

WALTER BENJAMIN Y LA CRÍTICA ROMÁNTICA DE LA OBRA DE ARTE

Emiliano Mendoza Solís*

UNAM/UDIR

Resumen/*Abstract*

El texto aborda la concepción de obra de arte en Walter Benjamin a partir de la influencia de los primeros románticos. Tal relación permite comprender los procedimientos empleados por Benjamin desde sus primeras obras, los cuales emergen persistentemente en el desarrollo de su pensamiento. En este contexto la experiencia estética está más allá de todo tipo de acuerdo previo (entre sujeto y objeto), es decir, la experiencia estética evidencia la imposibilidad de que la obra dependa de una intención previa, comunicable en sí misma, exenta de confusiones y cuyo destino es un lector o un espectador: la obra de arte no explica o comunica, sino que apela problemáticamente al receptor o espectador.

Palabras clave: Benjamin, Crítica, romanticismo alemán, obra de arte, fragmento.

Walter Benjamin and the romantic criticism of the art work

The text addresses Walter Benjamin's conception of work of art as arising from the influence of early romanticism. Tracing this influence allows us to understand procedures Benjamin uses from his first works and which persist throughout the development of his thought. In this context aesthetic experience is beyond any kind of previous agreement (between subject and object), that is, aesthetic experience shows the impossibility of the work of art depending on a previous intention, communicable

in itself, free of confusion, whose expected receptor is a reader or a spectator. The work of art does not explain or communicate, but problematically appeals to the receiver or spectator.

Keywords: Benjamin, Criticism, German Romanticism, work of art, fragment.

Emiliano Mendoza Solís

Es doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Cursó estudios de maestría en la Universidad Complutense de Madrid (UCM), en la Universidad de Salamanca (USAL) y en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). En esta última ha sido investigador en el Instituto de Investigaciones Filosóficas (IIF-UMSNH) y profesor de Estética, Filosofía de la Historia y Pensamiento Moderno en la Facultad de Filosofía y en la Facultad Popular de Bellas Artes. Desde 2014 imparte la asignatura de Ética transversal en la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM (unidad Morelia). Ha realizado estancias de formación académica e investigación en Freiburg (Alemania) y Madrid. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores (SNI-CONACYT).

*La voz del romanticismo en realidad
no tiene ningún nombre.*

W. Benjamin

*En cada época ha de intentarse salvar
a la tradición del conformismo
que en cada caso está a punto de subyugarla.*

W. Benjamin

1

Friedrich von Hardenberg, conocido como Novalis tras su fugaz paso por el círculo romántico de Jena, dejó un conjunto de reflexiones relativas a las artes plásticas donde el lector escrupuloso puede encontrar algunas señales paradigmáticas sobre la idea de la obra de arte. Estas reflexiones fragmentarias resultan particularmente desconcertantes para la tarea del crítico literario pues suponen la preeminencia de una *necesidad* anterior a la materialización del objeto artístico. ¿Cómo puede concebirse tal carácter apriorístico de la obra? Justo a ello alude la fórmula de Novalis a la que Walter Benjamin regresa casi obsesivamente en sus textos más importantes de juventud: *Jedes Kunstwerk hat ein Ideal a priori - hat eine Nothwendigkeit bei sich da zu seyn*, “cada obra de arte tiene un ideal a priori, tiene una necesidad interna que la hace ser como es”.¹ El examen de tal *necesidad* anterior a la obra desvela infinitas posibilidades para adentrarse en la idea romántica de obra de arte y con ello también en la concepción benjaminiana expuesta en sus textos tempranos. La dificultad que presenta el concepto de necesidad radica en que únicamente ha de mostrarse tras un análisis que logre penetrar en el *Kunstwerk* hasta tocar su contenido metafísico, y esto sólo es posible acudiendo a la *reflexión* como medio para alcanzar la auténtica comprensión reveladora de nuevas conexiones, no las estable-

cidas entre el crítico y su objeto, sino aquellas *conexiones* surgidas desde el *interior del objeto mismo*. Tal es el procedimiento comúnmente empleado por Benjamin cuya garantía de plausibilidad depende de la “crítica inmanente de la obra”. Es decir, algo que atendiendo lo dicho por Novalis precisa de un tipo de análisis donde la actividad crítica no está en oposición al objeto estético y no depende de criterios normativos o principios metafísicos ajenos a la obra. La crítica inmanente, por el contrario, permite que la evaluación tenga efectos en los elementos constitutivos del objeto mismo, sometiéndolos –libremente y en cada caso– a escrutinio. Es así como este tipo de crítica logra exponer las contradicciones de lo existente, las contradicciones de la realidad respecto a la obra; en consecuencia, estamos ante un análisis que abandona cualquier instancia situada más allá del objeto.

La teoría del arte de Benjamin parte de este paradigma expuesto desde sus primeros textos críticos. La idea de Novalis es un punto de referencia esclarecedor pues instaura un criterio metodológico con miras al ulterior análisis inmanente de la obra, tal como puede advertirse en el ensayo dedicado a comparar dos poemas de Hölderlin (1914-1915), pasando por el estudio consagrado al concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán (1919) y el dedicado a *Las afinidades electivas* de Goethe (1922); incluso, esta necesidad de la obra *de darse forma a sí misma desde su interior* es expuesta en el texto sobre el *Trauerspiel* (1925).² Tal concepción apriorística no es extraña a la experiencia o la contrastación empírica. En este caso la experiencia representa un vínculo directo con la naturaleza. La obra de arte consigue materializarse en el punto de contacto entre naturaleza y experiencia, es decir, en la vida. El origen de esta idea de obra remite al pensamiento de Goethe en tanto Benjamin observa que “para Goethe, la meta natural de la ciencia es que *el ser humano se comprenda a sí mismo cuando piensa y actúa*. [...] Pero el mayor beneficio resultante del conocimiento de la naturaleza sin duda consistía para él en *la forma que ésta le otorga a una vida*. Goethe desplegó aquella idea hasta alcanzar un *estricto pragmatismo*: ‘Sólo lo fecundo es verdadero’”.³ Bien podría decirse

