«El anuncio de la igualdad como principio constitucional supuso desde el comienzo no sólo un progreso para el pensamiento, sino también un peligro.» (Max Horkheimer, «Materialismus und Moral» [«Materialismo y moral»], en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 2, 1933, p. 188.) En esta zona de peligro se hallan las incongruentes uniformidades en la descripción de la multitud de Poe; la alucinación de los siete viejos idénticos es de la misma índole.
[J 92, 3]

Es sólo como mercancía que la cosa ejerce su efecto de alienar a los hombres entre sí. La empatía con el valor de cambio de la mercancía, con su substrato igualitario: en esto reside lo decisivo. (La igualdad cualitativa absoluta del tiempo en el que discurre el trabajo que produce el valor de cambio, es el fondo gris en el que destacan los colores chillones de la sensación.)
[J 92, 4]

Sobre el *spleen*. Blanqui el 16 de septiembre de 1853 a Lacambre: «Las noticias del verdadero Imperio de los Muertos serían sin ninguna duda mucho más interesantes que las de este triste vestíbulo del Reino de los manes donde hacemos (!) cuarentena. Nada tan lastimoso como esta existencia de recluso que se agita y da vueltas en el fondo de un bocal como arañas buscando una salida». Maurice Dommanget, *Blanqui en Belle-Île*, ⟨París, 1935⟩, p. 250.
[J 92, 5]

Tras su fracasado intento de fuga de Belle-Île, Blanqui fue arrojado durante un mes al «château Fouquet». Dommanget habla ⟨«⟩de la agobiante y sombría sucesión de horas y de minutos que martillea el cráneo». Maurice Dommanget, *Blanqui en Belle-Île*, p. 238.
[J 92 a, 1]

Hay que comparar los siguientes versos de Barbier con partes de «Paisaje» [cit. en Sainte-Beuve, *Portraits contemporains* [*Retratos coetáneos*], II, París, 1882, p. 234 [«Briseux y Auguste Barbier»]]:

«¡Qué dicha inefable y qué voluptuosidad
Ser una chispa viva de la divinidad;
Ver desde lo alto del cielo y desde sus bóvedas esféricas
Resplandecer bajo los pies el polvo de los mundos,
Oír a cada instante sus brillantes despertares
Cantar como pájaros miles de soles!
¡Oh, qué dulce es vivir junto a tantas cosas bellas!
¡Qué dulce placer ser feliz sin conocer las causas!
¡Qué dulce estar a gusto sin desear lo mejor,
Y no tener jamás que cansarse de los cielos!».
[J 92 a, 2]

K

[Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung]

«Mi buen padre estuvo en París.»
Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* [*Cartas de París*], I, 1842, p. 58.

«Biblioteca donde unos libros se han fundido dentro de otros y donde los títulos se han borrado.»
Doctor Pierre Mabille, «Préface à l'Eloge dez préjugés populaires» [«Prefacio al Elogio de los prejuicios populares»], *Minotauro* II (invierno, 1935), n.° 6, ⟨p. 2⟩

«Elevando el Panteón su cúpula sombría hacia la sombría cúpula del cielo.»
Ponson de Terrail, *Les drames de Paris* [*Los dramas de París*], I, 9.

El despertar como proceso gradual, que se impone tanto en la vida del individuo como en la de las generaciones. Dormir es su fase primaria. La experiencia juvenil de una generación tiene mucho en común con la experiencia onírica. Su figura histórica es una figura onírica. Toda época tiene un lado vuelto hacia los sueños, el lado infantil. En el caso del siglo pasado, aparece muy claramente en los pasajes. Pero mientras que la educación de las generaciones anteriores en la tradición y en el adoctrinamiento religioso interpretó para ellas esos sueños, la educación actual conduce simplemente a la

distracción de los niños. Proust, como fenómeno sin igual, sólo pudo aparecer en una generación que había perdido todos los apoyos corpóreo-naturales de la rememoración y, más pobre que las anteriores, estaba librada a sí misma, de modo que sólo pudo hacerse con los mundos infantiles de forma aislada, dispersa y patológica. Lo que aquí se presenta a continuación es una tentativa sobre la técnica del despertar. Una tentativa por darnos cuenta del giro dialéctico y copernicano de la rememoración. [K 1, 1]

El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo «lo que ha sido», se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, constatarlos es la tarea del recuerdo. Y en efecto, el despertar es la instancia ejemplar del recordar: el caso en que conseguimos recordar lo más cercano, lo más banal, lo que está más próximo. Lo que quiere decir Proust cuando reordena mentalmente los muebles en la duermevela matinal, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto de lo que aquí, en el nivel de lo histórico, y colectivamente, debe ser asegurado. Hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar. [K 1, 2]

Hay una experiencia absolutamente única de la dialéctica. La experiencia compulsiva, drástica, que refuta toda «progresividad» del devenir y muestra todo aparente «desarrollo» como un vuelco dialéctico sumamente complejo, es el despertar de los sueños. Los chinos, en sus cuentos y relatos, encontraron a menudo formulaciones sumamente expresivas del esquematismo dialéctico que está a la base de este proceso. El nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado. ¡Pasar por el pasado en el recuerdo del sueño! – Por tanto: recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración. [K 1, 3]

El siglo XIX, un periodo (un tiempo onírico) en el que la conciencia individual, en la reflexión, continúa manteniéndose, mientras que la conciencia colectiva, por contra, se adormece en un sueño cada vez más profundo. El durmiente –sin distinguirse en esto del loco– inicia el viaje macrocósmico mediante su cuerpo. Pero los ruidos y sensaciones de su interior, que en la persona sana y despierta se diluyen en el mar de la salud –presión arterial, movimientos intestinales, pulso y tono muscular–, engendran en sus sentidos interiores, de inaudita agudeza, el delirio o la imagen onírica, que los traducen y explican. Así le ocurre también al colectivo onírico, el cual, al adentrarse en los pasajes, se adentra en su propio interior. Este colectivo es el que tenemos que investigar para interpretar el siglo XIX –en la moda y en la publicidad, en las construcciones y en la política– como consecuencia de su historia onírica. [K 1, 4]

Uno de los presupuestos tácitos del psicoanálisis es que la oposición diametral entre el sueño y la vigilia no tiene validez alguna para la forma empírica de la conciencia humana, tendiendo más bien a una infinita variedad de estados concretos de conciencia, determinados por todos los grados concebibles de vigilia de todos los centros posibles. El estado de la conciencia, tallada en múltiples facetas por el sueño y la vigilia, sólo se puede transferir del individuo al colectivo. Para éste, naturalmente, pasa a ser en muchos casos interior lo que en el individuo es exterior: arquitecturas, modas, e incluso el tiempo meteorológico son en el interior del colectivo lo que las sensaciones de los órganos, la percepción de la enfermedad o de la salud son en el interior del individuo. Y son, mientras persisten en una figura onírica inconsciente y amorfa, procesos tan naturales como el proceso digestivo, la respiración, etc. Se hallan en el ciclo de lo eternamente igual, hasta que el colectivo se apropia de ellos en la política, y de ellos resulta historia. [K 1, 5]

«¿Quién habitará la casa paterna? ¿Quién rezará en la iglesia donde fue bautizado? ¿Quién conocerá todavía la habitación en que él escuchó un primer grito, donde recogió un último suspiro? ¿Quién podrá poner su frente en el antepecho de una ventana donde juvenil él habrá tenido esos sueños que se sueñan despierto, que son la gracia de la aurora en el yugo largo y sombrío de la vida? ¡Oh raíces de gozo arrancadas del alma humana!» Louis Veuillot, *Les odeurs de Paris* [*Los olores de París*], París, 1914, p. 11. [K 1 a, 1]

El hecho de que fuéramos niños en esa época forma parte de su imagen objetiva. Tenía que ser como fue para sacar adelante esta generación. Lo cual significa que en el contexto onírico buscamos un momento teleológico. Este momento es el aguardar. Los sueños aguardan secretamente el despertar; el durmiente se entrega a la muerte sólo si es revocable, aguarda el instante en el que con astucia escapará de sus garras. Y lo mismo el colectivo onírico, para quien sus hijos se convierten en la feliz ocasión de su propio despertar. ■ Método ■ [K 1 a, 2]

Tarea de la infancia: introducir el nuevo mundo en el espacio simbólico. Pues el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es completamente incapaz: reconocer lo nuevo. Para nosotros las locomotoras tienen ya un carácter simbólico, porque las encontramos en la infancia. Para nuestros niños lo tienen sin embargo los automóviles, en los que nosotros sólo hemos captado el lado nuevo, elegante, moderno, desenfadado. No hay antítesis más estéril e inútil que la que pensadores reaccionarios como Klages se esfuerzan en establecer entre el espacio simbólico de la naturaleza y el de la técnica. A toda configuración verdaderamente nueva de la naturaleza –y en el fondo la técnica es también una de ellas– le corresponden nuevas «imágenes». Toda infancia descubre estas nuevas imágenes para incorporarlas al patrimonio de imágenes de la humanidad. ■ Método ■ [K 1 a, 3]

Es sumamente curioso que las construcciones en las que el experto reconoce los antecedentes de la arquitectura actual no aparezcan en absoluto a un

entendimiento despierto, pero no ejercitado en la arquitectura, como antecedentes, sino como casos especialmente anticuados e irreales. (Antiguas salas de estaciones ferroviarias, fábricas de gas, puentes.) [K 1 a, 4]

«El siglo XIX: notable cruce de tendencias individualistas y colectivistas. Quizá como en ninguna época anterior, imprime a todas las acciones un sello "individualista" (yo, nación, arte), pero subterráneamente, en territorios cotidianos mal vistos, tiene que crear, lleno de vértigo, los elementos necesarios para una configuración colectiva... De este material en bruto es del que nos tenemos que ocupar: construcciones grises, mercados cubiertos, grandes almacenes, edificios de exposiciones.» Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich* [*La arquitectura en Francia*], Leipzig/Berlín, p. 15. [K 1 a, 5]

No es sólo que no se pueda hacer abstracción de las formas de manifestación del colectivo onírico del siglo XIX, no es sólo que ellas lo caractericen mucho más rotundamente que cualquier otro siglo pasado, sino que presentan asimismo, rectamente interpretadas, la mayor importancia práctica, permitiéndonos conocer el mar por el que navegamos y la orilla de la que partimos. Por tanto, la «crítica» del siglo XIX, para decirlo en una palabra, ha de empezar por aquí. No por su mecanización y su maquinismo, sino por su historicismo narcótico, por su adicción a las máscaras, adicción que sin embargo es señal oculta de una verdadera existencia histórica que los surrealistas fueron los primeros en captar. Descifrar esta señal es lo que se propone el presente intento. Y la base revolucionaria, material, del surrealismo, es garantía suficiente de que con esta señal de verdadera existencia histórica de que hablamos, el siglo XIX consigue que su base económica alcance su más alta expresión. [K 1 a, 6]

Intentar ir más allá de las tesis de Giedion. Dice: «En el siglo XIX, la construcción desempeña el papel del subconsciente». ¿No es mejor decir: el papel del proceso orgánico, sobre el que luego se sitúan las arquitecturas «artísticas», como los sueños alrededor del entramado del proceso fisiológico? [K 1 a, 7]

El capitalismo fue una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él, una reactivación de las energías míticas. [K 1 a, 8]

Los primeros estímulos del despertar hacen más profundo el sueño. [K 1 a, 9]

«Es por demás extraño, al abarcar con la mirada todo este movimiento espiritual, que únicamente sea Scribe quien se ocupe con cercanía y detalle del presente. Todos intentan ocuparse más con el pasado que con los poderes e intereses que mueven su propio tiempo... También fue del pasado, de la historia de la filosofía, de donde obtuvo sus energías la doctrina ecléctica, y al final también de la historia de la literatura, cuyos tesoros descubrió la crítica con Villemain sin entrar más a fondo en la propia vida literaria de la época.» Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei* [*Historia de la pintura francesa moderna*], Leipzig, 1867, pp. 415-416. [K 2, 1]

Lo que encuentra el niño (y el hombre en un vago recuerdo) en los viejos pliegues del vestido en los que se metía al aferrarse a la falda de la madre: eso es lo que han de contener estas páginas. ■ Moda ■ [K 2, 2]

Se dice que lo que se propone el método dialéctico es ser justo con la correspondiente situación histórica concreta de su objeto. Pero esto no basta. Pues busca igualmente ser justo con la situación histórica concreta del *interés* por su objeto. Y esta última situación se encuentra siempre comprendida en el hecho de que este interés se siente a sí mismo preformado en aquel objeto, pero, sobre todo, en que siente ese objeto concretizado en él mismo, siente que lo han ascendido de su ser de antaño a la superior concreción del ser-actual (¡del estar-despierto!). ¿Cómo es que este ser-actual (que no es en absoluto el ser-actual del «tiempo-actual», sino uno a sacudidas, intermitente) significa ya en sí una concreción superior? El método dialéctico no puede sin duda comprender esta pregunta desde dentro de la ideología del progreso, sino solamente desde una concepción de la historia que supere a aquélla en todos sus puntos. Habría que hablar en ella de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende. La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea. Lo cual significa: ella detona el material explosivo que yace en lo que ha sido (y cuya figura propia es la *moda*). Acercarse así a lo que ha sido no significa, como hasta ahora, tratarlo de modo histórico, sino de modo político, con categorías políticas. ■ Moda ■ [K 2, 3]

El despertar venidero está, como el caballo de madera de los griegos, en la Troya de lo onírico. [K 2, 4]

Sobre la tesis de la superestructura ideológica. En primer lugar, parece que Marx sólo hubiera querido constatar aquí una relación causal entre la superestructura y la base. Pero ya la observación de que las ideologías de la superestructura reflejan las relaciones de modo falso y deformado, va más allá. Pues la cuestión es: si la base determina en cierto modo la superestructura en cuanto a lo que se puede pensar y experimentar, pero esta determinación no es la del simple reflejo, ¿cómo entonces –prescindiendo por completo de la pregunta por la causa de su formación– hay que caracterizar esta determinación? Como su expresión. La superestructura es la expresión de la base. Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura; es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda «condicionar» causalmente este contenido. El colectivo expresa por lo pronto sus condiciones de vida. Ellas encuentran su expresión en los sueños, y en el despertar su interpretación. [K 2, 5]

El *Jugendstil*: un primer intento de entendérselas con el aire libre. Encuentra una expresión característica, p. ej., en los dibujos del «Simplicisimus», que muestran claramente cómo para conseguir aire había que hacerse satírico. Por otra parte, el *Jugendstil* pudo desarrollarse en aquella claridad y aislamiento artificiales en que la publicidad presenta sus productos. Este nacimiento del *plein air* a partir del espíritu del interior es la expresión sensible de la situación del *Jugendstil* vista desde la filosofía de la historia: es soñar que se está despierto. ■ Publicidad ■ [K 2, 6]

Igual que la técnica siempre vuelve a mostrar la naturaleza desde un nuevo aspecto, cuando se acerca a los hombres vuelve siempre también a modificar sus afectos, miedos y anhelos más originarios. En este trabajo, quiero conquistar para la prehistoria una parte del siglo diecinueve. En los comienzos de la técnica, en las viviendas del siglo XIX, veremos claramente el seductor y amenazador rostro prehistórico; todavía no se nos ha desvelado en aquello que más cerca tenemos en el tiempo. Pero también se encuentra con mayor intensidad en la técnica que en otros ámbitos, dada su causa natural. Por eso las fotografías antiguas resultan fantasmagóricas, y no los grabados antiguos. [K 2 a, 1]

Sobre el cuadro de Wiertz *Pensamientos y visiones de una cabeza cortada* y sobre su explicación. Lo primero que a uno le llama la atención en esta experiencia magnetopática es la tremenda vuelta que sufre la conciencia en la muerte. «¡Cosa singular! La cabeza está aquí, debajo del cadalso, pero cree que se encuentra aún encima, formando parte del cuerpo y esperando aún el golpe que debe separarla del tronco». A. J. Wiertz, *Œuvres littéraires* [*Obras literarias*], París, 1870, p. 492. Wiertz tiene la misma inspiración que Bierce en su tremendo relato del ahorcamiento del rebelde. En el instante de su muerte, experimenta éste la huida que le libera de sus verdugos. [K 2 a, 2]

Toda corriente de moda o cosmovisión adquiere su impulso a partir de lo olvidado. Lo olvidado es tan fuerte que normalmente sólo la colectividad puede entregarse a ello, mientras que el individuo –el precursor– está amenazado de sucumbir ante su violencia, como le ocurrió a Proust. En otra⟨s⟩ palabras: lo que Proust vivió como individuo en el fenómeno de la rememoración, eso mismo –si se quiere, como castigo por la indolencia que nos impidió cargar con ello– tenemos que experimentarlo con la «corriente», la «moda», la «tendencia» (en el siglo diecinueve). [K 2 a, 3]

Moda y arquitectura permanecen en la oscuridad del instante vivido, pertenecen a la conciencia onírica del colectivo. Ésta despierta, p. ej., en la publicidad. [K 2 a, 4]

«Resulta sumamente interesante... que la ciencia afectada de fascismo tuviera que cambiar precisamente aquellas partes de Freud que aún procedían del periodo ilustrado y materialista de la burguesía... En Jung... el inconsciente... ya no es individual, no es por tanto ningún estado adquirido por el hombre... particular, sino un tesoro de la humanidad primitiva que se ha vuelto actual; no es tampoco represión, sino regreso exitoso.» Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* [*La herencia de este tiempo*], Zúrich, 1935, p. 254. [K 2 a, 5]

