



Tragedia y *Trauerspiel*, una distinción¹

Rut Pellerano

Introducción

La obra de Walter Benjamin, quién terminara con su vida trágicamente en 1940, se caracteriza por el juego constante entre continuidad/discontinuidad, no sólo por la amplia gama temática a la que se vio abocado, sino porque los conceptos, en el desarrollo de su obra, se articulan de modo diferente aunque se sostenga la preocupación teórica por ellos. Desde la publicación sobre el *Trauerspiel*, escrita al modo del tratado filosófico, hasta la obra de los pasajes, dónde la figura es el montaje: “yo no tengo nada que decir, sólo que mostrar”², hay un salto en el que se juega el ambicioso gesto de Benjamin por construir una nueva forma filosófica. En este intento, se deja de lado el armazón sistemático para dar lugar a la manifestación de los objetos, el mundo material podía hablar, podía mostrarse como una imagen del pasado que interroga al presente.

El origen del drama barroco alemán fue su tesis de habilitación y este escrito representó, paradójicamente, una desilusión y un alivio. Una desilusión porque Benjamin esperaba lograr una colocación como profesor en la Universidad y por ende, una superación de sus muchas desavenencias en el orden económico. “Bajo una gran presión, Benjamin lamentablemente se dejó convencer de retirar su trabajo, pues su rechazo era seguro”.³ Esta investigación lo ocupó durante dos años y este “fracaso” definió su camino como escritor independiente. La imposibilidad de ingresar en el ámbito académico, a pesar de ubicarlo en una situación precaria, significó también un alivio porque, en palabras de Adorno:⁴, “el anticuario que había en él se sentía atraído hacia la vida académica de la misma irónica manera en que Kafka se sentía atraído por las compañías de seguros”.

En una discusión con Asja Laxis que Buck-Morss⁵ reseña en su trabajo, Benjamin define que esta obra, era fundamentalmente importante, por estar introduciendo a partir de ella una nueva terminología en la disciplina de la estética, al distinguir entre sí la tragedia y el drama barroco y al mostrar el valor artístico de la alegoría, como forma particular de comprender la verdad.

En una fundamentación y análisis filosófico del drama alemán en la época barroca, le interesaba sobre todo salvar el honor filosófico de una categoría determinante de la tragedia y el mundo barroco en general, a saber, la categoría de alegoría, cuya vida oculta no ha sido evocada por nadie de

¹ El presente artículo toma una parte del trabajo de tesis de Licenciatura en Filosofía que fuera desarrollado entre Mayo de 2003 y Marzo de 2005. Esta investigación fue dirigida por el prof. Ricardo Ibarlucía y co dirigida por la prof. Olga Calvo, a ellos, entonces, mi reconocimiento

² Benjamin, Walter; “Konvolut N: [N 1 a, 8]”, extraído de la versión de Oyarzum Robles, *La dialéctica en suspenso –fragmentos de historia-*, p.117.

³ Scholem, Gershon; *Walter Benjamin y su ángel*, Traducción de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati, F.C.E., Bs. As., 2003, p. 21.

⁴ Adorno, Theodor W.; *Sobre Walter Benjamin*, Traducción Carlos Fortea, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, p.15.

⁵ Buch-Morss, Susan; *Dialéctica de la mirada _Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes_*, Traducción de Nora Rabotnikof, Ediciones La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995, p. 32.

*manera tan conmovedora como por Benjamin en esta obra. (...) Aquello que aparentemente se presentaba como continuación o imitación de la tragedia clásica nacida en el mundo del mito encontraba en el Trauerspiel un contraparadigma, determinado decisivamente por estructurales espirituales por completo distintas.*⁶

Siguiendo la trama conceptual de Benjamin podemos afirmar que la alegoría barroca permite vislumbrar una concepción sobre la temporalidad y la historia que posibilita una idea de experiencia anclada en el acontecer humano. Este acontecer recoge en su seno la muerte, la ruina, la catástrofe. No refiere a un retorno porque para Benjamin, el origen no es una simple repetición. La categoría de origen⁷, diferente a la del génesis, manifiesta al mismo tiempo lo que ha sido y lo que aun no se conoce, su ritmo se revela solamente en 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.