que la necesidad de la obra como elemento apriorístico, es decir, como *lo que la hace ser lo que es*, obedece a esta *acción* o impulso natural que aporta una forma a la vida y en la cual, consecuentemente, todas las formas del pensamiento y del arte salvaguardan su propia fecundidad. Es así como la idea de vida, en el sentido que Benjamin la emplea (esto es, en estricta relación con el “pragmatismo” goethiano), es fundamental en el desarrollo de su pensamiento; se trata de un elemento completamente *objetivo* en lo concerniente a la obra de arte pues “la *idea de la vida* y la supervivencia de las obras *es preciso entenderla de manera nada metafórica, sino bien objetiva*. Que no se puede atribuir la vida a la *corporalidad* orgánica tan sólo se ha aceptado hasta en tiempos de máxima confusión del pensamiento”.⁴ La vida representa una instancia ilimitada pero concebible –al menos relativamente– mediante la reflexividad o en cuanto se pone cierta distancia respecto a las fuerzas naturales que asechan al hombre como fuerzas infinitas e incomprensibles. Este es un rasgo propio de la condición humana, de su relación frente del *sentido viviente*, el cual parece ser el único medio para concebir y desvelar la verdad. Así la reflexión va configurándose en una especie de *logos orgánico* cuya tarea consiste en implantar límites; de igual forma es mediante este procedimiento como la crítica despliega libremente su actividad performativa, actualizándose de manera continua en el pensamiento, esto es, produciendo y concibiendo la finitud proliferante de cada una de sus formas. El pensamiento es efecto de su propia actividad y en este caso sólo está condicionado por dos fuerzas que no dejan de incidir en el sentido de *lo viviente* a través de su propia actividad transformadora: la reflexión y la naturaleza.

2

Si es mediante la reflexión como se revelan nuevas conexiones desde el interior de la obra misma, el fundamento de este proceso reflexivo será aportado originalmente por el *Frühromantik*. Los primeros románticos

aportan la piedra de toque donde surgen las principales intuiciones benjaminianas. Si obviamos esta influencia es difícil apreciar los alcances de la teoría del arte, la teoría literaria y particularmente la denominada “estética del poema”. Incluso la correcta valoración del pensamiento estético de Benjamin mucho depende de seguir el desarrollo de algunos de los argumentos románticos persistentes en su obra como lo supone, por ejemplo, observar la continuidad de la idea de poema y de obra bajo la concepción de *necesidad interna* en el sentido antes referido por Novalis.

Ahora bien, remitirse al primer romanticismo sin más para articular una lectura sobre la idea de obra en Benjamin no garantiza haber aclarado nada en sí mismo. El romanticismo alemán constituye una constelación amplísima de poetas, filósofos, historiadores, traductores, teólogos, filólogos, etc. En relación con esta ambigüedad las cosas parecen tornarse aún más complejas en el tejido del análisis benjaminiano con la emergencia de Goethe y Hölderlin como figuras tutelares. Se trata en ambos casos de autores cuyo trayecto es relativamente distinto al del resto de los intelectos de su tiempo. Cada uno, a su modo, logra establecer vínculos con el clasicismo y el romanticismo. En la obra de los dos poetas, aunque guardando sus dimensiones y efectos, persiste una característica común pues su actividad no deja de tener algo inaprehensible, algo prácticamente inescrutable para el investigador cuando se pretende identificarlas de manera objetiva en el interior de algún movimiento literario o corriente estética. No obstante esta dificultad, es posible considerar al romanticismo como elemento aglutinador y como punto de referencia en la medida en que Benjamin ve en los románticos menos un movimiento doctrinario o una “escuela” del pensamiento, que una especie de “tradición” cuyo mayor logro radica en haberse mantenido relativamente oculto en el espectro dominante en la cultura germánica después del siglo XVIII. Este punto de vista es compartido por Hugo von Hofmannsthal cuando habla de la necesidad de *escarbar* en la tradición para mostrar y hacer consciente de que “la *base de nuestra formación* descansa en los breves decenios entre 1790 y 1820 en los que, sin espíritu

comercial, sin espíritu especulativo, sin espíritu político, el alemán se constituye, con total aplicación, en compañero de una *época más elevada de la cultura*".⁵ Justo esas tres décadas estuvieron bajo el influjo —en apariencia intermitente pero definitorio— del pensamiento romántico, una influencia que, pasado el tiempo, es preciso rescatar. Por su parte Benjamin menciona el *olvido* de una tradición oculta, esto en el denominado *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*: "Hemos tenido a los románticos y les debemos la *poderosa captación del lado oculto de la naturaleza. Ya no hay un bien subyacente, sino algo extraordinario, tremendo, espantoso... universal. Pero nosotros vivimos como si el romanticismo no hubiera existido jamás, como si acabáramos de nacer*".⁶ El olvido espiritual del romanticismo es lo mismo que el olvido de toda una "dimensión religiosa" vinculada al saber y la contemplación de la naturaleza. Ello significa, principalmente, la negación de un sentimiento que en este caso decanta hacia lo más profundo de las intuiciones románticas, al mundo "descubierto" por ellos. Benjamin define ese descubrimiento en el mismo *Diálogo* cuando uno de los interlocutores plantea la siguiente pregunta: "¿qué entiende usted por ese *descubrimiento del mundo romántico?*". De esta interrogante se desprende una exposición que nos deja sin más rodeos frente al significado de la visión romántica del mundo:

Como ya sugerí antes, se trata de la *captación conceptual de lo pavoroso, lo inconcebible y lo irracional escondido en nuestras propias vidas*. Pero todo este reconocimiento, y mil más que hubiera, no constituye ningún triunfo. Nos ha desbordado, nos ha dejado aturdidos y paralizados. Se diría que se ha impuesto una *tragicómica ley por la que en el momento en el que hemos adquirido conciencia, gracias a Kant, Fichte y Hegel, de la autonomía del espíritu, en ese momento la naturaleza se ha manifestado en su inabarcable y ciega objetividad. En el momento mismo en el que Kant coloca la raíz de la vida humana en el ámbito de la razón práctica, la razón pura ya tiene marcada su infinita tarea: fomentar las modernas ciencias naturales. Así estamos hoy día. Toda la moralidad social que queremos construir con una voluntad libre y juvenil viene a ser enterrada en el profundo escepticismo de nuestras concepciones teóricas. Por eso entendemos hoy menos que nunca el primado kantiano de la razón práctica sobre la teórica*.⁷