Índice histórico de la infancia según Marx. En su deducción del carácter normativo del arte griego (como carácter surgido de la infancia del género humano), dice Marx: «¿No ve cada época revivir, en la naturaleza del niño, su propio carácter bajo su verdadera forma natural?», cit. por Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, París, ⟨1933⟩, p. 175. [K 2 a, 6]

Más de cien años antes de que fuese evidente, el ritmo de la producción anuncia la enorme intensificación del ritmo de vida. Y ciertamente en la figura de la máquina. «El número de herramientas de trabajo que él (*sc.* el hombre) puede manejar al mismo tiempo, está limitado por el número de sus herramientas naturales de producción, esto es, de sus propios órganos corpóreos... La *Jenny*, por contra, hila desde el principio con 12-18 husos, la máquina tejedora teje con más de 1.000 agujas a la vez, etc. El número de herramientas que esta máquina emplea simultáneamente se ha emancipado desde el principio de los límites orgánicos que restringen el instrumental del trabajador.» Karl Marx, *Das Kapital* [*El capital*], I, Hamburgo, 1922, p. 337. El ritmo de trabajo de las máquinas provoca cambios en el ritmo de la economía. «En este país lo esencial es hacer una gran fortuna con la menor demora posible. Antiguamente, la de una casa de comercio iniciada por el abuelo estaba apenas acabada por el nieto. Las cosas ya no son así; se quiere disfrutar sin esperar; sin tener paciencia.» Louis Rainier Lanfranchi, *Voyage à Paris ou esquisses des hommes et des choses dans cette capitale* [*Viaje a París o esbozos de hombres y de cosas en esta capital*], París, 1830, p. 110. [K 3, 1]

La simultaneidad, este fundamento del nuevo estilo de vida, proviene también de la producción industrial: «Cada parte de una máquina proporciona directamente a la que le sigue su materia prima, y puesto que todas actúan a la vez, el producto se encuentra continuamente en distintas etapas de su proceso de formación, en transición de una fase productiva a otra... La máquina combinada, un sistema articulado de diversas máquinas individuales y de grupos enteros de ellas, es tanto más perfecta cuanto más continuo sea su proceso global, esto es, cuantas menos interrupciones sufra la materia prima para pasar de su primera fase a la última; tanto más perfecta, por tanto, cuanto más sea el propio mecanismo –en lugar de la mano del hombre– el que dirija el paso de una fase de producción a otra. Si en el trabajo manual el aislamiento de los distintos procesos particulares es un principio dado por la división del trabajo mismo, en la fábrica desarrollada domina por contra la continuidad de los procesos particulares». Karl Marx, *El capital*, I, Hamburgo, 1922, p. 344. [K 3, 2]

El cine: despliegue ⟨¿resultado?⟩ de todas las formas perceptivas, pautas y ritmos que se encuentran preformados en las máquinas actuales, de modo que

todos los problemas del arte actual encuentran su formulación definitiva únicamente en relación con el cine. ■ Precursores ■ [K 3, 3]

Una pequeña muestra de análisis materialista, más valiosa que la mayoría de las cosas que existen en este terreno: «Nos gustan esos pesados materiales que la frase de Flaubert levanta y deja caer con el ruido intermitente de una excavadora. Porque si, como se ha escrito, la lámpara nocturna de Flaubert tenía para los marineros el efecto de un faro, es posible decir también que las frases lanzadas por su "garganta" tenían el ritmo regular de las máquinas que sirven para hacer los desmontes. Felices los que oyen ese ritmo obsesivo». Marcel Proust, *Chroniques* [*Crónicas*], París, ⟨1927⟩, p. 204 (A propósito del «estilo» de Flaubert.) [K 3, 4]

En su capítulo sobre el carácter fetichista de la mercancía, Marx mostró la apariencia ambigua que presenta el mundo económico del capitalismo –una ambigüedad muy aumentada por la intensificación de la economía capitalista–. Resulta claramente visible, p. ej., en las máquinas, que agudizan la explotación en vez de aliviar la suerte del hombre. ¿No se encuentra esto, en general, relacionado con la doble faz de las apariencias del siglo XIX, de la que nos ocupamos? ¿Una importancia hasta entonces desconocida de la embriaguez para la percepción, de la ficción para el pensamiento? «En medio de esta conmoción general, algo se ha derrumbado, una gran pérdida para el arte: la armonía, ingenua y por tanto llena de carácter, de la vida y de la apariencia», dice significativamente Julius Meyer, *Historia de la pintura francesa moderna desde 1789*, Leipzig, 1867, p. 31. [K 3, 5]

Sobre el significado político del cine. El socialismo jamás hubiera llegado al mundo de haber querido simplemente entusiasmar a los trabajadores con un orden mejor de las cosas. Marx consiguió interesarlos por un orden en el que les iría mejor, mostrándoselo como justo, y esto constituyó la fuerza y la autoridad del movimiento. Pero con el arte ocurre exactamente lo mismo. Nunca, por utópico que sea el plazo de tiempo, se ganará a las masas para un arte elevado, sino siempre sólo para uno que les sea cercano. Y la dificultad consiste precisamente en configurarlo de modo que se pueda asegurar con la mejor conciencia que es un arte elevado. Ahora bien, esto no lo conseguirá casi nada de lo que propaga la vanguardia burguesa. Aquí es completamente válido lo que afirma Berl: «La confusión de la palabra revolución, que, para un leninista, significa la conquista del poder por el proletariado y que, por otra parte, significa el trastrueque de los valores espirituales admitidos, los surrealistas la subrayan bastante mediante su deseo de mostrar a Picasso como un revolucionario... Picasso los decepciona... un pintor no es revolucionario por haber "revolucionado" la pintura, tal como un modista como Poiret por haber "revolucionado" la moda o tal como un médico por haber "revolucionado" la medicina». Emmanuel Berl, «Premier pamphlet» [«Primer panfleto»], *Europe*, n.° 75, 1929, p. 401. La masa exige de la obra de arte (que para ella está comprendida entre los objetos de uso) ante todo algo cálido. Aquí el primer fuego que hay que provocar es el odio. Pero su calor muerde o quema sin proporcionar el «confort del corazón» que cualifica al arte para el uso. Por contra, el *kitsch* no es sino arte con un carácter de uso, absoluto y momentáneo, del cien por cien. Pero con ello el *kitsch* y el arte, precisamente en las formas más consagradas de expresión, se encuentran enfrentados sin remedio. Sin embargo, es propio de las formas vivientes, en desarrollo, que ⟨ellas⟩ posean algo cálido, aprovechable, en fin, capaz de dar felicidad, de modo que pueden retomar en sí, dialécticamente, el *kitsch*, acercándose con ello a la masa, sin dejar de superarlo. Esta tarea quizá sólo la pueda cumplir hoy el cine, en cualquier caso a nada está más próxima. Y quien se haya dado cuenta de esto, tenderá a limitar la soberbia del cine abstracto –por importantes que puedan ser sus experimentos–. Pedirá un periodo de veda, un espacio protegido para ese *kitsch* cuyo lugar providencial es el cine. Sólo él puede hacer que explote el material que almacenó el siglo XIX en esa materia extraña y quizá desconocida con anterioridad que es el *kitsch*. Pero igual que la abstracción es peligrosa para la estructura política del cine, también puede serlo para los demás medios modernos de expresión (iluminación, edificación, etc.). [K 3 a, 1]

Se puede formular así el problema formal del nuevo arte: ¿cuándo y cómo los universos formales de la mecánica, del cine, de la construcción de maquinaria, de la nueva física, etc. –que nos han sobrevenido sin nuestra colaboración, imponiéndose sobre nosotros– nos mostrarán claramente lo que en ellos hay de naturaleza? ¿Cuándo se alcanzará un estado de la sociedad en el que estas formas, o las que de ellas surjan, se nos muestren como formas de la naturaleza? Sin duda que esto sólo ilumina un momento de la esencia dialéctica de la técnica. (Es difícil decir cuál: la antítesis, si es que no la síntesis.) En cualquier caso, en ella vive también el otro momento: el que pone en acción fines ajenos a la naturaleza con medio⟨s⟩ igualmente ajenos a ella, hostiles a ella, que se emancipan de ella y la someten. [K 3 a, 2]

Sobre Grandville⟨:⟩ «Vivía una vida imaginaria sin límites dentro de un dominio prodigioso de poesía primaria, entre la inhábil visión de la calle y los conocimientos de una vida secreta de cartomántico o de astrólogo sinceramente atormentados por la fauna, la flora y la humanidad de los sueños... Grandville fue tal vez el primero de todos los dibujantes en dar a la vida larvaria de los sueños una forma plástica razonable. Pero bajo esta ponderada apariencia surgía el *flebile nescio quid* que desconcierta y provoca una inquietud, a veces bastante molesta». Marc-Orlan, «Grandville le précurseur» [«Grandville, el precursor»], *Arts et métiers graphiques* 44 (15 de diciembre de 1934), pp. 20-21. El artículo presenta ⟨a Grandville⟩ como precursor del surrealismo y sobre todo del cine surrealista (Méliès, Walt Disney). [K 4, 1]

Confrontación del inconsciente visceral con el inconsciente del olvido, el primero predominantemente individual, el segundo predominantemente colectivo. «La otra parte del inconsciente está constituida por la masa de las cosas aprendidas en el correr de los años o en el correr de la vida, que fueron conscientes y que por difusión entraron en el olvido... Vasto fondo

submarino donde todas las culturas, todos los estudios, todas las andaduras de los espíritus y las voluntades, todas las revueltas sociales, todas las luchas emprendidas se encuentran reunidos en un vaso informe... Los elementos pasionales de los individuos se han retirado y extinguido. Sólo subsisten los datos sacados del mundo exterior más o menos transformados o digeridos. Este inconsciente está constituido por mundo exterior... Nacido de la vida social, este humus pertenece a las sociedades. La especie y el individuo cuentan poco, las razas y las épocas son sólo indicadores. Este enorme trabajo confeccionado en la sombra reaparece en los sueños, los pensamientos y las decisiones, sobre todo en el momento de periodos importantes y de trastornos sociales; es el gran fondo común, reserva de los pueblos y de los individuos. La revolución, la guerra, así como la fiebre lo ponen mejor en movimiento... Al ser superada la psicología individual, llamamos a una especie de historia natural de los ritmos volcánicos y de los cursos de agua subterráneos. No hay nada en la superficie del globo que no haya sido subterráneo (agua, tierra, fuego). No hay nada en la inteligencia que no haya tenido que hacer digestión y circuito en las profundidades.» Doctor Pierre Mabille, «Préface à l'éloge des préjugés populaires» [«Prefacio al Elogio de los prejuicios populares»], *Minotauro* II (invierno, 1935), n.° 6, p. 2. [K 4, 2]

«El pasado más reciente se presenta siempre como si hubiera sido aniquilado por catástrofes.» Wiesengrund, por carta ⟨5. 6. 1935⟩. [K 4, 3]

A propósito de los recuerdos de juventud de Henry Bordeaux: «Para decirlo todo, el siglo diecinueve se escurría sin parecer anunciar en absoluto el siglo veinte». André Thérive, «Les livres» [«Los libros»] (*Le Temps*, 27 de junio de 1935). [K 4, 4]

«La brasa flamea en tus pupilas
Y tú reluces como un espejo.
¿Tienes pies, tienes alas,
Mi locomotora de negra ijada?
Ved cómo ondean sus crines,
Oíd su relincho,
Su galope es un fragor
De artillería y de trueno.»

Refrán:

«¡Dale avena a tu caballo!
Ensillado, embridado, ¡un silbido! ¡Y en marcha!
Al galope, sobre el puente, bajo el arco,
Corta montaña, llano y valle:
¡Ningún caballo es tu rival!»

Pierre Dupont, *Le chauffeur de locomotive* [*El conductor de locomotora*], París (pasaje du Caire). [K 4 a, 1]

«Desde lo alto de la torre de Notre Dame contemplé ayer la inmensa ciudad; ¿quién construyó la primera casa, cuándo se derrumbará la última y se verá el suelo de París como el de Tebas y Babilonia?» Friedrich von Raumer, *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830* [*Cartas desde París y Francia en el año 1830*], II, Leipzig, 1831, p. 127. [K 4 a, 2]

Añadidos de D'Eichthal al plan Duveyrier de la nueva ciudad. Se refieren al templo. Es importante que el mismo Duveyrier diga: «¡Mi templo es una mujer!». Replica D'Eichtal: «Creo que habrá en el templo el palacio del hombre y el palacio de la mujer; el hombre irá a pasar la noche a casa de la mujer y la mujer vendrá a trabajar durante el día a casa del hombre. Entre los dos palacios estará el templo propiamente dicho, el lugar de comunión del hombre y de la mujer con todas las mujeres y con todos los hombres; y ahí la pareja ni reposará ni trabajará sola... El templo debe representar un andrógino, un hombre y una mujer... La misma división deberá reproducirse para la ciudad, para el reino, para toda la tierra: existirá el hemisferio del hombre y el de la mujer». Henry-René d'Allemagne, *Les Saint-Simoniens 1827-1837* [*Los sansimonianos 1827-1837*], París, 1930, p. 310. [K 4 a, 3]

El París de los sansimonianos. Del proyecto que Charles Duveyrier mandó a *L'Advocat* para que fuera incluido en el *libro de los ciento uno* (lo que nunca ocurrió): «Hemos querido darle forma humana a la primera ciudad bajo la inspiración de nuestra fe». «El buen Dios ha dicho por boca del hombre que nos manda... ¡París! y sobre los bordes de tu río y en tu casco imprimiré el distintivo de mi nueva generosidad... Tus reyes y tus pueblos han caminado con la lentitud de los siglos y se han detenido en un sitio magnífico. Ahí reposará la cabeza de mi ciudad... Los palacios de tus reyes serán su frente... Conservaré su barba de altos castaños... Desde la cima de esta cabeza, barreré el viejo templo cristiano... y sobre este sitio neto concederé una cabellera de árboles... Encima del pecho de mi ciudad, en el centro simpático de donde divergen o en donde convergen todas las pasiones, allí donde los dolores y las alegrías vibran, construiré mi templo... plexo solar del coloso... Las lomas de Roule y de Chaillot serán sus flancos; situaré ahí la banca y la universidad, los mercados y las imprentas... Extenderé el brazo izquierdo del coloso sobre el río Sena; será... lo opuesto... de Passy. El cuerpo de los ingenieros... compondrá la parte superior, que se extenderá hacia Vaugirard, y formaré el antebrazo con la reunión de todas las escuelas especiales de ciencias físicas... En el intervalo... agruparé todos los liceos que mi ciudad estrechará contra su pecho izquierdo, donde se alberga la universidad... Extenderé el brazo derecho del coloso en señal de fuerza hasta la estación de Saint-Ouen... Llenaré ese brazo de talleres de industria menuda, pasajes, galerías, bazares... Formaré el muslo y la pierna derecha con todos los establecimientos de gran fabricación. El pie derecho descansará en Neuilly. El muslo izquierdo ofrecerá a los extranjeros largas filas de hoteles. La pierna izquierda llevará hasta el bosque de Boulogne... Mi ciudad está en la actitud de un hombre listo para andar; sus pies son de bronce, se apoyan sobre una doble carretera de piedra y de hierro. Aquí se fabrican... las carretas de carga y los aparatos de comunicación; aquí los carros luchan por su velocidad... Entre las rodillas es un tiovivo en elipse, entre las piernas un inmenso hipódromo.» Henry-René d'Allemagne, *Los sansimonianos 1827-1837*, París, 1930, pp. 309-310. La idea de este proyecto procede de Enfantin, que se sirvió de grabados anatómicos para bosquejar la ciudad futura. [K 5]

«No, el Oriente os reclama;
Id a fecundar sus desiertos,
Haced gigantes en los aires
Las torres de la *nueva ciudad*.»

