

TODO NACE AHORA. WALTER BENJAMIN Y LA IDEA DE ARTE EN EL PRIMER ROMANTICISMO ALEMÁN

Emiliano Mendoza Solís
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Resumen/*Abstract*

La tesis doctoral de Walter Benjamin dedicada al concepto de crítica de arte de los primeros románticos [*Frühromantik*] propone un novedoso método de análisis a partir de la oposición de visiones del mundo, o lo que el autor denomina “historia de los problemas”. Este método permite exponer el fundamento de la idea romántica de arte mediante su confrontación con el *ideal* de obra de J. W. Goethe. Y, sobre todo, tal procedimiento resulta particularmente fructífero para valorar el funcionamiento de la crítica romántica, la cual prescinde de todo contenido previo (cánones, modelos y mitos legitimadores). Esto da pie a un punto de vista radicalmente moderno, a una forma de pensamiento infinito e indeterminado, cuyo medio de exposición es el pensamiento reflexivo.

Palabras clave: obra de arte, crítica, romanticismo, Goethe, Benjamin.

Everything is Born Now Walter Benjamin and the Idea of Art in Early German Romanticism

Walter Benjamin's doctoral thesis on the concept of art criticism characteristic of early Romanticism [*Frühromantik*], proposes a novel analytical method based on the opposition of worldviews, or what the author calls the “history of problems”. This method makes it possible to uncover the foundations of the romantic idea of art by confronting

it against J. W. Goethe's *ideal* of work. Above all, this procedure turned out to be especially successful in evaluating the functioning of Romantic criticism, which by setting aside all previous content (canons, models and legitimizing myths) gives rise to a particularly modern point of view, and to an infinite and indeterminate way of thinking, whose means of expression is reflexive thought.

Keywords: artworks, criticism, Romanticism, Goethe, Benjamin

Emiliano Mendoza Solís

Doctor en filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Con estudios de posgrado en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección del Dr. José Luis Pardo. Es profesor de estética y pensamiento alemán moderno en la Facultad de Filosofía y en la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Profesor de ética en la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM (unidad Morelia). Ha realizado estancias de investigación en Freiburg (Alemania) y Madrid (España). Últimas publicaciones: "La estética del poema en Walter Benjamin" (*Ráfagas en dirección múltiple*, UAM-Cuajimalpa, 2015) "Fragmentos de una voz sin-nombre. Walter Benjamin y la crítica romántica de la obra de arte" (*Reflexiones marginales*, UNAM, 2015), "El lenguaje abismal. La mística del lenguaje en Walter Benjamin" (*Acta poética*, UNAM, 2013).

1. El escándalo romántico a la luz de la historia de los problemas

Una constante en los escritos de juventud de Walter Benjamin es la tensión, surgida desde el interior de la obra de arte, que no es sino la confrontación de dos visiones del mundo: la de Goethe y la de los primeros románticos. En efecto, los trabajos de juventud de Benjamin no dejan de aludir, siempre que hay ocasión, a la figura tutelar de Goethe, frente a la cual el punto de vista romántico supondrá la necesidad de un estudio si no más complejo, sí demasiado intrincado, cuyo objetivo básico radicará, primeramente, en situar el análisis más allá de los equívocos e imprecisiones que encierra la actividad filosófica de los primeros románticos. El romanticismo, tal como es referido en los escritos benjaminianos, supone esencialmente lo expuesto por dos de los autores que hicieron de él una de las filosofías del arte más originales y complejas del pensamiento moderno: Friedrich Schlegel y Novalis. El vínculo que une a estos pensadores respecto a la cosmovisión del clasicismo alemán es propiamente el conformado a través de una perspectiva común, marcada por una profunda amistad que da pie a un pensamiento en comunidad (tal es el ideal elevado a lo más alto en este momento por el círculo romántico, el ideal de una filosofía en comunidad, de una omnisciencia filosófica o de una *Symphilosophie*),¹ pero, sobre todo, la de Schlegel y Novalis es una relación determinada por una circunstancia histórica extraordinaria, que comúnmente es definida bajo la expresión *Goethezeit*. Ante esto es pertinente considerar que la *época de Goethe* no alude simplemente a una determinación meramente histórica. El significado de este periodo es incomprensible si no tomamos en cuenta un momento de efervescencia literaria y filosófica, cuya consecuencia más evidente es lo que permite tanto el desarrollo del romanticismo como el surgimiento del pensamiento sistemático del *deutsche Idealismus*. Los románticos eran

conscientes de la incomprensión que provocaba su actividad intelectual y sabían, igualmente, de qué manera ésta partía de una *fórmula* que a muchos resultaba inconciliable e inconcebible, esto es, la pretensión de adoptar a Goethe como figura tutelar, por un lado, y simultáneamente reorientar toda su visión del mundo mediante el pensamiento de Fichte, el cual daba acceso a un inmenso continente del saber filosófico mediante la apercepción trascendental de un dato originario como lo es la autoconciencia. Un concepto cuyas raíces habían sido cultivadas en el terreno fértil heredado por la filosofía kantiana.² Ciertamente Friedrich Schlegel sabe de qué manera lo que él y sus amigos han emprendido es algo que resulta *escandaloso*:

“Goethe y Fichte”: he aquí la *fórmula* más simple y apropiada para explicar todo *el escándalo* y toda *la incomprensión* que [nuestra revista] *Athenäum* ha suscitado [...]. Lo cierto es que en lo que se refiere a *la posibilidad de escandalizar aún nos queda mucho por hacer*; pero lo que no es, todavía puede llegar a ser. Aunque para que sea así los nombres citados van a tener que ser mencionados más de una vez.³