En sus escritos de madurez, es decir las tesis: “*Sobre el concepto de historia*” y *La obra de los pasajes*, el concepto de alegoría implicará una crítica a la modernidad y una visión apocalíptica de la historia⁸.

Si la escritura barroca se enfrentaba a la antigüedad, afirma Benjamin⁹, Baudelaire hace lo propio con la vida en la modernidad. La decadencia sobre la que escribe Baudelaire y sobre la que retomará Benjamin sus formulaciones, estará enlazada al desarrollo intrínseco de la modernidad en el sentido de la destrucción que implican las relaciones que establecen la técnica y la producción, esta degradación toma su forma más acabada en la mercancía.

Baudelaire sabe de la naturaleza de la mercancía, porque él mismo, como poeta, debe ir al mercado a ofrecerse como mercancía. En su exposición en el “mercado” comprende que la burguesía ha comenzado a retirarle su misión al poeta. “Baudelaire tuvo que reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no tenía dignidad alguna que conferirle”.¹⁰ En este sentido es que Benjamin puede afirmar que si la alegoría veía el cadáver desde afuera, Baudelaire también lo ve desde dentro.

La modernidad ha perdido su relación con la historia, el tiempo se petrifica. En definitiva, concluirá Benjamin, la única novedad radical que queda en pie para el hombre de la modernidad es la muerte.

En una estrecha síntesis de definiciones conceptuales, decimos que el barroco artístico contrastó abiertamente con el ideal de armonía, proporción y medida que propugnó el Renacimiento. Las principales características del arte barroco fueron el dinamismo, a través de las líneas curvas, la teatralidad, la suntuosidad y el contraste.

Frente al clasicismo renacentista, el Barroco valoró la libertad absoluta para crear y distorsionar las formas, la condensación conceptual y la complejidad en la expresión.

⁶ Scholem; *Walter Benjamin y su ángel*, p. 22.

⁷ Benjamin, Walter; *El origen del drama barroco alemán*, Traducción José Muñoz Millánés, Edición Taurus Humanidades, España 1980, pp. 31-35

⁸ Para un desarrollo más exhaustivo ver entre otros: Rochlitz, Rainer; *Le désenchantement de l'art –la philosophie de Walter Benjamin*, éditions Gallimard, France 1992, pp. 218-225 y Tiedemann, Rolf; “Historical materialism or political messianism? An interpretation of the Theses “On the concept of History”, en *Benjamin –Philosophy, aesthetics, history-* edited by Gary Smith, The University of Chicago Press, 1983/1989, pp. 175-178.

⁹ Benjamin, Walter ; “Sobre algunos temas de Baudelaire” en *Iluminaciones II -Poesía y capitalismo-* Prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Edición Taurus, Madrid 1999. y “Zentralpark” en *Cuadros de un pensamiento*, Traducción Susana Mayer con colaboración de A. Mancini, Ediciones Imago Mundi, Argentina 1992.

¹⁰ Benjamin; “Zentralpark” en *Cuadros de un pensamiento*, p.184.

La metáfora es la base de la poesía. El encadenamiento de metáforas o series de imágenes tiene el objetivo de huir de la realidad cotidiana para instalarnos en el universo artificial e idealizado de la poesía.

En Alemania, el barroco tuvo definiciones propias y diferentes del desarrollo que se dio en España e Inglaterra; ya que la imposición de la ortodoxia religiosa luterana, radicalmente opuesta a la cultura renacentista meridional, marcó de forma decisiva a la literatura alemana del siglo XVI, que hubo de ceñirse a una estricta normativa. Los autores alemanes del siglo XVII hubieron de afrontar los mismos problemas que sus predecesores, es decir, la tensión religiosa y los enfrentamientos de ella derivados, y en particular la devastadora guerra de los treinta años.

