

Sobre cuatro fragmentos sobre su método en La Obra de los Pasajes de Walter Benjamin.

On four determinations of his method in
Walter Benjamin's Passage Works.

Francesc J. Hernández¹

Universitat de València, España

Marc Hernández Montoro²

Universitat de València, España

Recibido 7 octubre 2024 • Aceptado 17 abril 2025

Resumen

El artículo interpreta cuatro determinaciones metodológicas que se encuentran en la división K de *La Obra de los Pasajes*, mediante su relación con los escritos de Walter Benjamin en tres períodos de su vida, relacionados con viajes reales o imaginarios a Italia y con la función del color, de las ensoñaciones y de los libros infantiles.

Palabras clave: Walter Benjamin; método dialéctico; La Obra de los Pasajes; fantasía.

Abstract

The article interprets four methodological determinations found in the K-division of *The Arcades Project* by relating them to Walter Benjamin's writings in three periods of his life, related to real or imaginary journeys to Italy and to the function of colour, daydreams and children's books.

Key words: Walter Benjamin; dialectical method; Arcades Project; phantasy.

1. francesc.j.hernandez@uv.es

2. insightethos@gmail.com

1 • Introducción

¿Cuál fue el método de Walter Benjamin? En *La Obra de los Pasajes* hay cuatro fragmentos que se refieren explícitamente a esta cuestión. Pertenecen a la división K y están marcados como *método* dos de ellos, que aparecen seguidos, y otros dos más como *modo*¹, que también están uno a continuación del otro. Pero, a primera vista, su lectura no proporciona una explicación clara de cuál fue su método. Los cuatro fragmentos, citados según la edición *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* (que se abrevia WBGS), son:

El hecho de que fuéramos niños durante esta época pertenece a su imagen objetiva. Tenía que ser así para liberar a esta generación de sí misma. Esto significa: en el contexto onírico buscamos un momento teleológico. Este momento es el esperar. El sueño espera secretamente el despertar, el durmiente se entrega a la muerte sólo en lo revocable, espera el segundo en el que con astucia escapa de sus garras. Así también el colectivo soñador, para quien sus hijos se convierten en la feliz ocasión para su propio despertar. ■ Método ■

(K 1 a, 2; WBGS V 492)

La tarea de la infancia: introducir el nuevo mundo en el espacio simbólico. El niño es capaz de volver a conocer lo nuevo, cosa que el adulto no puede hacer en absoluto. Para nosotros, porque las encontramos en la infancia, las locomotoras ya tienen un carácter simbólico. Para nuestros hijos, en cambio, son los automóviles, que nosotros mismos sólo reconocemos como el lado nuevo, elegante, moderno, descarado. No hay antítesis más superficial e impotente que la que pensadores reaccionarios como Klages se empeñan en establecer entre el

¹ En alemán, *Mode*, que leemos como el sustantivo masculino francés que significa *modo*, en el sentido de *método*, y no como el femenino *moda*, como traduce, por ejemplo, Benjamin 2005 397.

espacio simbólico de la naturaleza y la técnica. A toda forma verdaderamente nueva de la naturaleza —y la técnica es en el fondo también una forma de este tipo— le corresponden nuevas «imágenes». Toda infancia descubre estas nuevas imágenes para incorporarlas al tesoro de imágenes de la humanidad. ■ Método ■

(K 1 a, 3; WBGS V 493)

Lo que el niño (y en el débil recuerdo el hombre) encuentra en los viejos pliegues del vestido, en los que se apretujó cuando se aferró a la falda de su madre, eso es lo que deben contener estas páginas. ■ Modo ■

(K 2, 2; WBGS V 494)

Se dice que el método dialéctico se ocupa de hacer justicia a la respectiva situación histórico-concreta de su objeto. Pero esto no es suficiente. Pues se ocupa igualmente de hacer justicia a la situación histórico-concreta del *interés* en su objeto. Y esta última situación se resuelve siempre en el hecho de que ella misma se preforma en ese objeto, pero sobre todo que concreta ese objeto en sí misma, se siente desplazada de su ser de entonces a la concreción superior del ser ahora (¡estar despierta!). Por qué este «ser ahora» (que no es ni más ni menos que el «ser ahora» del «tiempo presente» —pero más bien intermitente—) en sí mismo ya significa una concreción superior —esta cuestión, naturalmente, no puede ser captada por el método dialéctico dentro de la ideología del progreso, sino sólo en una visión de la historia que la supere en todas sus partes. En ella tendríamos que hablar de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad más alto que en el momento de su existencia. El *modo* en que se

expresa como un grado superior de actualidad crea la imagen como aquello y en aquello en lo que se comprende. Y esta penetración dialéctica y visualización de contextos pasados es la prueba de la verdad de la acción presente. En otras palabras, enciende el explosivo que yace en lo que ha sido (y cuya figura real es el *modo*). Abordar lo que ha sido de esta manera significa tratarlo no de un modo histórico sino político, en categorías políticas. ■ Modo ■

(K 2, 3; WBGS V 494-495)

Solo el último fragmento se refiere explícitamente a un «método dialéctico», que ha de captar el «ser ahora del “tiempo presente”» al margen de la ideología del progreso. Pero ésta es una determinación negativa. No parece haber una determinación positiva y, en todo caso, resulta tan reiterada como enigmática la referencia a la infancia, que requiere una explicación. Antes de proceder a desarrollarla, hay que advertir que en algunas expresiones de estos fragmentos, Benjamin realiza algunos juegos de palabras por homofonía intraducibles. Así, por ejemplo, en el primer fragmento, la referencia inicial a «esta época» alude, claro está, al siglo XIX, como se indica en un texto inmediatamente anterior. Esta alusión también resulta comprensible por la biografía² de Benjamin, un período, literalmente un espacio de tiempo (*Zeitraum*), que él denomina en ese texto anterior como el tiempo de los sueños (*Zeit-traum*) (WBGS V 491). De manera semejante, en el último fragmento citado se refiere, con un juego de palabras, al ser-ahora (*Jetztsein*) del tiempo-presente (*Jetztzeit*).

