



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**

**LA ESTÉTICA DEL POEMA
EN WALTER BENJAMIN**

TEORÍA Y CRÍTICA DE LA OBRA DE ARTE LITERARIA

TESIS

**QUE PARA OPTAR
POR EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA
PRESENTA:**

Emiliano José Mendoza Solís

DIRECTOR:

Dr. Crescenciano Grave Tirado
FFyL - UNAM

COMITÉ TUTOR:

Dra. Esther Cohen Dabah
IIFI - UNAM

Dra. Zenia Yébenes Escardó
PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA

MÉXICO D. F. - MAYO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTO:

Durante el proceso de investigación y redacción de este trabajo he contraído compromisos inestimables a los cuales debo un necesario y significativo *reconocimiento*. Agradezco a quienes han dejado su impronta, la de su pensamiento y su amistad en estas páginas. Mi gratitud de manera muy especial a los integrantes del Comité tutor del Programa de Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes depositaron su confianza en todo momento, acompañándome y orientándome en el sinuoso proceso que ya en sí supone el *tiempo de una tesis*: Esther Cohen Dabah, Zenia Yébenes Escardó y Crescenciano Grave Tirado.

A Ricardo Horneffer e Ignacio Díaz de la Serna agradezco su amabilidad y sus comentarios tras la lectura de este trabajo. A Antonio Zirión Quijano su apoyo y orientación en el momento de iniciar este proceso.

A mis colegas profesores de la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana: Víctor Manuel Pineda, Roberto Briceño, Juan Álvarez Cienfuegos-Fidalgo, Eduardo González Di Pierro, Cristina Ramírez y Jaime Vieyra.

A mis estimados amigos Sergio Espinosa Proa, Pedro Cortés, Ricardo P. Presa y Diana Moncada. A Juan Diego Razo y Linda Elwes agradezco la hospitalidad con la que me recibieron en su casa, hospitalidad propia de la estirpe de los *nivelungos*.

A mis queridísimos Manuel Criado de Val e Isa Borasteros. Su generosidad ha dejado una impronta permanente desde el largo y silencioso proceso de gestación de este proyecto.

En un momento muy importante del desarrollo de la investigación, tuve oportunidad de reencontrarme, escuchar y recibir orientación de mis

antiguos profesores Julián Santos Guerrero y José Luis Pardo de la Universidad Complutense y Miguel García-Baró, de la Pontificia Comillas. Asimismo fueron muy esclarecedoras las sugerencias bibliográficas y los comentarios de José Luis Villacañas y Manuel M. Vázquez. En otro contexto resultó muy gratificante escuchar los comentarios de Virginia López-Domínguez y Eduardo Subirats.

Este trabajo se benefició de la beca de excelencia CONACyT otorgada por el Programa de Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México. Del mismo modo contó con la beca de estancias de investigación para jóvenes profesores e investigadores otorgada por el banco Santander durante el último trimestre de 2012. En su tramo final, en el proceso de revisión y corrección, fue muy importante el apoyo del proyecto PAPIIT ID400 312-3: "El pensamiento crítico de Walter Benjamin. Afinidades en tiempos de oscuridad", el cual forma parte de la valiosa actividad investigadora y de divulgación de la obra de Benjamin, que lleva a cabo permanentemente Esther Cohen Dabah y su equipo del Instituto de Investigaciones Filológicas.

De la Coordinación de Posgrado, agradezco a Ivette Sarmiento, Norma Angélica Pimentel y Jasmín Casado su paciencia y apoyo en los trámites que tuve que llevar a cabo antes y durante el proceso de titulación.

A José y Laura, mis padres, quienes me enseñaron la importancia del trabajo intelectual con pasión y alegría. A mis hermanos Jánikua, Vandari y Paulina.

A los integrantes del taller de *Jitanjáfora* en cuyo soporte técnico este trabajo encontró materialización tangible; de ellos agradezco particularmente el apoyo de Miguel Ángel García y Sandra Cisneros.

A Kathia Arjona Díaz y Emilia Aitana les devuelvo en estas páginas parte del tiempo robado, un tiempo que quizá permanezca oculto como *algo no-sido* o quizá como *algo por hacer*, algo que aguarda en el mismo lugar donde viven los sueños.

A mis padres

**LA ESTÉTICA DEL POEMA EN WALTER BENJAMIN
TEORÍA Y CRÍTICA DE LA OBRA DE ARTE LITERARIA**

ÍNDICE

A. INTRODUCCIÓN

**WALTER BENJAMIN.
FRAGMENTOS DE UNA VOZ SIN-NOMBRE**

A. 1. Uno. [<i>Crítica inmanente</i>]	8
A. 2. Dos. [<i>Captación romántica</i>]	11
A. 3. Tres. [<i>Método entre ruinas</i>]	13
A. 4. Cuatro. [<i>Carácter filosófico</i>]	16
A. 5. Cinco. [<i>Precariedad del fundamento</i>]	20
A. 6. Seis. [<i>Topos del poema</i>]	24
A. 7. Siete. [<i>Medium y descontrol subjetivo</i>]	27