3

Hay que empezar por esclarecer, en la medida de lo posible, de qué manera los elementos expresados por Benjamin en el pasaje anterior están relacionados en su propia teoría y cómo éstos aportan fundamentos a su concepción de obra de arte. Mientras el romanticismo irrumpe mediante la *captación conceptual de lo pavoroso*, esto es, mientras trata de concebir lo incondicionado y lo irracional, el pensamiento filosófico parece permanecer paralizado en el escenario histórico como un síntoma de la más profunda contradicción del hombre moderno, tratando de *superar* la tarea inconciliable impuesta por la razón teórica y la práctica. *Abí estamos paralizados*, ahí reside el estado de las cosas. Y no hay que dejar de considerar que tal diagnóstico obedece a la cuestión que interroga sobre la *religiosidad contemporánea*, un tema donde la *moralidad social de una* voluntad libre y jovial permanece *enterrada* en el profundo escepticismo de sus concepciones teóricas.

Entonces hay que *desenterrar* hasta llegar a lo más profundo del sentido de una tradición que permanece oculta. El método de Benjamin –si es posible hablar de *uno como tal*– emerge entre ruinas. ¿Qué significa esto? En primer lugar parece que ello nos remite a un elemento consagrado al hecho, ya observado también desde finales del siglo XVIII por los románticos, de que el pensamiento asistemático y fragmentario no necesariamente está contrapuesto al pensamiento sistemático dominante en la filosofía occidental hasta la *Aufklärung*. No puede estarlo en la medida en que éste representa un tipo de reflexión que no escapa al proyecto *esclarecedor* de la modernidad, al cual sólo es posible remitirse de manera crítica, es decir, mediante una perspectiva que, paradójicamente, ha sido programada como una de las tareas esenciales de la propia *Aufklärung*. El problema de la obra de Benjamin, de su carácter y sus limitaciones, deberá replantearse no necesariamente tomando como referencia la *edificación* o la *falta* de sistema; el análisis parte en este caso del estado “ruinoso” de los ya existentes, un estado de abandono y deterioro evidente al declinar

el siglo XIX, y completamente catastrófico mientras avanza el siglo XX. Dos siglos de destrucción en proporciones inéditas, dos siglos de ruinas en cantidades superlativas. Si bien el pensamiento de Benjamin deja de ser decididamente sistemático en el sentido heredado por la *Aufklärung*, ello se debe menos a algún tipo de “nihilismo” que a la conciencia del estado ruinoso de las cosas y los efectos corrosivos del tiempo histórico que terminan por destruir desde sus cimientos al pensamiento sistemático. Y sin embargo tal estado no deja de ser fascinante, ya que justo en las ruinas, tanto las arqueológicas como las del pensamiento, es perceptible la huella del tiempo; en cada capa tectónica el lenguaje ha dejado su impronta, ahí acaece y florece la memoria; esto es lo que constituye la conciencia de finitud que no es propiamente un signo de introspección del hombre moderno, sino la constatación de una temporalidad materializada en la propia ruina como precariedad de aquello que se desvanece mediante el destructivo devenir de las fuerzas naturales. La ruina, el fragmento y el torso, terminan por convertirse entonces en fundamento de un método, en el objetivo del “hombre que excava” hasta llegar a un conocimiento fragmentado del cual sólo se puede tener provecho parcialmente:

La lengua nos indica [...] que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, como la tierra viene a ser el medio de las viejas ciudades sepultadas, y quien quiera acercarse a lo que es su pasado tiene que *comportarse como un hombre que excava*. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo como se revuelve y se esparce la tierra. *Los ‘contenidos’ no son sino esas capas que tan sólo tras una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que nos vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su {...} contexto, son joyas en los sobrios aposentos del conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista.*⁸

Lenguaje y memoria configuran los medios del método y la implementación de procedimientos cuya sistematización no podrá alcanzarse por completo, más aún si no existe una noción estricta, una razón suficiente de lo que ha dado orden a una cosmovisión que aparece y desaparece entre ruinas, y cuyo influjo es imposible someter a las jerarquías

instauradas por el pensamiento moderno, es decir, algo determinado por el “tiempo del ahora” para emplear con toda literalidad el concepto benjaminiano de *Jetztzeit*. En concordancia con esto el análisis de las obras literarias no debe establecer una *conexión ingenua* entre su propio tiempo con el tiempo que surge en ellas, sino más bien su tarea es hacer evidente en *el tiempo que las vio nacer el tiempo que las conoce y juzga*. Por lo tanto se trata de actualizarlas, de traerlas a los confines más próximos del presente sin negar la vida que persiste en su estado original aún viviente; se trata sin duda de un modo particular de *hacer florecer el crepúsculo* y la ruina.⁹ En ello consiste la tarea asignada por Benjamin al historiador, en “*hacer saltar* el presente fuera del *continuum* del tiempo histórico”.¹⁰ Este “salto” hacia la eventualidad del presente es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo histórico, homogéneo y vacío, sino tiempo colmado de *ahora*.