Pero ¿qué significa ese captar el ser-ahora del tiempo-presente? O ¿cómo interpretar que las páginas de *La Obra de los Pasajes* deban contener lo que un recuerdo débil informa de lo que el niño encontraba arrebujado entre las faldas maternas? Para desentrañar estas cuestiones se recurrirá en primer lugar a otro fragmento muy semejante al de los recuerdos infantiles mencionado, que pertenece a un escrito sobre los libros infantiles. Pero para entender el significado de este texto, se precisa previamente el comentario de otro escrito juvenil relativo a su viaje a Italia (epígrafe 2). Después de

² Apoyada, claro está, por su composición *Infancia berlinesa en torno al siglo XIX* (WBGS IV 235-304).

comentar éste, se puede exponer con mayor detalle el escrito sobre los libros infantiles y la tarea de compilador de estas obras que realizó el mismo Benjamin (epígrafe 3). Por último, se volverá sobre el tema del viaje a Italia, pero con otro episodio biográfico que presenta un viaje, digamos, imaginado (epígrafe 4) y se cerrará el artículo con las conclusiones y el debate (epígrafe 5). Hay que aclarar que todas las traducciones de Benjamin son del autor y que, cuando proceda, se mencionarán las discrepancias con otras publicadas en castellano.

Como se ha dicho, además de las referencias a la infancia de los fragmentos citados anteriormente, el tercero parece semejante a otro texto de Benjamin, donde también glosa la sensación plácida del niño, aunque en lugar de los pliegues del vestido materno se habla de la «patria de nubes» (*Wolkenheimat*) infantil: «En síntesis: un color puro es el medio de la fantasía, la patria de nubes del niño juguetero, no el canon estricto del artista constructor. De ello depende su efecto “sensorial-ético”, que Goethe aprehendió en el sentido del romanticismo» (WBGs IV 614). Por tanto, hay dos cuestiones a explicar en los dos epígrafes siguientes: el efecto sensorial del color puro como medio de la fantasía (epígrafe 2) y su efecto ético (epígrafe 3). Se sostiene aquí que el primero fue «descubierto» por Benjamin en su primer viaje a Italia, después de concluir el bachillerato, tal como acredita el diario que redactó y que, sobre este asunto, se analiza en el epígrafe siguiente.

2 · El efecto sensorial del color como medio de la fantasía

El efecto sensorial del color como medio de la fantasía es una tesis benjaminiana susceptible de ser dividida en dos partes, para facilitar su explicación. En el primer subepígrafe se considera el efecto sensorial del color mismo, lo que en el caso de Benjamin aparece vinculado a la cuestión del original y la copia. En el segundo subepígrafe se introducirá ya el tema de la fantasía, que será más desarrollado en el epígrafe tercero sobre lo ético.

2 · 1 · El efecto sensorial del color y la copia

Al concluir el *Abitur* y antes de ingresar en la universidad, Benjamin, que tenía entonces diecinueve años, viajó por el norte de Italia (por Locarno,

Bellinzona, Lugano, Milán, Verona, Vicenza, Venecia, Padua y de regreso hacia Friburgo d. B.), con sus compañeros de clase Erich Katz y Franz Simon. Durante este periplo redactó un cuaderno titulado precisamente «Mi viaje a Italia en Pentecostés de 1912» (WBGs VI 252 y ss.; cf. Schneider 2006 665-666). Este texto acredita que el joven Benjamin ya fue consciente del vínculo entre el efecto sensorial del color y otro tema clásico en su obra, a saber, el aura que emana de la obra de arte auténtica frente a su reproducción técnica (WBGs I 431 y ss.). Se comentarán tres episodios recogidos en el cuaderno, particularmente significativos de aquel vínculo.

El primer episodio acaeció cuando Benjamin visitó Cadenabbia, la división del municipio de Griante junto al Lago di Como, se apresuró a conocer la lujosa Villa Carlotta. En su diario, habló de los jardines con terrazas pletóricas de rosales, de un estanque donde nadan nenúfares, del poderoso portón de hierro fundido, de la escalera clásica y de las obras de los escultores del neoclasicismo Antonio Canova y Bertel Thorwaldsen, que aún hoy se pueden apreciar esa lujosa villa. Los fragmentos de Benjamin sobre estas piezas pueden inducir a error. Explica el cuaderno de su diario de viaje que desde el pórtico se observa la entrada con esculturas, entre las que destaca *Amor y Psyche* de Canova. «Y es interesante ver —escribe Benjamin— cuanto más tímidos y hermosos aparecen Amor y Psyche en su primer abrazo que en todos que en todos los infinitamente muchos posteriores», porque en estos «no encuentra ninguna nueva expresión su antiguo, antiquísimo amor» (WBGs VI 263). Tanto nuestra traducción como la publicada en castellano del pasaje (Benjamin 1996 104-105) recurren a «antiquísimo» para el alemán *uralten* que incluye el prefijo *ur-* de «originario». Hay un amor originario que cobra expresión en la pieza de Canova, pero cuya timidez y hermosura ya no se presenta en las representaciones posteriores. Y esto mismo afirma Benjamin del friso de Thorwaldsen: «Junto a ello vi hasta qué punto también el *Triunfo de Alejandro* de Thorwaldsen, con su fuerza en algunos puntos, refuta ese aire clasicista-dulzón de muchas reproducciones suyas» (WBGs VI 263). La expresión (*Ausdruck*) versus la reproducción (*Abdruck*).

En realidad, tanto la escultura de Canova como el friso de Thorwaldsen de Villa Carlotta son reproducciones. *Amor y Psyche* es una copia que hizo Adamo Tadolini del original de Canova, conservado en el Louvre (WBGs VI 780). El *Triunfo de Alejandro* que se encuentra junto al Lago di Como es una repro-

ducción en mármol, realizada por el mismo autor, del original, que adorna la Sala delle Donne del Palacio del Quirinal, en Roma. En 1811 comenzó la restauración del palacio, para albergar al triunfante Napoleón, cuya ornamentación fue encargada, entre otros, al escultor danés. Éste aportó una alegoría de las campañas orientales del emperador francés. Tiempo después, a partir de un vaciado del friso del Quirinale, Thorwaldsen realizó algunas copias en mármol, que se depositaron en París, en Copenhague y en Villa Carlotta, junto al Lago de Como. También Ferdinando Mori (1782-1852) realizó grabados de las partes del friso entre 1813 y 1819 (Jørnæs 1991 36-37).