F. Maynard, *L'avenir est beau* [*El porvenir es bello*] (*Foi nouvelle. Chants et chansons de Barrault, Vinçard... 1831 à 1834* [*Fe nueva. Cantos y canciones de Barrault, Vinçard... 1831 a 1834*],

París, 1 de enero de 1835, 1.er Cuaderno, p. 81). Respecto al motivo del desierto, véase el *Canto de los industriales* de Rouget de Lisle y *El desierto* de Félicien David. [K 5 a, 1]

París en el año 2855: «La ciudad tiene treinta leguas de diámetro; Versalles y Fontainebleau, barrios extraviados entre tantos otros, proyectan sobre dos distritos menos pacíficos los refrescantes senderos de sus árboles veinte veces seculares. Sèvres, convertido en mercado permanente de los chinos, que tienen nuestra nacionalidad desde la guerra de 2850, expone... sus pagodas de resonantes campanillas, en medio de las cuales existe aún la antigua manufactura reconstruida en porcelana de la reina». Arsène Houssaye, «El París futuro» (*Paris et les Parisiens au xixe siècle* [*París y los parisinos en el siglo xix*], París, 1856, p. 459). [K 5 a, 2]

Chateaubriand sobre el obelisco de la Concordia: «Llegará la hora en que el obelisco del desierto volverá a encontrar, sobre la plaza des Meurtres, el silencio y la soledad de Luxor». Cit. en Louis Bertrand, «Discours sur Chateaubriand» [«Discurso sobre Chateaubriand»], *le Temps*, 18 de septiembre de 1935. [K 5 a, 3]

Saint-Simon propuso transformar una montaña suiza «en una estatua de Napoleón, que en una mano habría de sostener una ciudad habitada y en la otra un lago». «El conde Gustav von Schlabrendorf en París sobre sucesos y personajes de su tiempo» [en Carl Gustav Jochmann, *Reliquien Aus seinen nachgelassenen Papieren Gesammelt von Heinrich Zschokke* [*Reliquias de su legado póstumo reunidas por Heinrich Zschokke*, I, Hechingen, 1836, p. 146]. [K 5 a, 4]

El París nocturno en *El hombre que ríe*: «El pequeño errante sufría la pasión de la ciudad adormilada. Aquellos silencios de hormigueros paralizados desprenden vértigo. Todas esas letargias mezclan sus pesadillas, esos sueños son un tropel». (Cit. R. Caillois, «Paris, mythe moderne» [«París, mito moderno»], *N(ouvelle) R(evue) F(rançaise)* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 691.) [K 5 a, 5]

«Debido a que el inconsciente colectivo... es expresión de la historia del mundo, que se deposita en el sistema central y simpático, supone... una especie de imagen intemporal y hasta cierto punto eterna del mundo, contrapuesta a nuestra imagen del mundo en la conciencia, que es momentánea.» C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart* [*Problemas espirituales del presente*], Zúrich/Leipzig/Stuttgart, 1932, p. 326 («Psicología analítica y cosmovisión»). [K 6, 1]

Jung llama –¡en ocasiones!– a la conciencia «nuestra conquista prometeica». C. G. Jung, *Problemas espirituales del presente*, Zúrich/Leipzig/Stuttgart, 1932, p. 249 («El cambio de vida»). Y en otro contexto: «Es el pecado prometeico de ser ahistóricos. El hombre moderno es pecador en este sentido. *Una conciencia más elevada es por tanto culpa*»; *loc. cit.*, p. 404 («El problema espiritual del hombre moderno»). [K 6, 2]

«Desde luego, no puede haber ninguna duda de que desde... la época memorable de la Revolución francesa, lo espiritual... pasó con creciente fuerza de atracción al primer plano de la conciencia general. Aquel gesto simbólico de la entronización de la Diosa Razón en Notre Dame parece haber

significado para el mundo occidental algo parecido al derribo del roble de Wotan por los misioneros cristianos, pues entonces como ahora no cayó ningún rayo de venganza que fulminara al transgresor.» C. G. Jung, *Problemas espirituales del presente*, Zúrich/Leipzig/Stuttgart, 1932, p. 419 («El problema espiritual del hombre moderno»). ¡El plazo de la «venganza» por estos dos hitos históricos parece que se ha cumplido hoy simultáneamente! El nacionalsocialismo se ocupa de una, Jung de la otra. [K 6, 3]

Mientras haya un mendigo, habrá mito. [K 6, 4]

«Por otra parte, un ingenioso perfeccionamiento se había introducido en la fabricación de las plazoletas. La administración las compraba hechas, de encargo. Los árboles de cartón pintado, las flores en tafetán, desempeñaban ampliamente su papel en el oasis, donde se tenía incluso la preocupación de ocultar detrás de las hojas pájaros artificiales que cantaban todo el día. Se había así conservado lo que hay de agradable en la naturaleza, evitando lo que tiene de mal hecho y lo irregular.» Victor Fournel, *Paris nouveau et Paris futur* [*París nuevo y París futuro*], París, 1868, p. 252 («París futuro»). [K 6, 5]

«Los trabajos de M. Haussmann han dado alas, por lo menos en el origen, a una multitud de planes extraños o grandiosos... Por ejemplo, M. Hérard, arquitecto, publica en 1855 un proyecto de pasarelas que se construirían en el cruce de los bulevares Saint-Denis y Sebastopol: esas pasarelas, con galerías, semejan un cuadrado continuo, del cual cada lado está determinado por el ángulo que forman los dos bulevares al cruzarse. M. J. Brame expone en 1856, en una serie de litografías, su plan de ferrocarriles en las ciudades, y particularmente en París, con un sistema de bóvedas que sostienen raíles, vías al lado para peatones y puentes colgantes para poner esas vías laterales en comunicación... Poco más o menos en las mismas fechas, un abogado solicita, a través de una *Carta al ministro de Comercio*, el establecimiento de una serie de toldos a todo lo largo de las calles, para proteger al peatón... de tropezar con un coche o con un paraguas. Un poco más tarde, un arquitecto... propone reconstruir la Ciudad por completo en estilo gótico, para que armonice con Notre Dame.» Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, París, 1868, pp. 384-386. [K 6 a, 1]

Del capítulo «París futuro» de Fournel: «Había... cafés de primera, de segunda y de tercera clase... y según categorías se había regulado con previsión el número de salas, de mesas, de billares, de espejos, de ornamentos y de dorados... Estaban las calles del señor y las calles del servicio, así como hay escaleras del señor y escaleras del servicio en las casas bien organizadas... Sobre el frontón del caserón, un bajorrelieve... representaba en una gloria al Orden Público, en traje de infantería, con una aureola en la frente, derribando a la Hidra de cien cabezas de la Descentralización... Cincuenta centinelas, apostados en cincuenta postigos del cuartel, frente a los cincuenta bulevares, podían, con un anteojo de aproximación, ver, a quince o veinte kilómetros de ahí, a los cincuenta centinelas de las cincuenta barreras... Montmartre estaba tocado con una cúpula, adornado con un inmenso reloj eléctrico de esfera que se veía desde dos leguas, se escuchaba desde cuatro y servía de regulador de todos los relojes de la ciudad. Finalmente se había alcanzado el objetivo perseguido desde hace mucho tiempo: el de convertir París en un objeto de lujo y de curiosidad antes que de uso, una *ciudad de exposición*, situada sobre cristal... objeto de admiración y

de envidia para los extranjeros, imposible para sus habitantes». V. Fournel, *loc. cit.*, pp. 235-237, 240-241. [K 6 a, 2]

Crítica de Fournel a la ciudad sansimoniana de Ch. Duveyrier: «Hay que renunciar a proseguir la exposición de esta metáfora audaz, que M. Duveyrier continúa... con una flema cada vez más estupefaciente, sin darse cuenta siquiera de que su ingeniosa distribución devolvería a París, a fuerza de progreso, a esa época de la Edad Media en que cada industria y cada ramo del comercio estaba asentado en el mismo barrio». Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, París, 1868, pp. 374-375 («Los precursores de M. Haussmann»). [K 7, 1]

«Vamos a hablar de un monumento que nos es particularmente querido, y que nos parece de primera necesidad con un cielo como el nuestro... ¡un *jardín de invierno*!... Casi en el centro de la ciudad, un vasto, muy vasto emplazamiento capaz de contener, como el Coliseo de Roma, una gran parte de la población, estaría rodeado por un inmenso soporte luminoso, más o menos como el Palacio de cristal de Londres, como nuestros actuales mercados: columnas de fundición, unas pocas piedras para asentar las bases... ¡Ah! mi jardín de invierno, qué partido podría sacar de ti para mis novutopianos; mientras que en París, la gran ciudad, han levantado un monumento de piedra grande, pesado y feo con el que no se sabe qué hacer, y donde este año los cuadros de nuestros artistas, aquí a contraluz, se fríen bajo un sol ardiente.» F. A. Couturier de Vienne, *París moderne. Plan d'une ville modèle que l'auteur a appellée Novutopie* [*París moderno. Plan de una ciudad modelo que el autor ha llamado Novutopía*], París, 1860, pp. 263-265. [K 7, 2]

Sobre la arquitectura onírica: «En todos los países meridionales, donde la concepción popular de la calle quiere que los exteriores de las casas parezcan más "habitados" que sus interiores, esta exposición de la vida privada de los habitantes confiere a sus moradores un valor de lugar secreto que agudiza la curiosidad de los extranjeros. La impresión es la misma en las ferias: todo está en ellas tan abundantemente expuesto en la calle que lo que no se encuentra ahí adquiere la fuerza de un misterio». Adrien Dupassage, «Peintures foraines» [«Pinturas foráneas»] [*Arts et métiers graphiques*, 1939]. [K 7, 3]

¿No se podría comparar la diferenciación social en la arquitectura (cfr. descripción de Fournel de los cafés, K 6 a, 2 o del acceso principal y de servicio) con la de la moda? [K 7 a, 1]

Sobre el nihilismo antropológico, cfr. N 8 a, 1; Céline, Benn. [K 7 a, 2]

«El siglo quince... es una época en que los cadáveres, los cráneos y los esqueletos eran ultrajantemente populares. En pintura, en escultura, en literatura y en representaciones dramáticas, la Danza Macabra estaba en todas partes. Para el artista del siglo quince la atracción de la muerte, bien tratada, era una clave tan segura para alcanzar la popularidad como lo es para nuestra época un buen "*sex-appeal*".» Aldous Huxley, *Croisière d'hiver. ⟨Voyage⟩ en Amérique centrale* [*Crucero de invierno. Viaje por América central*], París, ⟨1935⟩, p. 58. [K 7 a, 3]

Sobre el interior del cuerpo. «El motivo y su elaboración procede ya de Juan Crisóstomo, *Über die Frauen und die Schönheit* [*Sobre las mujeres y la belleza*] (*Opera*, t. XII, París, ed.

B. de Montfaucon, 1735, p. 523)». «La belleza del cuerpo consiste solamente en la piel. Pues si los hombres vieran lo que hay debajo, como dicen que podía ver las entrañas aquel lince de Beocia, les asquearía la visión de las mujeres. Su gracia consiste en moco y sangre, saliva y bilis. Quien piense en todo lo que esconden los orificios nasales, la garganta y el vientre, sólo encontrará inmundicia. Y si nosotros mismos ni siquiera tocamos el moco o el excremento con los dedos, ¿cómo podemos desear abrazar el saco mismo de los excrementos?» (⟨⟩Odón de Cluny, *Collationum lib III, Migne*, tome 133, p. 556.) Cit. J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters* [*El otoño de la Edad Media*], Múnich, 1928, p. 197. [K 7 a, 4]

Sobre la teoría psicoanalítica del recuerdo: «Las investigaciones posteriores de Freud evidencian que esta concepción» [*sc.* la de la represión] «tiene que ampliarse... El mecanismo de represión... es... un caso particular de... un proceso más importante que entra en acción cuando nuestro Yo no puede dominar adecuadamente determinadas exigencias que se le plantean al aparato psíquico. El mecanismo de defensa más general no suprime las impresiones fuertes, solamente las relega... Sería preferible en aras de la claridad que formuláramos con intencionada rudeza el contraste entre memoria y recuerdo: la función de la memoria» [*sc.* el autor identifica el ámbito «del "olvido"» con el «de la memoria inconsciente», p. 130] es proteger las impresiones; el recuerdo apunta a su descomposición. La memoria es en esencia conservadora, el recuerdo es destructivo». Theodor Reik, *Der überraschte Psychologe* [*El psicólogo asombrado*], Leiden, 1935, pp. 130-132. [K 8, 1]

«Tenemos una vivencia, p. ej. la muerte de un pariente cercano... y creemos topar con el dolor en toda su intensidad... Pero el dolor sólo desvelará su intensidad después de haberlo creído superado hace tiempo.» El dolor «olvidado» se consolida y se extiende en torno suyo; cfr. la muerte de la abuela en Proust. «La vivencia es el dominio psíquico de una impresión que fue tan fuerte que no pudo tomarnos de golpe por entero.» Esta definición en sentido freudiano de la vivencia es totalmente distinta de la que tienen en mente los que hablan de que algo ha sido para ellos una «vivencia». Theodor Reik, *El psicólogo asombrado*, Leiden, 1935, p. 131. [K 8, 2]

Lo relegado al inconsciente como contenido de la memoria. Proust habla del «sueño muy vivo y creador del inconsciente... donde terminan de grabarse las cosas que sólo nos tocan ligeramente, donde las manos adormiladas se apoderan de la llave que abre, buscada en vano hasta ese momento». Marcel Proust, *La Prisonnière* [*La prisionera*], II, París, 1923, p. 189. [K 8, 3]

El pasaje clásico de Proust sobre la memoria involuntaria: preludio al momento en el que se describe el efecto de la magdalena en el autor: «Así es como, durante mucho tiempo, cuando, despierto por la noche, me acordaba de Combray, nunca volví a ver otra cosa que esa especie de lienzo luminoso... A decir verdad, yo habría podido responder a quien me hubiera preguntado que Combray comprendía también otras cosas... Pero como lo que hubiera recordado me habría venido dado únicamente por la memoria voluntaria, por la memoria de la inteligencia, y como los datos que ésta proporciona sobre el pasado no conservan nada real de él, nunca habría tenido ganas de pensar en ese resto de Combray... Así ocurre con nuestro

pasado. Es trabajo perdido que tratemos de evocarlo, inútiles todos los esfuerzos de nuestra inteligencia. Está oculto fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material... que ni siquiera sospechamos. Y depende del azar que encontremos ese objeto antes de morir, o que no lo encontremos». Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [*Por el camino de Swann*], I, pp. 67-69. [K 8 a, 1]

El pasaje clásico sobre el despertar tras la noche en el cuarto oscuro, y la orientación en él. «Cuando despertaba así, con mi espíritu agitándose para intentar saber, sin conseguirlo, dónde estaba, todo daba vueltas a mi alrededor en la oscuridad, las cosas, los países, los años. Demasiado embotado para moverse, mi cuerpo trataba de determinar, con arreglo a la forma de su fatiga, la posición de sus miembros para deducir por ella la dirección de la pared y la ubicación de los muebles, para reconstruir y dar nombre a la morada en que se encontraba. Su memoria, la memoria de sus costillas, de sus rodillas, de sus hombros, le ofrecía una tras otra varias alcobas donde había dormido, mientras a su alrededor las invisibles paredes, cambiando de sitio según la forma de la habitación imaginada, se arremolinaban en las tinieblas. Y antes incluso de que mi pensamiento... hubiese identificado la casa..., él -mi cuerpo- iba recordando para cada una el tipo de cama, el sitio de las puertas, la orientación de las ventanas, la existencia de un pasillo, junto con la idea que me hacía de ellos al dormirme y que encontraba de nuevo al despertar.» Marcel Proust, *Por el camino de Swann*, I, p. 15. [K 8 a, 2]

Proust sobre las noches de sueño profundo después de un gran agotamiento: «Ellas nos hacen retroceder allí donde nuestros músculos hunden y tuercen sus ramificaciones y aspiran la vida nueva, el jardín en que hemos sido niños. No hay necesidad de viajar para volver a verlo, hay que descender para recuperarlo. Lo que ha cubierto la tierra no está sobre ella, sino debajo, la excursión no basta para visitar la ciudad muerta, se necesitan las excavaciones». **Estas palabras se dirigen contra el consejo de buscar los lugares en los que se fue niño. Pero también mantienen su sentido como giro contra la memoria voluntaria.** Marcel Proust, *Le côté de Guermantes* [*El mundo de Guermantes*], I, París, 1920, p. 82. [K 9, 1]

Conexión de la obra proustiana con la obra de Baudelaire: «Una de las obras maestras de la literatura francesa, *Silvia*, de Gérard de Nerval, posee, así como el libro de las *Memorias de ultratumba*..., una sensación de la misma clase que el gusto de la magdalena... Finalmente en Baudelaire esas reminiscencias, más numerosas todavía, son evidentemente menos fortuitas y por consiguiente a mi parecer decisivas. Es el propio poeta quien, más por elección que por pereza, busca voluntariamente, en el olor de una mujer, por ejemplo, el de su cabellera y de su seno, las analogías inspiradoras que le evocarán "el azul del cielo inmenso y redondo" y "un puerto repleto de velas y de mástiles". Yo iba a buscar el recuerdo de las piezas de Baudelaire a cuya base se encuentra de esa manera una sensación arrebatada, para terminar de situarme en una filiación tan noble, y concederme con ello la seguridad de que la obra que yo no tendría ninguna vacilación en emprender merecía el esfuerzo que iba a consagrarle, cuando al llegar abajo de la escalera..., me

encontré... en medio de una fiesta». Marcel Proust, *Le temps retrouvé* [*El tiempo recobrado*], II, París, ⟨1927⟩, pp. 82-83. [K 9, 2]

«El hombre no es el hombre nada más que en su superficie. Levanta la piel, diseca: aquí comienzan las máquinas. Después te pierdes en una sustancia inexplicable, ajena a todo lo que sabes y que, sin embargo, es esencial.» Paul Valéry, *Cahier B 1910* [*Cuaderno B 1910*], ⟨París⟩, 1930, pp. 39-40. [K 9, 3]

Ciudad onírica de Napoleón I: «Napoleón, que por lo pronto había querido erigir un arco triunfal en cualquier lugar de la ciudad, como el primero y decepcionante de la Plaza du Caroussel, se había dejado persuadir por Fontaine para construir al oeste, donde se contaba con amplios terrenos disponibles, un París imperial que sobrepasaría al París de la monarquía, Versalles incluido. Entre la elevación de la Avenida de los Campos Elíseos y el Sena... en el llano que finaliza hoy en el Trocadero, se alzaría con "palacios para doce reyes y su séquito"... "no sólo la ciudad más bella de todas las que hay, sino de todas las que puede haber". El Arco del Triunfo se concibió como la primera construcción de esta ciudad». Fritz Stahl, *Paris* [*París*], Berlín, ⟨1929⟩, pp. 27-28. [K 9 a, 1]

N

[Teoría del conocimiento, teoría del progreso]

«Los *tiempos* son más interesantes que los hombres.»

Honoré de Balzac, *Critique litteraire* [*Crítica literaria*], Introducción de Louis Lumet, París, 1912, p. 103 [Guy de la Ponneraye, *Histoire de l'Amiral Coligny* [*Historia del almirante Coligny*]].

