda sernos revelado sino como simple invención romántica, donde se ignoran los quiebres producidos al desgajarse los elementos originarios que, una vez “reunidos”, “religados”, no pueden obviar las fisuras de un mal pegamento.

Benjamín “no llora la condición de desposeimiento del mundo barroco, privado como está de toda trascendencia. Como veremos, de hecho considera que esta esterilidad contiene las semillas de su propia redención. Pero aun así saluda el Trauerspiel como representante de la forma real y desmitificada de la “sumisión del hombre a la naturaleza”. (Eagleton, 26)

Adorno habla del concepto de “naturaleza segunda”: “Allí donde algo histórico hace su aparición, lo histórico remite a lo natural que caduca en él” (Adorno, 125). ¿Qué significa esto y qué relación puede tener con la alegoría benjaminiana? En realidad, lo que hay es un concepto de historia que desdeña la visión positivista de progreso, aquella que considera

que la historia es un simple, armónico, lineal y creciente sometimiento de la naturaleza al espíritu humano. Algo contrario sucede. El sometimiento que padece la naturaleza en virtud de la acción humana genera una historia que es, precisamente, lo contrario: abatimiento, descomposición, catástrofe. Así, por ejemplo, la visión de la ciudad de Chimbote en el *Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, de Arguedas, muestra cómo el proceso histórico no deviene en procesión natural hacia el progreso, sino en descomposición natural, donde tanto la estructura social como la experiencia individual quedan desarticuladas, desprovistas de sentido y destinadas a la aniquilación. Lo que queda de la experiencia histórica es una ciudad fragmentaria donde conviven las más diversas expresiones, en un mosaico cultural, en donde la sombra de lo divino subyace simplemente como un vestigio frío, desposeído de su capacidad de salvar.

Sin embargo, tras la lectura alegórica de la historia, no hay un simple camino invertido del concepto de progreso acuñado por la Modernidad, sino una necesidad de revertir la mirada para enfrentar el fenómeno histórico desde otra vertiente: la de los marginados. La literatura alegórica, así, se constituye en una escritura desde los márgenes, periférica, lateral, pues da cuenta del testimonio de esa historia no contada y que necesita ser articulada para dar una posibilidad de iluminación y de sentido. Estos textos, diría Kierkegaard, “ostentan las grietas de la desintegración como signos cifrados de la promesa”¹. Y son una promesa en cuanto ofrecen al mundo una mirada que le había sido negada; tal vez de este grito de los desposeídos pueda surgir una ordenación nueva. Quizás esto esperaban Huamán Poma de Ayala y José María Arguedas, testigos emblemáticos de la fragmentación de mundos que experimentó América, en el primer caso, y con el advenimiento de los colonizadores y con la intervención capitalista, en el segundo.

Hacia una definición del concepto

Benjamin acude al concepto de alegoría no como a un simple “tropo”. Lo que hay detrás es un valor estético que quiere dar cuenta de su visión de mundo:

¹ Citado por José A. Zamora, en «La teología 'inversa' de Adorno: Salvar la religión en su completa profanación». En <http://www.foroellacuria.org/JAZam/JAZam-Texto13.htm>

Allegory is not simple a trope for him, a figure that replaces one idea with another analogous to it and that stands besides other kinds of tropes in the same text. Like romantic irony, which is not simply “the replacement of an idea by another contrary to it”, allegory is not only the formal principle of a certain kind of art – from this perspective, it is opposed to the “symbol” or to an art defined as “symbolic” – but also, more than a rhetorical or even poetic concept, it is an aesthetic concept that alludes to the coherence of a vision of the world”. (Rochlitz 101)