Por lo tanto, no se puede hacer una lectura simple de la contraposición entre original y copia, porque es probable que Benjamin conociera que aquellas obras de Villa Carlotta eran reproducciones, aunque de una extraordinaria calidad. La cuestión apunta en otra dirección.

Benjamin y sus compañeros utilizaron una de las famosas guía de viaje de Karl Baedeker, como anota en algunos pasajes de su cuaderno (por ejemplo, (WBGs VI 246, 253, 265, 272, etc.). El Baedeker usado sería probablemente el primero de los tomos dedicados a Italia, titulado *Italia: Manual para viajeros*, que recoge informaciones sobre la parte septentrional de la península y los accesos desde Francia, Suiza y Austria. Efectivamente, en la descripción de la orilla occidental del lago, la guía recomienda, con el procedimiento de marcar con un asterisco, la visita a la villa, el friso del escultor danés Thorwaldsen y la escultura de *Amor y Psyche* de Canova, que también es puntuada con otro asterisco (cf. Baedeker 1868 142)³. En estas guías y en otras obras semejantes se ofrecían grabados y, más adelante, fotografías de las obras de arte más destacadas. Es probable que a esto se refiera Benjamin cuando escribió, por ejemplo, sobre «aire clasicista-dulzón de muchas reproducciones» del friso de Thorwaldsen. Esta línea de interpretación queda ratificada en los pasajes que se comentan a continuación.

Algunas jornadas después sobrevino el segundo episodio que glosaremos, cuando Benjamin visitó Milán. La mañana de su partida, antes de tomar el tren hacia Verona a las 13.30, tenía planeado, junto con sus compañeros de viaje, contemplar la *Piazza del Duomo*, visitar la Pinacoteca de Brera –el

³ Se cita la cuarta edición, de 371 pp., aunque se hicieron muchas, sucesivamente ampliadas. Por ejemplo, la decimoséptima, de 1906, ya contaba con 553 pp. No consta la que manejó Benjamin

Palazzo delle Scienze ed Arti – y llegar hasta Santa Marie delle Grazie para admirar *La última cena* de Leonardo. Ciertamente, una agenda muy apretada. El Baedeker también asignaba un asterisco a la pinacoteca y a la iglesia, y dos al cuadro. De camino hacia Santa Marie delle Grazie, que dista kilómetro y medio del Brera por calles intrincadas, y con la premura de tiempo por la inminente partida del tren a Verona, Benjamin advirtió angustiado que había olvidado su bastón en la pinacoteca. Regresó con urgencia, desprovisto del mapa (tal vez, el plano del centro de la ciudad que incluía la guía de viaje, cf. Baedeker 1868 126–127) y la guía de conversación, que llevaban sus compañeros. El cuaderno de viaje describe la búsqueda desesperada de Santa Marie delle Grazie. El joven Benjamin anotó que recorrió las calles vagando como un loco, lanzando urgentemente preguntas sin conocer el italiano y con la premura de la partida del tren (WBGs VI 270–71). Encarnó entonces una especie de *antiflâneur*. En el cuaderno describió así su ansiedad y excitación cuando finalmente pudo contemplar la obra:

Su sombría decadencia es cautivadora. Las imágenes parecen los productos de alguna misteriosa descomposición que emerge de las paredes. Sólo veo la obra de Leonardo. Un muro mantiene al espectador a 2 metros de distancia. Me planto frente a él, me chorrea el sudor, los quevedos se me caen al suelo, los recojo, sobresaltado, incapaz de ponérmelos. Al bolsillo. Me pongo las gafas. No siento nada más que el espacio y la conciencia de ver ante mí estar viendo ante mí, tan grande y tan pálido, lo que tantas veces había admirado en reproducciones. Todo ha durado apenas medio minuto. (WBGs VI 271)

En este pasaje ya resulta más claro que lo que Benjamin contrapone es la obra que tiene delante con las reproducciones que conocía, grabados o fotografías (que serán detallados más adelante), que en ningún caso podían dar cuenta de la «sombría decadencia» o de la «misteriosa descomposición que emerge de las paredes» del gran mural de Leonardo (4,6 x 8,8 m), realizado al temple y al óleo. La obra resulta no solo fascinante⁴, sino literalmente cautivadora (*fesselt*): somos atrapados por ella (en un sentido que se explicará).

⁴ Como se traduce en Benjamin 1996 112.

2 · 2 · El efecto sensorial del color y la fantasía

El tercer episodio, como se verá, amplía el alcance de la cuestión: no se trata solo de la escultura y la pintura, sino también de la poesía. Después de la visita a Milán y de pasar por Verona, el grupo recalca en Venecia. El Baedeker (1868 211) marcaba con dos asteriscos la Accademia y los jóvenes estudiantes la visitaron inmediatamente. Pudieron escuchar al director de una escuela alemana de arte comentar la *Assunta* (o *Assunzione della Vergine*) y *El Milagro de San Marcos* de Tintoretto (o *San Marcos libera a un esclavo condenado*, como se podía leer en el Baedeker), dos cuadros abarrotados de personajes, de un vivísimo cromatismo, que colgaban en la segunda sala.

Entonces se produjo un conflicto entre Benjamín y su compañero de viaje Simon a propósito de la figura de San Marcos en el cuadro de Tintoretto. Se trasladó así una disputa «del ámbito de la poesía al de la pintura». Pero no se trató solo de un conflicto entre concepciones estéticas, sino que Simon «no compartía la manera de Katz y mía de considerar muy minuciosamente los cuadros» (WBGs VI 280).

Benjamin escribió en el diario que no tenía sentido nombrar los cuadros contemplados, salvo dos «que me han conmovido más profundamente» (o más literalmente escribe: que he sido captado por ellos de manera profundísima): El *Banquete del hombre rico* de Pitati y *La Piedad* de Tiziano. «Ambos son especialmente llamativos por sus colores, la índole de un sol resplandeciente de los colores de Pitati, mientras que el cuadro de Tiziano tiene sombras crepusculares, de modo que a Semrau le recuerda a Rembrandt» (loc. cit.).

la *Fiesta del hombre rico* (que aparece en el Baedeker 1868 212 con un asterisco) de Bonifazio Veronese o Veneziano, conocido como Pitati, representa el pasaje del Evangelio de Lucas sobre la parábola del rico y Lázaro (Lc 16 19–31), mediante una composición también de intenso cromatismo y de gran profundidad. Por el contrario, la *Piedad* de Tiziano es una composición en la que destaca la figura luminosa del crucificado, por un lado, y las estatuas de Moisés y la sibila del Helesponto, por otro, que son unas imágenes casi fosforescentes, en una composición tenebrosa.

