

Walter Benjamin: Ángel de la Victoria y Ángel de la Historia ¹

José M. González García
Instituto de Filosofía, CCHS, CSIC, Madrid

DE LA DIOSA FORTUNA AL ÁNGEL DE LA HISTORIA EN LA CIUDAD DE BERLÍN

En mi último libro (González García, 2006) he analizado el desarrollo histórico de la diosa Fortuna como metáfora política. La primera parte plantea los usos de la Fortuna en el Renacimiento y en el Barroco en tres tradiciones intelectuales diferentes, pero buscando las interconexiones entre ellas: en la literatura europea (especialmente en la española), en la iconografía y en la filosofía política de Maquiavelo en el siglo xvi y de Saavedra Fajardo en el xvii. A continuación, la Fortuna casi desaparece del escenario en el siglo xviii debido a las luces de la razón y en el siglo xix por la preeminencia de la idea de progreso. Pero la Fortuna reaparece de nuevo en el siglo xx porque nos hemos hecho más conscientes de los límites de la razón y de la importancia del riesgo, de la casualidad, de la suerte o de la contingencia en la vida humana. A lo largo de los cuatro capítulos de la segunda parte del libro se describe el regreso de la Fortuna en nuestra época, si bien transmutada en otras categorías como las de azar, riesgo, suerte o destino: la fragilidad de la vida buena de los individuos ante el amor o la tragedia, las relaciones entre Justicia y Fortuna, el regreso de ésta en la llamada «sociedad del riesgo» o el poder de la Fortuna en los campos de concentración constituyen elementos importantes para formas actuales de reflexión filosófica.

Este capítulo se enmarca dentro del ámbito teórico de mis estudios sobre la diosa Fortuna y pretende aplicarlo al caso de la cultura alemana. Se trata de ver cómo en la esfera pública de la ciudad de Berlín, dominada simbólicamente durante el Barroco y parte del siglo xviii por la Fortuna, se da el paso a otra imagen muy potente que impregna toda la vida política en el xix: el Ángel de la Victoria. La transición entre las dos imágenes implica el paso de una concepción de la política en la que las circunstancias ajenas imponen los cambios a una perspectiva de completa seguridad en las propias fuerzas que, ligadas al progreso de la economía, de la industrialización así como de la organización burocrática del ejército y de la sociedad, impulsarán la marcha de la historia hacia adelante en una victoria permanente sobre otros pueblos y, especialmente, sobre Francia. Paso, pues, de la inestabilidad y del cambio repentino e incontrolado en manos de la diosa Fortuna a una situación de progreso permanente en la que el futuro asegura la supremacía de la sociedad alemana y la marcha continuada hacia el futuro,

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de Investigación FFI2008-05054-C02-01/FISO, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

representada por la diosa Niké o diosa de la Victoria. Se trata simbólicamente de un cambio de diosas en el plano político que expresan dos perspectivas completamente diferentes sobre la autoconcepción alemana: el paso de la subordinación a los acontecimientos que se imponen sobre la voluntad propia a una nueva situación en la que prima la idea del control sobre el futuro y la confianza en el progreso y en las propias fuerzas. Por otro lado, la diosa de la Victoria se transforma en un ángel de cuño cristiano ya que en la mentalidad popular el concepto de diosa Niké permanece extraño. Esta transformación se produce de manera natural ya que los símbolos de las figuras son los mismos: las alas de la victoria son también las alas del ángel y los objetos que portan en las manos son idénticos en los dos casos, la corona de laurel y la palma de la victoria.

El mejor ejemplo del dominio político de la Fortuna en el siglo XVII y parte del XVIII en Berlín es el palacio barroco de Charlottenburg. Mandado construir a finales del siglo XVII e inaugurado en 1699 como palacio de Lietzenburg para Sophie Charlotte, la segunda esposa del Gran Elector de Brandenburgo, Federico III, quien en 1701 subiría al trono de Prusia con el nombre de Federico I, el palacio fue llamado Chalottenburg en honor de la reina y da nombre también a uno de los barrios más conocidos del oeste de Berlín. La prematura muerte de Sophie Charlotte le impidió gozar mucho tiempo de las magníficas instalaciones y de los amplios jardines. En éstos habían tenido lugar los famosos «paseos filosóficos» en los que, según se cuenta, Gottfried Wilhelm Leibniz habría explicado a Sophie Charlotte los principios básicos de su Teodicea, mostrándole a la reina cómo se podía compaginar la omnipotencia de Dios con el problema de la existencia del mal en el mundo y respondiendo a sus innumerables preguntas. En la ampliación de 1710 a 1712, el palacio recibió la actual cúpula que domina ampliamente

ILUSTRACIÓN 1. *Palacio de Charlottenburg (Berlín)*



ILUSTRACIÓN 2. *Triunfo de la Fortuna como veleta en lo alto de la cúpula del palacio de Charlottenburg*



el perfil de la construcción. Sobre la linterna de la cúpula, y transformada en veleta, se nos muestra el poder de la diosa Fortuna sobre los asuntos humanos y, especialmente, sobre la política.

La diosa Fortuna, como coronación de este palacio barroco en el que se efectúa la representación del poder, significa lo siguiente:

- La Fortuna (y no la razón o la sabiduría) domina sobre el conjunto espacial del palacio y el poder está en sus manos como diosa de la suerte. Por más que intentemos racionalizar el poder, siempre se nos escapan sus arcanos y dependemos de la voluntad de una diosa que hace girar la rueda de los acontecimientos provocando la caída, la muerte y la desgracia.
- La Fortuna simboliza precisamente ese cambio constante de los acontecimientos en los campos del poder político o militar y, también, en la esfera privada de la vida individual o de la vida de los monarcas. No deja de ser significativa la muerte prematura de la reina Sophie Charlotte, a quien

está dedicado el palacio. La vida y la muerte también están en las manos de la Fortuna.