El escándalo surgido de esta fórmula se debe a la diferencia contrastante entre la visión del mundo goethiana y la romántica en lo concerniente a la obra de arte. Y ello nos remite directamente al último apartado de la tesis doctoral de Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” (1919), donde encontramos una confrontación directa, relativa a estos dos puntos de vista. La tesis doctoral de Benjamin es con seguridad una de sus obras más sistemáticas, se trata de un escrito confeccionado como una exposición académica del concepto de crítica donde esta noción es sometida a un riguroso análisis cuyo punto de partida es la influencia ejercida por la filosofía de Fichte sobre el espectro de los primeros románticos, es decir, algo que supone discernir la función del concepto de sistema en cuanto tal. Éste es el motivo principal por el que Benjamin comienza su disertación con la exposición de la teoría fichteana de la reflexión y deja al final —en una especie de agregado o epílogo que él mismo calificará de “esotérico”—,⁴ la confrontación de la teoría romántica del arte con la de Goethe. En esas

consideraciones queda constancia tanto de la concepción de obra de arte como de la función de la crítica de ambas perspectivas.

El tema de la disertación, antes de llegar a este punto, ha sido la descripción del significado y funcionamiento del concepto de crítica de arte para los románticos. Esto supone definir el principio neurálgico de la reflexión y la evaluación de la teoría del conocimiento de Fichte, lo cual da lugar al ulterior análisis de la idea de arte y del concepto de crítica romántica. Entonces aparece (como es recurrente en los ensayos de juventud de Benjamin) la figura de Goethe y con esto una teoría contrapuesta a la romántica. Se trata de un gesto significativo en el desarrollo de la exposición, algo que es menos un argumento regresivo que la entrada en escena de un *procedimiento de oposición* cuya función es “ampliar extraordinariamente” el conocimiento de la historia del concepto de crítica de arte.

Pero ¿de qué manera sucede esta ampliación del conocimiento? Está claro que la oposición misma aporta dividendos de inmediato, pero es la concepción de crítica de arte la que permanece definida por sí misma a través de sus propios límites, que son justamente aquellos que Goethe expone en su “ideal” del arte. Los límites de la crítica pueden ser vislumbrados a partir de un par de temas, como lo son, primeramente, la *idea* romántica de arte y el *ideal* en Goethe; esto secundado por la interrogante sobre la posibilidad de *criticabilidad* de la obra. Ambas consideraciones aclaran los puntos en común en las concepciones estéticas de Goethe y los románticos pero, sobre todo, estos aspectos muestran un cambio en el paradigma relativo a la concepción y evaluación de la obra, cuyo signo es definido mediante el novedoso criterio instaurado por los primeros románticos. Ahora bien, este cambio de paradigma como tal deja constancia de un procedimiento, el cual Benjamin ha querido llamar “historia de los problemas”. Este elemento forma parte de un proceso que opera mediante la contrastación o confrontación. En lo tocante a la *criticabilidad* [*Kritisierbarkeit*] de la obra es, particularmente, un procedimiento que depende de conceptos filosóficos fundamentales, los cuales constituyen los cimientos de la teoría del arte. Y ello marca por completo un cambio de orientación

pues “así, toda la actividad de los primeros románticos en filosofía del arte queda resumida en el hecho de que trataron de demostrar por principio la *criticabilidad* de la obra. La entera teoría del arte de Goethe evidencia su intuición de la *no criticabilidad* de las obras”.⁵

2. *El ideal de Goethe y la idea romántica*

La oposición no puede ser más radical. Antes de llegar a la confrontación propia de estas dos concepciones del mundo, hay otros aspectos de la crítica que precisan de aclaración para comprender el principio de criticabilidad romántico y la carencia de éste en la concepción de Goethe. Esto queda expuesto de manera general en la introducción del texto sobre los románticos; justo en el momento de limitar el enfoque del tema, Benjamin hace una acotación relativa al significado que el término “crítica” tiene para los románticos, y ahí mismo procede deslindándose de un par de estas concepciones, esto es, de aquella que se refiere a la crítica como “método epistemológico”, por una parte, y la “perspectiva filosófica”, por otra. Entonces la tesis de Benjamin está consagrada al análisis específico de la crítica en una tercera acepción: la *crítica de arte*, sin desconocer que es la perspectiva filosófica, es decir, la concebida por Kant, donde la crítica adquiere un valor “esotérico para la perspectiva filosófica, cabal e incomparable”.⁶

El sentido de la crítica, tal como se entiende comúnmente, es decir, como “enjuiciamiento fundado”, no es consecuente con todos los efectos posibles de un criticismo filosófico. Benjamin, que es bien consciente de esto, no duda en trazar el objeto de su investigación en los siguientes términos: “el concepto de crítica no se trata con más amplitud que la que conlleva su conexión con la teoría del arte [...], la teoría romántica del arte sólo se abordará en la medida en que sea importante para la exposición de ese concepto de crítica”.⁷ La teoría romántica consagrada al arte no es, entonces, un objeto de estudio *per se*, solamente lo es en virtud de su vínculo con un concepto de crítica más amplio, lo cual implica dejar de lado los

diferentes elementos temáticos (por ejemplo, los de conciencia, creación y psicología del arte) para centrar toda observación en el horizonte de la idea en la obra artística, pues es justo donde la crítica muestra directamente los efectos de su actividad.