La importancia del elemento cromático en Benjamin ya ha sido destacada por algunos autores (Brüggemann 2007; Caygill 1997; Pinotti 2014). Pero el hilo que sigue este artículo no es el de la fenomenología de la ex-

perencia estética en la que se disuelve la distinción cartesiana de sujeto y objeto; porque ese hilo conduce en dos direcciones bien conocidas: o a la noción fenomenológica de vivencia o a la crítica materialista de la distinción de sujeto y objeto (en el sentido, por ejemplo, de los epilégonos dialécticos de Adorno 2003 741 y ss.). No se trata de ninguno de estos dos caminos. Se podría afirmar que el joven Benjamin expone una fenomenología estética, en el que la obra «cautiva», «capta», cuando es minuciosamente «considerada» de determinada manera, y ello permite que la percepción pueda aprehender una «sombra decadencia», «la índole de un sol resplandeciente» o las «sombras crepusculares». Pero estos juicios ya se formulan desde una capacidad perceptiva ampliada que podríamos asociar con una cierta fantasía. Es ella la que permite concebir que «las imágenes parecen los productos de alguna misteriosa descomposición que emerge de las paredes».

Antes de pasar al epígrafe siguiente, hay que insistir en que esta «fenomenología estética» en ciernes parte para el joven Benjamin de la contraposición entre la obra que contempla (sea un original o una copia, como las de Villa Carlota) y las reproducciones que aparecen en las guías o en los libros de historia del arte, aludidos en la referencia a Semrau del último pasaje citado de Benjamin, pero como se trata aquí no finaliza en esta contraposición. A continuación se exponen las hipótesis sobre estas referencias.

Al hablar de Semrau, tal vez Benjamin se refería a la guía *Venecia*, que publicó Max Semrau a principios del siglo XX, una guía Baedeker que incluía 138 fotos, planos e ilustraciones, en sus 332 pp (Cf. Semrau 1905). El aparato crítico de WBGs relaciona este libro con la descripción que ofrece Benjamin de S. Maria Maggiore (WBGs VI 780).

Pero también es posible que la referencia a Semrau se deba entender como una alusión al libro *Esbozo fundamental de la Historia del Arte*, una obra originalmente redactada por Wilhelm Lübke y publicada en 1860. A comienzos de los años 90, después de una decena de ediciones y poco antes de la muerte de Lübke, fue ampliada por Friedrich Haack y Max Semrau, quien se encargó de la nueva edición (la 11ª, de 1892). De hecho, en el cuaderno con el diario de viaje de Benjamin aparece también una referencia a Lübke a propósito del pórtico de la Basilica dei Frari de Venecia (donde, por cierto, estaba el cenotafio de Canova): «Cuando ya la teníamos [la fachada de la iglesia, a la vista], seguimos con atención las pequeñas enseñanzas que Lübke da sobre el pórtico...» (loc. cit.). Las ediciones del libro de Lübke y Semrau incluían

muchos grabados de las obras de arte. En la primera edición del libro de Lübke mencionado se incluían 349 xilografías, cifra que aumentó a 368 ya en la segunda (cf. Lübke 1864 ix), y a 403 en la edición de 1868. En la edición de 1905 se recogen 488 ilustraciones, ya muchas de ellas fotografías.

El friso de Thorwaldsen de Villa Carlotta es comentado en la obra de Lübke, Haack y Semrau citada, aunque parece ser que no dispone de reproducciones. Hay unas fotografías en el volumen XIII de las *John Stoddard's Lectures*, una obra dedicada a Lago di Como (Stoddard 1901 parte 15), que no podemos descartar que Benjamin pudiera hojear en su hotel.

En el caso de *La última cena* de Leonardo, que Benjamin visitó apresuradamente en Milán, la obra de Lübke apenas reproduce un grabado (número 301 en Lübke III 1864 549), que solo presenta en detalle tres figuras, las que corresponden a Judas Iscariote, Simón o Pedro y Juan. Pero ese grabado no permite apreciar ni la composición global. La fotografía que recoge la edición posterior (imagen número 236 en Lübke 1907 248) se reproduce en la siguiente imagen 1.



Figura 1 (Lübke 1907)

Adviértase qué lejos está la reproducción de lo que había escrito Benjamin en su diario y que ya se ha citado: «Su sombría decadencia es cautivadora. Las imágenes parecen los productos de alguna misteriosa descomposición que emerge de las paredes». Nada de eso se encuentra en esta fotografía.

De las obras de Tintoretto, el *Esbozo fundamental de la Historia del Arte* sólo recoge un grabado (Lübke 1864 609), que titula «figura alegórica», y que es un dibujo de la pintura *Baco y Ariadna* de 1578. Y sobre Tiziano, aparecen tres xilografías (que corresponden a *El martirio de San Pedro de Verona*, *Madonna y Niño con cuatro santos*, *Venus y el laudista*, Lübke 1864 601, 603, 605), reproducciones que obviamente no hacen justicia al cromatismo o a la profundidad de los cuadros de la escuela veneciana.

Naturalmente, no se deben sobrevalorar estos apuntes juveniles de Benjamin donde encontramos una rudimentaria fenomenología de la experiencia estética que apunta al tema de la fantasía. Se trata más bien de seguir este hilo para indagar en el método del autor, tal como se formuló en aquellos fragmentos de *La Obra de los Pasajes*. Es conocido que, tiempo después, Benjamin dio expresión filosófica a la relación entre el original y la copia en su escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en algunos de cuyos pasajes parecen resonar las experiencias del primer viaje a Italia. Por ejemplo: «Incluso en la reproducción sumamente perfecta falta *un algo*: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar en el que se encuentra» (WBGSI 437; en la 3ª versión, id. 475)⁵. Pero las reflexiones sobre la autenticidad de este conocido texto no se deben interpretar de manera metafísica, en el sentido que Adorno criticó como «jerga de la autenticidad» (Adorno 2003 413 y ss.). Según la interpretación desplegada aquí, Benjamin está alejado de ello. El argumento de Benjamin se refiere en definitiva a un efecto sensorial que, despertando la fantasía (como se ha comentado en el epígrafe 2), se convierte en efecto ético (como se explicará en el epígrafe 3). Pero ¿cómo transitar entre lo sensorial y lo ético?