4

Si parece difícil definir tanto la posición del romanticismo como de las obras de Goethe y Hölderlin, la dificultad no es menor al tratar de escudriñar los límites y alcances de la propia reflexión benjaminiana. Se trata de una dificultad evidente, como lo observó Hannah Arendt en su conocido ensayo sobre Benjamin, en la medida en que afecta a todo un proyecto personal e intelectual cuyas repercusiones son más amplias. La imagen aportada por la pensadora, sin embargo, ahonda en la idea de un autor casi “intratable”: no estamos ante un filósofo –al menos no en su vertiente ordinaria–, no es un sociólogo o historiador de las ideas, en el mejor de los casos es un *hombre de letras* o un *crítico literario*, aunque ello no deje de aludir a una actividad, la de la crítica, en vías de extinción.¹¹ Siguiendo la descripción de Arendt no queda sino concluir que la de Benjamin es la obra de un autor “inclasificable”. No obstante la imagen ambigua que lo persigue y que descripciones como la de Arendt han estimulado, no cabe duda de que tanto su pensamiento como su proyecto existencial estuvo consagrado,

antes que nada, a la configuración de una obra cuyas ambiciones estaban trazadas en referencia a objetivos completamente filosóficos, tal como el propio Benjamin lo deja patente en una de sus notas autobiográficas:

[M]i tesis doctoral versa acerca de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. El examen abarcaba las materias de: filosofía como asignatura principal, e historia de la literatura alemana y sicología como asignaturas secundarias*. De manera especial y en lectura reiterada, me he ocupado durante la carrera de Platón y Kant y, enlazado con ellos, de la filosofía de Husserl y de la escuela de Marburgo. Poco a poco *el interés por el contenido filosófico de la literatura y de las formas artísticas fue ocupando el primer plano de mí, y finalmente encontró su colofón en el objeto de mi tesis doctoral*.¹²

Algunas de las fuentes develadas por Benjamin funcionan como una especie de conocimiento filosófico implícito, cuyo influjo se muestra sólo parcialmente en el trayecto de su obra. Las influencias reconocidas no se traducen en la edificación de una filosofía “rigurosa” (entendido tal calificativo por ejemplo en su acepción husserliana o de cualquier otra teoría o escuela moderna). Una pesquisa en este sentido resulta vana y poco fructífera. El pensamiento de Benjamin no es, como lo hemos dicho antes, un pensamiento sistemático si tomamos como referencia una idea de sistema convencional, tampoco obedece al corpus o proyecto de una tradición filosófica específica que trate de demarcar ámbitos y coordenadas determinadas del quehacer filosófico. En consecuencia, hay que reconocer que la obra de Benjamin parte de una serie de convicciones muy poco acreditadas por la filosofía universitaria. Se trata de un proyecto motivado, como el propio autor lo reconoce, por el interés del *contenido filosófico de la literatura* y de las *formas artísticas*, de manera que el contacto con su obra, desde sus etapas más tempranas, nos introduce a una trama plena de artificios literarios mediante los cuales se muestra el pensamiento filosófico: diálogos, narraciones, discursos estudiantiles, ficciones de un tipo o de otro, programas radiofónicos, críticas literarias, reseñas, colecciones de citas... Sin embargo no deja de llamar la atención que sus obras filosóficas de juventud más importantes fluctúan entre el ensayo literario y la investigación filosófica, cuyo objetivo era también la consecución de algún grado académico.

La cuestión es que incluso cuando el objetivo “formal” estaba bien trazado, como en estos casos, es decir, cuando el discurso filosófico tenía que ceñirse a determinados lineamientos académicos propios de la filosofía escolar o universitaria, Benjamin parecía demasiado “original”, o demasiado “ambiguo”, o demasiado “incomprensible”. Sus primeros trabajos importantes para sortear trámites universitarios no le supusieron contratiempo alguno, como claramente acontecerá en el trabajo de Habilitación rechazado en 1924 por la Universidad de Frankfurt que significó, entre otras cosas, descartar completamente la posibilidad de un puesto de trabajo como profesor en la universidad alemana. Una actividad que, paradójicamente, en caso de haber podido desempeñar sólo hubiera sido posible durante los años anteriores a la llegada al poder del Nacional Socialismo en 1933.

El doble carácter de la obra de Benjamin, es decir, aquel que busca transitar por caminos poco trillados del pensamiento filosófico y al mismo tiempo persiste en hacerse de cierta legitimidad académica, muestra una tensión interna (y no por ello menos conflictiva) hasta la redacción de *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Tal conflicto hace patente la dificultad de interpretar la obra de Benjamin como si se tratara de algo cuya única motivación consistiese en dar seguimiento a intereses *guiados* por la inercia histórica, por afinidades más o menos cambiantes, o por “métodos” cuyas intuiciones son las mismas o similares a las empleadas por los movimientos vanguardistas con los que, como es bien sabido, establece relación en diferentes momentos de su vida. La imagen de Benjamin que comúnmente ha sido ofrecida por la industria editorial —o cultural, si se quiere usar un término de alcances más amplios— es la de un autor experimental y desordenado cuya obra fragmentaria es presagio nítido del pensamiento posmoderno. Esta imagen de Benjamin sin duda no ha dejado de aportar dividendos hoy en día evidentes al observar que no cesan de publicarse ediciones y traducciones de todo tipo (y de toda calidad) de sus textos más discutidos. La imagen de Benjamin difundida en este contexto no sólo es la de un pensador “inclasificable”, sino la de un autor que parece habitar permanentemente en una especie de “anomia” de la tradición.¹³ La cuestión,

para evitar cualquier tipo de maximalismo en este terreno, considero puede reformularse del siguiente modo: ¿qué sucede si en lugar de interpretar la obra benjaminiana como una ruptura de la tradición del pensamiento filosófico, la tratamos de *interpretar como algo que ofrece una serie de elementos cohesionadores de esa misma tradición que se ha querido ver sólo de manera monolítica o herméticamente cerrada*? ¿Por qué no leer la obra de Benjamin suponiendo las mismas dificultades que impone leer la obra de los primeros románticos? Estas cuestiones no tienen que considerarse un experimento o una idea improvisada, pues justo fueron los románticos quienes descubrieron, a los ojos de la modernidad, la fuerza del concepto de tradición y la ventaja metodológica (que dará pie a las ciencias del espíritu) de adoptar la *conciencia histórica* como elemento constitutivo del saber filosófico moderno, un saber que escapa del conformismo imperante aportado por una autoridad canónica, y a la cual los románticos anteponen la *certidumbre* de que todo está por hacerse: el pensamiento, y con esto toda reflexión, es resultado y objeto de examen crítico. Por lo tanto *es imposible ser crítico en exceso*. La crítica es una ciencia abismal. Es así que el romanticismo filosófico concibe algo inédito como lo es la idea de un sistema orgánico, un *sistema cuyo impulso interno es, justamente, la falta de sistema*.