- La Fortuna baila una danza permanente sobre la esfera del mundo. Esta esfera significa dos cosas: por un lado es el símbolo del poder de la Fortuna sobre la redondez de la tierra y por otro es el símbolo de la inestabilidad, pues bailar sobre una esfera es un ejercicio difícil que acabará en una caída inevitable. De hecho, la figura aparece con un solo pie sobre la esfera mientras mantiene el otro en alto en ese pase de baile que inevitablemente provocará su caída.
- La Fortuna es una veleta que cambia de dirección con el viento de la historia.
- Lleva en la mano una vela de barco, ya que desde una tradición medieval, la Fortuna era el nombre de los vientos marinos que producían las tormentas y el consiguiente hundimiento de los barcos de guerra o de las naves mercantes. En la mitología la Fortuna era, al igual que Venus, hija del Océano.

En la Segunda Guerra Mundial el palacio fue bombardeado, sufrió graves daños, la Fortuna fue destruida y los jardines destrozados. Reconstruido lentamente y por etapas a partir de 1946, muestra hoy de nuevo todo su antiguo esplendor. En los años cincuenta fue colocada en su patio de honor una estatua ecuestre del Rey de Prusia Federico I (anteriormente Federico III, Gran Príncipe Elector de Brandenburgo) que lleva en el zócalo una representación de la Fortuna ofreciéndose a la reina. Y en las últimas décadas ha sido colocada en los jardines delanteros, enfrente de la llamada «Nueva ala» del palacio, una estatua del Rey de Prusia Federico II, el Grande. La estatua, copia de la obra de Johann Gottfried Shadow (1764-1850) muestra al gran Federico con los atributos militares, de jurista y protector de la paz. La estatua ha sido colocada delante del ala que él mandó ampliar y en la que tuvo su residencia veraniega hasta que se terminó en Potsdam el palacio de Sanssoussi.

Podemos considerar esta imagen de Federico II de Prusia en la que aparece subordinado al poder de la Fortuna situada sobre él en un plano muy superior como una venganza de la diosa, pues siendo un joven príncipe había escrito contra ella dentro del espíritu ilustrado del Siglo de las Luces en su comentario crítico sobre *El Príncipe* de Maquiavelo.

Dejemos ahora por un momento el exterior del palacio donde domina la Fortuna y vayamos al interior, donde nos encontramos con el predominio de los ángeles, de manera especial en la capilla. La victoria de la Fortuna en el exterior es compensada con los ángeles que conquistan el espacio religioso y político interior. Toda la capilla es una explosión de ángeles: innumerables angelotes con símbolos de la victoria, ángeles en el techo que sujetan una leyenda sobre la piedad del rey Federico sobre la que aparece una corona y, sobre todo, los ángeles que hacen sonar sendas trompetas de la fama al tiempo que sujetan la corona de la monarquía y la hacen descender del cielo a la tierra. Son ángeles de la decoración barroca que se mantienen milagrosamente en el aire mientras nos muestran

ILUSTRACIÓN 3. *Federico II bajo la mirada de la Fortuna*



la relación entre el poder religioso y el poder político, entre el poder de Dios y el de los reyes, de la alianza entre el Altar y el Trono. Otros ángeles revelan el símbolo del águila, símbolo del evangelio de San Juan y también de la dinastía de los Hohenzollern. Los ángeles aparecen como mediadores entre Dios y la monarquía de origen divino en esa especial forma de «teología política» reformada de los Hohenzollern: por ello son los ángeles quienes portan la corona y la bajan del cielo a la tierra como mensajeros de la divinidad. Parafraseando a Carl Schmitt cabría decir que no sólo todos los conceptos políticos tienen un origen religioso, sino también todas las imágenes del poder: desde luego la Fortuna tiene su origen en el panteón griego o romano y los ángeles en las tradiciones teológicas cristianas, bien sean católicas o herederas de la reforma protestante. Los ángeles son también los consoladores de las desgracias que afligen a los mortales y, especialmente, a los reyes. Por ello aparecen dominando el ámbito de lo privado en los palacios como podemos ver en la descripción que hizo Fontane del palacete de Paretz en sus paseos por la marca de Brandenburgo (Fontane, 1987, vol. II:330-337). Por otro lado, no está de más recordar aquí que Walter Benjamin,

en las páginas finales de su libro sobre el *Trauerspiel*, se refiere a que el estilo barroco, a partir de la Contrarreforma y, especialmente, del Concilio de Trento, intenta dar expresión artística a la idea aristotélica del milagro, de lo que causa maravilla o asombro, por medio de los ángeles que dominan la arquitectura y sobre todo la decoración interior de los edificios:

Consiste en suscitar la impresión de fuerzas sobrenaturales, precisamente en las zonas altas, mediante volúmenes que se proyectan vigorosamente y parecen sostenerse a sí mismos, impresión interpretada y acentuada por medio de los ángeles de la decoración escultórica, que están peligrosamente suspendidos en el aire... (Benjamin, 1990:232-233).

Aunque Benjamin habla de las iglesias barrocas de la Contrarreforma católica, en el caso de la capilla del palacio de Charlottenburg nos encontramos con una situación similar en la que los ángeles, moviéndose suspendidos en el aire, hacen descender la corona real desde el cielo a la morada de los mortales como ilustración práctica de la teología política reformada que insiste también en el origen divino de la autoridad de los monarcas de la casa Hohenzollern.

ILUSTRACIÓN 4. *Ángeles de la capilla del palacio de Charlottenburg*



Pero vayamos de nuevo hacia el exterior del palacio de Charlottenburg donde en la parte de atrás del edificio, junto al llamado pabellón de Schinkel y a ambos lados de la avenida que recorre toda la fachada norte separándola de los jardines, encontramos dos diosas Niké o ángeles de la Victoria, obras de Christian Daniel Rauch en conmemoración de la victoria de las tropas prusianas en las guerras napoleónicas.

Hay dos formas diferentes pero relacionadas en las que la Fortuna encuentra su derrota de manera progresiva a lo largo del siglo XVIII y se expresan en imágenes básicas en el siglo XIX. La primera consiste en la derrota de la Fortuna por la Victoria de las armas, debida a la organización militar, a la burocracia estatal y al desarrollo de las técnicas de la guerra. La victoria ya no depende de la buena o mala fortuna, sino de la razón política, militar y de la organización social, del buen funcionamiento de la burocracia y de las acertadas decisiones del gobierno de la nación. Y esto se expresa simbólicamente en la proliferación de diosas Niké o ángeles de la Victoria en Berlín, pero también en otras ciudades alemanas.