Podríamos decir que hay tres tópicos que se repetirán en el teatro barroco: locura, sueño y muerte. Consecuentemente con ellos, habrá un tema subyacente: la melancolía.

Determinismo y libre albedrío construyen el drama de la agonía del hombre, ante la ausencia de un sistema total capaz de explicarlo como criatura. Es decir, hay fe en la religión pero no hay razón para la vida. Benjamin afirma¹¹ que el luteranismo provocó una posición antinómica frente a la vida cotidiana y que la moralidad rigurosa de la conducta cívica que éste propugnaba produjo melancolía porque la fe no era suficiente para impedir que la vida se volviese insípida. Con el rechazo de las “buenas obras” las acciones humanas fueron privadas de todo valor y sólo quedó de cara a la vida un mundo vacío.

En el siguiente desarrollo se utilizarán los artículos de Walter Benjamin que se encuentran en *La metafísica de la juventud*¹² de 1916 en relación con la tragedia y el *Trauerspiel* y su obra *El origen del drama barroco alemán*. En el marco de estas lecturas, nos centraremos en dos problemas fundamentales como son las definiciones de tiempo histórico en contraposición al tiempo del mito y el concepto de alegoría. Tiempo histórico y alegoría marcan la senda por la que Benjamin arribará a otros conceptos en desarrollos posteriores de su obra y también, como ya mencionamos, delimitan una idea de experiencia anclada en el acontecer humano.

Alegoría y símbolo

Según Benjamin, la moderna alegoría, que comienza en el renacimiento, surgió de los intentos de descifrar los jeroglíficos egipcios (que eran considerados la escritura de Dios a través de imágenes naturales). Este origen implicó una antinomia filosófica, donde se suponía; por un lado, que la cosa representada era en realidad la cosa significada (por lo tanto no había nada arbitrario entre la conexión signo y referente), y las imágenes naturales prometían develar el lenguaje universal a través del cual Dios se comunicaba con el hombre. Y por otro, que los fenómenos naturales estaban cargados de una pluralidad de significados por lo cual el mismo objeto podía ser imagen de virtud como de vicio. Esta aparente arbitrariedad de significados transformó a la alegoría en un recurso estético arbitrario, en detrimento de su pretensión original.

La alegoría como recurso literario, fue usada desde tiempos antiguos para transmitir de manera indirecta las intenciones o los sentidos del autor. Dentro de la filosofía sostiene la posibilidad de que sea el mundo objetivo, y no el sujeto, quien

¹¹ Benjamin; *El origen del drama barroco alemán*, p.130.

¹² Benjamin, Walter; “Drama (*trauerspiel*) y tragedia”, pp. 179-184 y “El significado del lenguaje en el drama y en la tragedia”, pp.185-189 en *La metafísica de la juventud*, Traducción Luis Martínez de Velasco, Edición Paidós I.C.E./U.A.B. Barcelona 1993.

expresarse significado. El modo de expresión alegórico, entonces, nació de un peculiar entrecruzamiento de naturaleza e historia.

Los dramaturgos del barroco alemán veían a cada uno de los elementos de la naturaleza como plenos de significación, que los humanos sólo necesitaban interpretar para develar la verdad. Pero en la arbitraria multiplicidad de sentidos dados a la naturaleza, fue despojada de aparecer como un todo orgánico y aparece como una multiplicidad de fragmentos que pueden hasta ser contrarios.

El concepto correspondiente a la idea de símbolo alude a una ligazón indisoluble de forma y contenido. Sostiene Benjamin, a partir de las afirmaciones de Creuzer, que "la diferencia entre representación simbólica y la alegoría consiste en que esta última no significa más que un concepto general o una idea que no coincide con ella, mientras que la primera es la idea misma encarnada y hecha sensible. En la alegoría tiene lugar un proceso de sustitución".¹³

Bajo estas distinciones podría parecer que hay un planteo dicotómico por parte de Benjamin, sin embargo no es necesariamente así. No hay una defensa en Benjamin de la alegoría en cuanto tal y un rechazo del símbolo, sí hay un tratamiento que distingue relaciones diferentes, ya que la alegoría permitiría una rehabilitación de la temporalidad y de la historicidad, en contraste con el símbolo que instala un ideal de eternidad. El símbolo, como su nombre lo indica, tiende a la unidad de ser y palabra, en tanto que la alegoría insiste en su no-identidad esencial, porque la alegoría nace y renace de esa fuga perpetua de un sentido último.