La visión de mundo a que alude Rochlitz tiene su anverso estético en “el símbolo”, concepto que se antepone a la alegoría por su pretensión unificadora, imposible para el autor alegórico. A fines del siglo XVIII, surge la ideología del “símbolo” animada por el pensamiento kantiano. La belleza viene a ser el “símbolo” de la moralidad. Todo lo bueno, lo deseable, lo meritorio, lo encomiable, es alcanzable en la manifestación artística. Una forma de expresar los antiguos trascendentales del ser: belleza, bondad, verdad. El arte se configura como el espacio donde la huella palpable de las excelencias divinas se hace maravillosa síntesis y admirable objeto de contemplación. El problema de la óptica simbólica es que pretende obviar el hecho de que, al producir la re-unión de significante y significado, se observan las grietas de esa fusión. La ideología del símbolo, al decir del profesor Pablo Oyarzún “oculta, encubre, enmascara el momento de la muerte como elemento constitutivo de semiosis”². La ideología del símbolo postula la “restitutio in integrum”; no reconoce la violencia. La alegoría, en cambio, sí lo hace; es más, instala su construcción sobre los productos de esa violencia. La alegoría es un fragmento que se reconoce como tal y, al hacerlo, denuncia a toda pretensión de totalidad como ideológica.

La polaridad Alegoría – Símbolo

El problema del “símbolo” consiste en su pretensión de unidad y reconciliación entre “esencia” y “apariencia”, entre “idea” y “fenómeno”. Quiere ser una unión sin fisuras. Pero, omitir esa fisura deviene en un intento ideológico. Mientras que la “alegoría” no pretende esa unidad sino que, por el contrario, devela las fracturas que hay entre esencia y apariencia como entre idea y fenómeno. El símbolo, en la búsqueda de un kayros salvador, detiene el tiempo en un “instante místico”, mientras que la alegoría da cuenta de la herrumbe del

² Notas de clases (2003)

tiempo y del paso de la historia por sobre los acontecimientos, produciendo la ruptura, la decadencia y la descomposición.

El símbolo busca ilustrar la idea de lo universal en lo particular; su carácter es metafórico. La alegoría, en cambio, procura desgajar lo particular de lo universal en un sucesivo encadenamiento metonímico. Se diría que al símbolo corresponde la dimensión apolínea de Nietzsche, mientras que a la alegoría, la dimensión dionisiaca. Conviene advertir, sin embargo que, en la concepción griega de la tragedia, lo apolíneo y lo dionisiaco no son elementos que se antepongan, sino miembros de un mismo sistema. No sucede así con alegoría y símbolo, pues ambos representan categorías estéticas antagónicas.

Retranslated into “theological” terms. Benjamin’s symbol and allegory are principles analogous to those that Nietzsche, following the romantics and Arthur Schopenhauer, called Apollonian and the Dionysian. Nietzsche opposes the “grace of the beautiful appearance” (similar to the Benjaminian “symbol”) and the “horror” of an “ocean of sorrows” (which echoes the “facies hippocratica” of history). But whereas the Nietzschean principles *come together* in Greek tragedy, Benjaminian allegory is radically foreign to the “symbolic” principle and cannot in any case be linked to it. Allegory represents a “sublimity” that is unfamiliar with beautiful appearance. (Rochlitz, 103)

La muerte como elemento constitutivo de semiosis

La muerte, en la alegoría, aparece como un elemento revelador. Algo que tiene en sí una fuerza reveladora de verdad. En Benjamin, la salvación toma otro cariz. Aquí se asume su responsabilidad con “lo pretérito”, por lo tanto, la muerte del fenómeno. El tiempo se constituye en “potencia de muerte”. Solo se puede significar lo muerto. Solo cuando algo ha muerto puede ser significado:

...el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría. El duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo. (Avelar, 18-19)

Es por esto que el barroco genera su culto por las “ruinas” en cuanto verdaderamente develadoras del objeto alegórico:

The allegorical physonomy of the nature-history, wich is put on stage in the Trauerspiel, is present in reality in the form of the ruin. In the ruin history has physically merged into the setting. And in this guise history does not assume the form of the process of an eternal life so much as that of irresistible decay. Allegory thereby declares itself to be beyond beauty. Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things [...] In its artificially however, such a ruin appears as the last heritage, of an antiquity which in the modern world is only to be seen in its material form, as a picturesque field of ruins. (Benjamin, 177-178)