Pero la Fortuna es derrotada también por el desarrollo de la industria y la idea del progreso indefinido de la nación alemana. Como ejemplo podemos considerar una moneda de 1835 en la que la Industria aparece con la antigua rueda de la Fortuna convertida ahora en rueda del tren del progreso. Otro ejemplo iconográfico lo encontramos en las alegorías que adornan el Reichstag, el edificio políticamente más importante del siglo XIX en Berlín, construido en estilo historicista, a gusto de la época, entre 1884 y 1894. Entre las numerosas esculturas

ILUSTRACIÓN 5. *Diosas de la Victoria*



alegóricas que lo adornan ya no está la Fortuna, sino la «Industria», la «Electricidad», el «Comercio y la Navegación», la «Agricultura» o la «Ganadería», todos emblemas del progreso técnico y económico. O también las alegorías del Derecho o del «Arte de la Política» que simbolizan otra forma de progreso social e histórico. Nada es dejado ya en las manos de la voluble Fortuna y sería inconcebible en el siglo XIX repetir la ocurrencia barroca de poner a la diosa como corona de un edificio público².

A lo largo del siglo XVIII, y especialmente en el XIX, Berlín fue considerada como la «Atenas del Norte». Las estatuas de Atenea como diosa protectora de la ciudad y educadora de la juventud en las técnicas de la guerra y de la creación artística eran frecuentes en el espacio público de la ciudad. La necesidad de emparar el espíritu alemán con la cultura griega fue un tema central de la visión que los alemanes tenían de sí mismos y, por ejemplo, Nietzsche, en la obra que escribió al hilo de los acontecimientos de la guerra franco-prusiana, establecía la necesidad de ir más allá que Schiller, Goethe y Winckelmann en el intento de «forzar aquella puerta mágica que conduce a la montaña mágica helénica», en ese afán de hacer realidad en Alemania el espíritu y la cultura de los griegos. Nietzsche llama a proseguir y superar el intento de Schiller y Goethe para no desesperar completamente del espíritu alemán, penetrando el núcleo del ser helénico y estableciendo una duradera alianza amorosa entre la cultura alemana y la griega³.

Cabe recordar también que el propio Walter Benjamin interpreta su infancia a través de la conexión con el mundo griego, dos paraísos perdidos que se reclaman mutuamente. En el libro en que recoge escenas de sus recuerdos de infancia podemos leer cómo la mitología griega se encarna en el jardín de su niñez y el antiguo oeste de Berlín se transforma en el Occidente de la antigüedad griega:

Bajo este signo, el antiguo Oeste se hizo el Occidente de la antigüedad, de donde les viene a los navegantes el céfiro que hace remontar lentamente por el Landwehrkanal su barca con las manzanas de las Hespérides, para tomar puerto en la pasarela de Heracles. Y una vez más, como en mi infancia, Hidra y el león de Nemea tuvieron su lugar en los solitarios alrededores de la glorieta del Grosser Stern (Benjamin, 1992:36).

Incluso para Benjamin se podría definir Berlín como la «Atenas del Norte». En este contexto de interpretación de lo alemán como una revitalización del espíritu griego parece lógico que las victorias militares de los ejércitos prusianos fueran atribuidas simbólicamente a Atenea o a Niké, la diosa griega de la Victoria que, en la percepción popular, se convierte en un ángel de la tradición cristiana. Hay dos momentos importantes en la aparición de las figuras de Niké o el Ángel de la Victoria en el ámbito público de la ciudad de Berlín y de otras poblaciones alemanas: en primer lugar, la celebración del triunfo sobre Napoleón y los ejércitos franceses en 1815 da lugar al monumento de Viktoria Park (el parque de la victoria, origen del actual barrio de Kreuzberg), la transformación del ángel de la paz que guiaba la cuadruga de la puerta de Brandenburgo en un ángel de la victoria y la erección de otro monumento con ángel de la victoria en el centro de la plaza

² Véase la descripción del edificio del Reichstag en P. Wietzorek (2006:173-179).

³ Véase de manera especial el capítulo 20 de F. Nietzsche (1973:161-164).

redonda (bautizada como plaza de Belle-Alliance, nombre del pueblo en el que fue derrotado Napoleón) junto a la Hallesches Tor, puerta de Berlín por la que había entrado el grueso del ejército francés al conquistar la ciudad. El segundo momento importante se produce después de las tres grandes guerras de las décadas de los sesenta y setenta que consolidan el poder de Prusia en Centroeuropa y la construcción de la unidad alemana bajo su dirección: las victorias sobre Dinamarca en 1864, sobre Austria en 1866 y sobre Francia en 1871. Estas tres victorias, y especialmente el gran triunfo sobre los franceses en la batalla de Sedán, fueron el motivo para la erección del monumento de la llamada «Columna Triunfal» sobre la que aparece una gran figura de Niké o del Ángel de la Victoria y sobre la que escribió Walter Benjamin en el libro que recoge sus recuerdos de la infancia en Berlín, según veremos más adelante.

French Connexion

Antes de proseguir con Berlín quisiera referirme brevemente a Francia porque en ella, y especialmente en París, aparecieron antes las estatuas de la diosa Niké para celebrar los grandes triunfos militares de Napoleón por toda Europa. Sólo quiero presentar algunos ejemplos de la importancia del Ángel de la Victoria en la cultura política francesa:

- 1) En la Place du Chatelet fue erigida a comienzos del siglo XIX, cuando Napoleón todavía ganaba todas las batallas, una columna de la victoria con la estatua de Niké. Benjamin conoció esta plaza y el monumento durante sus numerosas estancias en la capital francesa.