*La alegoría, que expresa en sí misma la experiencia de lo sufriente, de lo oprimido, de lo irreconciliado y de lo malogrado, la experiencia de lo negativo, se opone al símbolo, que representa positivamente la felicidad, la reconciliación, la utopía.*¹⁴

La tragedia es un símbolo, el del destino y de la finitud del hombre. Desde la perspectiva de la tragedia, sentido y ser son idénticos. Según la perspectiva del drama no trágico, del *Trauerspiel*, la unidad del sentido se quiebra: éste se traslada hacia la apariencia; de ahí su forma necesariamente alegórica.

Por oposición a la tragedia griega, el barroco encarnaba el drama moderno, donde el destino del hombre se encontraba confrontado con un mito cristiano en crisis.

Como la modernidad, el período barroco estaba marcado por una inflación de signos cuyo sentido no era más unívoco; de ahí su afinidad con la melancolía y la nostalgia de un mundo reglado por lo divino. Como la fe en el más allá se había extinguido, todo sentido tomaba para la modernidad carácter de apariencia.

Sólo "imágenes", toda profundidad propia de la tragedia había desaparecido. Los actores habían perdido definitivamente su alma para ganar un cuerpo. La eternidad cedía el lugar a lo efímero. El sueño y la posibilidad infinita habían tomado el relevo del destino y de la necesidad. La "vida viviente" se había hecho realidad. Desde entonces, toda la ontología clásica resultaba perimida.

Sostiene Susan Buck-Morss¹⁵ que en la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina, y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva. El tiempo se expresa en la naturaleza mortificada. La historia humana era leída como muerte, ruina, catástrofe. La naturaleza caída era la fuente de la de la melancolía de los alegoristas.

La forma límite del *Trauerspiel*, la alegoría, sólo puede ser resuelta, afirma Benjamin, críticamente desde un plano más elevado, el de la teología, mientras que

¹³ Benjamin, *El origen del drama barroco*, p.157.

¹⁴ Ibarlucía, Ricardo; *Onirokitsch*, Manantial, Bs. As., 1998, p. 67.

¹⁵ Buck-Morss; *Dialéctica de la mirada*, pp.188-189.

las limitaciones de un enfoque puramente estético terminan conduciendo por fuerza a la paradoja.

Tiempo trágico - tiempo del *Trauerspiel*

El *Trauerspiel* no es una copia al estilo trágico de herencia griega, sino que es un modo propio de escritura y significación.

El objeto de la tragedia no es la historia, sino el mito, y lo que confiere estatura trágica a los dramas personales no es su rango, sino la época, anterior a la historia en que transcurre su existencia: el pasado heroico.

El tiempo trágico se cumple individualmente, en él, el héroe trágico dibuja un círculo mágico en todos sus actos, en su existencia. Por ello también, el héroe trágico debe morir porque a nadie es permitido vivir en un tiempo pleno.

La poesía trágica descansa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio trágico se diferencia de cualquier otro por su objeto (el héroe) y constituye al mismo tiempo un comienzo y un final. Un final porque es un sacrificio expiatorio debido a los dioses, guardianes de la ley antigua, un principio porque se trata de una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos en la vida de un pueblo. La muerte trágica tiene un doble significado: debilitar la ley antigua de los dioses olímpicos y ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de una nueva cosecha humana.

Benjamin toma de Rosenzweig¹⁶ la idea de que el héroe trágico se encuentra privado de la palabra y que su único lenguaje es el silencio. Al callar, el héroe rompe los puentes que lo unen a Dios y al mundo y abandona la esfera de la personalidad para elevarse hasta la glacial soledad del yo.