De vuelta a la oposición de Goethe y los románticos, es evidente que Benjamin encuentra en el pensamiento romántico un espectro filosófico mucho más amplio que aquel que supone la crítica de arte específicamente. La cuestión, a la luz de una historia de los problemas, radica en adoptar un objeto singular de análisis, en este caso la obra de arte, y a partir de la propia obra dirimir la cuestión de su *criticabilidad*. Pero, como hemos visto antes, para Goethe este tipo de crítica es imposible ya que persiste en él un ideal a priori del arte, ideal cuyo propósito es constituir una suprema unidad conceptual que no es otra sino el contenido. La función del *ideal* es, por tanto, completamente distinta a su *idea*. No es un *medium* (Medium) como lo será para los románticos, es decir, no es algo cerrado en sí mismo que a partir de sí configure el conjunto de las formas, sino por lo contrario, es la expresión de unidad de un género distinto, sólo aprehensible en la limitada multiplicidad de contenidos puros en los que se descompone:

El ideal se manifiesta, así pues, en un limitado y armónico discontinuum de puros contenidos. En esta concepción coincide Goethe con los griegos. La idea de las Musas bajo la soberanía de Apolo es interpretada desde la filosofía del arte, la de los contenidos puros de todo arte. Los griegos contaban nueve de esos contenidos, y por cierto que ni su índole ni su número estaban arbitrariamente fijados. La suma total de los contenidos puros, el ideal del arte, puede ser definido como lo musaico [das Musische]. Del mismo modo que la íntima estructura del ideal es, al contrario que la idea, discontinua, la conexión de este ideal con el arte no se da en un medium sino que se caracteriza como una refracción. Los puros contenidos no se encuentran como tales en obra alguna. Goethe los llama arquetipos [Urbilder]. Las obras no pueden alcanzar esos arquetipos invisibles –aunque intuitivos– cuyos guardianes conocían los griegos con el nombre de Musas, sino tan sólo asemejarseles en un mayor o menor grado.⁸

El procedimiento singular es la discontinuidad propia de los arquetipos y su refracción; no hay continuidad, no hay un *medium* vinculante, sino un “asemejarse”, y ello determina la relación de las obras con los arquetipos,

los cuales deben quedar a salvo de todo “malentendido materialista”, es decir, son algo no definible por su igualdad, ni asequible por imitación. Los arquetipos son invisibles, motivo por el cual el principio de semejanza designará en todo caso la relación entre lo perceptible y lo intuible. Así pues, para Goethe el objeto de la intuición es la “necesidad del contenido”, esto es, algo cuyo carácter radica en mostrarse en estado puro y perceptible por completo. En una palabra: la intuición supone percibir tal necesidad, por consiguiente: “el *ideal del arte como objeto de la intuición* consiste en una *perceptibilidad necesaria* —que nunca aparece en su forma pura en la obra de arte misma, en tanto que ésta continúa siendo objeto de la percepción”.⁹ Es bien sabido que para Goethe, como para muchos de sus contemporáneos, las obras de los griegos son las más próximas a los arquetipos, hasta convertirse en arquetipos relativos o modelos. En todos los casos las obras de los antiguos presentan el modelo mediante una doble analogía respecto a los arquetipos mismos, y ello alude a una consumación en el doble sentido del término. El arquetipo es, entonces, *modelo* de perfección, pero también es *realización plena* en tanto que *sólo la figura plenamente acabada puede ser un arquetipo*. Esta concepción del arquetipo ideal es la que separa a Goethe de los románticos, pues la visión goethiana no puede concebir en el devenir eterno, en el movimiento creador, en el “medium de las formas” (tal como denominará Benjamin la actividad romántica) e incluso, en la fragmentación inconclusa (ruina), la fuente donde se oculta la creación del arte.¹⁰ Para Goethe el arte no crea sus propios arquetipos pues ellos son anteriores a toda obra; *el arte mismo no es creación*, sino naturaleza, y por tanto:

Aprehender la idea de la naturaleza y con ello *hacerla idónea como arquetipo del arte* (como puro contenido), era la finalidad última del esfuerzo de Goethe en la indagación de los *fenómenos originarios* [Urphänomen]. La proposición de que la obra de arte imita a la naturaleza podría entonces ser correcta, en cierto sentido, a condición de que la naturaleza misma, pero no la verdad natural, se entienda como contenido de la obra de arte. De aquí se sigue que el *correlato del contenido*, lo que se expone (la naturaleza, por tanto) no puede ser *parangonado con el contenido*.¹¹

Entonces ¿qué es lo permanece expuesto? ¿Qué expone la obra? En ello radica, según la afirmación anterior de Benjamin, el sentido de la obra de arte en Goethe, la cual es concebible mediante el concepto de “lo expuesto”, esto es, *das gestellte*, alude menos al significado de “exposición”, *Darstellung* (pues se trata de algo idéntico al contenido), que a la conexión, es decir, en este caso la obra permanece referida a la intuición misma del concepto de “verdadera naturaleza” como algo idéntico al ámbito de los arquetipos, fenómenos originales o ideales, sin reparar en sentido alguno en el concepto de naturaleza como objeto científico. Claramente el caso es definir la verdadera naturaleza de la obra, y esto es un tema cuya competencia remite a la teoría del arte (no a la “intuición” como categoría científica), por eso es mediante la teoría del arte que Goethe trata la relación entre obra y arquetipo; y es en ese mismo contexto donde muestra cómo “*lo que se expone puede ser visto únicamente en la obra; fuera de la misma sólo puede ser intuido*”.¹² Se trata, pues, de una especie de análisis inmanente. Lo que la teoría del arte analiza es la *interioridad*, es decir algo ajeno al discurso “explícito” de la ciencia, algo no-intuible.