ILUSTRACIÓN 6. *Place du Chatelet en París con la diosa de la Victoria*



ILUSTRACIÓN 7. *Canova: Napoleón como Marte (dios de la guerra) con la Victoria en la mano (Apsley House, Londres)*



- 2) Antonio Canova (1757-1822), el gran escultor neoclásico italiano, representa a Napoleón como Marte, el dios de la guerra, que lleva en su mano a una diosa Niké. A Napoleón no le gustó verse representado de esa guisa, desnudo y de tamaño monumental, y rechazó la escultura. Existen en la actualidad dos versiones del Napoleón divinizado, una en Milán, en el patio de la Pinacoteca de Brera, y otra en el hueco de la escalera de la Apsley House, la casa de Wellington en Londres, quien recibió la escultura como regalo por su victoria sobre Napoleón.
- 3) En el año 1873, después de la derrota contra Prusia, el escultor francés Antonio Mercier presentó el grupo «Gloria Victis», creado en memoria de un amigo suyo, caído en los últimos días de la guerra. Una Victoria alada, en actitud de vuelo y elevándose del pedestal, se mueve hacia adelante

ILUSTRACIÓN 8. *Antonio Mercier: Gloria Victis (Deutsches Historisches Museum, Berlín)*



llevando en sus brazos a un joven desnudo y muerto, con una espada rota, símbolo de la juventud francesa masacrada en los campos de batalla de la guerra franco-prusiana de 1870-1871. Se trata de una Niké de los vencidos, de un Ángel de la Victoria de las víctimas de la guerra. Una copia de la escultura estuvo en el palacio real de Berlín y hoy se puede ver en el Museo de la Historia alemana. Es muy probable que Benjamin conociera esta escultura que, en cualquier caso, conecta muy bien con su visión de la historia como catástrofe, con su idea de reconstruir la narración histórica desde el punto de vista de los vencidos.

- 4) Algún tiempo más tarde, la Victoria aparece también en París como ornamento de algunos pasajes comerciales, sobre los que Walter Benjamin escribió durante largos y dolorosos años su inacabada obra

ILUSTRACIÓN 9. *Galerie Vivianne, París*



maestra, el *Libro de los Pasajes*. Aquí podemos ver la celebración del triunfo de la diosa mercancía y del progreso económico en la figura de una Victoria (¿Niké o Ángel?), con palma y corona de laurel en las manos, en la Galería Vivianne. Benjamin menciona varias veces el Pasaje Vivianne y, en una de ellas, se refiere a las esculturas del portal que representan alegorías del comercio y a la copia de un antiguo Mercurio en un zócalo o pedestal en uno de los patios interiores, pero no menciona —que yo sepa— este ángel victorioso, a pesar de que no pudo dejar de verlo⁴.

⁴ Benjamin (1991b, vol. V.2:1007). Véase también Benjamin (1991b, vol. V.1:269).

«Flanear» con Benjamin a través de Berlín a la búsqueda de ángeles

En la iconografía política de Berlín, como ya he dicho, el siglo XIX representa la derrota de la Fortuna y su reemplazo por el glorioso ascenso de la diosa Niké y la transformación de ésta en el Ángel de la Victoria. Así, Berlín se convierte en una «ciudad de los ángeles» y en este contexto hay que entender las reflexiones de Benjamin sobre su infancia y su figura del ángel de la historia. La derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial marca el paso del ángel de la victoria a un segundo plano, pero cabe señalar también que la reaparición de los ángeles en el cine de Wim Wenders conecta de nuevo con esa tradición. Sus películas *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) y *Tan lejos, tan cerca* (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993) representan una nueva visión del tema del ángel y cabría hablar del ángel sobre el ángel, ya que uno de los sitios predilectos que los ángeles Cassiel (Otto Sander) y Damiel (Bruno Ganz) usan como atalaya para contemplar la ciudad y comprender las penas o alegrías de sus habitantes es precisamente el Ángel de la Victoria, la *Siegestsäule*, convertido en símbolo de Berlín.

Durante algunos meses he paseado por Berlín, cámara en ristre, a la búsqueda de los ángeles perdidos, intentando recuperar la ciudad con los ojos de Benjamin. Y mi interés no han sido tanto los ángeles de las iglesias, sino más bien la diosa Niké o el Ángel de la Victoria en el espacio público y político de la ciudad. Claro está que muchos edificios se perdieron para siempre en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, entre ellos la casa natal de Benjamin en el número 4 de la plaza de la Magdeburg o la siguiente vivienda de la familia en la Kurfürstenstrasse 154. La guerra sí respetó la vivienda familiar de la calle Carmerstrasse 3, junto a la Savignyplatz y al colegio al que fue durante varios años y también la casa de Nettelbeckstrasse 24. Por último, también fue destruida la última de las casas de los padres de Benjamin, en la Delbrückstrasse 23. La familia fue cambiando sucesivamente de vivienda, siempre en los barrios burgueses y acomodados del oeste de Berlín, yéndose cada vez un poco más lejos del centro y terminando en Grunewald, un barrio fuera de los límites de la ciudad de entonces y hoy incorporado a ella. Otros escenarios del Berlín benjaminiano también han desaparecido, por lo que la tarea de buscar los ángeles perdidos se ha vuelto complicada, pero con todo, muchos siguen estando visibles hoy.

Sólo voy a mostrar dos ejemplos de la profusión de ángeles en la decoración de las viviendas burguesas de la época de la *Gründerzeit*, es decir, de los años que van de la guerra franco-prusiana (1870-1871) hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914 y que se corresponden con el gran desarrollo urbano de Berlín y su industrialización acelerada. El primer ejemplo es del portal de una vivienda en la Steinplatz (ilustración 10).

Aunque no se refiere Benjamin a este portal justo al lado de su casa familiar de Carmerstrasse 3, donde vivió durante los primeros años escolares, bien podría servir también de ejemplo de los ángeles guardianes del portal que fueron sus preferidos. En su evocación del Tiergarten, el parque de sus juegos y de sus primeros recuerdos, escribe Benjamin acerca de su regreso treinta años más tarde a los escenarios de su infancia berlinesa y se refiere a las figuras que guardaban

ILUSTRACIÓN 10. *Ángeles en el portal de Steinplatz, 1*



el umbral de las villas de los alrededores, al igual que en tantas casas del Berlín burgués de comienzos del siglo xx:

De las cariátides, atlantes, angelotes y pomonas que me miraron entonces, preferí aquellos del linaje de los guardianes del umbral cubiertos de polvo, que protegen el paso a la vida o al hogar. Pues ellos entendían de la espera. Y les importaba poco aguardar a un extraño, el retorno de los antiguos dioses o al niño que hacía treinta años pasaba a hurtadillas con su mochila delante de sus pies (Benjamin, 1992:35-36).