5

Por extraño que pudiera parecer el romanticismo persiste como elemento orientador, pero al mismo tiempo es *algo innominado: es una voz que no-tiene-nombre*. En efecto, lo romántico es algo propiamente sin-nombre pues en todo momento alude a una actividad que aún no acaece y que, *stricto sensu*, no sabemos si en algún momento acaecerá. *Romantizar* es pues una *actividad ignorada por completo*, algo por cierto muy cercano a la propia actividad filosófica, es decir, al filosofar. Novalis en una de sus notas de lectura a la *Wissenschaftslehre* de Fichte (un valioso conjunto de textos que permanecían inéditos en el momento que Benjamin elabo-

ra su investigación doctoral), resume la *precariedad* del fundamento (en este caso propiamente filosófico), como una necesidad de trascendencia completamente humana pero al mismo tiempo difícil de conocer, de ser aprendida; un ideal de plenitud irrenunciable, un ideal vivo. *Romantizar el mundo* es la aspiración al fundamento absoluto y la renuncia a él siempre que actuamos libremente; es el reconocimiento de que ninguna acción alcanza su objeto, de que el hombre produce obras fragmentarias de algo inalcanzable. En ello consiste el modo “peculiar” del pensar filosófico: reflexionar sobre un fundamento, concebir su “hechura interna” cuya conexión con el todo es relativa a la finitud del hombre (de su vida y sus concepciones). En consecuencia, si la filosofía es posible lo es como un tipo de pensar o, dicho con más precisión, como un *estilo del pensamiento* cuyo fundamento sólo puede alcanzarse relativamente:

Reflexiono sobre un fundamento. En el fondo del filosofar encontramos, pues, la aspiración a pensar un fundamento. El fundamento, sin embargo, no es la causa propiamente dicha –sino la hechura interior– la conexión con el todo. Así pues, todo filosofar tiene que alcanzar finalmente un fundamento absoluto, una necesidad que sólo podría ser satisfecha relativamente –y que, por tanto, nunca cesaría. Mediante la libre renuncia al absoluto surge en nosotros la actividad libre e infinita– el único absoluto posible que nos puede ser dado y que encontramos a causa de nuestra incapacidad de alcanzar y conocer un absoluto. Este absoluto que nos es dado sólo puede ser conocido negativamente en la medida en que actuamos y descubrimos que ninguna acción alcanza lo que buscamos.¹⁴

El hombre vive y perece, como sus obras, en la indeterminación del *caos infinito*. La potencia productiva del pensamiento no es sino testimonio de tal finitud; un estado de imperfección que, sin embargo, no impide la aspiración humana a la infinitud. Tal aspiración, como la ha definido Novalis, es una *donación* sólo conocida negativamente: en la medida en que el hombre explora sus capacidades productivas, ninguna de sus novedosas producciones, incluso ninguna acción, alcanza lo buscado. Paradójicamente ello garantiza la posibilidad de reflexionar infinitamente (pues la actividad de la filosofía es infinita). El *concepto mundano* de filosofía es un saber que otorga sentido al resto de las producciones del espectro del conocimiento. Sólo este concepto

mundano, en su sentido kantiano, es susceptible de aportar dignidad y *recibir* un valor absoluto. Sin duda a la humanidad le ha sido *donada* esa posibilidad infinita y con ello la certeza de un saber sólo limitado o condicionado por la propia potencia productiva de su actuar y pensar, por la fuerza de la *captación* de la idea, por la veracidad y la originalidad de sus creaciones y descripciones, por la capacidad de *dar una imagen* certera a eso inaprensible a toda *teoría*, algo que de ninguna manera es posible percibir o *ver completamente*. En esta medida la posibilidad de la filosofía depende de su *potencia poética*: a toda nueva filosofía concierne dar un nuevo paso en la forma; *dar una imagen* o concebir algo nunca antes visto. La posibilidad de la filosofía depende de su generatividad literaria, esto es, de su *originalidad poética*, en eso consiste también su capacidad de provocar, de ser algo aún desconocido.

Es así como la única idea plausible de sistema a la que tanto los románticos como Benjamin pueden aspirar es la de un sistema que en cada paso nos deja frente al abismo, así como la idea de obra y de poema heredada por los románticos consiste en *desvelar el caos resplandeciente a través del orden*. Es bajo este tipo de concepciones como los románticos irrumpen, dejando en evidencia el desequilibrio imperante. Este es uno de los aspectos que guarda la expresión: *la voz del romanticismo no-tiene-nombre*. Benjamin encuentra en el romanticismo la captación de algunas concepciones imprescindibles en su propia teoría tales como la idea de *mística de la forma*, el papel fundamental de la *magia* y la crítica; la *impertinencia* y la ironía entre otros conceptos no menos importantes. Justamente estos son algunos de los elementos adjudicados a los románticos en la siguiente caracterización:

[El romanticismo] surge del cuerno mágico en el que sopló Clemens Brentano, y desde el fondo de la impertinencia que le regaló a Friedrich Schlegel sus conocimientos más profundos, del laberinto de los pensamientos que Novalis dibujó en sus cuadernos, de la inacabable carcajada que asustó a los burgueses en las comedias de Tieck... Y por eso *la voz del Romanticismo es una voz que no tiene nombre*.¹⁵

Al ver la esencia de lo romántico como algo innominado, algo sin nombre, Benjamin parte del supuesto de una idea del lenguaje donde

el nombre es en sí mismo un poder inherente al lenguaje. El *lenguaje es nombre*, *Sprache ist Namen*. En él se concentra, en potencia, algo que puede pasar, o no, al acto. Este aspecto es fundamental para comprender la teoría benjaminiana del lenguaje y concebir, de manera integral, una teoría que supone que la potencia del nombre es algo oculto y adormecido, algo que precisa ser develado y que en esencia muestra la preeminencia de su carácter inexpressable, de su cara oculta, es decir, de una particular idea de *mística del lenguaje*. Entonces, el hombre tiene que despertar la potencia oculta de los nombres y actualizarlos. De la mística del lenguaje depende la concepción de un *misticismo secular*, de una *mística de la forma* y quizá en ello reside también la aportación más importante que los románticos heredan al pensamiento de Benjamin. Merced a esto su voz ha de permanecer *oculta* como permanece imperceptible a todos los hombres la cara oculta del lenguaje, que no es sino la potencia de un poder adormecido. Un poder que es, sin embargo, la única garantía del nombre, algo que está más allá del “control subjetivo” y por lo tanto algo que escapa a la teoría en la medida en que el nombre lleva en sí mismo la imposibilidad de control total de los sujetos hablantes.