La perspectiva capitalista del Mercado asigna a la historia un devenir sustitutorio, desechable, capaz de generar un proceso de sucesivos cadáveres, pues la mercancía no adquiere valor perenne, no es “signo” de una etapa precedente, ni “memoria” de un pasado. La sucesibilidad histórica dada por la práctica inaugurada por el mercado, asigna este devenir progresivo de restos mortuorios:

No todo, sin embargo, es redondez metafórica en el mercado. Al producir lo nuevo y desechar lo viejo, el mercado también crea un ejército de restos que apunta hacia el pasado y exige restitución. La mercancía anacrónica, desechada, reciclada o museizada, encuentra su sobrevivencia en cuanto ruina. [...] la mercancía abandonada se ofrece a la mirada en su devenir-alegoría. Dicho devenir se inscribe en una temporalidad en la cual el pasado es algo otro que simplemente un tiempo vacío y homogéneo a la espera de una operación metafórico-sustitutiva. Los desechos de la memoria del mercado le devuelven un tiempo de calaveras, destrozos, tiempo sobrecargado de energía mesiánica. (Avelar, 14)

He aquí el problema de la historia del sufrimiento humano. Mientras la estructura ideológica del símbolo se esfuerza en mostrar “el rostro transfigurado de la naturaleza a la luz de una redención”, la alegoría no oculta que tal redención es lejana, que no hay un instante -ni siquiera fugaz- de redención, que no hay “kayros” salvífico, que simplemente hay devenir, ruptura, degradación, que -al final- no hay “rostro”, sino, simplemente, una “calavera”:

Mientras que en el símbolo, con la transmutación de la decadencia, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de una redención, la alegoría ofrece a la mirada del observador la *facies hippocratica* de la historia en

tanto paisaje primordial petrificado. La historia, en todo lo que tiene, desde el comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña en un rostro, no en una calavera [...] Éste es el núcleo de la consideración alegórica, de la exposición barroca, mundana, de la historia como historia sufriente del mundo. (Benjamín, cit. por Avelar, 14)

El perdido origen divino

Dice Idelber Avelar que “Kart Giehlow”, investigando la génesis medieval de la alegoría, la vincula al desciframiento de los jeroglíficos egipcios, a través de la cual las escrituras sagradas se traducían en signos pictóricos profanos (Cfr. Avelar, 18). El barroco acentuó posteriormente esa práctica que no podía ser menos que profana y la alegoría asumió, así, un carácter babélico, donde las huellas de la divinidad quedan como ecos lejanos, pero imposibles de ser olvidados. Quisiera recordar al respecto, la frase final de la película “Hombre Mirando al Sudeste”, dirigida por el argentino Eliseo Subiela, cuando el doctor que ha asistido el caso de Ramtés dice: “A lo mejor todos no seamos más que esto: los hijos idiotas o locos de un padre al que, de cualquier manera, no podemos olvidar”. La imagen divina está así inscrita con una patencia irrenunciable, aunque parezca -al mismo tiempo- inútil o incapaz de comunicar salvación. Veamos, por ejemplo, los personajes de la obra de Arguedas: en ellos, aparecen los resabios de una fundación religiosa, de un origen sagrado, pero que se manifiesta también, como los otros fenómenos, en su vertiente degradada, en su carácter heteróclito, sincrético y distante. Una fiesta religiosa -la entronización de un santo por ejemplo-, en Arguedas, no tiene el carácter unificador y mítico que tiene la concepción de fiesta-rito-mito en *El Laberinto de la Soledad* de Octavio Paz, donde sí la fiesta parece tener la posibilidad de fundar un instante místico capaz de reunir a sus participantes con el momento salvífico que los fundó.