3 · El efecto ético del color

3 · 1 · La falta de un lenguaje infantil

Como se ha dicho, el efecto no solo sensorial, sino ético del color aparece relacionado con el tema metodológico de los niños en los escritos sobre los

⁵ También aquí hay que puntualizar la traducción castellana habitual (Benjamin 1989), que habla de existencia «irrepetible». El alemán *einmalig* es más bien lo que acaece una vez, la existencia única.

libros infantiles. El tema de la infancia aparece en uno de los primeros ensayos literarios de Benjamin, su reseña, publicada en 1921 pero redactada en 1917, de *El idiota* de Dostoyevski. En las consideraciones finales escribe:

Éste es el gran lamento de Dostoyevski en este libro: El naufragio del movimiento de la juventud [...] el poeta de este libro reconoce en el niño la única salvación para los jóvenes y su país. [...] La infancia herida es el sufrimiento de esta juventud [...]. Dostoyevski deja claro una y otra vez que sólo en el espíritu del niño puede surgir el noble desarrollo de la vida humana. El habla del pueblo de Dostoyevski está desintegrada, por así decirlo, por la falta de un lenguaje infantil [...]. Al faltar la naturaleza y la infancia, la humanidad sólo puede alcanzarse mediante una autodestrucción catastrófica. (WBGS II 240, cf. Witte 2004 25)

¿A qué se refiere Benjamin con el «lenguaje infantil», cuya ausencia produce efectos tan adversos?

Pues bien, en los textos sobre los libros infantiles que se comentarán a continuación se relaciona el hilo argumental que procede de la relación de la obra de arte original y su reproducción, marcado por el elemento del color que apunta al tema de la fantasía, como se ha explicado, con este asunto del lenguaje infantil y su índole ética, que ya se alude en la reseña de Dostoyevski. Incluso se podría pensar en el tipo de relación de iluminación mutua que Benjamin denominó *constelación*.

Aunque excede el tema de este artículo, es preciso mencionar la coincidencia casi coetánea del interés por el tema del lenguaje infantil de Benjamin con la preocupación de Wittgenstein, lo que le llevó a redactar un vocabulario (Wittgenstein 1926) y en definitiva a poner en cuestión lo que había formulado en el *Tractatus logico-philosophicus*.

3 · 2 · El color y los sueños infantiles

En 1924, un año crucial en la vida de Benjamin, en el que vuelve a Italia, conoce a Asja Lâcis en Capri y viaja por Nápoles, Roma y Florencia, lo que sin duda le tuvo que hacer rememorar el periplo que había seguido doce años antes.

Escribe entonces una reseña del libro de Karl Hobrecker *Viejos libros infantiles olvidados*⁶, publicado ese mismo año en Berlín. En la reseña, Benjamin afirma que el período que más interesa al autor son los libros infantiles de las décadas de los cuarenta, los cincuenta y los sesenta del siglo XX, editados en Berlín, que ilustró el dibujante Theodor Hosemann y sus colaboradores. Recordarlos, escribe Benjamin, ha de causar placer a todo berlinés nativo, como era él mismo⁷: En estos libros, «para la visión infantil, se alumbra en sus xilografías en blanco y negro un mundo propio. [...] La imagen coloreada hunde oníricamente la fantasía infantil en sí misma. La xilografía en blanco y negro, la sobria representación prosaica, la saca fuera de sí» (WBGs III 20)⁸.

En el niño, la fantasía queda ensimismada por la imagen coloreada a la manera de un sueño. El color, que permitía advertir la autenticidad de la obra de arte y ser captado (cautivado) por ella, que alentaba la fantasía, permite un entrar en sí infantil que se ha de vincular con aquel lenguaje de efectos éticos. Se comienza a esbozar aquí la clave para interpretar aquellos fragmentos metodológicos.

3 · 3 · El color y el lenguaje infantil

Dos años después de aquella reseña, Benjamin vuelve sobre el mismo tema en el comienzo de su artículo «Panorama del libro infantil» (WBGs IV 609 y ss.), en el que alude al cuento de Hans Christian Andersen «Los cisnes salvajes», un relato casi propio de Borges donde aparece un libro fantástico. En esta larga cita del comienzo del texto se puede apreciar la relación entre el color y el lenguaje infantil.

⁶ La traducción castellana (Benjamin 1974) prescinde de «olvidados» en el título.

⁷ No parece casual que Benjamin comentara la impresión que le había producido el libro de Hobrecker con G. Scholem, que también era berlinés, en una epístola de 16 de septiembre de 1924 (cf. Benjamin et al. 1994 250-251). Los prologistas de la correspondencia entre Gretel Karplus, de casada, Gretel Adorno y también berlinesa, y Benjamin indican que el origen berlinés y, por ello, un cierto talante común, alentó una confianza mutua, clandestina, frente al resto del grupo procedente de Fráncfort, como Adorno o Horkheimer (cf. Adorno [Gretel] y Benjamin 2005).

⁸ La traducción castellana de este pasaje es deficiente (cf. Benjamin 1974 52). Tal vez se haya recurrido a alguna intermedia.