6

De los escritos programáticos de Benjamin es el ensayo sobre el lenguaje de 1916 el que ofrece una exposición más panorámica respecto a la estructura de su teoría filosófica. En este escrito Benjamin parte del supuesto de que la *teoría* está imposibilitada a referirse a la realidad pero no al lenguaje. La teoría es pues, sobre todo, teoría de lenguaje y la idea del lenguaje como *Medium* es el elemento teórico vinculante y cohesionador. Esta idea es el *arché*, la piedra de toque de toda concepción humana, en la medida en que el hombre puede percibir el mundo mediante el lenguaje pero no el lenguaje mismo. El lenguaje es *invisible* y por lo tanto persiste la necesidad de una *teoría* que nos permita percibirlo, hacerlo visible y concep-

tualizable en la medida de las posibilidades aportadas por la propia teoría. Entonces el lenguaje es *medium*, es decir, no se trata de un atributo asignado al lenguaje en cuanto tal, sino más bien algo que alude al lenguaje mismo. Esta concepción no sólo explica su carácter *medial*, también designa la inmediatez que es donde reside primero el carácter mágico (la magia del lenguaje es un *problema originario*) y consecuentemente su mística. En otros términos, puede decirse que en la inmediatez del lenguaje radica propiamente su magia, en tanto la invisibilidad, el elemento oculto, activa el impulso humano de desocultación, despertando el carácter místico del lenguaje como *revelante* que revela la palabra divina.

Si partimos entonces del *medium* como revelación y de la idea de que el hombre no está en ningún momento fuera del lenguaje, las consecuencias de esto afectan directamente a la idea de *teoría* pero también a la idea de *crítica*. Es decir, para Benjamin el análisis del *medium* implica directamente el examen de la reflexión y la evaluación de cómo esto mismo funciona a manera de procedimiento para concebir la idea de crítica en general y de crítica de arte en Novalis y Friedrich Schlegel, en particular. Ambos autores logran exponer una teoría relativa a la obra de arte fundamental para la concepción de crítica inmanente de Benjamin. El romanticismo aporta de este modo al menos dos determinaciones al pensamiento filosófico: en primer lugar la función del *medium* como sistema y la posibilidad de su captación mediante la experiencia mística; por otra parte está la determinación romántica de hacer de la crítica un procedimiento donde el pensamiento moderno alcanza a concebir un inminente *descontrol subjetivo*, una falta de control patente a través de la experiencia con la obra de arte. ¿Cómo acontece y cómo queda expuesto este descontrol del sujeto frente a la obra? En principio el lenguaje mismo es el medio que muestra la imposibilidad de dominar todos significados, es algo que muestra la impotencia de evitar el *malentendido*, pero sobre todo es algo que deja patente el descontrol subjetivo en el momento de la experiencia estética. La experiencia estética en Benjamin tiende a evitar cualquier reminiscencia a la empatía, es decir, evita todo tipo de acuerdo previo entre sujeto y objeto, como si el tema

de investigación pudiera transmitir un mensaje comunicable en sí mismo, sin complicaciones, exento de confusiones y cuyo destino es un lector o un espectador. Por eso la función del poema y de la obra de arte no radica en explicar o comunicar, sino en captar la *palabra pura* o la idea. Esta cuestión puede exponerse con lo dicho en las primeras líneas del conocido ensayo de Benjamin sobre la traducción, *Die Aufgabe des Übersetzers* de 1921: “en lo que corresponde a *conocer una obra de arte o una forma artística, no resulta fecundo tomar en consideración al receptor [...]. Ningún poema existe en razón del lector, ningún cuadro por el observador, ninguna sinfonía por su oyente*”.¹⁶ Esto, como lo ha observado Paul de Man, dio lugar a cierta polémica, incluso propició cierto malestar en el discurso estético del siglo XX al provocar un alto grado de desconcierto en la influyente *estética de la recepción* para la cual la de Benjamin es propiamente una “teoría esencialista del arte”, pues pone hincapié “en el autor a costa del lector”, lo cual parece ser un síntoma de regresión *prekantiana* dado que “Kant ya había dado al lector (al observador, al público) un papel importante, más importante que el del autor”.¹⁷ Según lo planteado por De Man, la afirmación de Benjamin “se presenta entonces como ejemplo de regresión a una *concepción mesiánica de la poesía que sería religiosa en mal sentido*”.¹⁸