En la misma plaza —Steinplatz— se encuentra un edificio oficial, la Universidad de las Artes, en cuya fachada y encima de una leyenda sobre la necesidad de instruir a la juventud en las artes podemos ver la siguiente representación de un Ángel de la Victoria con los atributos de la palma y la rama de olivo. También Benjamin tuvo necesariamente que contemplar de niño esta figura (ilustración 11).

Por otro lado, es grande la profusión de Victorias en el eje que marcó la representación política en Berlín desde el siglo xviii hasta mediados del siglo xx: la famosa avenida *Unter den Linden*. En ella tuvieron lugar los desfiles militares y las principales ceremonias políticas que sirvieron para teatralizar el poder y demostrar ante los espectadores los valores básicos y la jerarquización de la sociedad. Especialmente en los primeros edificios públicos que conforman el llamado *forum fredericianum*, el foro o plaza pública de Federico el Grande, se repite hasta la obsesión la figura del Ángel de la Victoria, de manera especial en los edificios y esculturas públicas erigidos después de las guerras de liberación contra Napoleón. Aquí sólo puedo dar dos ejemplos, uno del comienzo y otro del final de *Unter den Linden*.

La calle comienza en el Schlossbrücke, el puente del palacio real, también llamado popularmente «puente de los ángeles» debido a las estatuas que lo adornan.

ILUSTRACIÓN 11. *El ángel, educador de la juventud*



El puente fue diseñado por Karl Friedrich Schinkel y terminado en 1824. El ciclo escultórico sobre el puente muestra en ocho secuencias «la vida de un guerrero, desde su mocedad hasta la muerte» y se tallaron siguiendo los bocetos de Schinkel, aunque no se terminaron y colocaron en su ubicación actual hasta los años entre 1853 y 1858, bastante tiempo después de su muerte. Sólo puedo reproducir aquí uno de los cuadros escultóricos del puente que nos muestra al Ángel de la Victoria coronando de laurel al militar que regresa a casa después de haber triunfado en la guerra.

El final de *Unter den Linden* está marcado por la plaza de París y la puerta de Brandenburgo, con la cuadriga conducida por un ángel, otro de los grandes símbolos de Berlín. Es significativo el cambio de símbolos de este ángel. Originalmente la escultura de Johann Gottfried Schadow (1764-1850) representaba al Ángel de la Paz conduciendo la cuadriga, ya que se trataba de un monumento a la paz de Basilea de 1795. La entrada de Napoleón I por la puerta de Brandenburgo la transforma en una puerta de triunfo y su decisión de llevarse la cuadriga a París como botín de guerra para ponerla como coronación de la Madelaine, el templo dedicado a su gloria y a las victorias de sus ejércitos por toda Europa, provocó la indignación de los berlineses y una metamorfosis de los símbolos. En efecto, tras la derrota de Napoleón la cuadriga regresó a Berlín en triunfo y fue colocada de nuevo sobre la puerta de Brandenburgo, pero un pequeño cambio y el añadido de la cruz de hierro sobre la que se posa el águila real transformaron el simbolismo del Ángel de la Paz en el Ángel de la Victoria (Koselleck, 1998:20-22).

ILUSTRACIÓN 12. *La Victoria corona al guerrero vencedor que vuelve a casa*



De esta manera se cierra el ciclo del eje *Unter den Linden*, de la misma manera que empezaba, con la visión de un Ángel de la Victoria.

ILUSTRACIÓN 13. *Ángel de la Paz/Victoria sobre la cuadriga de la puerta de Brandenburgo*



DOS TEXTOS DE BENJAMIN Y SUS DOS IMÁGENES CORRESPONDIENTES

La ciudad como texto, como palimpsesto y como laberinto son las principales metáforas benjaminianas que expresan la relación entre la escritura y la metrópoli. Se trata de leer la ciudad siguiendo la metáfora del libro aplicada a la naturaleza, pero también a la sociedad y a la política. En los materiales preparatorios para el *Libro de los pasajes* escribe Benjamin lo siguiente:

La frase «el libro de la Naturaleza» indica que podemos leer la realidad como si fuera un texto. Esta será aquí la aproximación a la realidad del siglo XIX. Abrimos el libro de lo sucedido (Benjamin, 1991b, vol. V.1:580).

Y sin embargo, según señala Susan Buck-Morss, leer la realidad *como si* fuera un texto es reconocer la diferencia entre ambas, diferencia que el propio Benjamin refleja en otra cita, pocas páginas antes del mismo *Libro de los pasajes*, en la que afirma la diferencia entre un comentario acerca de la realidad necesitado de un método totalmente distinto al comentario sobre un texto (Benjamin, 1991b, vol. V.1:574).

La ciudad como texto complejo y también como laberinto en el que perderse. Benjamin descubre el aspecto mítico de la gran ciudad como laberinto en la obra de Baudelaire sobre París, pero también lo reconoce como experiencia de su propia infancia en la capital de Alemania. Laberinto de las calles sobre las que deambula el *flâneur*, pero también laberinto de la memoria que intenta recordar los entresijos del pasado. En el libro que narra sus vivencias infantiles en la gran ciudad de Berlín, escribe Benjamin:

Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujió de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte (Benjamin, 1992:31)⁵.

A continuación evoca los primeros laberintos de su memoria, los laberintos sobre el papel secante de sus cuadernos de infancia y, antes que ellos, el camino del laberinto que llevaba de su casa natal al parque preferido, el Tiergarten, cruzando el canal por el puente de Bendler, cuyo «suave arco significaba para mí la primera ladera». Y no faltaba una Ariadna que con su hilo hiciera transitable el laberinto del parque, posible atravesarlo hasta las estatuas preferidas de Federico Guillermo y la reina Luisa, o descubrir nuevos rincones en los que perderse. Benjamin rememora a su particular Ariadna, Luisa von Landau, que vivía en una de las orillas del parque, al otro lado del canal, en la Lützowufer, y con la que comprendió por primera vez lo que sólo más tarde pudo elevar al rango de palabra: Amor.