El hombre trágico, el héroe, respondía al abismo infranqueable que separaba, desde ese momento, al hombre y a Dios, a través de la *exigencia* de una existencia esencial y, al mismo tiempo, a través del *rechazo* de todo compromiso moral con el mundo.

La temporalidad propia de la tragedia era la eternidad fosilizada del pasado, los héroes de la tragedia estaban muertos, mucho antes de morir: cuando la obra comienza, ya todo se encuentra consumado. Ese mundo cerrado y atemporal, en cuyo seno sólo actúa la inmanencia implacable del destino, la supremacía del oráculo, se prestaba a una conceptualización de tales características.

En el drama barroco, el sacrificio del mártir, versión cristiana del sabio, no poseía función trágica en la medida en que la redención no era más que una figura del más allá, una promesa. La temporalidad dramática era concebida como intramundana, terrestre, lo que genera una concepción del tiempo vivido en cuanto duración y no como la eternidad de la tragedia.

El monarca, personaje central del *Trauerspiel*, no se enfrenta con Dios, o con el destino. Ni tampoco quiere intentar la restitución de un pasado inmemorial. Sino que, en su figura, se ponen a prueba las virtudes de los príncipes y se representan sus vicios.

Sostiene Benjamin que la elección del monarca como figura central de los episodios dramáticos no podría ser otra, ya que en las desgracias de los grandes y los

¹⁶ Franz Rosenzweig, (1886-1929) estudió historia y filosofía y realizó una tesis doctoral sobre *Hegel y el Estado* bajo la dirección de F. Meinecke. Especialista en el idealismo alemán, durante la primera Guerra Mundial inició la que sería su obra maestra, *La estrella de la redención* (1921). Fue nombrado profesor de filosofía y ética judías en la Universidad de Frankfurt y en 1921 sufrió un proceso de parálisis progresiva del que falleció siete años después.

poderosos se inspira un temor absoluto: no pueden ser aliviadas por ninguna ayuda externa, pues los reyes tienen que ayudarse mediante sus propias fuerzas o sucumbir.

La razón de la catástrofe en el drama se debe a la situación misma del hombre en tanto que criatura, a diferencia de la catástrofe extraordinaria que le sucede al héroe de la tragedia.

La muerte en el drama no reside en aquella determinación exterior que el tiempo individual otorga a los acontecimientos. Se trata de una ley de una existencia terrenal, donde todos juegan hasta que la muerte pone término a la representación para repetirla más adelante en otro mundo.

La repetición es aquello en lo que se basa la ley del drama. Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena lo hace en cuánto escritura, ya que es propio de ella, al igual que la repetición que se imprime en el drama, “detenerse y comenzar desde el principio a cada frase”¹⁷. El drama es la elaboración estética de la idea histórica de repetición: la culpa y la grandeza necesitan en el drama tanta menor determinación cuanto mayor sea su extensión, a base, justamente, de su repetición.

“El tiempo de la historia es infinito en cualquier dirección y se halla incumplido en todo instante”.¹⁸ El suceso llena la naturaleza formal del tiempo en el que tiene lugar, con lo cual no cabe duda de que el tiempo es mucho más que una medida con la que medir la duración de cualquier cambio mecánico. El tiempo histórico es muy diferente del tiempo mecánico: determina mucho más que la mera posibilidad de cambios espaciales o de cambios simultáneos. La fuerza constituyente de la forma temporal de la historia no puede ser agotada por ningún acontecer empírico.

Un acontecimiento perfecto en el sentido histórico es empíricamente indeterminable, o sea constituye una idea. Esta idea de tiempo pleno se manifiesta en el tiempo mesiánico, que nunca es un tiempo individual.

La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia que sube al escenario con el *Trauerspiel* está efectivamente presente en forma de ruina. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de la decadencia que no puede ser detenida. La naturaleza en la que se imprime la imagen del transcurso histórico es la naturaleza caída.