Llama poderosamente la atención que De Man no perciba que el verdadero centro de la afirmación de Benjamin no es tanto un argumento que pretende hipostasiar la influencia del espectador o la figura, “mesiánica”, del genio creador (ambas instancias remiten, a su modo, a la subjetividad). Sin duda el poeta y su *dimensión mesiánica* adquieren importancia, pero Benjamin trata de escapar de toda interpretación “genética” y, sobre todo, toma distancia muy tempranamente de la figura religiosa del poeta propia del círculo de George y que posteriormente es un elemento característico de las lecturas heideggerianas a la poesía de Hölderlin. Si Benjamin muestra interés por la “dimensión sagrada del lenguaje literario”, este interés está orientado mucho menos a la figura del poeta y del lector que al momento de *quiebra secular* de la obra. El centro de la afirmación de Benjamin está claramente orientado a escudriñar el sentido de la obra; no es el *poeta*

sagrado ni el receptor o el espectador, sino la obra de arte (el poema, el cuadro, la sinfonía) lo que Benjamin tiene en mente como elemento fundamental en sus estudios.¹⁹ En consecuencia, no puede deducirse de ninguna manera que la obra esté predestinada al receptor o al público. Entonces ¿cuál es la vía de acceso al objeto artístico? ¿Cómo es posible concebir la obra de arte? ¿Cómo es *captable* lo que cada poema deja tras de sí? La crítica inmanente, como lo veíamos desde un principio, es en todo caso el procedimiento que garantiza el contacto con la obra. Para eso la crítica dependerá de la relación con el lenguaje y la reflexión, lo cual no significa de ninguna manera que la obra quede sometida al control subjetivo propio de la figura del genio y del espectador. Todo lo contrario. La obra en sí misma impone la pauta, ofreciéndose —en cada caso— como *medium* para que el espectador trate de establecer continuidad. Ahora bien, para que la obra pueda concebirse es preciso cortar los eslabones de la cadena en un punto dado, pues, de lo contrario, tendríamos simplemente el puro proceso, la obra en progresión continua, no una obra de arte completa en sí misma. Es preciso entonces llevar a cabo la interrupción, concebir el instante que pone freno al movimiento. Las palabras de Benjamin relativas a la cita aportan una clave para descifrar el significado del momento de interrupción y corte: “la interrupción constituye uno de los procedimientos fundamentales de toda clase de donación de forma. La interrupción va mucho más allá del ámbito del arte: se encuentra a la base de la cita”.²⁰ El momento de proceder al corte es el fundamento de la forma, con lo cual el criterio de perfección ya no radica en la belleza, ya no radica en un criterio aportado previamente: *lo bello deja de ser fundamento de su propia autoridad*. Hay que destruir la materia mediante la forma. Este es el punto de inflexión donde aparece la autoridad del *medium* como expresión sometida a una identificación radical. Al aumentar su perfección, el *medium* revela la realización de la obra de arte como forma en sí misma, como lenguaje en sí mismo. Ahora la *mística de la intuición* declina ante una *mística de la forma* cuyo perfeccionamiento es accesible a través del lenguaje. Este es uno de los principios aportados por los románticos y uno de los motivos por los que Benjamin evita cualquier vía que concl-

leve reminiscencia o empatía. Por lo tanto el destino de toda indagación no puede ser comunicar un mensaje de manera funcional al lector o al espectador. Todo lo contrario, concebir el *medium* implicará un laborioso proceso, un quehacer artesanal, como lo supone establecer el continuum de la reflexión con la obra mediante la crítica. Y es que la crítica, como *ciencia abismal*, no puede estar completamente determinada o controlada por el sujeto. Por eso, para Benjamin, la del crítico es una tarea similar a la del alquimista, quien resuelve cada uno de sus compuestos apoyándose no en un *conocer* sino en un *saber*. Una sabiduría a la que sólo es posible acceder cuando se han observado pacientemente los misterios, es decir, cuando se ha observado algo cuya experiencia siempre es fragmentaria. Ese es el punto de partida y el *comienzo* de un laborioso proceso, como lo es tratar de escuchar, de percibir la conexión en los fragmentos de una voz sin-nombre.

Notas

* Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM. Becario de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, asesorado por la Dra. María Ana Maserá Cerutti.

¹ Novalis, Schriften. Bd 2. Das philosophische Werk. Hg. v. Richard Samuel, Darmstadt, 1965, p. 648. Benjamin menciona este pasaje en Dos poemas de Friedrich Hölderlin, II. 1. 109; El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, I. 1. 76; El origen del 'Trauerspiel' alemán, I. 1. 252. En adelante citaré las obras de Benjamin siguiendo el mismo criterio: volumen, libro y página; para la edición alemana se usará la abreviación GS, seguida de volumen, libro y página. El resto de citas, incluyendo las ediciones de Benjamin que aún no aparecen en el corpus de la Obra completa, siguen el modelo europeo. Esta investigación se apoya de manera importante en el avance de la edición española de la Obra completa de Benjamin. No obstante las deficiencias de la edición (sobre todo respecto a la calidad de las traducciones), ésta permite acceder a trabajos poco considerados hasta el momento en el contexto hispanoamericano y, en el mejor de los casos, contribuye a una recepción integral del pensamiento benjaminiano. Así pues, el criterio respecto al uso de citas se apoya, en primera instancia, en la edición de las Obras de Benjamin o, en su defecto, en la mejor traducción disponible. Cuando ninguno de los casos anteriores es posible, remitimos al lector directamente a la edición alemana: W. Benjamin, Gesammelte Schriften, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972-1991.

² “Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin”, invierno 1914/1915, (Benjamin, 1977: 105s); “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, de marzo de 1918 a junio de 1919 (Benjamin, 1991a: 76); “Goethes Wahlverwandtschaften”, del verano de 1921 a febrero de 1922 (Benjamin, 1991a: 123ss); “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, de marzo de 1923 a enero de 1925 (Benjamin, 1991a: 123ss).

³ II. 2. 336. Goethe.

⁴ IV. 1. 11. El énfasis es mío.

⁵ H. von Hofmannsthal, “La existencia poética” en *Instantes griegos y otros sueños*, Tr. M. Villanueva, Valladolid, Cuatro ediciones, 1998, p. 97.

⁶ II. 1. 62. Diálogo sobre la religiosidad contemporánea.

⁷ II. 1. 65s. El énfasis es mío.

⁸ IV. I. 350. El énfasis es mío.

⁹ Esto subyace a lo que Benjamin llama “principio constructivo” de la historiografía materialista: “ahí del pensamiento forman parte no sólo el movimiento del pensar, sino ya también su detención. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, se le produce un shock mediante el cual él se cristaliza como mónada. El materialista histórico sólo se acerca a un objeto histórico en cuanto se lo enfrenta como mónada. Y, en esta estructura, reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o, dicho de otro modo, de una oportunidad revolucionaria dentro de la lucha por el pasado oprimido. Y la percibe para hacer saltar toda una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia; con ello hace saltar una vida concreta de la época, y una obra concreta respecto de la obra de una vida. El resultado de su procedimiento consiste en que en la obra queda conservada y superada la obra de una vida, como en la obra de una vida una época, y en la época el decurso de la historia. Sobre el concepto de historia”. El énfasis es mío. I. 2. 316s.