Esto es lo que Benjamin trata de diferenciar en la última parte de su análisis sobre el concepto de crítica romántica. En apariencia el contenido de una obra de arte, cuyo modelo pretende guardar fidelidad a la naturaleza, presupondría que esta última es el patrón con el que se mide, no obstante ese mismo *contenido debe ser naturaleza visible*. Por ello es preciso esclarecer el concepto goethiano de *verdadera naturaleza de la obra*, la cual no debe ser identificada sin más con la naturaleza visible y aparente del mundo, sino más bien debe ser diferenciada de ella en un orden conceptual. Tras esta distinción es posible replantear el problema de la identidad esencial de la “verdadera naturaleza” visible en la obra de arte y la naturaleza invisible (pero intuible a manera de profenómeno) presente en los fenómenos visibles, una cuestión cuyo carácter persiste en la paradoja:

[E]ste problema se resolvería de una manera paradójica, posiblemente de tal modo que sólo en el arte, en efecto, pero no en el mundo, se haría visible y susceptible de ser imitada la naturaleza verdadera, intuible, profenoménica, mientras que en

la naturaleza mundana se hallaría presente, ciertamente, pero encubierta (disuelta en el fenómeno).¹³

La concepción goethiana ve en cada obra singular la subsistencia de cierta medida, algo que accidentalmente se muestra como *reflejo* frente al ideal del arte, ya designado como “lo mosaico” o contenido puro de la naturaleza, dado que en ella se busca un nuevo canon de las Musas. El ideal no es algo producido sino que, en su determinación gnoseológica es idea en el sentido platónico. Su esfera encierra unidad, inmovilidad y ausencia de comienzo. La relación expresada en términos históricos puede exponerse tal como Benjamin lo hace años más tarde en su ensayo sobre Baudelaire, esto es, mediante el problema de la percepción de la apariencia bella, la cual consiste en que:

[E]n la obra, nunca se encuentra aquel objeto idéntico por el cual la admiración se afana, sino que ésta cosecha lo que generaciones anteriores habían admirado ya en aquél. Aquí, un dicho de Goethe: “Todo aquello que haya ya ejercido una gran influencia, nunca más podrá ser ya juzgado auténticamente”. Lo bello en su relación con la naturaleza puede determinarse como aquello que “sigue siendo en esencia igual a sí bajo su velamiento”.¹⁴

En las palabras de Goethe citadas por Benjamin, queda bien expresado el lugar asignado al juicio de la obra de arte y cómo éste jamás alcanzará su objeto originario. En resumen, ésta será la postura respecto al enjuiciamiento de la obra en Goethe. Aquello que habrá de mostrarse está situado más allá de las modas y de las circunstancias históricas. El juicio, por ende, es algo que remite a un orden histórico, a un orden temporal ajeno o, si se quiere, en el mejor de los casos, al orden temporal de la obra. Bajo esta acepción es que Benjamin puede afirmar, casi a manera de conclusión en su texto sobre la crítica romántica:

[E]n su relación con el ideal, la obra singular se queda, por así decir, en torso. Constituye un esfuerzo aislado por representar el arquetipo, y sólo como modelo puede perdurar junto a otros que le son semejantes, pero nunca pueden éstos crecer juntamente de una forma viva hasta la unidad del ideal mismo.¹⁵

Efectivamente, si acaso las obras individuales participan de los arquetipos, de este dominio al de las obras no hay una transición como la que sin duda existe en el “medium romántico del arte”, es decir, desde la forma absoluta a la singular. Y como lo sugerimos unas líneas antes, esta continuidad puede expresarse también según el criterio romántico, pero ahora sin dejar de aludir a su forma pura:

El tiempo de la historia es infinito, pero lo es en cada dirección y está sin consumir en cada instante. Es decir: no es lícito pensar que un acontecimiento de carácter empírico tenga por fuerza una relación de carácter forzoso y necesario con la situación temporal en que sucede. En efecto, para el acontecer empírico, el tiempo sólo es forma, y algo que es aún más importante: forma sin consumir en cuanto tal.¹⁶

Benjamin deja patente de esta manera la confrontación entre la teoría goethiana y la romántica. Persiste claramente la posibilidad de instaurar una nueva ley, un orden legal inédito que permita evaluar la obra y ello es abordado a través de la relación de la obra con lo incondicionado, en este caso expresado a través del tiempo. Frente a esta cuestión Goethe piensa en “términos de renuncia”, es decir, persiste en una actitud bien distinta a la asumida por los románticos para quienes “el arte es el ámbito donde se lleva a cabo del modo más puro la inmediata reconciliación entre lo condicionado con lo incondicionado”.¹⁷ Y esto puede lograrse mediante la posibilidad de una “intuición perfecta”, porque la intuición es parte fundamental del proceso. Es justo ahí donde se pone a prueba su idea; es ahí donde debe sustraerse cada ejemplo, donde radica el hecho del “testimonio original de su investigación”. Por lo tanto la legalidad de la obra frente a lo incondicionado tendrá que reconocer dos aspectos: por una parte, que toda ley que se precie de ser pura es al mismo tiempo vacía; por otra, en lo relativo al contenido, hay que reconocer la manera en que esta ley es colmada para lo cual es “necesario” un supremo arquetipo estético, “ninguna otra palabra sino la de imitación puede indicar el acto de aquél... que se apropia de la legalidad de ese arquetipo”.¹⁸ En este caso se trata de un contenido contrario a la forma pura, pues no puede ser, de ningún modo, definido a priori:

La categoría bajo la que los románticos concebían el arte es la idea. *La idea es la expresión de la infinitud del arte y de su unidad, puesto que la unidad romántica es una infinitud. Todo lo que afirman los románticos sobre la esencia del arte no es sino la determinación de su idea, así como la forma que, en su dialéctica de autolimitación y autoelevación, lleva a expresión en la idea la dialéctica de unidad e infinitud. Por "idea" se entiende, en este contexto, el a priori del contenido respectivo. Los románticos no conocen un ideal del arte. No alcanzan sino una mera apariencia del mismo con la ayuda de ciertos conceptos de cobertura del absoluto poético, tales como la moralidad y la religión. Todas las determinaciones que Friedrich Schlegel ofreció acerca del contenido del arte, particularmente en el *Gespräch über die Poesie*, carecen, al contrario que su concepción de la forma, de una referencia más precisa a la especificidad del arte; menos todavía puede decirse que hubiera encontrado un a priori de este contenido.*¹⁹

No hay adecuación entre forma y contenido, y por lo tanto no hay ideal, no hay canon a seguir. Esto es lo que desata toda *potencia crítica*. La obra tiene que ir en pos de su propia medida, y en consecuencia, por tal acción, *nunca se es excesivamente crítico*. Pero si la concepción de la idea, en estos términos, forma parte sustancial del punto de vista romántico, esto sucede merced a que su percepción permite contraponer a la de Goethe tres categorías fundamentales de la teoría del arte como lo son *necesidad, infinitud e idea*, frente a *imitación, perfección e ideal*. Para dejar bien cimentada esta determinación Benjamin cita una serie de pasajes y fragmentos de Schlegel. El primero de ellos dice:

“Los fines del hombre son en parte infinitos y necesarios, en parte limitados y casuales. El arte es, por ello... un libre arte de las ideas”. Más resueltamente dirá después [F. Schlegel], hacia el cambio de siglo, acerca del arte: “Cada miembro..., en esta suprema figura del espíritu humano, *quiere ser-a la vez el todo*, y si este deseo fuese efectivamente inalcanzable, tal como nosotros..., sofistas, queremos hacer creer, entonces preferiríamos *renunciar* inmediatamente y por entero al nulo y falso comienzo”. “Toda poesía, *toda obra debe significar el todo*, significarlo real y efectivamente, y en virtud del *significado... serlo también real y efectivamente*”.²⁰

En cada miembro fragmentado, o lo que es lo mismo, en cada “torso” inherente a la obra puede apreciarse la confirmación intencional del concepto schlegueliano de forma. El torso queda instaurado como una

figura legitimada, frente a un ideal que no encuentra lugar en el *medium de las formas*. La obra de arte no puede ser un torso, en cambio ha de ser un momento transitorio y animado en la *viviente forma trascendental*. La forma encuentra sus límites haciéndose fugaz en la figura, y en esta figura, aunque transitoria, es eterna. Este es justamente el lugar de la crítica. Benjamin se referirá en términos de *legalidad* (es decir, en términos que no dejarán de ser formales) tras enunciar la naturaleza proteica de la crítica: “los románticos quisieron hacer absoluta la legalidad de la obra de arte. Pero el momento de lo casual únicamente puede ser resuelto, o más bien transfigurado en un *orden de legalidad*, con la *disolución de la obra*. Por ello, los románticos debieron mantener consecuentemente una polémica radical contra la doctrina goethiana de la validez canónica de las obras griegas”.²¹ Y es que para ellos ya no es posible sustraer del progreso temporal ninguna obra autónoma o modelo cerrado en sí; ninguna figura acuñada puede serlo de manera definitiva ni permanece exenta del eterno devenir.

3. Todo nace ahora: la criticabilidad de la obra de arte

De manera audaz como ingeniosa, Novalis dejó evidencia de este punto de vista del todo contrapuesto —en lo tocante a la concepción del tiempo histórico y la obra de arte—, al punto de vista goethiano: “*la naturaleza y la intelección de la naturaleza nacen al mismo tiempo, como la Antigüedad y el conocimiento de la Antigüedad*; pues mucho se yerra si se cree que la antigüedad existe. *Tan solo ahora la Antigüedad comienza a nacer* [...]”.²² En otro fragmento no menos sugerente, sustraído de los fragmentos de la revista *Athenäum*, Novalis y Friedrich Schlegel afirman: “No se puede obligar a nadie a tener a los antiguos por clásicos o por antiguos; eso depende de máximas en todo caso”.²³ Definitivamente, ambos fragmentos contrastan con la doctrina de la validez canónica de las obras griegas como obras prototípicas, eternamente cerradas en sí mismas (musaicas). Quizá en este

punto radica la controversia fundamental y aparentemente insuperable entre clasicismo y romanticismo. El primer fragmento llama la atención porque lo que está en juego no sólo marca una distancia entre la manera de hacer inteligible a la tradición clásica, también está acentuada la manera como la naturaleza nace justo en el momento de su intelección. Para los románticos no existen prototipos previos ni modelos a seguir. Todo nace ahora. En términos de temporalidad histórica y de tradición literaria Benjamin abona el terreno analizando los siguientes fragmentos:

[...] la Antigüedad existe sólo allí donde un espíritu creador la reconoce; no es ningún *factum* en el sentido goethiano. La misma afirmación aparece en otro pasaje: “Los antiguos son producto del futuro y del pretérito a la vez”. Esto libera todo punto de vista histórico lo cual afecta devastadoramente al canon literario: “Todos los géneros literarios clásicos, en su estricta pureza, son ahora ridículos”.²⁴

Lo cual propicia algunas consideraciones generales relativas al papel de la obra de arte en el espectro romántico. Primeramente, para los románticos la relación de las obras entre sí es la de una infinitud en la totalidad en tanto la *totalidad de las obras realiza la infinitud del arte*. Todo lo contrario a la definición de la obra como “unidad en la pluralidad” que es como la define Goethe. Benjamin aventura aquí una perspectiva unificante, que bien puede formularse del siguiente modo: “en la pluralidad de las obras se encuentra siempre de nuevo la unidad del arte. Aquella infinitud es la de la forma pura, esta unidad es la del puro contenido”.²⁵ Al contrastar la unidad romántica con la unidad de Goethe queda definido sustancialmente el problema entre ambas teorías del arte:

[E]l problema de la relación entre el puro contenido y la forma pura (y como tal rigurosa). En esta esfera es de resaltar el problema *de la relación entre forma y contenido*, planteado a menudo de manera engañosa respecto de la obra singular, sin que se haya podido hallar jamás una solución en este terreno. *Forma y contenido no son sustratos de la obra empírica, sino diferenciaciones relativas en ella a las diferenciaciones necesarias y puras de la filosofía del arte. La idea del arte es la idea de su forma, al igual que su ideal es el ideal de su contenido.*²⁶

Esto es lo aportado mediante el análisis que Benjamin ha dado en llamar *historia de los problemas*. La cuestión fundamental de la filosofía del arte, planteada sistemáticamente, no es otra que la “relación entre idea e ideal”²⁷ algo que no encuentra solución en el trabajo de Benjamin porque ni Goethe ni los románticos dan pie a ello. Para Goethe *la forma artística es estilo*²⁸ y ello como principio formal de la obra sólo toma en consideración un estilo determinado históricamente, una “representación tipificadora”, la de los griegos en lo que atañe a las artes plásticas; en lo relativo a la poesía, el propio Goethe consumó la tarea de un modelo propio.²⁹ Por tanto con el concepto de estilo Goethe no aporta una definición filosófica del problema de la forma, sino sólo algunos indicios acerca de la autoridad de ciertos modelos. De esta manera, el problema del contenido del arte, antes que el problema de la forma, se convirtió en la fuente de un “naturalismo sublime”. Incluso en relación con la forma debía mostrarse un arquetipo y una naturaleza, que como arquetipo de la forma debía producir —la naturaleza en sí no podía serlo— algo así como una *Kunstnatur*, una naturaleza artística, pues a ello se refiere el estilo en este sentido.

Finalmente es preciso poner atención en la noción de *estilo* y al sutil manejo que Benjamin le dará a este concepto en su exposición. En este momento el estilo es algo que sustituye al concepto de forma instaurando en su lugar el ideal de un canon. Y esto mismo es lo que antes ha encontrado sentido mediante los criterios aportados por las musas, esto es, “lo mosaico”. Consecuentemente esta es la prerrogativa propia de los pensadores antiguos en tanto el problema del arte es definido en toda su amplitud, según la forma y el contenido, por medio del concepto de arquetipo, y ello plantea en algunos casos las cuestiones filosóficas “bajo la forma de soluciones míticas”. Entonces ¿qué implica *la manifestación del mito mediante el arquetipo*? Si en última instancia, como lo cree Benjamin, “es un mito también lo que relata el concepto goethiano de estilo”, esto se debe a la falta de distinción entre forma de la exposición y la forma absoluta dominante en el mito. El problema de la forma, considerado como problema de la forma absoluta, conviene distinguirlo de la cuestión de la forma de exposición. En tanto no se haga

esta distinción prevalecerá el conflicto entre Goethe y los primeros románticos quienes encontrarán el fundamento de la belleza y la manifestación del contenido de manera muy distinta. Los románticos se alejan del concepto de medida y sobre todo –y quizá en ello radica la originalidad de sus aportaciones– no respetan “ningún a priori del contenido” como elemento mensurable en el arte. En todo caso el a priori del que ellos hablan es de la forma y esto supone una *desmitologización*, una deposición de lo mitológico tal como queda expuesto desde el primer texto sistemático de crítica literaria de Benjamin, denominado *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, “Dos poemas de Friedrich Hölderlin” (1914/1915).³⁰ En su concepción de belleza, los románticos *rechazan no sólo la regla, también la medida*. Tanto su poesía como su particular concepción de obra poética, es decir, su idea de poema, “no es tanto *carente de reglas como carente de medida*”.³¹ La teoría del arte goethiana no sólo deja sin solución la cuestión de la forma absoluta, también el de la crítica, pues, *stricto sensu*, nunca se planteó su resolución. Para Goethe la crítica de la obra de arte no es ni posible ni necesaria.³² No puede ser necesaria pues ya está dada, de manera evidente, mediante el canon clásico toda consideración sobre el bien y se advierte lo que se debe evitar: sólo para el artista que posee una intuición del arquetipo es posible el *juicio apodíctico* sobre las obras. Con esto Goethe deja de reconocer la criticabilidad como un momento esencial en la obra de arte. Una crítica metódica, esto es, objetivamente necesaria, resulta imposible desde su punto de vista. Para los románticos la concepción de la obra es imposible sin crítica, incluso en este caso “no sólo es posible y necesaria, sino que en su teoría estética se da ineludiblemente la paradoja de una superior estimación de la crítica con respecto a la obra”.³³ En consecuencia es mérito de la actividad emprendida por los primeros románticos establecer un particular equilibrio, una “plena unanimidad del pensamiento y la acción” cumpliendo de esa manera lo que según sus convicciones constituía su empeño supremo. Entre la creación de obras y el procedimiento crítico aparece de manera efímera lo que Benjamin denominará “la *chispa del deslumbramiento* en la obra”, es decir la “sobria luz” donde, en su transcurrir, la idea resplandece.