«La reforma de la conciencia *únicamente* consiste en despertar al mundo... del sueño sobre sí mismo.»

Karl Marx, *Der historische Materialismus. Die Frühschriften* [*El materialismo histórico. Los manuscritos*], I, Leipzig, ⟨1932⟩, p. 226 (Marx a Ruge Kreuzenach, septiembre de 1843.)

En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba. [N 1, 1]

Comparar los intentos de otros con expediciones navales en las que el polo Norte magnético desvía los barcos. Encontrar *ese* polo Norte. Lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan mi rumbo. – Sobre los diferenciales de tiempo, que para otros perturban las «grandes líneas» de la investigación, levanto yo mi cálculo. [N 1, 2]

Decir algo acerca de lo metódico de la redacción misma: cómo todo lo que se piensa tiene que ser incorporado a cualquier precio al trabajo que se realiza. Ya sea que en ello se manifieste su intensidad, o bien que los pensamientos posean desde el principio un *télos* hacia ese trabajo. Así ocurre tam-

bién con el presente pensamiento, que ha de caracterizar y proteger los intervalos de la reflexión, las separaciones entre las partes más intensamente volcadas al exterior, más esenciales de este trabajo. [N 1, 3]

Roturar terrenos en los que hasta ahora sólo crece la locura. Penetrar con el hacha afilada de la razón sin mirar a derecha o izquierda, para no caer en el horror que seduce desde lo hondo de la selva primitiva. Todo suelo tuvo una vez que ser roturado por la razón, limpiado de la maleza de la locura y del mito. Esto es lo que aquí se debe hacer con el suelo del siglo XIX. [N 1, 4]

Este escrito, que trata de los pasajes de París, se inició al aire libre de un cielo azul sin nubes curvado sobre el follaje, y sin embargo ha quedado cubierto con el polvo de muchos siglos por millones de hojas en las que se agitaban la fresca brisa del afán, el pesado aliento del investigador, la tormenta del celo juvenil y el soplo indolente de la curiosidad. Pues el cielo estival pintado en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional de París, mirando hacia abajo desde las arcadas, extendió su cubierta, soñadora y sin luz, sobre él. [N 1, 5]

El *páthos* de este trabajo: no hay épocas de decadencia. Intentar ver el siglo XIX de un modo tan absolutamente positivo como me esforcé en ver el siglo XVII en el trabajo sobre el drama barroco. No creer que hay épocas de decadencia. De ahí que toda ciudad (por encima de fronteras) sea para mí bella, y también que todo discurso acerca del mayor o menor valor de los lenguajes me resulte inaceptable. [N 1, 6]

Y más tarde el espacio acristalado frente a mi puesto en la Biblioteca Nacional; ámbito jamás hollado, terreno virgen para el pie de las figuras que conjuro. [N 1, 7]

Faceta pedagógica de este proyecto: «Tomar el medio creador plástico en nosotros y educarlo en la visión estereoscópica y dimensional de la profundidad de las sombras históricas». La frase es de Rudolf Borchardt, *Epilegomena zu Dante* [*Epilegómenos a Dante*], I, Berlín, 1932, pp. 56-57. [N 1, 8]

Delimitación de la índole de este trabajo respecto de Aragon: mientras que Aragon se aferra a los dominios del sueño, se ha de hallar aquí la constelación del despertar. Mientras que en Aragon permanece un elemento impresionista –la «mitología»–, y a este impresionismo hay que hacerlo responsable de los muchos filosofemas amorfos del libro, aquí se trata de disolver la «mitología» en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido. [N 1, 9]

Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje. [N 1, 10]

«Prescindiendo de cierto encanto por el buen gusto, los artificiosos cortinajes del pasado siglo se han vuelto rancios» dice Giedion. Giedion, *Bauen in Frankreich* [*La arquitectura en Francia*], Leipzig-Berlín, ⟨1928⟩, p. 3. Nosotros creemos, sin embargo, que el encanto que nos producen revela que también ellos contienen materiales de importancia vital para nosotros; no ciertamente para nuestra arquitectura, como ocurre con las anticipaciones constructivas de las estructuras de hierro, pero sí para nuestro conocimiento o, si se quiere, para iluminar la situación de la clase burguesa en el instante en que empieza a mostrar los primeros signos de decadencia. En cualquier caso, materiales de vital importancia política; lo demuestra tanto la fijación de los surrealistas en estos objetos, como la explotación que la moda actual hace de ellos. En otras palabras: del mismo modo que Giedion nos enseña a leer las características principales de la edificación actual en construcciones de 1850, queremos leer en la vida ⟨y⟩ en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época, la ⟨vid⟩a y las formas de hoy. [N 1, 11]

«En las escalerillas barridas por el viento de la torre Eiffel, o, mejor aún, en los brazos de acero de un Pont Transbordeur, se encuentra la vivencia estética básica de la edificación de hoy: las cosas fluyen a través de la fina red de hierro que queda tendida en el espacio: barcos, mar, casas, mástiles, paisaje, puerto. Pierden su figura delimitada: descienden en círculos unas en otras, se mezclan simultáneamente.» Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, Leipzig-Berlín, p. 7. Así también el historiador únicamente ha de levantar hoy un armazón, estrecho pero resistente –filosófico–, para llevar a su red los aspectos más actuales del pasado. Pero al igual que las magníficas vistas que las nuevas construcciones en hierro ofrecían de las ciudades –v⟨éase⟩ t⟨ambién⟩ Giedion, il⟨ustraciones⟩ 61-63– quedaron reservadas por largo tiempo a los trabajadores e ingenieros, así también el filósofo, que quiere ganar aquí las primeras perspectivas, tiene que ser un trabajador autónomo, sin vértigo y, de ser preciso, solitario. [N 1 a, 1]

De un modo análogo a como el libro sobre el Barroco ilumina el siglo XVII mediante el presente, pero con más claridad, debe ocurrir aquí con el siglo XIX. [N 1 a, 2]

Pequeña propuesta metódica para la dialéctica histórico-cultural. Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos «terrenos» según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte «fructífera», «preñada de futuro», «viva», «positiva» de esa época, y de otro la inútil, atrasada y muerta. Incluso únicamente podrá perfilarse con claridad el contorno de esta parte positiva si se la contrasta con la negativa. Pero toda negación, por otra parte, vale sólo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. De ahí que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así *in*

infinitum, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente. [N 1 a, 3]

Lo anterior, dicho de otra manera: la indestructibilidad de la vida más alta en todas las cosas. Contra los agoreros de la decadencia. Y ciertamente, ¿no es envilecer a Goethe filmar el *Fausto*, y no media un mundo entre la obra y la película? Así es. ¿Pero no media de nuevo todo un mundo entre una mala versión cinematográfica del *Fausto* y una buena? Nunca importan los «grandes» contrastes, sino sólo los contrastes dialécticos, cuyos matices, a menudo para confusión, parecen semejantes. Pero de ellos se engrendra la vida siempre de nuevo. [N 1 a, 4]

Abarcar de Breton a Le Corbusier: eso supondría tensar como un arco el espíritu de la Francia de hoy, desde donde el conocimiento alcanzaría al instante en mitad del corazón. [N 1 a, 5]

Marx expone el entramado causal entre la economía y la cultura. Aquí se trata del entramado expresivo. No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura. Se trata, en otras palabras, de intentar captar un proceso económico como visible fenómeno originario de donde proceden todas las manifestaciones de la vida de los pasajes (y con ello del siglo XIX). [N 1 a, 6]

Esta investigación, que en el fondo tiene que ver con el carácter expresivo de los primeros productos industriales, de los primeros edificios industriales, de las primeras máquinas, pero también de los primeros grandes almacenes, anuncios publicitarios, etc., posee con ello una doble importancia para el marxismo. En primer lugar, encontrará de qué manera el mundo en el que surgió la doctrina de Marx influyó en ésta, no sólo mediante sus conexiones causales, sino mediante su carácter expresivo. Pero también mostrará, en segundo lugar, qué rasgos comparte igualmente el marxismo con el carácter expresivo de los productos materiales de su tiempo. [N 1 a, 7]

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. [N 1 a, 8]

Darse cuenta una y otra vez de que el comentario de una realidad (pues se trata aquí del comentario, de la interpretación de las singularidades) exige un método completamente distinto al de un texto. En un caso es la teología, en otro la filología, la ciencia fundamental. [N 2, 1]

Se puede considerar como uno de los objetivos metódicos de este trabajo mostrar claramente un materialismo histórico que ha aniquilado en su interior la idea de progreso. Precisamente aquí, el materialismo histórico tiene

todos los motivos para separarse con nitidez de la forma burguesa de pensar. Su concepto principal no es el progreso, sino la actualización. [N 2, 2]

La «comprensión» histórica se ha de tomar fundamentalmente como vida póstuma de lo comprendido, y por eso lo que se alcanzó a conocer en el análisis de la «vida póstuma de las obras», de la «fama», ha de considerarse por encima de todo como la base de la historia. [N 2, 3]

Cómo se escribió este trabajo: peldaño a peldaño, según ofrecía el azar un mínimo punto de apoyo al pie, y siempre como aquel que escala peligrosas alturas y no puede permitirse en ningún momento mirar alrededor para no tener vértigo (pero también para reservarse para el final toda la potencia del panorama que se le ofrece). [N 2, 4]

La superación del concepto de «progreso» y del concepto de «periodo de decadencia» son sólo dos caras de una y la misma cosa. [N 2, 5]

Un problema central en el materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica? O: ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. ■ Desechos de la historia ■ [N 2, 6]

Una cita de Kierkegaard en Wiesengrund, con su comentario correspondiente: «"También se puede llegar a una consideración semejante de lo mítico partiendo de lo figurativo. Pues si en una época reflexiva, en una representación reflexiva, se ve apenas surgir lo figurativo, y fácilmente pasa desapercibido, como un fósil antediluviano que recuerda a otra forma de existir que descartaba toda duda, quizá resulte extraño que lo figurativo haya podido tener alguna vez un papel tan destacado." Kierkegaard anula seguidamente la "extrañeza". Y, sin embargo, ello anuncia la más profunda comprensión de la relación entre dialéctica, mito e imagen. Pues la naturaleza no se impone en la dialéctica como lo que siempre está vivo y presente. La dialéctica se detiene en la imagen y cita al mito en la historia más reciente como lo que hace mucho que pasó: la naturaleza como prehistoria. Por eso las imágenes, que, al igual que la del interior, llevan a la dialéctica y al mito a la indiferencia, son verdaderamente "fósiles antediluvianos". Se pueden llamar imágenes dialécticas, según la expresión de Benjamin, cuya decisiva definición de alegoría vale también para la intención alegórica de Kierkegaard como instancia de la dialéctica histórica y de la naturaleza mítica. Según ella, "en la alegoría, la facies hipocrática de la historia queda ante los ojos del observador como un petrificado paisaje primitivo"». Theodor Wiesengrund-Adorno, *Kierkegaard*, Tubinga, 1933, p. 60. ■ Desechos de la historia ■ [N 2, 7]

Que entre el mundo de la técnica moderna y el arcaico mundo simbólico de la mitología se establecen correspondencias, sólo lo puede negar el observador distraído. Al principio, la novedad técnica funciona desde luego como tal. Pero ya en el primer recuerdo infantil cambia sus rasgos. Toda infancia logra algo grande, algo insustituible para la humanidad. Toda infancia, en su interés por los fenómenos técnicos, en su curiosidad por todo tipo de inventos y máquinas, vincula las conquistas técnicas a los viejos mundos simbólicos. No hay nada en el ámbito de la naturaleza que pudiera estar excluido por principio de esa vinculación. Sólo que no se establece en el aura de la novedad, sino en la de la costumbre. En el recuerdo, en la infancia y en los sueños. ■ Despertar ■ [N 2 a, 1]

El momento prehistórico del pasado ya no queda encubierto, como antes, por la tradición de la iglesia y la familia. Esto es a la vez consecuencia y condición de la técnica. El viejo terror prehistórico se cierne sobre el mundo de nuestros padres porque ya no estamos unidos a él por tradición. Los mundos perceptivos se descomponen velozmente, lo que tienen de mítico aparece rápida y radicalmente, rápidamente se hace necesario erigir un mundo perceptivo por completo distinto y contrapuesto al anterior. Así es como se ve, bajo el punto de vista de la prehistoria actual, el ritmo acelerado de la técnica. ■ Despertar ■ [N 2 a, 2]

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen⟨,⟩ en discontinuidad. – Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. ■ Despertar ■ [N 2 a, 3]

Al estudiar la exposición de Simmel sobre el concepto de verdad en Goethe, vi claramente que mi concepto de origen en el libro sobre el drama barroco es una traslación estricta y apremiante de este concepto goethiano fundamental desde el terreno de la naturaleza al de la historia. Origen es el concepto de fenómeno originario llevado del contexto natural pagano al variado contexto judío de la historia. Y ahora también tengo que vérmelas en el trabajo de los Pasajes con una investigación del origen. Pues persigo el origen de las formas y modificaciones de los pasajes parisinos, desde su salida hasta su ocaso, y lo aprehendo en los hechos económicos. Pero estos hechos, observad⟨os⟩ desde el punto de vista de la causalidad, por tanto como causas originarias, no serían ningún fenómeno originario; llegan a serlo primeramente dejando brotar de ellos mismos, en su propio desarrollo –despliegue estaría mejor dicho–, la serie de concretas formas históricas de los pasajes, del mismo modo que la hoja despliega a partir de sí misma toda la riqueza del mundo vegetal empírico. [N 2 a, 4]

«Por estudiar esta época tan cercana y tan lejana, me comparo con un cirujano que opera con anestesia local; trabajo en regiones insensibles, muertas, y el enfermo, sin embargo, vive y aún puede hablar». Paul Morand, *1900*, París, 1931, pp. 6-7. [N 2 a, 5]

Lo que distingue a las imágenes de las «esencias» de la fenomenología es su índice histórico. (Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología de un modo abstracto, mediante la «historicidad».) Estas imágenes se han de deslindar por completo de las categorías de las «ciencias del espíritu», tales como el hábito, el estilo, etc. Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura. [N 3, 1]

Hay que apartarse decididamente del concepto de «verdad atemporal». Sin embargo, la verdad no es –como afirma el marxismo– únicamente una función temporal del proceso de conocimiento, sino que está unida a un núcleo temporal, escondido a la vez tanto en lo conocido como en el conocedor. Tan verdadero es esto, que lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido, que una idea. [N 3, 2]

Anotar la historia del trabajo de los Pasajes según su desarrollo. Su parte realmente problemática: no renunciar a nada, evidenciar plásticamente que la exposición materialista de la historia posee un sentido más elevado que la exposición tradicional. [N 3, 3]

Formulación de Ernst Bloch sobre el trabajo de los Pasajes: «la historia deja ver el sello de Scotland-Yard⟨»⟩. Fue en el contexto de una conversación en la que expuse cómo este trabajo –análogamente al método de la fisión atómica– libera las inmensas fuerzas de la historia que permanecen encadenadas en el «érase una vez» de la historiografía clásica. La historia que mostraba las cosas «como propiamente han sido» fue el más potente narcótico del siglo. [N 3, 4]

«La verdad no habrá de escapársenos», se dice en un pasaje del epigrama de Keller. Queda así formulado el concepto de verdad con el que se rompe en estas exposiciones.

[N 3 a, 1]

Una «prehistoria del siglo XIX» no tendría ningún interés si se entendiera en el sentido de que en la constitución del siglo XIX han de reencontrarse formas prehistóricas. Sólo donde se exponga el siglo XIX como forma originaria de la prehistoria, por tanto en una forma en la que la prehistoria entera se agrupa de un modo nuevo en aquellas imágenes que en el pasado siglo son pertinentes, tiene sentido el concepto de una prehistoria del siglo XIX.

[N 3 a, 2]

¿Ha de ser el despertar la síntesis entre la tesis de la conciencia onírica y la antítesis de la conciencia de vigilia? El momento del despertar sería entonces idéntico al «ahora de la cognoscibilidad», en el que las cosas ponen su verdadero gesto –surrealista–. Así, en Proust es importante que la vida entera se vuelque en el punto de fractura de la vida, dialéctico en grado máximo: en el despertar. Proust comienza exponiendo el espacio del que despierta. [N 3 a, 3]

«Si insisto en este mecanismo de la contradicción en la biografía de un escritor... es porque el seguimiento de su pensamiento no puede descuidar los hechos que tienen una lógica diferente que la de su pensamiento tomado aisladamente. No se trata de una idea a la que él se atenga, sino lo que mantiene verdaderamente... frente a acontecimientos primordiales y muy sencillos: que hay una policía, y cañones frente a los trabajadores, que hay una guerra que amenaza y el fascismo que ya reina... Se trata de la dignidad cuando un hombre somete sus concepciones a estos hechos, y no de hacer que entren esos hechos mediante un malabarismo en sus concepciones, por ingeniosas que sean.» Aragon, *D'Alfred de Vigny à Avdeenko* [*De Alfred de Vigny a Avdeenko*] (Commune, II; 20 de abril de 1935, pp. 808-809). Pero es bien posible que yo, contradiciendo mi pasado, establezca una continuidad con el de otro, quien por su parte, como comunista, lo contradice. En este caso con el de Aragon, que se desentiende en este mismo texto de su *Campesino de París*: «Y como a la mayoría de mis amigos, me gusta lo que me falta, lo monstruoso, lo que no puede vivir, lo que no puede llegar a término... Yo era como ellos, prefería el error a su contrario», p. 807.