En una historia de Andersen se menciona un libro de imágenes que había sido comprado «por la mitad del reino». En él todo estaba vivo. «Los pájaros cantaban, las personas salían del libro y hablaban». Pero cuando la princesa daba vuelta la hoja «volvían a entrar de un salto para que no hubiera desorden». Delicado e impreciso, como tantas cosas que él escribió, también esta pequeña ficción yerra precisamente en aquello de lo que se trata aquí. No es que las cosas emerjan desde las páginas para el niño que las contempla, sino que éste mismo entra en ellas, como celaje que se nutre del polícromo esplendor de ese mundo de imágenes. (WBGs IV 609)

El celaje es el conjunto de nubes y también el recurso pictórico para indicar el tiempo; es decir, aquella «patria de nubes» ya mencionada que se alimenta del esplendor polícromo del mundo de imágenes que es el libro. El nombre clásico de las imágenes de los libros medievales, *iluminación*, resulta válido aquí y cobra todo su sentido benjaminiano. El fragmento continúa:

Ante su libro iluminado, practica el arte de los taoístas consumados: vence la falsa pared de la superficie y, por entre tejidos de color y bastidores abigarrados, sale a un escenario donde vive el cuento. Hoa, el chino «colorear», es tanto como kua, «colgar»: se cuelgan cinco colores en las cosas. Los colores «se disponen», dice el alemán. En ese mundo permeable, adornado de colores, donde todo cambia de lugar a cada paso, el niño es recibido como actor. Con el ropaje de todos los colores que recoge al leer y contemplar, se interna en una mascarada. Participa en ella al leer –porque también las palabras intervienen en ese baile de máscaras en el que se encuentra, del que forman parte y donde revolotean como sonoros copos de nieve. (loc. cit.)

Algunas palabras de este texto merecen comentario. Por ejemplo, el «colgar» podría ser también «estar suspendido»; al hablar de «leer y contemplar», Benjamin usa el mismo verbo que anteriormente empleó para la

observación minuciosa de los cuadros. No hemos podido aclarar la referencia al chino de Benjamin más allá de averiguar que el antiguo carácter para colgar (垂), que en chino moderno se pronunciaría /chuí/ i que los traductores automáticos trasladan como «vertical», presenta una considerable diversidad de pronunciación, por ejemplo: /ʒ(h)we/ en el han oriental y /d(h)waj/ en el han occidental; y suponemos que este /d(h)waj/ estaría más próximo al /hoa/ que menciona Benjamin⁹ Es, probablemente, la verticalidad lo que vincula el verbo colgar con la índole de los colores en las superficies, por ejemplo, en las pinturas de las casas, muy significativa en la cultura china.

Ciertamente, el breve cuento de Andersen mencionado está pleno de referencias cromáticas (la hoja verde, amapolas rojas, jugo marrón de la nuez, la nube negra, etc.) y, además, se contrapone en él «un libro ilustrado comprado por la mitad del reino» (al que se refiere la cita de Benjamin) con un «himnario», un libro de cánticos, supuestamente religioso. Pero atendamos al comentario de Benjamin.

El «polícromo esplendor de ese mundo de imágenes», el de los libros infantiles, ya había aparecido en el viaje juvenil a Italia. Entonces, las guías de viaje, con sus grabados o sus fotografías, eran como las xilografías en blanco y negro, que sacaban al niño fuera de sí; pero la imagen coloreada producía un ensimismamiento en la fantasía, un onírico hundirse en sí hasta aquella patria de nubes en la que sobrevuelan las palabras. El libro de imágenes y el himnario religioso del cuento de Andersen operan efectos contrarios, y precisamente esa dualidad alcanza rango metodológico cuando se contrapone el «método dialéctico» de la fantasía y aquel otro ejecutado dentro de la ideología del progreso. Por ello la reiterada referencia metódica a la infancia en los fragmentos copiados al principio y el texto ya mencionado: «Un color puro es el medio de la fantasía, la patria de nubes del niño juguetero [...]. De ello depende su efecto “sensorial-ético”, que Goethe apprehendió en el sentido del romanticismo». Y prosigue después de una larga cita de Goethe:

Porque su magia no depende de la cosa coloreada, ni del mero color muerto, sino de la apariencia cromática, del resplandor colorido, del rayo de color. Hacia el final de su panorama, la vista recae en el libro infantil sobre un peñasco cubierto de flores, al

9 Para la etimología de los términos chinos, véase el portal starlingdb.org

estilo biedermeier. Apoyado contra una diosa de color celeste, se recuesta allí el poeta de las manos melodiosas. A su lado, un niño alado anota lo que la musa le ofrece. Un arpa y un laúd se esparcen alrededor. Los enanos, en el seno de la montaña, tocan la flauta y el violín. Y el sol se pone en el cielo. Así pintó una vez Lyser el paisaje, en cuyo fuego multicolor se refleja en los ojos y las mejillas de los niños inclinados sobre los libros. (WBGs IV 614-15)

Véase la ilustración de Lyser mencionada (imagen 2).



Figura 2 (Grimm 1837)

Como indica Brüggemann (2006 126, también cf. 2007): «El cromatismo de las ilustraciones infantiles (...) aparece como un “orden artístico”,

que por ello resulta “paradisiaco”, porque en él el mundo se descubre “cromáticamente en el estado de la identidad, de la inocencia, de la armonía” [WBGs VI 111 s.], y por tanto no en el de la disociación, del conocimiento y de la desintegración».

Por último, hay que recordar que el mismo Benjamin compiló libros infantiles como parte de su investigación y, en la misma línea, debemos entender su ensayo sobre *Infancia en Berlín hacia 1900* y en particular, el epígrafe sobre los colores (WBGs IV 263): «En el cielo, con una joya, en un libro, me perdía en los colores. Los niños son su presa allá por donde van» (*loc. cit.*). En este sentido, coincidimos con Andrade (2021), en que este texto es una exploración sobre la experiencia, como se ha glosado aquí, más que un relato autobiográfico.

4 · El último *Viaggio in Italia*

En este epígrafe se cierra el círculo porque el último viaje de Benjamin, el que le condujo a una pensión de Port-bou donde se suicidó, fue también en cierto sentido un viaje a Italia, o mejor un *Viaggio in Italia*. El último libro, las memorias de Retz, se funden en su testimonio con un acceso a lo onírico donde parecen recogerse todos los hilos trenzados en este artículo.

El título, *Viaggio in Italia*, rememora la película de Roberto Rossellini (1954), que fue hábilmente *recreada* por Abbas Kiarostami en su película *Copie conforme* (2010). La estructura *escheriana* de este film, en la que cada una de las dos partes parece dar razón de la ficción de la otra, como las manos que se dibujan una a otra, anuda las dos líneas en las que se desarrollan los argumentos del director iraní: la muerte y la formación, precisamente a partir del tema de la obra de arte y sus copias. De ahí el oxímoron del título: la copia *conforme* o *certificada* que es, por ello, «auténtica». Tal vez no haya mejor ilustración fílmica de la filosofía de Benjamin (e incluso de la peculiar relación con Gretel Karplus) que esta película del director iraní. Pero además, y aquí cerramos el círculo del artículo, los últimos textos de Benjamin suponen también, como explicaremos, un viaje (en este caso, un retorno) simbólico a Italia.