La alegoría mantiene así una relación con lo divino, pero con una divinidad lejana, incomprensible, babélica. La alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría de la cripta vuelta residuo de reminiscencia. (Avelar, 18)

Alegoría y Literatura

En la novela *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, de José María Arguedas, se observan las características del relato alegórico: Chimbote, ciudad fragmentada donde la historia ha devenido en naturaleza segunda caída, un paisaje funesto, donde el verdadero rostro de la naturaleza es una “calavera”, el advenimiento de una maquinaria productiva que ha degradado la naturaleza, el caos afectivo, la degradación de la sexualidad a su expresión puramente violenta e impulsiva, la presencia de una divinidad y de unos mitos distantes que no quieren alejarse definitivamente, pero que no alcanzan para lograr una redención. Chimbote es la alegoría del Perú, la alegoría de toda América, quizás la alegoría del mundo, devastado por el progreso y aniquilado por el conflicto del cruce de pueblos encontrados, casi tirados, sin posibilidad de concierto social. Este texto, similar a las Crónicas del Inca Huamán Poma de Ayala, es una literatura de marginados, pues está escrito a las orillas del discurso oficial. Su estructura es inacabada, a menos que se entienda que el suicidio de su autor es el que da el perfecto acabamiento del relato.

Juntacadáveres, de J. C. Onetti es otro ejemplo notorio de alegoría latinoamericana. El protagonista, un invertido Jesucristo, se da a la tarea de crear un Prostíbulo con el color del cielo, pero que solo reúne despojos humanos, prostitutas viejas que guardan solo la memoria del poder de su juventud. Aquí, por las señales entregadas, también se observan los vestigios de la presencia de una divinidad sin redención, la construcción de un mundo en descomposición, la ordenación de una historia que no encuentra “momento místico”, simbólico, integrador, sino puro sucederse histórico degradatorio, un paisaje de muerte y de ruinas.

El Lugar Sin Límites, de José Donoso, alegoría del Infierno, presenta el poblado del Olivo que viene a ser, a su vez, una alegoría degradada de lo que sucede en Talca, la ciudad donde ocurren las cosas interesantes. Todo en El Olivo camina hacia su decadencia; hay duelo en sus personajes, pues concurre a menudo la nostalgia para recordar los buenos tiempos del Prostíbulo, los buenos tiempos de producción vitivinícola, cuando El Olivo esperaba con ilusión tener acceso directo a la carretera pavimentada. El nombre del pueblo,

cargado de resonancias bíblicas, es una versión revertida de la fecundidad del aceite. Allí, también todo camina hacia su muerte. Allí no hay salvación, pues todos ya están condenados.

El Nombre de la Rosa, De Umberto Eco, cuenta entre sus personajes a Salvatore, un monje caído que viene a ser la representación alegórica de Jesucristo, El Salvador, pues mientras este hablaba una sola lengua y clara -la lengua del Padre- Salvatore, en cambio, es la suma de lenguas concentradas en sí mismo. Salvatore, el hereje dolciniano, viene a terminar en las bases de una abadía, donde su destino era el silencio, la única posibilidad salvadora. Cristo, porque no habló fue condenado. Salvatore, en cambio, porque habla, porque su lengua denuncia su origen herético, porque no acepta el acallamiento, termina muriendo en una hoguera y no en una cruz, como Jesús.

De este modo, Salvatore viene a ser alegoría de la biblioteca babélica, el complemento de la biblioteca oficial del Monasterio, pues en él están presentes todos los discursos no canonizados ni llamados a conservarse en los anaqueles. Y es, también, la alegoría de toda la Abadía, del mundo fragmentario que ella representaba, en donde, tras la apariencia de unidad, se escondían mil discursos que se confrontaban amenazando destruir la hegemonía del discurso oficial. Su cuerpo simiesco es el mapa humano de todas las diferencias, la evidencia de que la máscara unificadora ha desaparecido totalmente en él.