[N 3 a, 4]

En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinad⟨a⟩ época es sin embargo a la vez «lo que ha sido desde siempre». Como tal, empero, sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que l⟨a⟩ humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños. [N 4, 1]

El discurso acerca del libro de la naturaleza indica que lo real puede leerse como un texto. Lo mismo habrá de mantenerse aquí respecto de la realidad del siglo XIX. Nosotros abrimos el libro de lo sucedido. [N 4, 2]

Del mismo modo que Proust comienza la historia de su vida con el despertar, así también toda exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar, más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa. Y así, el objeto de la presente exposición es despertar del siglo XIX. [N 4, 3]

Aprovechar los elementos oníricos al despertar es el canon de la dialéctica. Constituye un modelo para el pensador y una obligación para el historiador. [N 4, 4]

Raphael intenta corregir la concepción marxista acerca del carácter normativo del arte griego: «Si el carácter normativo del arte griego es... un hecho histórico, al explicarlo... debemos... determinar... cuáles fueron las condiciones especiales que condujeron a cada renacimiento, y cuáles fueron, por consiguiente, los factores especiales del... arte griego que esos renacimientos adoptaron como modelo. Ya que la totalidad del arte griego nunca ha poseído un carácter normativo; los renacimientos... tienen su propia historia... Sólo un análisis histórico puede indicar la época en donde la noción abstracta de una "norma"... de la antigüedad ha cuajado... Ésta únicamente fue creada por el Renacimiento, es decir, por el capitalismo primitivo, y aceptada a continuación por el clasicismo, que... comenzó a asignarle su lugar entre los encadenamientos históricos. Marx no ha progresado por este camino en la plena medida de las posibilidades del materialismo histórico». Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, París, ⟨1933⟩, pp. 178-179. [N 4, 5]

Lo característico de las formas *técnicas* (en contraposición a las formas artísticas) es que su progreso y su éxito son proporcionales a la *transparencia* de su contenido social. (De ahí la arquitectura de cristal.) [N 4, 6]

Una importante cita de Marx: «Se reconoce, en lo que concierne... por ejemplo a la epopeya... que... algunas expresiones importantes del arte sólo son posibles en un grado poco desarrollado de la evolución artística. Si eso es verdad de las relaciones entre las diferentes especies del arte, en el dominio del arte mismo será ya menos sorprendente que tal sea el caso de las relaciones entre la totalidad del dominio del arte y el desarrollo general de la sociedad». Citado sin indicación de lugar (quizá de *Theorien des Mehrwerts* [*Teorías de la plusvalía*], I) en Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, París, ⟨1933⟩, p. 160. [N 4 a, 1]

La teoría marxista del arte: tan pronto fanfarroneando como escolastizando.

[N 4 a, 2]

Propuesta de una escala de la superestructura, por A. Asturaro, «Il materialismo storico e la sociologia generale» [«El materialismo histórico y la sociología general»], Génova, 1904 (reseñado en *Die Neue Zeit* XXIII, 1, Stuttgart, p. 62, por Erwin Szabó), *Ökonomie. Familie und Verwandtschaft. Recht. Krieg. Politik. Moral. Religion. Kunst. Wissenschaft* [*Economía. Familia y parentesco. Derecho. Guerra. Política. Moral. Religión. Arte. Ciencia*]. [N 4 a, 3]

Notable afirmación de Engels sobre las «fuerzas sociales»: «Una vez captada su naturaleza, pueden ser convertidas, a manos de los productores asocia-

dos, de diabólicos señores en solícitos sirvientes». (!) Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* [*El desarrollo del socialismo: de la utopía a la ciencia*], 1882. [N 4 a, 4]

Marx en el epílogo a la segunda edición de *El capital*: «La investigación tiene que apropiarse en detalle del material, analizar sus diversas formas de desarrollo y rastrear su conexión interna. Sólo cuando se haya realizado este trabajo, se puede exponer el movimiento real como corresponde. Si esto sucede, reflejándose entonces idealmente la vida del material, puede parecer que nos las habemos con una construcción a priori». Karl Marx, *Das Kapital* [*El capital*], I, Berlín, ed. Korsch, ⟨1932⟩, p. 45. [N 4 a, 5]

Hay que mostrar la especial dificultad del trabajo histórico en torno al periodo posterior al fin del siglo XVIII. Desde que surge la gran prensa, las fuentes son inabarcables. [N 4 a, 6]

Michelet gusta de imponer al pueblo el nombre de «bárbaros»: «Bárbaros. La palabra me gusta, la acepto»; y dice de sus escritores: «Ellos aman infinitamente, demasiado, entregándose a veces al pormenor, con la santa torpeza de Albert Durero, o el pulimento excesivo de Jean-Jacques, que no oculta lo suficiente el arte; a causa de ese minucioso pormenor comprometen el conjunto. No hay que censurarlos demasiado; es... el lujo de vigor, este vigor... quiere darlo todo a la vez, las hojas, los frutos y las flores, curva y tuerce las ramas. Estos defectos de los grandes trabajadores se suelen encontrar en mis libros, que no tienen sus cualidades. ¡No importa!» J. Michelet, *Le peuple* [*El pueblo*], París, 1846, pp. XXXVI-XXXVII. [N 5, 1]

Carta de Wiesengrund, 5 de agosto de 1935: «El intento de conciliar lo que usted llama momento del "sueño" –de lo subjetivo en la imagen dialéctica– con la idea de ésta como modelo, me ha llevado a algunas formulaciones...: al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y miedo. Al funcionar las cosas muertas como imágenes de las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación. Mientras que en la apariencia se despierta a las cosas para lo más nuevo, la muerte transforma las significaciones en lo más antiguo». A estas reflexiones hay que añadir que en el siglo XIX aumenta en una cantidad y ritmo hasta entonces desconocidos el número de las cosas «vaciadas», pues el progreso técnico deja constantemente fuera de circulación nuevos objetos de uso. [N 5, 2]

«El crítico puede... conectar con toda forma de conciencia teórica y práctica y desplegar a partir de las formas *propias* de la realidad existente la realidad verdadera como su deber ser y su meta final.» Karl Marx, *El materialismo histórico. Los manuscritos*, I, ⟨Leipzig⟩, ed. Landshut y Mayer, 1932, p. 225 (*Marx an Ruge Kreuzenach* [*Marx a Ruge Kreuzenach*], septiembre de 1843). La conexión de la que aquí habla Marx no tiene en absoluto por qué

partir necesariamente del último estadio de desarrollo. Se puede llevar a cabo con épocas pasadas hace mucho, cuyo deber ser y meta final no hay que exponer desde luego en relación con el estadio siguiente de desarrollo, sino en sí mismas y como preformación de la meta final de la historia. [N 5, 3]

Engels anota (*Marx und Engels über Feuerbach. Aus dem Nachlaß* [*Marx y Engels sobre Feuerbach. Del legado póstumo*], I, Archivo Marx-Engels, ed. Rjazanov, Frankfurt a/M, ⟨1928⟩, p. 300): «No olvidar que el derecho carece, tanto como la religión, de una historia propia». Lo que vale para esos dos casos, vale antes que nada y de manera decisiva para la cultura. Sería absurdo que pensáramos los modos de existencia de la sociedad sin clases a partir de la imagen de la humanidad cultural. [N 5, 4]

«Nuestra divisa... tiene que ser: la reforma de la conciencia, pero no a partir de dogmas, sino a partir del análisis de la conciencia mítica, conciencia que es oscura para ella misma, aparezca como religiosa o política. Se verá entonces que el mundo sueña desde hace mucho con algo de lo que sólo tiene que cobrar conciencia para poseerlo en realidad.» Karl Marx, *El materialismo histórico. Los manuscritos*, I, Leipzig, ed. Landshut y Mayer, ⟨1932⟩, pp. 226-227 («Marx a Ruge Kreuzenach», septiembre de 1843). [N 5 a, 1]

La humanidad debe separarse reconciliada de su pasado, y *una* forma de estar reconciliado es la alegría. «El régimen alemán de hoy..., la inanidad expuesta al mundo del Antiguo Régimen,... es sólo más bien el *comediante* de un orden mundial cuyos *héroes reales* han muerto. La historia es sistemática, y pasa por muchas fases cuando lleva una vieja figura a la tumba. La última fase de una figura histórica mundial es su *comedia*. Los dioses de Grecia, que ya fueron trágicamente heridos de muerte en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, tuvieron que morir de nuevo, esta vez cómicamente, en los *Diálogos* de Luciano. ¿Por qué esta marcha de la historia? Para que la humanidad se separe con *alegría* de su pasado.» Karl Marx: *Der historische Materialismus Die Frühschriften* [*El materialismo histórico. Los manuscritos*], I, Leipzig, ed. Landshut y Mayer, p. 268 («Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie» [«Crítica de la filosofía hegeliana del derecho»]). El surrealismo es la muerte del último siglo en la comedia. [N 5 a, 2]

Marx (*Marx y Engels sobre Feuerbach. Del legado póstumo*, Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt a/M, ⟨1928⟩, p. 301): «No hay ninguna historia de la política, del derecho, de la ciencia, etc., del arte, de la religión, etc.». [N 5 a, 3]

En *La Sagrada Familia* se dice del materialismo de Bacon: «La materia se ríe en un esplendor poético-sensible del hombre entero». [N 5 a, 4]

«Lamento no haber podido tratar más que de una manera muy incompleta los hechos de la vida cotidiana, alimentación, vestido, habitación, usos de familia, derecho privado, diversiones, rela-

ciones de sociedad, que han constituido el principal interés de la vida para la enorme mayoría de individuos.» Charles Seignobos, *Histoire sincère de la nation française* [*Historia sincera de la nación francesa*], París, 1933, p. XI. [N 5 a, 5]

ad notam una frase de Valéry: «Lo propio de aquello que es realmente general es ser fecundo». [N 5 a, 6]

La barbarie se esconde en el concepto mismo de cultura: se considera ésta como un tesoro de valores que, si bien no son independientes del proceso productivo del que surgieron, lo son respecto de aquel en el que perduran. Sirven así a la apoteosis de este últi(m)o(?), por bárbaro que pueda ser. [N 5 a, 7]

Hay que averiguar cómo surgió el concepto de cultura, qué sentido tuvo en las distintas épocas, y a qué necesidades respondió su acuñación. Podría resultar que en tanto que designa la suma de los «bienes culturales», sea de origen reciente. Desde luego le faltó, por ejemplo, al clero que en la Alta Edad Media emprendió una guerra de exterminio contra los testimonios de la Antigüedad. [N 6, 1]

Michelet: un autor del que una cita, da igual dónde se halle, hace que el lector olvide el libro donde la encontró. [N 6, 2]

Es digna de resaltar la cuidadísima presentación tipográfica de los primeros escritos sobre problemas sociales y de beneficencia, como en Naville, *Sobre la caridad legal*, o Frégier, *Sobre las clases peligrosas*, etc. [N 6, 3]

«No sabría cómo insistir suficientemente en el hecho de que, para un materialista iluminado como Lafargue, el determinismo económico no es el "útil absolutamente perfecto" que "puede convertirse en la clave de todos los problemas de la historia".» André Breton, *Position politique du surréalisme* [*Posición política del surrealismo*], París (1935), pp. 8-9. [N 6, 4]

Todo conocimiento histórico se puede ilustrar con la imagen de una ba(lan)za equilibrada. Un platillo está cargado con lo que ha sido, el otro con el conocimiento del presente. Mientras que en el primero no pueden dejar de amontonarse numerosos hechos, por modestos que sean, en el otro sólo se pueden poner unas pocas y grandes pesas. [N 6, 5]

«La única actitud digna de la filosofía... en la era industrial... es la reserva. La "cientificidad" de un Marx no significa que la filosofía renuncie..., sino que se reserva hasta que irrumpa el dominio de una realidad más baja.» Hugo Fischer, *Karl Marx und sein Verhältnis zu Staat und Wirtschaft* [*Karl Marx y su relación con el Estado y la economía*], Jena, 1932, p. 59. [N 6, 6]

No deja de ser importante la insistencia de Engels, dentro de la concepción materialista de la historia, en lo «clásico». Para mostrar la dialéctica del desarrollo, se apoya en las leyes «que ofrece el mismo curso de la historia

real, pues todo momento se puede contemplar en relación con la fase de desarrollo de su plena madurez, de su clasicismo». Cit. Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, II, *Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa* [*Friedrich Engels*, II, *Engels y el despertar del movimiento obrero en Europa*], Berlín, ⟨1933⟩, pp. 434-435. [N 6, 7]

Engels en una carta a Mehring el 14 de julio de 1893: «Lo que ofusca a la mayoría es esta apariencia de historia autónoma que tienen las Constituciones, los sistemas legales y las concepciones ideológicas en todos los terrenos. Cuando Lutero y Calvino "superan" la religión católica oficial, Hegel a Fichte y a Kant, Rousseau –indirectamente, con su *contrato social*– al constitucionalista Montesquieu, se trata de un fenómeno que se desarrolla dentro del ámbito de la teología, de la filosofía o de la ciencia política, un fenómeno que supone una etapa en la historia de estos campos del pensamiento y que no se puede sacar de ellos. Y desde que ha llegado la ilusión burguesa de la eternidad y ultimidad de la producción capitalista, incluso la superación del mercantilismo por los fisiócratas y por Adam Smith se toma como un triunfo del pensamiento, no como el reflejo en él de nuevos hechos económicos, sino como la explicación última, por fin alcanzada, de unas condiciones fácticas omnipresentes». Cit. Gustav Mayer, *Friedrich Engels*, II, *Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa* [*Friedrich Engels*, II, *Engels y el despertar del movimiento obrero en Europa*], Berlín, pp. 450-451. [N 6 a, 1]

«Lo que Schlosser podría decir y diría contra esos reproches» [sobre una moral enojosamente estricta] «sería lo siguiente: que en la vida con mayúsculas, en la historia, al revés que en las novelas y relatos, no se adquiere una alegría superficial ante la vida, por mucho placer sensible y espiritual que haya; que de su contemplación ciertamente no se empapa uno de desprecio hacia el hombre, pero sí de una visión estricta sobre el mundo y de unos principios serios sobre la vida; que al menos sobre los más grandes jueces del mundo y del hombre, sobre un Shakespeare, un Dante o un Maquiavelo, que supieron medir la vida externa a partir de su propia vida interna, siempre causó una impresión seria y estricta.» G. G. Gervinus, *Friedrich Christoph Schlosser*, Leipzig, 1861, [*Deutsche Denkreden* [*Homenajes alemanes*], Múnich, ed. Rudolf Borchardt, 1925, p. 312]. [N 6 a, 2]

Hay que investigar la relación entre la tradición y las técnicas reprográficas. «En general, las tradiciones... se relacionan con los documentos escritos como las copias manuscritas de los mismos respecto a las de la prensa, como los sucesivos duplicados de un libro respecto a su impresión simultánea.» [Carl Gustav Jochmann,] *Ueber die Sprache* [*Sobre el lenguaje*], Heidelberg, 1828, pp. 259-260 («Die Rückschritte der Poesie» [«Los retrocesos de la poesía»]). [N 6 a, 3]

Roger Caillois, «París, mythe moderne» [«París, mito moderno»] [*Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 699] resume las investigaciones que habría que emprender para una mayor claridad del objeto de estudio. 1) Descripciones de París que anteceden al siglo XIX (Marivaux, Rètif de la Bretonne). 2) El conflicto entre girondinos y jacobinos en torno a la relación de París con las provincias; la leyenda parisina de las jornadas revolucionarias.