Notas

¹ La búsqueda del conocimiento filosófico en comunidad es para los románticos una manera de redefinir la filosofía después de la *Aufklärung*, lo cual implica concebir la “omnisciencia” de la filosofía tal como lo define F. Schlegel en el Fragmento 334 del *Athenaeum*: “Filosofar significa buscar omnisciencia de manera colectiva”. F. Schlegel, *Fragmentos*, Tr. P. Pajeros, Barcelona, Marbot, 2009, p. 150. En adelante se especificarán las referencias bibliográficas de las obras F. Schlegel y Novalis siempre que éstas no pertenezcan a una cita de los trabajos de Benjamin consagrados al estudio del primer romanticismo.

² Fichte se da a la tarea de explicar la filosofía trascendental de Kant reconfigurando su concepto central de la apercepción trascendental en el sentido de un dato originario, a saber, la autoconciencia, y refiriendo también de manera mediata la *cosa en sí* kantiana a la *autoafección de la autoconciencia*. Kant había dejado en gran medida en la oscuridad el papel de la autoconciencia y con ello la posibilidad de una filosofía que reflexiona críticamente sobre la facultad de conocer y, ante todo, había desconocido que la autoconciencia no es una relación reflexiva, sino que está presupuesta ya en todo acto de reflexión. Entonces Fichte busca remediar esto mediante la “intuición intelectual”, para lo cual Kant no deja de aportar algunos conceptos fundamentales, tal es el caso de los modelos de autorreferencia en el *intectus archetypus* o de la autoafección a través del sentido interno; inteligibilidad de la intuición de sí mismo a través de la referencia al imperativo categórico de la ley moral, con lo cual parecía garantizada a la vez la unidad de la facultad racional. Con lo cual la *tarea* de la “Doctrina de la Ciencia” filosófica es para Fichte, preguntar, en reminiscencia regresiva, de acuerdo con el trasfondo de la conciencia natural y aclarar la historia de la conciencia del yo mediante la *autorrestricción*, con finalidad práctica, del yo originario con el no-yo. Cf. “Segunda introducción a la doctrina de la ciencia para los lectores que ya tienen un sistema filosófico” en *Introducciones a la Doctrina de la ciencia*, Tr. J. M. Quintana, Madrid, Tecnos, 1997. Véase también en relación a la reorientación del sistema de Fichte en el primer romanticismo alemán: Hans Kramer, *Platón y los fundamentos de la metafísica*, Tr. A. J. Cappelletti y A. Rosales, Caracas, Monte Ávila, 1996, pp. 319ss.

³ F. Schlegel, *Fragmentos*, *op. cit.*, p. 228.

⁴ En una carta dirigida a Ernst Schoen (14 de mayo de 1919), Benjamin se refiere a este capítulo de su tesis como un “epílogo esotérico”, el cual puede tomarse como un “legado” para aquellos cuyo trabajo es seguir la disertación con sus propios medios. Cf. W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. 2, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1996, p. 26.

⁵ W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Tr. J. F. Ycars y V. Jarque, Barcelona, Ediciones Península, 1995, p. 155. En adelante citaremos esta edición.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, pp. 156s. El énfasis es mío.

⁹ *Ibid.*, p. 157. El énfasis es mío.

¹⁰ En la *naturaleza reflexiva del pensamiento* “los románticos vieron más bien una garantía de su carácter intuitivo. Tan pronto como la historia de la filosofía sostuvo con Kant —aunque no por vez primera, sí de un modo explícito y vigoroso—, junto a la posibilidad racional de una intuición intelectual, su imposibilidad en el ámbito de la experiencia, se hizo patente un esfuerzo múltiple y casi febril por volver a recuperar este concepto para la filosofía como garantía de sus más elevadas pretensiones. Ese esfuerzo partió sobre todo de Fichte, Schlegel, Novalis y Schelling. *El concepto de crítica*, *op. cit.*, p. 42. Justo en este intento, no exento de implicaciones históricas, se inscribe la primera redacción de la *Wissenschaftslehre* fichteana, la “Doctrina de la ciencia” de 1794: el pensamiento reflexivo y el conocimiento inmediato comparten un recíproco *darse*. Pero mientras los románticos vieron en esta reciprocidad la oportunidad de un formalismo infinito cuya garantía radicaba en su inmediatez, Fichte trató de limitarla a una particular idea de sistema.

¹¹ *Ibid.*, p. 158. El énfasis es mío.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, p. 159. El énfasis es mío.

¹⁴ W. Benjamin, “Sobre algunos motivos en Baudelaire” en *Obras I. Vol. II*, Tr. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008, p. 212.

¹⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶ W. Benjamin, “Trauerspiel y tragedia” (1916) en *Obras. Libro II. Vol. I*, Tr. J. Navarro, Madrid, Abada, 2007, p. 244.

¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 156. El énfasis es mío.

²⁰ *Ibid.*, p. 161. El énfasis es mío.