*En el mito, el pasaje del tiempo asume la forma de la predeterminación. En términos estrictos, mito e historia son incompatibles. El mito prescribe que, en tanto los seres humanos son impotentes para interferir en la obra del destino, nada verdaderamente nuevo puede ocurrir, mientras que el concepto de historia supone la posibilidad de influencia humana sobre los acontecimientos.*¹⁹

En el modo alegórico el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración ya que el tiempo dramático es un tiempo no colmado, un tiempo no individual; carente a la vez de universalidad histórica. La universalidad de su tiempo no es mítica sino espectral. Los muertos se convierten en fantasmas.

En la tragedia, el lenguaje es trágicamente decisivo. Lo inmediatamente trágico es la palabra. En el drama, el principio lingüístico de la palabra es la transformación. La necesidad de redención constituye lo propiamente representable de esta forma estética, pues comparada con la inapelabilidad de la tragedia como última realidad del lenguaje, aquella forma ha de considerarse una nueva representación.

En el drama, los sonidos mantienen entre sí relaciones sinfónicas, y éste es precisamente el principio musical del lenguaje. La tristeza viene a convertirse en el

¹⁷ Benjamin; *El origen del drama barroco*, p.11.

¹⁸ Benjamin; “Drama (*trauerspiel*) y tragedia”, en *La metafísica de la juventud*, p.179.

¹⁹ Buck-Morss; *Dialéctica de la mirada*, p. 95-96.

lenguaje de los puros sentimientos, es decir, en música. La tristeza se aferra al drama y en él encuentra su redención.

El mundo del drama es un mundo especial que, frente a la tragedia, afirma su valor. Este mundo es la morada en que la palabra y el lenguaje son fecundados en el arte y mecen en una misma escala la capacidad de lenguaje y la acústica, hasta reducirlo todo a un escuchar un lamento, ya que la música es el sonido más profundo. Allí donde, en la tragedia, se alza la eterna rigidez de la palabra hablada, el drama recoge la infinita resonancia del sonido²⁰.

Bibliografía

Obras de Walter Benjamin

- *Correspondencia: Walter Benjamin - Theodor W. Adorno (1928-1940)*, Traducción Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibañez, Editorial Trotta, Madrid, 1998.
- *Cuadros de un pensamiento*, Traducción Susana Mayer con colaboración de A. Mancini, Ediciones Imago Mundi, Argentina 1992.
- *Diario de Moscú*, Traducción Marisa Delgado, Edición Taurus, Bs. As. 1990.
- *Dirección única*; Traducción J. J. del Solar y M. Allendesalazar, Ediciones Alfaguara, Madrid 1987.
- *Discursos Interrumpidos I _filosofía del arte y de la historia_*, Traducción Jesús Aguirre, Edición Taurus, Septiembre 1989.
- *El Berlín demonico – relatos radiofónicos -*, traducción Joan Parra Contreras, Editorial Icaria, Barcelona 1987.
- *El Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Traducción J.F Yvars, Vicente Jarque; Edición Península, Barcelona 1988
- *El origen del drama barroco alemán*, Traducción José Muñoz Millanés, Edición Taurus Humanidades, España 1980.
- *Haschisch*, Traducción Jesús Aguirre, Edición Taurus, Madrid, 1980.
- *Iluminaciones I -Imaginación y sociedad-*, Traducción Jesús Aguirre, Edición Taurus, Madrid, 1991.
- *Iluminaciones II -Poesía y capitalismo-*, Prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Edición Taurus, Madrid 1999.
- *Iluminaciones IV -para una crítica de la violencia y otros ensayos-*, Traducción Roberto Blatt, Edición Taurus, Madrid 1991.
- *Infancia en Berlín _-hacia 1900*, Traducción Klaus Wagner, Edición Alfaguara, Madrid 1982.
- *La Metafísica de la Juventud*, Traducción Luis Martínez de Velasco, Edición Paidós I.C.E./U.A.B. Barcelona 1993.
- *Sobre la percepción -I: experiencia y conocimiento-*, Traducción Omar Rosas, Departamento de Filosofía, Universidad Nacional de Colombia.