3) Policía secreta en el Imperio y en la Restauración. 4) Pintura moral de París por Hugo, Balzac, Baudelaire. 5) Descripciones objetivas de la ciudad: Dulaure, Du Camp. 6) Vigny, Hugo (*París incendiado* en *El año terrible*)⟨,⟩ Rimbaud. [N 7, 1]

Hay que establecer la relación entre la presencia de espíritu y el «método» del materialismo dialéctico. No sólo que en la presencia de espíritu como una de las formas más realistas de conducta siempre se pueda mostrar un proceso dialéctico. Lo que resulta decisivo es que el dialéctico no puede contemplar la historia más que como una constelación de peligros que él, siguiéndola reflexivamente en su desarrollo, se dispone a evitar en todo momento. [N 7, 2]

«La Revolución es un drama quizá mayor que una historia, y su patetismo es una condición tan imperiosa como su autenticidad.» Blanqui [cit. Geffroy, *L´enfermé* [*El encerrado*], I, París, 1926, p. 232]. [N 7, 3]

Necesidad por muchos años de escuchar atentamente cualquier cita casual, cualquier mención pasajera de un libro. [N 7, 4]

Contrastar la teoría de la historia con la observación de Grillparzer traducida por Edmond Jaloux en «Journaux intimes» [«Diarios íntimos»] (*Le Temps*, 23 de mayo de 1937): «Leer en el futuro es difícil, pero ver *puramente* en el pasado es más difícil todavía: digo *puramente*, es decir, sin mezclar en esta mirada retrospectiva todo lo que ha tenido lugar en el intervalo». La «pureza» de la mirada no es que sea difícil de alcanzar, sino que es imposible. [N 7, 5]

Para el materialista histórico es importante distinguir con el máximo rigor la construcción de una circunstancia histórica de aquello que normalmente se llama «reconstrucción». La «reconstrucción» en la empatía sólo tiene una fase. La «construcción» presupone la «destrucción». [N 7, 6]

Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos. [N 7, 7]

Las historias previa y posterior de un hecho histórico aparecen, en virtud de su exposición dialéctica, en él mismo. Más aún: toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente, se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior. Se convierte en ese campo de fuerzas en la medida en que la actualidad actúa en ella. Y así es como el hecho histórico se polariza, siempre de nuevo y nunca de la misma manera, en historia previa e historia posterior. Y lo hace fuera de sí, en la actualidad misma, al igual que una línea, dividida según la proporción apol⟨í⟩nea, experimenta su división fuera de ella misma. [N 7 a, 1]

El materialismo histórico no persigue una exposición homogénea o continua de la historia. En la medida en que la superestructura ejerce un efecto retroactivo sobre la base, resulta que una historia homogénea, por ejemplo de la economía, existe tan poco como una de la literatura o del derecho. Por ot⟨r⟩a parte, en la medida en que las diversas épocas del pasado quedan afectadas en un grado completamente distinto por el presente del historiador (a menudo el pasado más reciente le pasa completamente desapercibido al presente, éste «no le hace justicia»), es irrealizable una exposición continua de la historia. [N 7 a, 2]

Choque frontal contra el pasado mediante el presente. [N 7 a, 3]

La recepción de obras de arte grandes y muy admiradas es un *ad plures ire*. [N 7 a, 4]

La exposición materialista de la historia lleva al pasado a colocar al presente en una situación crítica. [N 7 a, 5]

Es mi intención resistir a lo que Valéry llama «una lectura lenta y erizada de resistencias de un lector difícil y refinado». Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* [*Las flores del mal*], Introducción de Paul Valéry, París, 1928, p. XIII. [N 7 a, 6]

Mi pensamiento se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. Está empapado en ella. Pero, si pasara al papel secante, no quedaría nada de lo escrito. [N 7 a, 7]

Es el presente el que polariza el acontecer en historia previa y posterior. [N 7 a, 8]

Sobre la cuestión de lo inconcluso de la historia, carta de Horkheimer del 16 de marzo de 1937: «La constatación de lo inconcluso es idealista si no incorpora lo concluso. La injusticia pasada ha sucedido y está conclusa. Los golpeados han sido realmente golpeados... Si se toma lo inconcluso con toda seriedad, entonces hay que creer en el juicio final... Quizá respecto de lo inconcluso exista una diferencia entre lo positivo y lo negativo, de modo que únicamente la injusticia, el horror y el dolor del pasado sean irreparables. La justicia practicada, las alegrías, las obras, poseen otra relación con el tiempo, pues su carácter positivo queda ampliamente negado por la caducidad. Esto es válido en primer lugar para la existencia individual, en la que no es la dicha, sino la desdicha, la que está marcada por la muerte». El correctivo a este planteamiento se encuentra en aquella consideración según la cual la historia no es sólo una ciencia, sino no menos una forma de rememoración. Lo que la ciencia ha «establecido», puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor) algo inconcluso. Esto es teología; pero en la rememoración hallamos una experiencia que nos impide comprender la historia de un modo fundamentalmente ateoló-

gico, por mucho que no debamos intentar escribirla con conceptos directamente teológicos. [N 8, 1]

La función claramente regresiva que posee la doctrina de las imágenes arquetípicas de Jung aflora en el siguiente pasaje del ensayo *Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra poética:* «El proceso creativo... consiste en avivar inconscientemente el arquetipo, y en... configurarlo hasta llegar a la obra plena. La configuración de la imagen arcaica es en cierto modo una traducción al lenguaje del presente... Ahí reside la importancia social del arte:... hace aflorar las figuras que más le faltan al espíritu de la época. La añoranza del artista procede de la insatisfacción con el presente, hasta alcanzar aquella imagen originaria en el inconsciente capaz de compensar la unilateralidad del espíritu de la época. La añoranza del artista capta esta imagen y, al acercarla a la conciencia, cambia también su figura, hasta que puede ser recogida por el hombre del presente, según su capacidad». C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart* [*Problemas espirituales del presente*], Zúrich-Leipzig-Stuttgart, 1932, p. 71. De modo que así concluye la teoría esotérica del arte, haciendo que los arquetipos sean «accesibles» al «espíritu de la época». [N 8, 2]

En la producción de Jung alcanza su último y más intenso eco uno de los elementos que, como hoy se puede ver, el expresionismo fue el primero en señalar de una manera volcánica. Se trata de un nihilismo específicamente médico, como el que se encuentra también en las obras de Benn, y que ha hallado en Céline un seguidor. Este nihilismo ha surgido del *shock* que el interior del cuerpo ha producido en los que le rodean. El mismo Jung atribuye al expresionismo el creciente interés por lo espiritual, y escribe: «El arte expresionista se anticipó proféticamente a esta tendencia, pues el arte siempre capta intuitivamente por anticipado las tendencias venideras de la conciencia general». (*Problemas espirituales del presente*, Zúrich-Leipzig-Stuttgart, 1932, p. 415; *Das Seelenproblem des modernen Menschen* [*El problema espiritual del hombre moderno*].) En este contexto, no hay que perder de vista las relaciones que Lukács ha establecido entre el expresionismo y el fascismo (cfr. K 7 a, 4). [N 8 a, 1]

«La tradición, fábula errante que acogemos,
Entrecortada como el viento en la hojarasca.»
Victor Hugo, *La fin de Satan* [*El final de Satán*], París, 1886, p. 235. [N 8 a, 2]

Julien Benda cita en *Un regular en el siglo* las palabras de Foustel de Coulanges: «quiere usted revivir una época, olvide lo que sabe de lo que ha pasado después de ella». Ésta es la oculta carta magna de la exposición de la historia de la escuela histórica, y tiene poco poder de convicción que Benda añada: «Fustel nunca dijo que esas costumbres fuesen buenas para comprender el papel que una época desempeña en la historia». [N 8 a, 3]

Plantear si existe algún vínculo común entre la secularización del tiempo en el espacio y la contemplación alegórica. La primera, como resulta patente en el último escrito de Blanqui, está oculta en la «imagen científico-natural del mundo» de la segunda mitad del siglo. (Secularización de la historia en Heidegger.) [N 8 a, 4]

Goethe ve venir la crisis de la formación burguesa. Se enfrenta a ella en el *Wilhelm Meister*. La describe en la correspondencia con Zelter. [N 8 a, 5]

Wilhelm von Humboldt sitúa el centro de gravedad en las lenguas, Marx y Engels en las ciencias naturales. El estudio del lenguaje tiene también funciones económicas: favorece el *commercium* cosmopolita. El de las ciencias naturales, por contra, favorece el proceso de producción. [N 9, 1]

El método científico se caracteriza porque desarrolla nuevos métodos al conducir a nuevos objetos. Es el mismo caso que el de la forma en el arte, caracterizada por desarrollar nuevas formas al conducir a nuevos contenidos. Y es que sólo externamente posee una obra de arte una *sola* forma, y el tratado un *solo* método. [N 9, 2]

Sobre el concepto de «salvación»: el viento del absoluto en las velas del concepto. (El principio del viento es lo cíclico.) Lo relativo es la posición de las velas. [N 9, 3]

¿De qué son salvados los fenómenos? No sólo, y no tanto, del descrédito y del desprecio en que han caído, cuanto de la catástrofe a que los aboca muy frecuentemente la exposición que hace de ellos un determinado tipo de tradición, «honrándolos como herencia». – Quedan salvados mostrando en ellos la discontinuidad. – Hay una tradición que es catástrofe. [N 9, 4]

Constituye lo más propio de la experiencia dialéctica eliminar la apariencia de lo siempre-igual, o incluso de la repetición, en la historia. La verdadera experiencia política está completamente libre de esta apariencia. [N 9, 5]

Para el dialéctico se trata de captar en las velas el viento de la historia universal. Para él, pensar es colocar las velas. *Cómo* se disponen es importante. Las palabras son sus velas. Lo que hace de ellas concepto es el modo en que se disponen. [N 9, 6]

La imagen dialéctica es relámpago. Como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido. La salvación que se lleva a cabo de esta manera –y únicamente de esta manera–, hace que sólo ⟨se⟩ realice en lo que en el instante siguiente está ya perdido sin salvación posible. Sobre esto, el pasaje metafórico de la introducción de Jochmann acerca de la mirada profética, que se inflama ante las cimas del pasado. [N 9, 7]

Ser dialéctico significa captar en las velas el viento de la historia. Las velas son los conceptos. Pero no basta con poseer velas. El arte de saber colocarlas es lo decisivo. [N 9, 8]

Hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe. Que esto «siga sucediendo», *es* la catástrofe. Ella no es lo inminente en cada caso, sino lo que en cada caso está dado. Así Strindberg –¿en *Después de Damasco*?–: el infierno no es nada que nos sea inminente, sino esta vida aquí. [N 9 a, 1]

Es bueno terminar las investigaciones materialistas con una conclusión carente de sentimientos. [N 9 a, 2]

Es propio de la salvación su sólida acometida, aparentemente brutal. [N 9 a, 3]

La imagen dialéctica es aquella forma del objet(o) histórico que satisface las exigencias de Goethe para el objeto de análisis: mostrar una síntesis auténtica. Es el fenómeno originario de la historia. [N 9 a, 4]

El homenaje o la apología procuran encubrir los momentos revolucionarios del curso de la historia. Lo que de verdad les importa es establecer una continuidad. Valoran únicamente aquellos elementos de la obra que han pasado a formar parte de su influjo. Se les escapan aquellos lugares donde la tradición se interrumpe, y con ello sus peñas y acantilados, que ofrecen un asidero a quien quiera ir más allá de ella. [N 9 a, 5]

El materialismo histórico tiene que abandonar el componente épico de la historia. Arranca violentamente la época de la sólida «continuidad de la historia». Pero también hace estallar la homogeneidad de la época. La carga con ecrasita, esto es, con presente. [N 9 a, 6]

En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí donde por primera vez, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir algo verdaderamente nuevo. [N 9 a, 7]

Para el historiador materialista, toda época de la que se ocupa es sólo la antehistoria de aquella en la que está. Y precisamente por eso, para él no hay apariencia de repetición en la historia, porque precisamente los momentos del curso de la historia que más le conciernen pasan a ser, en virtud de su índice «antehistórico», momentos del presente mismo, cambiando en cada caso su carácter propio según su determinación catastrófica o triunfante. [N 9 a, 8]

El progreso científico –como el histórico– es siempre únicamente el primer paso respectivo, nunca el segundo, tercero, o n + 1, suponiendo, a saber, que estos últimos no sólo pertenecen a la práctica científica, sino al corpus mismo de la ciencia. Pero no es éste en verdad el caso, porque toda etapa en el proceso de la dialéctica (igual que en el proceso de la historia misma), aun siempre condicionada por las anteriores, introduce un cambio fundamentalmente nuevo, que exige un tratamiento fundamentalmente nuevo. De modo que el método dialéctico se caracteriza porque desarrolla nuevos métodos al conducir a nuevos objetos. Es el mismo caso que el de la forma en el arte, caracterizada por desarrollar nuevas formas al conducir a nuevos contenidos. Y es que sólo externamente posee una obra de arte una *sola* forma, y el tratado dialéctico un *solo* método. [N 10, 1]

Definiciones de conceptos históricos fundamentales: la catástrofe: haber desaprovechado la oportunidad; el instante crítico: el *status quo* amenaza permanecer; el progreso: la primera medida revolucionaria. [N 10, 2]

Hacer saltar del continuo del curso de la historia el objeto de la historia es una exigencia de su estructura monadológica. Ésta sale por primera vez a la luz en el objeto que se ha hecho saltar. Y ciertamente lo hace en la figura de la controversia histórica, que constituye el interior (y por decirlo así las entrañas) del objeto histórico, figura en la que intervienen la totalidad de las fuerzas e intereses históricos a escala renovada. En virtud de su estructura monadológica, el objeto histórico encuentra representada en su interior su propia ante- y posthistoria. (Así, por ejemplo, la antehistoria de Baudelaire, tal como se presenta a la investigación actual, consiste en la alegoría, y su posthistoria en el *Jugendstil*.) [N 10, 3]

A la base de la controversia con la historiografía convencional y sus «homenajes», hay que poner la polémica contra la empatía (Grillparzer, Fustel de Coulanges). [N 10, 4]

El sansimoniano Barrault distingue entre épocas orgánicas y épocas críticas. La difamación del espíritu crítico comienza justo tras la victoria de la burguesía, en la revolución de julio. [N 10, 5]

El momento destructivo o crítico de la historiografía materialista cobra validez cuando hace estallar la continuidad histórica, operación en la que antes que nada se constituye el objeto histórico. De hecho, desde el curso continuado de la historia no se puede apuntar a un objeto de la misma. Por eso también la historiografía, desde siempre, se ha limitado a entresacar un objeto de este transcurso continuado. Pero lo ha hecho sin fundamento, como último recurso, porque lo primero también fue siempre para ella volver a encajar el objeto en el continuo que se había vuelto a procurar con la empatía. La historiografía materialista no escoge sus objetos a la ligera. No

los entresaca del transcurso, sino que los hace saltar de él. Sus procedimientos son más complejos, sus acontecimientos mucho más esenciales. [N 10 a, 1]

[Pues] hay que comprender el momento destructivo de la historiografía materialista como reacción a una constelación de peligros que amenazan tanto a lo transmitido por la tradición como al receptor de la misma. A esta constelación de peligros le hace frente la historiografía materialista; ahí está su actualidad, ahí tiene que probar su presencia de espíritu. Una exposición semejante de la historia tiene como meta, en palabras de Engels, «escapar del ámbito del pensamiento». [N 10 a, 2]

Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia. [N 10 a, 3]

La forma arcaica de la prehistoria, que se invoca en cada época –y precisamente hoy de nuevo la invoca Jung–, es aquella que hace de la apariencia en la historia algo deslumbrante por cuanto la remite a la naturaleza como a su patria. [N 11, 1]

Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años. [N 11, 2]

El acontecer que rodea al historiador, y del que participa, quedará en el fondo de su exposición como un texto escrito con tinta mágica. La historia que presenta al lector constituye, por decirlo así, el conjunto de citas en este texto, y únicamente son estas citas lo que se presenta de una manera legible a todo el mundo. Escribir historia significa por tanto *citar* la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto. [N 11, 3]

En torno a la doctrina elemental del materialismo histórico. 1) Objeto de la historia es aquello en lo que se realiza el conocimiento como su salvación. 2) La historia se descompone en imágenes, no en historias. 3) Allí donde se lleva a cabo un proceso dialéctico, tenemos que habérnoslas con una mónada. 4) La exposición materialista de la historia conlleva una crítica inmanente al concepto de progreso. 5) El materialismo histórico apoya su proceder en la experiencia, en el sano sentido común, en la presencia de espíritu y en la dialéctica. (Sobre la mónada N 10 a, 3.) [N 11, 4]

El presente determina en el objeto del pasado dónde se separan su ante- y posthistoria, para captar su núcleo. [N 11, 5]

Demostrar con el ejemplo que en los escritos del siglo pasado sólo el marxismo puede practicar la gran filología. [N 11, 6]

«Las primeras regiones que han sido esclarecidas no son las primeras en que ellas [las ciencias] han hecho más progresos.» Turgot, *Œuvres* [*Obras*], II, París, 1844, pp. 601-602 (*Second discours sur les progres successifs de l'esprit humain* [*Segundo discurso sobre los sucesivos progresos del espíritu humano*]) (1750). Este pensamiento juega un papel en la literatura posterior, también en Marx. [N 11, 7]

En el siglo XIX, cuando la burguesía conquistó sus posiciones de poder, el concepto de progreso probablemente perdió muchas de las funciones críticas que lo caracterizaron en un principio. (La doctrina de la selección natural tuvo una importancia decisiva en este proceso; a su sombra se fortaleció la opinión de que el progreso se produce automáticamente. Favoreció además la extensión del concepto de progreso a todos los ámbitos de la actividad humana.) En Turgot, el concepto de progreso tenía aún funciones críticas. Permitía ante todo que los hombres dirigieran su atención a los movimientos regresivos de la historia. Turgot, significativamente, vio garantizado el progreso ante todo en el campo de la investigación matemática. [N 11 a, 1]

«¡Qué espectáculo presenta la sucesión de opiniones de los hombres! He buscado en ellas el progreso del espíritu humano, y casi no veo otra cosa que la historia de sus errores. ¿Por qué su marcha, tan segura desde las primeros pasos en el estudio de las matemáticas, es en el resto tan vacilante, tan expuesta al extravío?... En esta lenta progresión de opiniones y de errores... creo ver esas primeras hojas, los primeras envolturas que la naturaleza ha dado al tallo naciente de las plantas, que salen antes que ellos de la tierra y se marchitan a continuación con el nacimiento de otras capas externas, hasta que aparezca finalmente ese tallo y se corone de flores y de frutos, imagen de la tardía verdad.» Turgot, *Obras*, II, París, 1844, pp. 600-601 (*Segundo discurso sobre los sucesivos progresos del espíritu humano*). [N 11 a, 2]

Aún existe un *limes* del progreso en Turgot: «En los últimos tiempos... era preciso volver mediante la perfección al punto en que los primeros hombres habían sido conducidos por un instinto ciego; ¿y quién no sabe que ahí está el supremo esfuerzo de la razón?». Turgot, *loc. cit.*, p. 610. En Marx aún existe este *limes*; más tarde se pierde. [N 11 a, 3]