En las últimas décadas diversos analistas han hecho hincapié en la importancia de la ciudad en la obra de Walter Benjamin. En continuidad crítica con las

⁵ La ciudad como laberinto es también una metáfora frecuente en *Zentralpark* (Benjamin, 1991a:655-690).

monografías de Susan Buck-Morss y David Frisby, escribe Graeme Gilloch en su libro sobre Walter Benjamin y la ciudad lo siguiente:

En sus escritos, Benjamin se preocupa por lo visual y las imágenes. Los primeros paisajes ciudadanos son *Denkbilder*, «imágenes-pensamiento» que intentan retratar la ciudad, ya sea Nápoles, Moscú o Marsella, mediante una forma de reportaje periodístico. Los textos sobre Berlín se componen principalmente de constelaciones de imágenes recordadas (autobiografía y narrativa personal son intentos de capturar de nuevo «a primera vista» la ciudad), y en los *Passagenarbeit* acentúa el carácter visual de la historia y el imperativo metodológico de la imagen dialéctica. Los paisajes de la ciudad son intentos, por tanto, de traducir lo visto en lo escrito, la imagen en la palabra, de articular aquello a lo que se refiere Buck-Morss en el título de su estudio de 1989 como «la dialéctica de la mirada» (Gilloch, 1996:18)⁶.

Ciertamente, la ciudad es uno de los temas centrales de Benjamin. Recuerdos de infancia en Berlín, crónicas berlinesas, conferencias para la radio sobre su ciudad natal, flanear en Berlín y París. La ciudad es un texto que nos habla y debemos escuchar, interpretar y leer. Las experiencias de la gran ciudad son también escenas cinematográficas que debemos someter a un montaje, experiencias inconexas entre sí y que se recuerdan como piezas de un rompecabezas. En una carta a su amigo Gerhard Scholem, el propio Benjamin define su libro *Infancia en Berlín hacia 1900* no como una crónica sino como fragmentos y «aisladas expediciones a las profundidades de la memoria» (Scholem, 1987:195). La ciudad como laberinto en el que perderse y el texto también como laberinto que debemos interpretar y movernos a través de él. Ciudad y texto se presentan como co-extensivos: la ciudad es un texto complejo y el texto acaba teniendo características semejantes a la gran metrópoli, difícil de entender o interpretar y fácil de perderse en sus laberintos. Los textos de Benjamin sobre Berlín no sólo proporcionan una visión de la ciudad sino que son fruto de experiencias metropolitanas y las llevan insertas en ellos. De nuevo en palabras de Gilloch:

El predominio de lo visual, la predilección por el fragmento y el interés por lo inmediato y por el *shock* son tanto características definitivas de la vida urbana moderna como propiedades formales básicas de los textos de Benjamin. Como modernista, Benjamin considera a la ciudad como un espacio de intoxicación, de agitación y aturdimiento. Como materialista histórico, la rechaza como el lugar de la dominación burguesa. Fluctuando entre estas dos posiciones, sus textos encarnan y resisten a la vez a esas tendencias que él consideraba centrales y típicas de la sociedad capitalista moderna. En su amor y odio a la complejidad urbana, Benjamin puede ser visto como alguien profundamente enredado en las paradojas que constituyen el «heroísmo de la vida moderna» (Gilloch, 1996:19-20).

En este contexto de reflexiones y recuerdos sobre la ciudad de Berlín hay que insertar el texto de Benjamin acerca de la Victoria encima de la Columna Triunfal, el monumento erigido en la antigua Königplatz, enfrente del Parlamento (Reichstag), para conmemorar las grandes victorias de los ejércitos prusianos en las guerras contra los daneses (1864), los austríacos (1866) y los franceses

⁶ Véase también el libro de S. Buck-Morss (1995), así como las monografías de D. Frisby (1992 y 2001).

(1870-71). Después de la quema del Reichstag los nazis trasladaron la Columna Triunfal a su actual emplazamiento en la Grosser Stern, una gran plaza en la que confluyen cinco amplias avenidas en el centro del parque Tiergarten. Pero Benjamin la conoció en su emplazamiento inicial, al final de la Avenida de la Victoria, una calle ocupada entonces con estatuas de los héroes del nacionalismo alemán y que conducía a la Königsplatz y al Parlamento. Resulta significativo que Walter Benjamin utilice como *motto* de su libro *Infancia en Berlín hacia 1900* precisamente unos versos de difícil interpretación, pero que nos hacen ver el papel central de este monumento en sus recuerdos: «Oh, Columna Triunfal dorada / con azúcar de nieve / de los días de la infancia»⁷. De esta manera, el monumento a la Victoria parece ser también el centro del libro y no sólo uno de sus apartados. El fragmento dedicado a la Columna Triunfal comienza con la constatación de que el monumento se encontraba en medio de la ancha plaza como la fecha impresa en rojo en el almanaque y termina con la referencia irónica a un eterno domingo o a un Día de Sedán eterno, es decir a una conmemoración constante del nacionalismo alemán y de la victoria contra los franceses en la batalla de Sedán que marcó el punto definitivo de la guerra franco-prusiana. Benjamin recuerda las celebraciones de su infancia marcadas por los desfiles militares y afirma que la estatua de la Victoria debería haber sido destruida con la celebración del último Día de Sedán. En ese contexto de triunfo parecía haber llegado el final de la historia que culminaba en la glorificación de Alemania:

Con la derrota de los franceses, la Historia Universal parecía haber bajado a su glorioso sepulcro sobre el cual esta columna se elevaba como estela funeraria y en el que desembocaba la Avenida de la Victoria (Benjamin, 1992:41-42).

A continuación describe Benjamin las impresiones que produjeron en él la visita que hizo, siendo alumno de tercer curso en la escuela, y las dificultades para comprender las explicaciones. Con ironía comenta lo siguiente:

No olvidaron explicarme de dónde procedía el adorno de la Columna Triunfal. Pero no comprendí exactamente qué había de particular en los cañones que lo componían: si los franceses entraron en la guerra con cañones de oro o si nosotros los fundimos con el oro que les habíamos quitado (Benjamin, 1992:42-43).