El escenario de la abadía, así como la lengua de Salvatore, presenta un mundo de despojos, de ruinas de restos, de materiales en descomposición, como era el mundo medieval del siglo XIV; un mundo sin redención donde el destino no era ya la cruz (salvadora en cuanto instrumento de liberación), sino la hoguera, la cual termina por destruir el orden que algunos querían mantener, pero que ya no se sostenía por sí mismo. Así, al final del relato, la inmensa torre que se entababa tan bien a la tierra y se alzaba espigadamente hasta parecer tocar el cielo, termina destruida, como indicando que los referentes religadores se destruyen, aludiendo a la ausencia de puentes de comunicación religiosos; el hombre, abandonado a su suerte, sin lenguaje, sin biblioteca, sin Dios, sin salvación, aunque contando con una memoria religiosa incapaz de olvidar a un Dios que ya no le servía.

Por otro lado, el Abad, como un verdadero “juntacadáveres” se dedica a coleccionar. La abadía toda es una suma de colecciones. Colecciones de joyas valiosas, de libros, de sectores de la sociedad y de la Iglesia, de herejes y, finalmente, de lo que quedaba de la vida monacal benedictina del medioevo.

Por último, la estructura misma de la torre representa los órdenes discursivos en forma jerarquizada: arriba del todo, estaba la biblioteca (suma perfección del discurso y del saber); más abajo, el *Scriptorium* (espacio donde los copistas registran los textos); más abajo aún, el refectorio (donde se encuentran todos en un discurso más común y cotidiano); un piso más abajo, está la cocina y luego los entresuelos, los sótanos y los rincones donde se juntaban monjes lascivos con una prostituta muda (único lugar de discurso para la mujer medieval) y los personajes de carácter abyecto, como Salvatore.

Conclusiones

Los textos presentados brevemente pretenden mostrar cómo la alegoría de Benjamin nos permite ver la suerte de un mundo en descomposición, aparentemente abandonado de Dios, pero totalmente incapaz de renunciar a él. La alegoría no supone la proclamación de un ateísmo moderno y feliz, gozoso de haberse sacado de las espaldas la incomodidad de un Ser Supremo que olía a superchería sobrante. Al contrario, la alegoría es la evidencia de que la distancia de Dios es la peor tragedia del hombre, porque liberado este de la sujeción de Aquel, también está liberado de su protección y, por lo tanto, en la intemperie, queda sujeto al influjo de los demonios. La alegoría es, entonces, un instrumento adecuado para expresar desnudamente el clamor de los desamparados del siglo XX, de aquellos que quedaron abandonados como residuos después de las incursiones totalitarias e inhumanas de quienes parecían no entender que el juego que jugaban suponía la apropiación indebida de un derecho que solo corresponde a Dios y conculcaba la sacralidad de la vida humana, postergándola en beneficio de programas ideológicos diversos. Estos textos, más que suscitar el reclamo por la ausencia de Dios, invitan a reclamar por la excesiva presencia del hombre y por sus ansias de relegar a Dios al silencio. Son, en buena medida, una prueba de

aquella frase tan querida por Juan Pablo II: “El hombre puede construir un mundo sin Dios, pero este mundo acabará por volverse contra el hombre”.

Bibliografía:

- Adorno, Th.W.: *Actualidad de la filosofía*. Paidós, Barcelona, 1991
- Arguedas, José María: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Losada, Buenos Aires, 1971.
- Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2000.
- Benjamín, Walter: *The Origin of German Tragic Drama*. Verso: London-New York, 1998.
- Benjamin, Walter: *Unsprung des deutschen Trauerspiels*. Berlin: Rowohlt, 1928
- Eco, Umberto: *El nombre de la rosa*, Título original: *Il nome della rosa*. Trad. Ricardo Pochtar Col. Palabra en el tiempo n° 148 Lumen, Buenos Aires, 1982.
- Donoso, José: *El lugar sin límites*. Cátedra, Madrid, 1986
- Eagleton, Terry: *Walter Benjamín o hacia una crítica revolucionaria*. Cátedra, Madrid, 1998.
- Onetti, Juan Carlos: *Juntacadáveres*. Seix Barral, Barcelona, 1984.
- Rochlitz, Rainer : *The disenchantment of art, The philosophy of Walter Benjamin*. The Guilford Press, New York London, 1996.