Ya en Turgot se puede ver que el concepto de progreso se orienta a la ciencia, mientras que en el arte encuentra su correctivo (en el fondo, el arte tampoco puede considerarse completamente bajo el concepto de regresión: el trabajo de Jochmann tampoco impone del todo este punto de vista). Desde luego, Turgot exime al arte de un modo distinto a como hoy se haría: «El conocimiento de la naturaleza y de la verdad es, como ellas, infinito. Las artes, cuyo objeto es complacernos, están acotadas como nosotros. El tiempo hace que sin cesar despunten nuevos descubrimientos en las ciencias; pero la poesía, la pintura,

la música, tienen un punto fijo, determinado por el genio de las lenguas, la imitación de la naturaleza, la sensibilidad limitada de nuestros órganos... Los grandes hombres del siglo de Augusto llegaron a él y son todavía nuestros modelos». Turgot, *Obras*, II, París, 1844, pp. 605-606 (*Segundo discurso sobre los sucesivos progresos del espíritu humano*). ¡De modo que una renuncia programática a la originalidad en el arte! [N 12, 1]

«Hay partes en las artes del gusto que han podido perfeccionarse con el tiempo, testimonio de ello, la perspectiva, que depende de la óptica. Pero el color local, la imitación de la naturaleza, la expresión misma de las pasiones, son de todos los tiempos.» Turgot, *Obras*, II, París, 1844, p. 658 (*Plan du second discours sur l'histoire universelle* [*Plan del segundo discurso sobre la historia universal*]). [N 12, 2]

Concepción militante de progreso: «El error no es lo que se opone al progreso de la verdad. Son la molicie, la terquedad, el espíritu de rutina, todo lo que lleva a la inacción. – Incluso los progresos de las artes más pacíficas en los antiguos pueblos de Grecia, y en sus repúblicas, estaban mezclados con guerras continuas. Estaban como los judíos, construyendo con una mano los muros de Jerusalén y con la otra combatiendo. Los espíritus estaban siempre en actividad, los ánimos siempre excitados, las luces crecían en ellos cada día». Turgot, *Obras*, II, París, 1844 (*Pensées et fragments* [*Pensamientos y fragmentos*]), p. 672. [N 12, 3]

La presencia de espíritu como categoría política alcanza un magnífico reconocimiento en estas palabras de Turgot: «Antes de que hayamos aprendido que las cosas están en una situación determinada, ellas ya han cambiado muchas veces. De ese modo siempre percibimos los acontecimientos demasiado tarde, y la política necesita siempre prever, por así decir, el presente». Turgot, *Obras*, II, París, 1844 (*Pensamientos y fragmentos*), p. 673. [N 12 a, 1]

«El... paisaje completamente transformado del siglo XIX se puede ver hasta hoy día, al menos en sus huellas. Está modelado por el ferrocarril... Dondequiera que se muestran hermanados montaña y túnel, barranco y viaducto, talud y teleférico, río y puente de hierro... allí se encuentra el núcleo de este paisaje histórico... En toda su singularidad, dan fe de que la naturaleza, bajo el triunfo de la civilización técnica, no se hunde en la falta de nombre y de figura, de que la pura construcción del puente o del túnel no fue el único rasgo del paisaje, sino que a su lado vino enseguida el río o la montaña, y no como el vencido ante el vencedor, sino más bien como una potencia amiga... El tren de hierro que atraviesa las puertas amuralladas de la montaña... parece... regresar a su propia patria, donde reside la materia de la que ha sido hecho.» Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19 Jahrhundert* [*Panorama, o visiones del siglo XIX*], Hamburgo, 1938, pp. 34-35. [N 12 a, 2]

El concepto de progreso tuvo que dirigirse al instante contra la teoría crítica de la historia, pues ya no se empleaba como escala de medida de determinados cambios históricos, sino que debía medir la distancia entre un origen

y un final legendarios de la historia. En otras palabras: tan pronto como el progreso se convierte en el rasgo característico *de todo* el curso de la historia, su concepto aparece en un contexto de hipostatización acrítica en lugar de en uno de planteamiento crítico. Este último contexto es reconocible desde la observación histórica concreta porque hace visible la regresión con una nitidez tan grande al menos como la de cualquier progreso. (Así Turgot, Jochmann.) [N 13, 1]

Lotze como crítico del concepto de progreso: «Frente a la afirmación creída con complacencia de un progreso lineal de la humanidad... una reflexión más cuidadosa se ha visto hace mucho obligada a descubrir que la historia se retuerce más y más en espirales; unos epicicloides se antepusieron a otros; en suma, nunca faltaron melancólicos rodeos para admitir que la impresión global que produce la historia no es la de una elevación pura, sino la de una melancolía predominante. Una observación sin prejuicios empezará siempre asombrándose y quejándose de la gran cantidad de bienes culturales y aspectos genuinamente bellos de la vida... que han desaparecido para no volver jamás». Hermann Lotze, *Mikrokosmos* [*Microcosmos*], III, Leipzig, 1864, p. 21. [N 13, 2]

Lotze como crítico del concepto de progreso: «Resulta inquietante... el pensamiento de que la civilización está repartida entre las sucesivas generaciones, de modo que las últimas gozan del fruto crecido del esfuerzo sin recompensa, y a menudo de la miseria, de las anteriores. Aunque esta idea esté inspirada por nobles sentimientos, supone un entusiasmo irreflexivo tener en poco las pretensiones de cada época y de cada hombre, aparte de que considerar que sólo progresa la humanidad en general supone apartar la vista de todo su infortunio... No puede haber progreso alguno... mientras no se incremente la felicidad y plenitud de las mismas almas que antes padecieron bajo un estado carente de plenitud». Hermann Lotze, *Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, p. 23. Si concebir el progreso recurriendo a la totalidad del curso de la historia es propio de una burguesía saturada, en Lotze se anuncian las fuerzas de una burguesía forzada a una posición defensiva. Cfr., por contra, a Hölderlin: «Amo la generación de los siglos venideros». [N 13, 3]

Unas palabras que dan que pensar: «Una de las peculiaridades más notables de la condición humana es... que junto a tanto egoísmo individual, ningún presente envidie su futuro». Esta falta de envidia indica que la idea que tenemos de la felicidad está profundamente empapada de ese tiempo que es el de nuestra vida. Sólo concebimos la felicidad en el aire que una vez respiramos, entre las personas que vivieron con nosotros. En otras palabras, al concebir la felicidad –esto es lo que nos enseña aquel hecho notable– se agita también la idea de la redención. Esta felicidad está fundada en el mismo desconsuelo y abandono que fueron los nuestros. Nuestra vida, por decirlo de otra manera, es un músculo que posee suficiente fuerza para contraer la totalidad del tiempo histórico. O, aún de otro modo, la concepción

correcta del tiempo histórico descansa por completo y en absoluto sobre la imagen de la redención. (El pasaje está en Lotze, *Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, p. 49.) [N 13 a, 1]

Rechazo de la idea de progreso en la concepción religiosa de la historia: «A pesar de todos sus movimientos, la historia no podría alcanzar una meta que no estuviera a su mismo nivel, y nos veríamos dispensados del esfuerzo de buscar un progreso si en lugar de acontecer a lo largo de su curso, aconteciese a partir de cada uno de sus puntos y hacia lo alto». Hermann Lotze, *Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, p. 49. [N 13 a, 2]

Relación entre la idea del progreso y la de la redención en Lotze: «Porque el sentido del mundo se convertiría en contrasentido, rechazamos la idea de que el trabajo de las generaciones pasadas sólo sirve a las siguientes –y así hasta el infinito–, resultando irremediablemente inútil para ellas mismas» (p. 50). Esto no puede ser, «si es que el mundo mismo, junto con todo lo producido en su desarrollo histórico, no ha de aparecer como un incomprensible y vano estruendo... Que, por misterioso que pueda ser el modo, el progreso de la historia también sucede para ella: esta creencia es la que nos permite hablar de la humanidad tal como hablamos» ⟨p. 51⟩. Lotze llama a esto «la idea de una... conservación y restitución» ⟨p. 52⟩. [N 13 a, 3]

La historia cultural, según Bernheim, procede del positivismo de Comte; la *Historia de Grecia* de Beloch (⟨vol. I⟩, ²1912) es para él un ejemplo típico de influencia comteana. La historiografía positivista «relegó... el Estado y los acontecimientos políticos, viendo por contra en el conjunto del desarrollo intelectual de la sociedad el único contenido de la historia... ¡La elevación... de la historia cultural al rango del único objeto digno de la investigación histórica!». Ernst Bernheim, *Mittelalterliche Zeitanschauungen in ihrem Einfluß auf Politik und Geschichtschreibung* [*Las concepciones medievales del tiempo y su influencia sobre la política y la historiografía*], Tubinga, 1918, p. 8. [N 14, 1]

«"La categoría lógica del tiempo no domina el verbo tanto como se podría creer." Por extraño que parezca, la expresión del futuro no parece situarse sobre el mismo plano del espíritu humano que las del pasado y del presente... "El futuro no suele tener expresión propia, o, si la tiene, es una expresión complicada que no es paralela a la del presente o del pasado."... "No hay razón para creer que el indoeuropeo prehistórico haya poseído alguna vez un verdadero futuro..." (Meillet).» Jean-Richard Bloch, *Langage d'utilité, langage poétique* [*Lenguaje de utilidad, lenguaje poético*] [*Encyclopédie française* [*Enciclopedia francesa*], XVI, 16-50, 10). [N 14, 2]

Con la antinomia entre el concepto de cultura y los ámbitos autónomos del idealismo clásico, Simmel toca un punto muy importante. La distinción respectiva de tres autonomías preservó al idealismo clásico de concebir ese concepto de cultura que ha dado tantas alas a la barbarie. Dice Simmel sobre el ideal cultural: «Lo esencial... es... que suprime el valor propio del

logro estético, científico, moral... e incluso religioso, para emplearlos conjuntamente como elementos o materiales de construcción en el desarrollo de la esencia humana a partir de su estado natural». Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* [*Filosofía del dinero*], Leipzig, 1900, pp. 476-477. [N 14, 3]

«Jamás ha habido un periodo de la historia en el que la educación propia de la humanidad se extendiese a toda ella, o ya sólo a la totalidad del pueblo que mejor la encarnaba. Siempre se han encontrado todas las escalas y matices de la rudeza moral, la torpeza intelectual y la miseria corporal junto a la finura cultivada de la vida... y al libre gozo de las ventajas del orden burgués.» Hermann Lotze, *Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, pp. 23-24. [N 14 a, 1]

A la opinión de que «ya hay progreso cuando... sobre la amplia base de una incultura permanente, tomada en conjunto, se alza sin cesar cada vez más alto la cultura de una pequeña minoría» responde Lotze con esta pregunta: «¿cómo, partiendo de tales supuestos, se puede hablar de *una* historia de la humanidad?». Lotze, *Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, p. 25. [N 14 a, 2]

«El modo casi único en que se transmite la cultura de tiempos pasados» conduce, como dice Lotze, «inmediatamente de vuelta a lo contrario de lo que debería ser el objetivo de la labor histórica; me refiero a la formación de un instinto de cultura que se va apoderando de todos los elementos de la civilización, sustrayéndolos de la autoactividad y convirtiéndolos en una posesión muerta.» (P. 28.) En consecuencia: «El progreso de la ciencia no es... inmediatamente un progreso de la humanidad; lo sería si con el aumento del contenido acumulado de verdad, aumentara también la participación de los hombres en él... y la claridad de su perspectiva sobre él». Lotze, *loc. cit.*, p. 29. [N 14 a, 3]

Lotze sobre la humanidad: «No se puede decir de ella que llegue a ser lo que es con conciencia de su devenir y con el recuerdo de sus estados anteriores». Lotze, *loc. cit.*, p. 31. [N 14 a, 4]

La concepción que tiene Lotze de la historia podría ser afín a la de Stifter. «El querer sin reglas del individuo está siempre limitado en su éxito por condiciones generales al margen del capricho y fundadas en las leyes de la vida espiritual, en el sólido orden de la naturaleza.» Lotze, *loc. cit.*, p. 34. [N 14 a, 5]

Comparar con el prólogo de Stifter a *Piedras de colores*: «Tenemos en primer lugar por cosa cierta que un gran efecto se debe siempre a una gran causa, nunca a una pequeña». *Histoire de Jules César* [*Historia de Julio César*], I, París, 1865, (Napoleón III). [N 14 a, 6]

Se puede determinar la conciencia histórica revolucionaria utilizando una formulación de Baudelaire para la conciencia temporal de quien se encuentra embriagado por el hachís; habla de una noche en la que fue absorbido

por los efectos del hachís: «Por larga que ella debió de mostrárseme... me parecía no obstante que había durado unos pocos segundos, o incluso que no había cogido sitio en la eternidad». ⟨Baudelaire, *Œuvres* [*Obras*], París, ed. Le Dantec, 1931⟩, I, pp. 298-299. [N 15, 1]

Los que en cada momento están vivos se miran en el mediodía de la historia. Están obligados a proporcionar un banquete al pasado. El historiador es el heraldo que invita a los difuntos a la mesa. [N 15, 2]

Para una dietética de la escritura historiográfica. El contemporáneo que llega a conocer con qué cuidado y anticipación se ha preparado la miseria que se abate sobre él –y mostrarle esto debe ser una honda preocupación del historiador– alcanza una alta opinión de sus propias fuerzas. Una historia que le enseña de esta manera, no le entristece, sino que más bien le fortalece. Esa historia no proviene de la tristeza, a diferencia de la que se insinúa en Flaubert cuando confiesa: «Pocos adivinaron cuán triste era preciso haber estado para proponerse resucitar Cartago». La pura curiosité proviene de la tristeza y la hace más profunda. [N 15, 3]

Ejemplo de una posición histórico-cultural en el peor sentido. Huizinga habla del respeto ⟨a la⟩ vida del pueblo llano en las pastorale⟨s⟩ de la baja Edad Media. «A ello pertenece también el interés por lo andrajoso que... empieza a surgir. Las miniaturas de calendario subrayan con plena satisfacción las rodillas desolladas del segador en el campo; la pintura, los andrajos de los mendigos... Aquí se inicia el camino que conduce, pasando por los grabados de Rembrandt y los niños harapientos de Murillo, a los tipos callejeros de Steinlen.» J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters* [*El otoño de la Edad Media*], Múnich, 1928, p. 448. Se trata más bien, naturalmente, de un fenómeno muy específico. [N 15, 4]

«El pasado ha dejado de sí en los textos literarios imágenes comparables a las que la luz imprime sobre una placa sensible. Sólo el porvenir posee reveladores lo suficientemente activos como para poner de manifiesto perfectamente tales clichés. Muchas páginas de Marivaux o de Rousseau encierran un sentido misterioso, que los primeros lectores no podían descifrar plenamente.» André Monglond, *Le préromantisme français* [*El prerromanticismo francés*], I, *Le héros préromantique* [*El héroe prerromántico*], Grenoble, 1930, p. XII. [N 15 a, 1]

Una visión delatora del progreso en Hugo: *París incendiado* (*El año terrible*):

«¡Adelante! ¡Sacrificadlo todo! ¡Adelante! ¡El granero del pan!
¡Adelante! La Biblioteca, arco en donde se alza el alba,
Insondable A B C del ideal, donde sueña,
Acodado, el progreso, ese lector eterno...». [N 15 a, 2]

Sobre el estilo al que hay que aspirar: «Mediante las palabras familiares es como el estilo muerde y penetra en el lector. Mediante ellas es como los grandes

pensamientos circulan y son considerados de buena ley, como el oro y la plata marcados con una impronta conocida. Inspiran confianza a quien se sirve de ellas para hacer más sensibles sus pensamientos; puesto que en semejante empleo de la lengua común se reconoce a un hombre que conoce la vida y las cosas, y que se mantiene cerca de ellas. Además, esas palabras vuelven franco el estilo. Anuncian que el autor desde hace mucho tiempo se ha alimentado del pensamiento o del sentimiento expresados, que se los ha apropiado y los ha convertido en habituales, que las expresiones más comunes le bastan para expresar ideas que han llegado a ser vulgares en él gracias a una larga concepción. Finalmente, lo dicho así parece más verdadero; porque nada es tan claro, entre las palabras, como las llamadas familiares, y la claridad es hasta tal punto uno de los caracteres de la verdad que a menudo se la toma por ella». Nada más sutil que aconsejar claridad para al menos aparentar verdad. El consejo de escribir llanamente, cargado casi siempre de rencor, posee⟨,⟩ dado así, la máxima autoridad. J. Joubert, *Œuvres* [*Obras*], II, París, 1883, p. 293, «du style» [«Del estilo»], XCIX. [N 15 a, 3]

Una estilística digna de mención sería la de quien pudiera desarrollar la dialéctica de las prescripciones de Joubert. Así, Joubert aconseja emplear términos familiares, pero advierte contra la lengua particular que ⟨«⟩no expresa más que cosas relativas a nuestras costumbres de hoy⟨»⟩ [«Del estilo», LXVII, ⟨*loc. cit.*, p. 286⟩]. [N 16, 1]

«Todas las bonitas palabras son susceptibles de más de una significación. Cuando una bella palabra presenta un sentido más bonito que el del autor, hay que adoptarla.» J. Joubert, *Obras*, II, París, 1883, p. 293 [«Del estilo», XVII]. [N 16, 2]

En relación con la economía política, Marx caracteriza admirablemente «el componente en ella que es mera reproducción de la apariencia, tomada en tanto representación de la misma», como su «componente vulgar». Cit. Korsch, *Karl Marx*, II, ms., ⟨manuscrito⟩, p. 22. También hay que denunciar este componente vulgar en las demás ciencias. [N 16, 3]