Benjamin hace una lectura de la Columna Triunfal desde la perspectiva de que todo documento de cultura es al mismo tiempo documento de barbarie y contraponen el «círculo de la Gracia» que rodeaba arriba la figura espléndida de la Victoria con lo que denomina el Infierno de la galería inferior en la que se simbolizaba el triunfo de los alemanes y la constitución del II Reich en Versalles: los héroes aquí representados le recuerdan las escenas que había contemplado en su libro de grabados de Doré sobre el Infierno de Dante.

Quiero poner en relación este texto de Benjamin con la conocida tesis IX *Sobre el concepto de historia*. Ambos textos merecen ser leídos simultáneamente,

⁷ Según constata Scholem en el libro citado, los versos proceden de un pequeño poema surrealista escrito por Benjamin bajo los efectos del *haschisch*. Cfr. también el artículo de G. Scholem (1998c:183-188) «Epílogo a *Crónica berlinesa* de Benjamin... (1970)». Puede verse el poema completo en Benjamin (1991c:618).

de manera que podamos ver también al mismo tiempo las dos imágenes a las que se refieren. En los dos casos se trata de ángeles, si bien cada uno de ellos simboliza elementos diferentes e incluso contrapuestos. A continuación transcribo el texto completo de la tesis IX que comienza con la cita de un poema de Gershom Scholem dedicado al cuadro de Paul Klee⁸ y continúa con el texto de Benjamin en el que realiza su interpretación personal del mismo cuadro, convirtiendo el *Angelus Novus* en el Ángel de la Historia:

Mis alas están listas para el despegue,
con gusto volvería hacia atrás,
porque aunque dispusiera de tiempo vivo
tendría poca dicha.
(G. SCHOLEM, «Saludo del ángel»)

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecersele. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es *ese* huracán⁹.

El *Angelus Novus* de Paul Klee es, en la interpretación de Benjamin, el Ángel de la Historia, una perfecta y verdadera contraimagen de la diosa o Ángel de la Victoria. Sus características se pueden contraponer como el anverso y el reverso de un guante o como el positivo y el negativo de una misma fotografía. De hecho, podríamos decir que en Benjamin no existe sólo un Ángel de la Historia, sino dos: el representado por la acuarela del pintor expresionista de origen suizo Paul Klee y el ángel de la columna triunfal que domina el recuerdo de los lejanos días de su infancia en Berlín. En el cuadro de la página 62 sintetizo algunos de los rasgos principales de los dos ángeles.

Es de subrayar el paso de Benjamin de una concepción de la historia como progreso, como desarrollo evolutivo de la nación alemana y sus victorias sobre otras naciones a una idea de la historia como acumulación de las catástrofes. Reemplazo de una imagen por otra, el ángel alado de la victoria nacionalista es sustituido por el *Angelus Novus* de Paul Klee, por ese ángel de la tradición talmúdica que es creado por Dios en cada momento en número incontable para que cante sus alabanzas durante un instante y desaparezca a continuación.

Ninguno de los numerosos comentaristas de Benjamin se ha dado cuenta de la complementariedad entre las dos imágenes del ángel de la historia. Tal vez porque, a pesar de que Benjamin es un pensador eminentemente visual, sigue

⁸ Véase el artículo escrito por G. Scholem en 1972 «Walter Benjamin y su ángel», recogido en su libro de mismo título (1998:37-75).

⁹ Sigo la traducción de Reyes Mate en su excelente libro (Mate, 2006:155).

ILUSTRACIÓN 14. *Ángel de la Victoria y Angelus Novus* *



primando el orden de la escritura sobre lo icónico, sobre el orden de la imagen. Ni siquiera Susan Buck-Morss, en su excelente monografía sobre la dialéctica de la mirada de Benjamin, en la que la imagen juega el importante papel que le corresponde, ha llegado a ver el contraste entre la columna berlinesa de la victoria y el ángel de la historia de Benjamin. Aunque en uno de los pasajes de su libro ha estado cerca de relacionar las dos imágenes de los ángeles, en realidad se acaba refiriendo a un proyecto de Estatua de la Victoria, propuesto por Bigot en 1931 para el Rond Point de la Défense en París, que debería celebrar los triunfos militares franceses, de manera especial sobre Alemania en la Primera Guerra Mundial. Buck-Morss contrapone el gigantismo de dicho proyecto con la figura del *Angelus Novus* de Paul Klee que Benjamin utiliza para sus propios intereses teóricos:

Consideremos el diseño premiado para la remodelación de *Porte Maillot*. El concurso (promocionado como un *Concours d'idées* con escasa probabilidad de construirse realmente) fue auspiciado por la ciudad de París en 1931. El centro dramático de la composición ganadora (de Bigot) era una gigantesca escultura alada, un «ángel de la victoria» que celebraba la historia de los triunfos militares franceses y que se erigiría en el Rond Point de la Défense. La figura, de corte clásico, enfrenta al futuro con calmada confianza. Su monumental tamaño empequeñece a la multitud que siente así su insignificancia, su dependencia infantil de fuerzas superiores, en la escala cósmica de los acontecimientos mundiales y de los destinos nacionales. ¿Qué otra cosa podía resultar más diferente que el

* © Paul Klee. VEGAP. Madrid, 2010.