²¹ *Ibid.*, pp. 161s.

²² Novalis citado por W. Benjamin, “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán” en *Obras. Libro I. Vol. I*, Tr. A. Brotons, Madrid, Abada, 2007, p. 151.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, pp. 162s.

²⁵ *Ibid.*, p. 163.

²⁶ *Ibid.*, pp. 163s. El énfasis es mío.

²⁷ Benjamin delimita en este momento los alcances de su trabajo en lo relativo a la *historia de los problemas*: “la presente investigación no puede traspasar el umbral de este problema; sólo podía tratar un nexo de historia de los problemas hasta el punto en que

remitía con plena claridad al plano sistemático. Esa posición de la filosofía alemana del arte hacia 1800, tal como se presenta en las teorías de Goethe y de los primeros románticos, es legítima todavía hoy. [...] ni los románticos ni Goethe han resuelto la cuestión, y lo cierto es que ni siquiera la plantearon. *Actúan a la par con el propósito de exponerla al pensamiento que se centra en la historia de los problemas. Únicamente el pensamiento sistemático puede resolverlo*, *Ibid.*, p. 164. El énfasis es mío. Respecto a la dificultad de conciliar la perspectiva de Goethe con la romántica véase: U. Steiner, “Walter Benjamin: arte, religión y política en el abordaje crítico del romanticismo” en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México, UNAM/UIA, 2007.

²⁸ Esto fue visto con nitidez por Novalis al calificarlo como estilo “goethiano” pero, según Benjamin, en clara desaprobación: “‘Los antiguos son de otro mundo, son como caídos del cielo’. Con ello define de hecho la esencia de esta naturaleza artística que Goethe propone en el estilo como arquetipo. Sin embargo, el concepto de arquetipo pierde su sentido para el problema de la forma en cuanto se lo considera como su solución”, *Ibid.*, p. 165.

²⁹ *Ibid.*, p. 164.

³⁰ Este apriorismo formal, en el caso de Hölderlin, da pie a un tiempo sin medida, sin goznes, incluso un *tiempo enloquecido*, pues transgrede el destino otorgado por un dios, liberado de la figura circular del mito, emancipado de los sucesos que constituían su contenido: el tiempo ha invertido su relación con el movimiento al definirse como forma vacía y pura. Entonces el tiempo mismo se despliega, pero evita que algo se despliegue en él; abandona la figura del ser circular, cardinal, esto es, abandona la concentración de los elementos en un conjunto tal como aparecen en el mito, para convertirse en ordinal, en una serie del *orden* puro del tiempo. Por eso para Hölderlin el tiempo deja de “rimar” cuando queda distribuido desigualmente en ambos lados de una “cesura” con respecto a la cual ya no coinciden principio y fin (este es, en el caso de los primeros románticos, el principio de la *prosa*). El orden del tiempo es definible como la distribución puramente formal de lo desigual en función de una cesura. Es distinguible, entonces, un pasado más o menos largo, un futuro en proporción inversa, pero el futuro y el pasado no son aquí determinaciones empíricas y dinámicas del tiempo: son caracteres formales y fijos que derivan del orden *a priori*, como una síntesis estática del tiempo. Forzosamente estática, como la forma, pues el tiempo ya no está subordinado al movimiento; es la forma de cambio más radical, pero una forma de cambio que no cambia. Cf. “Dos poemas de Friedrich Hölderlin” en *Obras. Libro II. Vol. 1*, Tr. J. Navarro, Madrid, Abada, 2007.

³¹ *Ibid.*, p. 165.

³² Desde el comienzo de su indagación Benjamin ha dejado patente el desinterés de Goethe por la elaboración conceptual de la crítica, aunque en su época tardía compone numerosas críticas y reseñas. El caso es que éstas no sólo se caracterizaban por cierta

reserva irónica —frente a la obra y respecto a la propia labor del crítico—, también es evidente su carácter exotérico, es decir, meramente explicativo y pedagógico.

³³ *Ibid.*, p. 166.

Bibliografía

- BENJAMIN, W., “Sobre algunos motivos en Baudelaire” en *Obras I. Vol. II*, Tr. A. Brotons, Madrid, Abada, 2008.
- _____, “Trauerspiel y tragedia” (1916) en *Obras. Libro II. Vol. I*, Tr. J. Navarro, Madrid, Abada, 2007.
- _____, “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán” en *Obras. Libro I. Vol. I*, Tr. A. Brotons, Madrid, Abada, 2007.
- _____, *Gesammelte Schriften*. Bd. II, 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- _____, *Gesammelte Briefe*, Bd. 2, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1996.
- _____, *Gesammelte Schriften*. Bd. I, 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- FICHTE, J. G., *Introducciones a la Doctrina de la ciencia*, Tr. J. M. Quintana, Madrid, Tecnos, 1997.
- KRAMER, H., *Platón y los fundamentos de la metafísica*, Tr. A. J. Cappelletti y A. Rosales, Caracas, Monte Ávila, 1996.
- MENNINGHAUS, W., “Walter Benjamin’s exposition of the romantic theory of reflection” en *Walter Benjamin and Romanticism*, New York, Continuum, 2002.
- SCHLEGEL, F., *Fragmentos*, Tr. P. Pajeros, Barcelona, Marbot, 2009.
- STEINER, U., “Walter Benjamin: arte, religión y política en el abordaje crítico del romanticismo” en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México, UNAM/UIA, 2007.



Recepción: 11 de junio de 2015

Aceptación: 24 de noviembre de 2015