Concepto de naturaleza en Marx: «Si en Hegel... "la naturaleza física interviene igualmente en la historia mundial", Marx por su parte concibe desde el principio la naturaleza según categorías sociales. La naturaleza física no interviene en la historia mundial directamente, sino de modo indirecto, como un proceso paulatino de producción material que desde su origen no se da sólo entre el hombre y la naturaleza, sino a la par entre el hombre y el hombre. O bien, para que comprendan también los filósofos: en lugar de la pura *naturaleza* (*natura naturans* económica), que antecede a toda actividad humana, en la ciencia estrictamente social de Marx aparece siempre la naturaleza como *producción material* (*natura naturata* económica), como "materia" social, mediada y moldeada por la actividad humana social, y con ello al mismo tiempo mudable y modelable en el presente y en el futuro». Korsch, *loc. cit.*, III, p. 3. [N 16, 4]

Korsch presenta la siguiente reformulación del ritmo triádico hegeliano, hecha por Marx: «La "contradicción" hegeliana se sustituye por la lucha de las clases sociales, la "negación"

dialéctica por el proletariado, y la "síntesis" dialéctica por la revolución proletaria». Korsch, *loc. cit.*, III, p. 45. [N 16, 5]

Delimitación de la concepción materialista de la historia en Korsch: «Con las transformaciones de la forma de producción material, se transforma también el sistema de mediaciones que existe entre la base material y su superestructura político-jurídica, junto con las formas sociales de conciencia que le corresponden. De ahí que las afirmaciones generales de la teoría social materialista sobre interrelaciones tales como *economía y política* o *economía e ideología*, y conceptos generales como *clases* y *lucha de clases*... posean también distintos significados para las distintas épocas, y serán válidas, en la forma concreta en que han sido formuladas por Marx, para la presente sociedad burguesa, pero en sentido estricto sólo para ésta... Sólo para la presente sociedad burguesa, en la que las fuerzas de la *economía* y de la *política* están formal y completamente separadas entre sí, y los trabajadores, como ciudadanos, son libres e iguales en derechos, tiene la demostración científica de su persistente esclavitud de hecho en el terreno económico, el carácter de un descubrimiento teórico». Korsch, *loc. cit.*, III, pp. 21-22. [N 16 a, 1]

Korsch realiza «la constatación, aparentemente paradójica pero acertada en relación con la forma última y más madura de la ciencia marxiana, de que en la teoría social materialista de Marx el conjunto de las relaciones sociales, que los sociólogos burgueses tratan como un ámbito autónomo... se investiga ya, según su contenido objetivo, por la ciencia histórica y social de la economía. *La ciencia social materialista de Marx no es por tanto sociología, sino economía*». Korsch, *loc. cit.*, III, p. 103. [N 16 a, 2]

Una cita de Marx sobre la variabilidad de la naturaleza (en Korsch, *loc. cit.*, III, p. 9): «Incluso la multiplicidad natural de las especies, por ejemplo las diferencias raciales, etc.,... pueden y deben dejarse históricamente de lado». [N 16 a, 3]

Doctrina de la superestructura en Korsch: «Para determinar las conexiones que vinculan la "base" económica y la "superestructura" jurídico-política, junto con sus formas "correspondientes" de conciencia... no es suficiente a este nivel general con una determinación filosófica de la causalidad "dialéctica", ni con la "causalidad" científica basada en "interacciones". La ciencia natural del siglo XX ha aprendido que las relaciones "causales" que intenta constatar el investigador en un campo determinado, no se pueden definir en absoluto según un concepto general de causalidad o de ley causal, sino que se han de determinar "específicamente" para cada campo científico*. [*Cfr. Philipp Frank, *Das Kausalgesetz und seine Grenzen* [*La ley de la causalidad y sus límites*], Viena, 1932.]... Lo más importante... de los logros de Marx y Engels no consiste en las formulaciones teóricas del nuevo principio, sino en su aplicación específica a una serie de cuestiones que son cruciales en la práctica, y en parte teóricamente muy complejas*. [* Entre las que figuran, p. ej., las cuestiones planteadas al final de la "Introducción" de 1857, pp. 779 ss., sobre el "desigual desarrollo" de los distintos ámbitos de la vida social: desigual desarrollo de la producción material y la artística (y de las distintas artes entre sí), de la educación en Estados Unidos y en Europa, de las relaciones de producción como relaciones jurídicas, etc.] Determinar científicamente con precisión estas relaciones constituye aún hoy una tarea del futuro..., tarea cuyo punto central no ha de estar nuevamente en la formulación teórica, sino en la aplicación y prueba

continuada de los principios implícitamente contenidos en la obra de Marx. Ante todo, no hay que aferrarse con demasiado fanatismo a aquellas formulaciones, de intención a menudo solamente ilustrativa, con las que Marx describió las relaciones específicas en este terreno como una relación entre "base" y "superestructura", como "correspondencias", etc... En todos estos casos, los conceptos de Marx –como han comprendido claramente, de entre los últimos marxistas, Sorel y Lenin– no pretenden constituirse en nuevos dogmas, en condiciones establecidas *a priori* que tuviera que respetar en un orden determinado una investigación que se quiere materialista, sino como una guía, en nada dogmática, de la investigación y de la acción». Korsch, *Karl Marx*, III, ms., pp. 93-96. [N 17]

Concepción materialista de la historia y filosofía materialista: «Los epígonos de Marx han tomado las formulaciones de la concepción materialista de la historia –que Marx y Engels... emplearon sólo para la investigación de la sociedad burguesa, y que trasladaron a otras épocas históricas sólo después de ampliarlas adecuadamente–, para separarlas de su campo concreto de aplicación o de cualquier otro, y hacer del llamado "materialismo histórico" una... sociología general. Esta simplificación de la teoría social materialista estaba a un paso de concebir, como hoy o precisamente hoy de nuevo se estima necesario, que la ciencia económica y social de Marx hay que cimentarla no sólo en una filosofía social general, sino incluso en una cosmovisión materialista general, que abarque tanto la naturaleza como la sociedad. Se trataría, hablando con Marx, de retrotraer de nuevo las formas científicas en que ha venido desarrollándose el contenido... efectivo del materialismo del siglo XVIII, a las "vaciedades filosóficas de los materialistas sobre la materia". La ciencia social materialista no necesita de semejante fundamentación. Este importante avance... de Marx también fue ignorado más tarde por los... intérpretes "ortodoxos" de Marx... Con ello, han inscrito su propio conservadurismo en la teoría de Marx, que pasó conscientemente de ser filosofía a ser ciencia. De una forma casi grotesca es como aparece el destino histórico de la ortodoxia marxista que, al rechazar los ataques revisionistas, acaba por encontrarse en el lugar del contrario. Así Plejanov, su representante más destacado, en su frenética búsqueda de la "filosofía" que está a la base del marxismo, acaba por presentarlo como "un espinozismo libre (gracias a Feuerbach) de su componente teológico"». Korsch, *loc. cit.*, III, pp. 29-31. [N 17 a]

Korsch cita el *Novum Organum* de Bacon: «"*Recte enim veritas temporis filia dicitur non auctoritas.*" ("Pues bien se dice que la verdad es hija del tiempo, no la autoridad.") Fundó sobre esta autoridad de todas las autoridades, sobre el *tiempo*, la superioridad de la nueva ciencia experimental burguesa frente a la ciencia dogmática de la Edad Media». Korsch, *loc. cit.*, I, p. 72. [N 18, 1]

«Para su empleo *positivo*, Marx sustituye aquel postulado excesivo de Hegel, según el cual la verdad tiene que ser concreta, por el principio racional de la *especificación*... El verdadero interés... se centra en los rasgos específicos por los que cada sociedad histórica concreta *se diferencia* de los rasgos generales de toda sociedad, y donde por tanto radica su *desarrollo*... De ahí que una ciencia social estricta... no pueda construirse en sus conceptos generales abstrayendo o constatando simplemente características más o menos arbitrariamente escogidas de la sociedad burguesa en su forma históricamente dada. Sólo puede alcanzar el conocimiento de lo general que encierra esta forma concreta de sociedad inves-

tigando detalladamente la totalidad de las condiciones históricas de las que ha surgido, tanto a partir de otro estado social, como a partir de las transformaciones que ha efectuado en ellas bajo determinadas condiciones exactamente especificadas... En la ciencia social, por tanto, las únicas leyes auténticas son las leyes de desarrollo.» Korsch, *loc. cit.*, pp. 49-52. [N 18, 2]

El auténtico concepto de historia universal es mesiánico. Tal como se entiende hoy, la historia universal es cosa de oscurantistas. [N 18, 3]

El ahora de la cognoscibilidad es el instante del despertar. (Jung quiere mantener a los sueños alejados del despertar.) [N 18, 4]

Sainte-Beuve se declara, en su caracterización de Leopardi, «persuadido... de que la crítica sólo adquiere todo su valor y su originalidad cuando se aplica a temas de los que se poseen de primera mano el fondo, los aledaños y todas las circunstancias». C.-A. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains* [*Retratos contemporáneos*], IV, París, 1882, p. 365. Frente a esto hay que destacar el valor que puede tener la falta de ciertas condiciones que aquí se exigen. Carecer de sentido para los más finos matices del texto puede llevar al observador a perseguir tanto más atentamente los menores detalles de las relaciones sociales que subyacen a la obra de arte. La insensibilidad a matizaciones muy delicadas, al fijar con mayor claridad el perfil de la composición, puede incluso proporcionar a quien de esto adolece una cierta superioridad frente a otros críticos, pues el sentido para los matices no va siempre unido al don del análisis. [N 18 a, 1]

Expresiones críticas sobre el progreso técnico se encuentran desde muy antiguo. El autor del tratado *Del arte* (¿Hipócrates?): «Pienso que el deseo... de la inteligencia consiste en que alguien descubra una de las cosas que están ignoradas aún, *si es mejor haberlas descubierto que no haberlo hecho*». Leonardo da Vinci: «Cómo y por qué no escribo mi manera de ir bajo el agua tanto tiempo como puedo permanecer sin comer; si no lo publico ni lo divulgo es a causa de la maldad de los hombres que se servirían de ello para asesinar en el fondo de los mares, abriendo los navíos y sumergiéndolos con su equipaje». Bacon: «En... *La Nueva Atlántida*... le confía a una comisión especialmente escogida el cuidado de decidir cuáles de entre las nuevas invenciones serán publicadas y cuáles serán conservadas en secreto». Pierre-Maxime Schuhl, *Machinisme et philosophie* [*Maquinismo y filosofía*], París, 1938, pp. 7 y 35. – «Los bombarderos nos recuerdan lo que Leonardo esperaba del hombre al volar, que debía elevarse "para buscar nieve a la cima de los montes y regresar para ahuyentar, sobre los adoquines de la ciudad vibrantes de calor, el verano"», *loc. cit.*, p. 95. [N 18 a, 2]

Puede ser que la continuidad de la tradición sea una apariencia. Pero entonces, precisamente, la persistencia de esta apariencia de persistencia funda en ella la continuidad. [N 19, 1]

Proust a propósito de una cita (de una carta de Balzac a M. de Fourgues) que probablemente tomó de Montesquiou, en carta a este últi(m)o. (El pasaje podría tener una falta de ortografía o una errata de impresión que va contra el sentido.) «Hace ya quince días que la había» [*sc.* la cita] «suprimido de mis pruebas... Mi libro será demasiado poco leído para que haya corrido el riesgo de deslucir la cita de usted. Por eso no la he retirado tanto por usted como por la propia frase. Pienso, en efecto, que existe para todas las frases bellas un derecho imprescriptible que las hace inalienables a cualquier adquiridor, distinto de aquel que ellas esperaban gracias a una destinación que le pertenece a su destino.» *Correspondance générale de Marcel Proust* [*Correspondencia general de Marcel Proust*], I, *Lettres à Robert de Montesquiou* [*Cartas a Robert Montesquiou*], París, 1930, pp. 73-74. [N 19, 2]

Lo patológico en la concepción de la «cultura» aparece del modo más destacado en el efecto que ejerce sobre Rafael, el héroe de *Piel de zapa*, el inmenso sótano del gran almacén de antigüedades: «El desconocido comparó en primer lugar... tres salas saciadas de civilización, de cultos, de divinidades, de obras maestras, de realezas, de desenfrenos, de razón y de locura, con un espejo lleno de facetas de las cuales cada una de ellas representaba un mundo... La visión de tantas existencias nacionales o individuales, atestadas de esos testimonios humanos, acabó por embotar los sentidos del joven... Este océano de muebles, de invenciones, de modas, de obras, de ruinas, componían para él un poema sin final... Él se agarraba a todas las alegrías, aprehendía todos los dolores, se adueñaba de todas las fórmulas de existencia desparramando... generosamente su vida y sus sentimientos sobre los simulacros de esta naturaleza plástica y vacía... Se ahogaba bajo los restos de cincuenta siglos evaporados, estaba enfermo de todos esos pensamientos humanos, asesinado por el lujo y las artes... Semejante en sus caprichos a la química moderna que resume la creación en un gas, ¿no compone el alma terribles venenos mediante la rápida concentración de sus goces... o de sus ideas? ¿No perecen muchos hombres bajo la fulminación de algún ácido moral súbitamente esparcido en su interior?». Balzac, *La peau de chagrin* [*La piel de zapa*], París, ed. Flammarion, pp. 19, 21-22, 24. [N 19, 3]

Algunas tesis de Focillon tienen la apariencia a su favor. La teoría materialista del arte está interesada, desde luego, en destruir esta apariencia: «El estado de la vida de las formas no se confunde con pleno derecho con el estado de la vida social. El tiempo que entraña la obra de arte no la define ni en su principio ni en la particularidad de su forma» (p. 93). «La acción combinada de la monarquía capeta, del episcopado y de la gente de las ciudades en el desarrollo de las catedrales góticas demuestra la decisiva influencia que pudo ejercer el concurso de las fuerzas sociales. Pero esta acción tan potente no es apta para resolver un problema de estática, para combinar una relación de valores. El albañil que armó dos nervios de piedra cruzados en ángulo recto debajo del campanario de Bayeux..., el autor del coro de Saint-Denis fueron trabajadores que calculaban sobre cosas sólidas, y no historiadores intérpretes del tiempo. [!!] El más atento estudio del medio más homogéneo, el más estrechamente ceñido conjunto de circunstancias no nos dan el diseño de las torres de Laon.» (P. 89.) Habría que enlazar con esta reflexión para mostrar en primer lugar la diferencia entre la teoría de la influencia del medio y la teoría de las fuerzas productivas y, en segundo lugar, la diferencia entre una «construcción *a posteriori*» de las obras, y su

interpretación histórica. (Henri Focillon, *Vie des formes* [*La vida de las formas*], París, 1934.)
[N 19 a, 1]

Focillon sobre la técnica: «Ella era para nosotros algo así como el observatorio a partir del cual la vista y el estudio podían abarcar en la misma perspectiva el mayor número de objetos y su mayor diversidad. Sucede que ella es susceptible de muchas acepciones, se la puede considerar como una fuerza viviente, o bien como una mecánica, o incluso como un puro recreo. No era para nosotros ni el automatismo del "oficio" ni... las recetas de una "cocina", sino una poesía llena de acción y... el medio de las metamorfosis. Nos pareció siempre que... la observación de los fenómenos de orden técnico no sólo nos garantizaba cierta objetividad controlable, sino que incluso nos llevaba al corazón de los problemas, *planteándolos para nosotros en los mismos términos y bajo el mismo ángulo que para el artista*». El pasaje subrayado por el autor contiene el error fundamental. Henri Focillon, *La vida de las formas*, París, 1934, pp. 53-54.
[N 19 a, 2]

La «actividad de un estilo en vías de definirse... es generalmente presentada como una "evolución", tomado este término en su acepción más general y más vaga. Cuando esta noción era controlada... con cuidado por las ciencias biológicas, la arqueología la recuperaba... como un procedimiento de clasificación. He demostrado por otra parte lo que ella [la evolución] tenía de peligroso por su carácter falsamente armónico, por su recorrido unilineal, por el empleo en casos dudosos... del expediente de las "transiciones", por la incapacidad de hacer sitio a la energía revolucionaria de los inventores». Henri Focillon, *La vida de las formas*, París, 1934, pp. 11-12.
[N 20]

O

[Prostitución, juego]

«El amor es un ave de pasaje.»
Nouveaux tableaux de Paris ou observations sur les mœurs et usages des Parisiens au commencement du XIXe siècle [*Nuevos cuadros de París u observación acerca de los usos y costumbres de los parisinos a comienzos del siglo XIX*], I, París, 1828, p. 37.

«... en un pasaje,
Las mujeres están como en su tocador.»
Brazier, Gabriel y Dumersan, *Les passages et les rues, ou la guerre déclarée* [*Los pasajes y las calles, o la guerra declarada*], París, 1827, p. 30.

¿No está acostumbrado por sus constantes vagabundeos a dar por doquier otro sentido a la imagen de la ciudad? ¿No transforma el pasaje en un casino, en una sala de juego, donde apuesta las fichas rojas, azules y amarillas de los sentimientos a las mujeres, a un rostro que aparece (¿responderá a su mirada?), a una boca muda (¿hablará?)? Lo que sobre el tapete verde, desde cada número, mira al jugador –la suerte–, le guiña aquí el ojo desde todos los cuerpos femeninos como la quimera de la sexualidad: como su tipo. Que no es otro que el número, la cifra, como nombre por el que justo en este instante quiere ser llamada la suerte, para saltar inmediatamente después a otra cifra. El tipo: es la casilla de la apuesta multiplicada por treinta y seis, en la que se clava sin su intervención la vista del voluptuoso, como la bola de marfil en el compartimento rojo o negro. Sale del Palais Royal con los bolsillos exultantes, llama a