Ángel de la Victoria (<i>Siegessäule</i>)	Ángel de la Historia (<i>Angelus Novus</i>)
Punto de vista de los vencedores	Punto de vista de los vencidos, de las víctimas de la historia
Mira confiadamente al futuro	Mira al pasado, el rostro vuelto hacia el ayer, dando la espalda al futuro: «El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo». Mirada retrospectiva sobre la historia
La historia como progreso constante Deificación del progreso Mito futurista del progreso histórico	Historia como catástrofe única que acumula sin cesar ruina sobre ruina Visión de la historia como memoria del pasado, memoria de los vencidos Historia como destrucción constante de la naturaleza y de las relaciones humanas
La Victoria se mueve hacia adelante	El ángel de la historia es llevado por el huracán hacia atrás (la idea romántica del historiador como profeta dirigido hacia el pasado, Friedrich Schlegel)
Tamaño monumental, suprahumano	Pequeño, de proporciones humanas
Lleva en las manos los símbolos de la victoria: corona de laurel y lanza con la cruz de hierro. La victoria es fruto de la guerra	Manos abiertas, vacías
Representa el nacionalismo alemán, el orgullo nacional, la construcción de la identidad nacional alemana en el II Reich	Antinacionalismo, representa un punto de vista cosmopolita
Los vencedores escriben la Historia (Escultura de la Historia en el grupo de Bismarck, junto a la <i>Siegessäule</i>)	Nadie escribe la historia desde el punto de vista de los vencidos
Poder	Impotencia
La <i>Siegessäule</i> es inicialmente una diosa <i>Niké</i> en sentido griego o una diosa Victoria en su versión romana. Popularmente se la conoce como «Goldene Else» o también como «Siegesengel» (Ángel de la Victoria)	No conocemos muy bien la intención original de Paul Klee al realizar su acuarela bajo el título «Angelus Novus».
La Victoria tiene los pies bien plantados sobre la esfera del mundo, al que pretende dominar	Los pies en el aire, sin apoyo alguno
La Victoria es una diosa alada	El <i>Angelus Novus</i> de Paul Klee carece de alas (a pesar de que Benjamin hable de las alas desplegadas y que el viento huracanado se arremolina en ellas y le impide plegarlas)
Benjamin es educado en esta idea de la historia como victoria de los alemanes, especialmente sobre los franceses, pero también sobre los austriacos y los daneses (texto «Columna Triunfal»)	Benjamin elabora su propia idea de la historia como memoria de los vencidos
Según Benjamin, la columna triunfal debería haber sido destruida con la celebración del último Día de Sedán	El Ángel de la Historia sustituye al Ángel (o diosa) de la Victoria

«Angelus Novus» de Paul Klee, la pintura en la que Benjamin hallaba la personificación del «Ángel de la Historia» y que, en relación con el espectador, conserva proporciones humanas? (Buck-Morss, 1995:111).

Quisiera terminar trayendo a colación un texto de *Zentralpark* en el que Benjamin compara la idea de la historia como catástrofe con el caleidoscopio en las manos de un niño que destruye en cada giro un orden para crear una nueva configuración de imágenes.

El curso de la historia, tal como se presenta en el concepto de catástrofe, no tiene en realidad mayor asidero en la mente del hombre pensante que el caleidoscopio en la mano de un niño, cuando destruye todo lo ordenado y muestra un nuevo orden en cada giro. La justeza de la imagen está bien fundada. Los conceptos de los dominadores han sido siempre los espejos gracias a los cuales se establecía la imagen de un «orden». El caleidoscopio debe ser destruido (Benjamin, 1991a:660).

La *Siegessäule* es una especie de caleidoscopio de la concepción burguesa de la historia como progreso indefinido en el siglo XIX y parte del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial. Según Benjamin, la *Siegessäule*, al igual que el caleidoscopio, también debió ser destruida cuando se celebró por última vez el Día de Sedán, la victoria sobre los franceses en la guerra franco-prusiana de 1870-1871. Hemos de cambiar nuestros conceptos de la historia. Y también nuestras imágenes.

CONCLUSIONES

1. La reflexión filosófica de Walter Benjamin se basa en imágenes, en *Denkbilder*, en «imágenes que hacen pensar». Una de ellas, tal vez la más importante, es el *Angelus Novus*, la acuarela de Paul Klee que Benjamin convierte en la figura del «Ángel de la Historia».
2. En la iconografía política de Berlín, el siglo XIX representa la derrota de la Fortuna y su reemplazo por el glorioso ascenso de la diosa Niké y la transformación de ésta en el Ángel de la Victoria. Así, Berlín se convierte en una «ciudad de los ángeles» entre 1815 y 1914, ya que las victorias militares se conmemoraban con la erección de estatuas de la diosa griega Niké o diosa de la Victoria, estatuas que eran reinterpretadas a nivel popular como ángeles. Es precisamente en este contexto iconográfico en el que debemos entender las reflexiones de Benjamin sobre su infancia y también su figura del Ángel de la Historia.
3. Walter Benjamin fue educado en la concepción de la Historia de los vencedores, como se expresa de manera paradigmática en la Columna de la Victoria o *Siegessäule* en Berlín. Pero elabora una idea contrapuesta que se formula en su interpretación del *Angelus Novus*, la acuarela de Paul Klee: la Historia como memoria de los vencidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus.
- (1991a): *Zentralpark*, en *Gesammelte Schriften* (editados por R. Tiedemann), Frankfurt: Suhrkamp, vol. I.2: 655-690.
- (1991b): *Das Passagen Werk*, en *Gesammelte Schriften* (editados por R. Tiedemann), Frankfurt: Suhrkamp, vols. V.1 y V.2.
- (1991c): *Protokole zu Drogenversuchen* en *Gesammelte Schriften* (editados por R. Tiedemann), Frankfurt: Suhrkamp, vol. VI: 558-618.
- (1992): *Infancia en Berlín hacia 1900*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Buck-Morss, Susan (1995): *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor.
- Fontane, Theodor (1987): *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Múnich: Carl Hanser Verlag.
- Frisby, David (1992): *Fragments de la modernidad en la obra de Simmel, Kraukauer y Benjamin*, Madrid: Visor.
- (2001): *Cityscapes of Modernity. Critical Explorations*, Cambridge: Polity Press.
- Gilloch, Graeme (1996): *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge: Polity Press.
- Mate, Reyes (2006): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid: Trotta.
- Nietzsche, Friedrich (1973): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza.
- González García, José M. (2006): *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*, Madrid: Antonio Machado libros.
- Scholem, Gershom (1987): *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona: Península.
- (1998): *Walter Benjamin y su ángel*, México: FCE.
- Koselleck, Reinhardt (1998): *Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französischer Vergleich*, Basel: Schwabe & Co.
- Wietzorek, Paul (2006): *Das historische Berlin. Bilder erzählen*, Petersberg: Michael Imhof.