El epistolario con Gretel Karplus, ya mencionado, permite conocer este postrer período. Hasta su suicidio en 1940, Benjamin dio cuenta en sus

cartas a *Felizitas* de sus dificultades y sus viajes. Ella le prestó un apoyo continuado y le transmitió sus preocupaciones y sus esperanzas. Gretel organizó la biblioteca que Benjamin dejó en Alemania, le hizo envíos de cuadernos para notas y cartas, le mecanografió manuscritos e intercedió por él ante Theodor W. Adorno, con el que contraería matrimonio después, y ante el sempiterno director del Instituto de Investigación Social, Horkheimer, que fueron los principales valedores del ensayista en este período. Ambos, que comparten una cierta propensión melancólica, se sinceran sobre el valor de esa relación secreta en medio de sus dificultades y enjuiciaron sin tapujos a las personas con las que trataron, entre ellas el nutrido grupo de intelectuales con los que se relacionaron: Brecht, Scholem, Tillich, Kracauer, Eisler, Bloch, Lazarsfeld, Löwenthal, Sohn-Rethel, etc., así como, naturalmente, a los dirigentes del Instituto de Investigación Social.

Las últimas cartas que intercambiaron *Felizitas*, ya en su exilio en Estados Unidos huyendo de la persecución a los judíos, como preludio de la Shoah, y Benjamin, que dirigió sus cartas desde París, el campo de trabajo de Nevers y Lourdes, reflejan bien el drama que viven. Por ejemplo, el 31 de mayo de 1939, Gretel habla de la exposición en Nueva York del Gernika de Picasso; el 7 de julio le cuenta que Horkheimer, también en el exilio, ha concluido un ensayo sobre el fascismo; el 15 del mismo mes escribe: «Dos meses y medio y nos volveremos a ver». El pronóstico, claro está, falla. El 1 de septiembre las tropas alemanas invadieron Polonia. El 9 de ese mes *Felizitas* le escribió, a propósito de la guerra que había comenzado, expresando su incertidumbre ante el futuro. Benjamin tuvo que posponer su viaje. Se concentró en sus obras, el libro de los *Pasajes* y el estudio sobre Baudelaire, así como el opúsculo con las tesis de filosofía de la historia, y en nuevos proyectos que no llegó a desarrollar, como una comparación entre Rousseau y Gide. El 8 de julio de 1940 recibió la última carta de *Felizitas* que le llenó de una alegría. El 19 de julio, Benjamin remitió la última carta que hemos conservado de ese intercambio epistolar desde Lourdes. Pretendía atravesar España para embarcar desde Portugal a los Estados Unidos. Después de cruzar clandestinamente los Pirineos, la policía española le cerró el paso en Portbou. En un pequeño hotel se suicidó la noche del 26 al 27 de septiembre. Inmediatamente fue enterrado.

En la última carta a *Felizitas* y para darle una idea de su situación, le describe lo que lleva en la maleta: sólo una máscara de gas y los efectos de

aseo. Únicamente acarrea un libro: las *Memorias* del cardenal de Retz. No es fácil determinar qué edición del libro del cardenal escogió para su último viaje, pero representa un simbólico retorno a Italia.

Hacia 1675, Jean-François-Paul de Gondi (1614-1679), cardenal de Retz, comenzó a redactar unas memorias que ocuparon miles de páginas. A causa de ello, todas las ediciones desde la de 1717 se dispusieron en varios volúmenes, de dos a seis según los casos. Por ello, es probable que el libro que acompañaba a Benjamin en su paso por los Pirineos fuera la selección de fragmentos publicada en 1913 y que fue reeditada en 1928 como *Mémoires. Meilleurs pages*.

¿Por qué Benjamin, un especialista de la literatura francesa del siglo XIX y XX, eligió para su último viaje aquel libro de un eclesiástico intrigante del XVII? Gondi, activo en las revueltas de la Fronde, también sufrió la animadversión del déspota (Luis XIV), el encarcelamiento, la huida y el exilio. De hecho, se escapó de la prisión en Belle Île (Bretaña) en septiembre de 1654 y llegó a su refugio en Roma ochenta días después, atravesando la Península Ibérica (por cierto, el 14 de octubre embarcó en Vinaròs, donde fue obsequiado con pasteles remitidos por el arzobispado valenciano) rumbo a Palma.

Hay tres razones, que no resultan incompatibles. La primera la expone en una epístola a Hannah Arendt que redacta en francés¹⁰ desde Lourdes el 8 de julio de 1940. Se alegra de que ella también lea al cardenal de Retz y añade que el estilo del eclesiástico «está dando forma al mío» (WBBR I 859). La segunda es una cierta identificación biográfica (al menos en lo que respecta a la vida errante y escondida) que también recoge en la epístola a Hannah Arendt mencionada, citando el juicio de La Rochefoucauld sobre el cardenal: «Su pereza lo sostuvo con gloria, durante varios años, en la oscuridad de una vida errante y escondida» (WBBR I 860). La tercera razón es precisamente el exilio en Italia, un regreso imaginado, que a Benjamin le tenía que rememorar necesariamente los dos viajes anteriores comentados en este artículo. Y esto hay que vincularlo con un sueño del que da cuenta a *Felizitas* en la larga

10 Es posible que Benjamin tuviera que redactar en francés para que sus cartas pasaran censura en el campo de concentración. Hanna Arendt le escribe en inglés, porque Benjamin se ha puesto a estudiar esta lengua. En el caso de la carta a Gretel Karplus, Benjamin explica que hay una razón complementaria para escribir la epístola en francés, a saber, que en esa lengua pronunció la frase del sueño a la que se refiere.

carta del 12 de octubre de 1939 desde el campo de concentración de Nevers, que se extracta aquí y que merecería un análisis más detallado y en el que también aparecen elementos cromáticos:

Tuve esta noche sobre la paja un sueño de tal belleza que no puedo resistir la tentación de contártelo [...] Es uno de los sueños que tengo quizás cada cinco años y que están bordados en torno al motivo «leer» [...] Lo que vi fue una tela que estaba cubierta de imágenes y de las cuales, los únicos elementos gráficos que pude distinguir eran las partes superiores de la letra d¹¹. Las líneas cónicas revelaron una aspiración extrema hacia la espiritualidad. [...] Eso fue lo único que pude «leer»; el resto ofrecía patrones confusos de olas y nubes. [...] Se trataba de convertir un poema en un pañuelo. (WBBr I 828-830)

Y le advierte a Gretel: «Teddie [Theodor W. Adorno] recordará el papel que jugó este motivo [el del sueño] en mis reflexiones sobre el conocimiento».