Otras obras consultadas

- AAVV; *Sobre Walter Benjamin –vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana-* Alianza Editorial/Goethe-Institut, Bs.As. 1993, Edición a cargo de Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann.
- Adorno, T. W.; *Sobre Walter Benjamín*, Traducción Carlos Fortea, Ediciones Cátedra, Madrid 1995.
- Buck-Morss, S; *Dialéctica de la mirada _Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes_*, Traducción de Nora Rabotnikof, Ediciones La Balsa de la Medusa, Madrid 1995.

²⁰ Benjamin; “Drana (*trauerspiel*) y tragedia” en *La metafísica de la juventud*, p. 189.

- Ibarlucía, R; *Onirotitsch, Walter Benjamin y el surrealismo*, Ediciones manantial, Bs. As. 1998.
- Löwy, M; *Walter Benjamin, aviso de incendio*, Traducción de Horacio Pons, F.C.E., Bs.As. 2003.
- Mayer, H; *Réflexions sur un contemporain*, Traduit de l'allemand par Anne Weber, éditions Gallimard, 1995.
- Mosés, S; *El ángel de la historia –Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Traducción de Alicia Martorelli, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.
- Oyarzun Robles, P; *La dialéctica en suspenso –fragmentos sobre historia-*, Editado por Universidad ARCIS y LOM editores, Chile, 1995.
- Rochlitz, R; *Le désenchantement de l'art –la philosophie de Walter Benjamin*, éditions Gallimard, France 1992.
 - Chapitre I: Philosophie du langage
 - Chapitre II: Théorie de L'art
 - Chapitre III: Histoire, Politique, Ethique
 - Conclusion
- Scholem, G; *Walter Benjamin -Historia de una amistad-*, traducción y presentación de Ivars, J. F. Jarqué, V., Edición Península, 1987.
- *Walter Benjamin y su ángel*, Traducción de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati, F.C.E., Bs. As., 2003.
- Weigel S; *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin –una relectura-*, Traducción José Amícola, Editorial Paidós, Bs. As., 1999.

Artículos

- de Campos, Haroldo; “A língua Pura na teoria da tradução de Walter Benjamin” en *Revista USP*, Coordenadoria de Comunicação Social, Universidade de Sao Paulo – Nº 1, Mar – Mai 1989
- de Man, Paul; “Conclusiones acerca de *La tarea del traductor* de Walter Benjamin” en *Diario de Poesía* –periódico trimestral – primavera de 1988, traducción de Nora Catelli.
- Forster, R; “Walter Benjamin: El ensayista entre el coleccionista y el caminante” y “Walter Benjamin en la tierra de la infancia”, en *Cuadernos de la comuna: a 50 años de la muerte de Walter Benjamin*, Editado por la Municipalidad de Puerto Gral. San Martín, director: Horacio Gonzalez, Agosto, 1990.
- Fuks, D.; “Los paraísos artificiales de Walter Benjamin”, *Tragaluz*, Revista de la Escuela de Filosofía de la U.N.R., Verano de 1993 – Otoño de 1994.
- Ibarlucía Ricardo; “Benjamin crítico de Heidegger: hermenéutica mesiánica e historicidad” en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXVI Nº 1, Otoño 2000.
- -----, “Walter Benjamin y la génesis del Passagem-werk: un encantamiento dialéctico” en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXIII Nº 2, Primavera 1997.
- -----, “Benjamin y el Surrealismo”, *Diario de Poesía* -periódico trimestral-
- Sazbón José; “Historia y filosofía de la historia en el Benjamin tardío”, en *PAIDEI*
- Tiedemann, R.; “Historical materialism or political messianism? An interpretation of the Theses “On the concept of History”, en *Benjamin –Philosophy, aesthetics, history-* edited by Gary Smith, The University of Chicago Press, 1983/1989A