¹⁰ W. Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Tr. B. Echeverría, México, Contrahistorias, p. 54. (Ms-BA 481).

¹¹ Arendt enfatiza la imagen de Benjamin como un autor “inclasificable” y a partir de ello afirma: “escribió un libro sobre el barroco alemán y dejó un estudio sin terminar sobre el siglo XIX francés, pero no era historiador; ni de la literatura ni de otros aspectos: trataré de demostrar que pensaba en forma poética, pero no era ni poeta ni filósofo”. H. Arendt, “Walter Benjamin. 1892-1940” en *Hombres en tiempos de oscuridad*, Tr. A. Serrano y C. Ferrari, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 164. El énfasis es mío.

¹² (GS. IV. 57). El énfasis es mío.

¹³ Esto ha propiciado que se subestime el proyecto filosófico de Benjamin, por ejemplo en el ensayo de Arendt antes referido hay algunas afirmaciones que muestran este tipo de acercamiento: “En los párrafos introductorios del ensayo sobre Las afinidades electivas, Benjamin explica lo que él entendía como la tarea del crítico

literario. Comienza por distinguir entre un comentario y una crítica”. A esto la autora añade una observación: “Sin mencionarlo, tal vez ni siquiera consciente de ello, utiliza el término *Kritik*, que en el uso normal significa crítica, tal como lo utilizaba Kant cuando hablaba de una Crítica de la razón pura”. *Ibíd.*, p. 164. Esta afirmación muestra que Arendt conocía parcialmente la obra de Benjamin, pues en el momento que escribe estas líneas, la tesis doctoral de Benjamin dedicada al concepto de crítica de arte ya tenía su propio recorrido. En este trabajo se puede percibir, desde su título, que Benjamin adopta con toda conciencia el término “*Kritik*” y en la introducción queda patente que el concepto kantiano forma parte del cuidadoso trabajo conceptual. Incluso Benjamin, antes de emprender su investigación doctoral, llegó a pensar en la elaboración de un trabajo sobre el concepto kantiano de crítica, el cual descartó para finalmente enfocarse al desarrollo del concepto en el pensamiento romántico.

¹⁴ Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Tr. R. Caner-Liese, Madrid, Akal, p. 172. El énfasis es mío.

¹⁵ IV. 2. 95.

¹⁶ IV. 1. 9. La tarea del traductor. El énfasis es mío.

¹⁷ P. de Man, “La tarea del traductor de Walter Benjamin” en *La resistencia a la teoría*, Tr. E. Elorriaga y O. Francés, Madrid, Visor, 1990, p. 121.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ En “Las afinidades electivas” de Goethe queda bien identificado el papel del autor frente a la obra y la religión: “la obra literaria sólo nace donde la palabra se libera incluso del hechizo de la mayor tarea. Porque dicha obra no desciende de Dios, al contrario, asciende desde lo insondable del alma, teniendo parte en el sí mismo más profundo del hombre [...]. El poeta es una manifestación de la esencia humana, inferior a la de los santos no en su grado, sino en cuanto a índole. Pues en la esencia del poeta se define una relación del individuo con la comunidad del pueblo, y en cambio en el santo su relación es sin duda la del hombre con Dios”. I. 1. 168. El énfasis es mío. El conflicto del autor con sus producciones es consecuencia de la relación vida-obra, algo que se muestra, según Benjamin, a través de la lucha.

²⁰ II. 2. 141. ¿Qué es el teatro épico? El procedimiento en este caso deja patente que la cita representa algo que trasciende al ámbito del arte, pero ¿cuál es entonces el significado la interrupción materializada en la cita? Esto es algo cuyo significado es esencialmente teológico, tal como queda expresado por Benjamin en su escrito sobre Karl Kraus. En este caso la cita es expresamente un medio de salvación: “Ante el lenguaje, ambos reinos –destrucción y origen– quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan sólo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita. Y esto porque en la cita se refleja el que es el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, sin el idílico contexto del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la

Creación”. Karl Kraus II. 1. 372. En su sentido material, esto es, de interrupción aportadora de forma mediante la destrucción, podemos leer en el mismo ensayo la siguiente afirmación sobre el descubrimiento de Kraus respecto al significado de la cita: “Hubo de ser [Kraus] el desesperado el que, por su parte, descubriera en la cita una fuerza no de conservar, sino más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto; la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobrevivían a este escaso espacio temporal, precisamente porque las han sacado de él”. Karl Kraus, II. 1. 374.

Referencias

- ARENDE, H., “Walter Benjamin. 1892-1940” en *Hombres en tiempos de oscuridad*, Tr. A. Serrano y C. Ferrari, Barcelona, Gedisa, 2001.
- BENJAMIN, W., *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008.
- BENJAMIN, W., *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid, Abada, 2009.
- BENJAMIN, W., *Obras*, libro IV, vol. 1, Madrid, Abada, 2010.
- BENJAMIN, W., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972-1991.
- BENJAMIN, W., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Tr. B. Echeverría, México, Contrahistorias, 2002.
- DE MAN, P., “La tarea del traductor de Walter Benjamin” en *La resistencia a la teoría*, Tr. E. Elorriaga y O. Francés, Madrid, Visor, 1990.
- NOVALIS, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Tr. R. Caner-Liese, Madrid, Akal, 2007.
- NOVALIS, *Schriften*. Bd 2. *Das philosophische Werk*. Hg. v. Richard Samuel, Darmstadt, 1965.
- VON HOFMANNSTHAL, H., “La existencia poética” en *Instantes griegos y otros sueños*, Tr. M. Villanueva, Valladolid, Cuatro ediciones, 1998.



Recepción: 16 de octubre de 2018

Aceptación: 23 de noviembre de 2018