5 · Conclusiones

Axel Honneth (2007 13), refiriéndose a la *Crítica de la violencia* de Benjamin, afirma (inspirándose en Margarete Kohlenbach) que su pretensión es identificar «formaciones culturales que en su autorreferencialidad reflexiva se asemejen a Dios por su sustracción soberana a toda finalidad». Pero no se trata de una identificación de formaciones ajenas a la razón instrumental (en el sentido que podemos encontrar en Adorno referencias a la música contemporánea o al arte de vanguardia), sino que aquellas «formaciones» resultan «cautivadoras», es decir, podemos ensimismarnos en ellas, recordando la experiencia de estar arrebujados en las faldas maternas. Esto es lo que aporta la visión de los colores como un «fenómeno originario» (Brüggemann 2007 210), pero no a la manera de una fenomenología de la experiencia, sino como algo casi onírico que reclama una activación de la fantasía y que, en defini-

¹¹ Sobre el significado de esta *d* hay que apuntar dos cosas. En el sueño, Benjamin es guiado por el *docteur Dausse*, que había cuidado de él durante un episodio de malaria. Pero él mismo firma como *Detlef* las cartas que remite a Gretel Karplus.

tiva, no solo establece un orden sensorial, sino también ético. Por eso, los colores de la infancia o los sueños resultan elementos de las «reflexiones sobre el conocimiento» que cobran valor metodológico y a ello se refieren los fragmentos de *La Obra de los Pasajes* citados.

La última correspondencia de Benjamin, aquí solo apuntada, y el trabajo de compilador de libros infantiles, merecerían un análisis más detallado, en la línea de lo expuesto aquí, que se ha de dejar para otra ocasión.

6 • Referencias

- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Fráncfort d. M.: Suhrkamp.
- [WBGS I] Band I: Abhandlungen. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. 1974.
- [WBGS II] Band II: Aufsätze, Essays, Vorträge. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. 1977.
- [WBGS III] Band III: Kritiken und Rezensionen. Ed. Hella Tiedemann-Bartels. 1972.
- [WBGS IV] Band IV: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Ed. Tillman Rexroth. 1972.
- [WBGS V] Band V: Das Passagen-Werk. Ed. Rolf Tiedemann. 1982.
- [WBGS VI] Band VI: Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. 1985.
- [WBB I] Briefe I. Ed. Gershorn Scholem y Theodor W. Adorno. 1978.
- Adorno, Theodor W.: «Jargon der Eigentlichkeit», en: *Gesammelte Schriften* in 20 Bänden. Vol. VI: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Fráncfort d. M.: Suhrkamp, 2003.
- Adorno, Theodor W.: «Dialektische Epilegomena», en: *Gesammelte Schriften* in 20 Bänden. Vol. X.2: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Fráncfort d. M.: Suhrkamp, 2003.
- Adorno, Gretel y Benjamin, Walter. *Briefwechsel 1930-1940*, ed. Christoph Godden y Henri Lonicer Fráncfort d. M.: Suhrkamp, 2005.
- Andrade, María M.: «Hacia un nuevo modelo de experiencia en Infancia en Berlín hacia 1900», *Aisthesis*, 69 (2021): 367-379.

- Baedeker, Karl: *Italien. Handbuch für Reisende. Erster Theil: Ober-Italien bis Livorno, Florenz, Ancona und die Insel Corsica*. Coblenza: Baedeker, 1868.
- Benjamin, Walter: *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter: *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Brüggemann, Heinz: «Fragmente zur Ästhetik, Phantasie und Farbe» (2006), en Lindner (ed.): *Benjamin Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2006: 124-133.
- Brüggemann, Heinz: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*. Wurzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Caygill, Howard: *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. Londres: Routledge, 1997.
- Grimm, Albert Ludwig: *Lina's Märchenbuch*. 2ª ed. GrimmaVerlag von Julius Moritz Gebhardt, 1837.
- Honneth, Axel: «Eine geschichtsphilosophische Rettung der Sakralen. Zu Benjamin "Kritik der Gewalt"», en Id.: *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*. Fráncfort d. M.: Suhrkamp, 2007: 112-156.
- Jørnæs, Bjarne: «Thorvaldsen's "Triumph of Alexander" in the Palazzo del Quirinale», en Patrick Kragelund, Bertel Thorvaldsen, Mogens Nykjær (eds.): *Thorvaldsen: l'ambiente, l'influsso, il mito*. Roma: L'Erma di Breschneider, 1991: 35-42.
- Lübke, Wilhelm: *Grundriss der Kunstgeschichte*. 2ª ed., ampl. Stuttgart: Ebner & Seubert 1864.
- Lübke, Wilhelm: *Grundriss der Kunstgeschichte*. 11ª ed., ampl. Esslingen A. N. Paul Neff Verlag, 1907.
- Pinotti, Andrea: «The Painter through the Fourth Wall of China: Benjamin and the Threshold of the Image», *Benjamin-Studien* 3 (2014): 133-149.
- Schneider, Manfred: «Aufzeichnungen», en Lindner (ed.): *Benjamin Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2006: 663-679.
- Semrau, Max: *Venedig*. Berlín; Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, reed. 2005.
- Stoddard, John L.: *Lake Como*. Norwood: Norwood Press, 1901.

Witte, Bernd: *Walter Benjamin*. Hamburgo: Rowohlt, 8ª ed. 2004.

Wittgenstein, Ludwig: *Wörterbuch für Volks- und Bürgerschulen*. Viena: Hölder, Pichler, Tempsky, 1926.