PRIMERA PARTE

**ELEMENTOS PARA UNA
ESTÉTICA DEL POEMA**

1.1. <i>Idea de logos</i>	34
1.2. <i>Estética del poema</i>	41
1.3. <i>El espacio del poema (Stefan George)</i>	46
1.4. <i>Proyecto y renuncia (Hugo von Hofmannsthal)</i>	54
1.5. <i>La tarea poética (Friedrich Hölderlin)</i>	63
1.5.1. <i>El problema del método: das Gedichtete y el a priori del poema</i>	64
1.5.2. <i>El centro del poema: la balanza y los platillos</i>	77
1.5.3. <i>El principio oriental: la sagrada sobriedad</i>	91
1.6. <i>Theorein – Kritiké</i>	104

SEGUNDA PARTE

TEORÍA

2.1. <i>Arché</i>	109
2.2. <i>El lenguaje abismal</i>	118
2.3. <i>Un juego de niños (magia y origen del lenguaje)</i>	130
2.4. <i>De un abismo a otro (teoría de la traducción)</i>	149

TERCERA PARTE

CRÍTICA

3.1. <i>Ideal de Goethe, idea romántica (lo criticable y lo histórico)</i>	161
3.2. <i>El Medium de la reflexión como estilo del pensamiento</i>	178
3.3. <i>Criticabilidad e ironía</i>	198
3.4. <i>El método hölderliniano</i>	212

B. CONCLUSIÓN

UN MÉTODO SIN FIN

B. Conclusión	233
B. 1. Uno. [<i>Saber del método</i>]	234
B. 2. Dos. [<i>Leer lo nunca escrito</i>]	238
C. Bibliografía	245
C. 1. <i>Obras Completas de Walter Benjamin en Alemán</i>	245
C. 2. <i>Obras Completas en español y otras obras separadas</i>	246
C. 3. <i>Bibliografía sobre Walter Benjamin</i>	247
C. 4. <i>Artículos en revistas especializadas</i>	249
C. 5. <i>Bibliografía de apoyo</i>	250

A. INTRODUCCIÓN

WALTER BENJAMIN
FRAGMENTOS DE UNA VOZ SIN-NOMBRE

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

En el centro de la teoría de Walter Benjamin consagrada a la obra de arte literaria, el poema aparece como punto gravitacional de una serie de elementos expresados no sólo en virtud de su carácter lingüístico; la idea de poema supone también la preeminencia de una *necesidad* o *tarea* anterior a la materialización del objeto artístico. ¿Cómo puede concebirse este carácter apriorístico de la obra? Justo a ello alude una fórmula de Novalis a la que Benjamin no deja de remitirse en sus textos más importantes de juventud. Esa fórmula dice: *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 la *necesidad* interior de la obra permite al estudioso adentrarse en el fundamento de la teoría literaria y estética, así como acceder a la idea de obra de arte en los textos tempranos del pensador berlinés. La dificultad que presenta este concepto de necesidad radica en que únicamente ha de mostrarse después de un análisis que logre penetrar en ella 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 establecidas entre el crítico y su objeto, sino aquellas *conexiones surgidas desde el interior del objeto mismo*. Tal es el procedimiento comúnmente

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 (Abada, Madrid, 2007-2010). No obstante sus deficiencias (sobre todo tocante a la calidad de las traducciones) el conjunto de textos publicados hasta el momento, permiten acceder a trabajos poco considerados 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*, (Suhrkamp, Frankfurt/M, 1972-1991).

empleado por Benjamin cuya garantía de plausibilidad depende de la “crítica inmanente de la obra”. Es decir, algo que ya en 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, esto es, las contradicciones de la realidad respecto a la obra consigo misma. En consecuencia, estamos ante un análisis que abandona cualquier instancia situada más allá del objeto mismo.

La teoría del arte de Benjamin parte de este paradigma presentado 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

² *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, invierno 1914/1915, (GS. II. 1. 105-126); *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, de marzo de 1918 a junio de 1919 (GS. I. 1. 9-122); *Goethes Wahlverwandtschaften*, del verano de 1921 a febrero de 1922 (GS. I. 1. 123-201); *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, de marzo de 1923 a enero de 1925 (GS. I. 1. 203-409).

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 *lógos orgánico* cuya tarea consiste en implantar límites; igualmente es mediante este procedimiento como la crítica despliega libremente su actividad performativa, actualizándose continuamente 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.

³ II. 2. 336. *Goethe*.

⁴ IV. 1. 11. El énfasis es mío.

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*. Por tal motivo el núcleo central de este trabajo toma como punto de referencia filosófico al primer romanticismo alemán. Los 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 a 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 inescrutables 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 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 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:

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

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

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 aturridos 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. *Ahí 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

⁷ II. 1. 65s. El énfasis es mío.

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 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*

⁸ IV. I. 350. El énfasis es mío.

en 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 que afecta a todo un proyecto personal e intelectual cuyas repercusiones son más amplias. La imagen aportada por esta autora, 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

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, Contrahistorias, México, p. 54. (Ms-BA 481).

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 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 su notas autobiográficas:

mi 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

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, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 164. El énfasis es mío.

¹² (GS. IV. 57). El énfasis es mío.

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?*

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.

¿Por qué no leer la obra de Benjamin suponiendo las mismas dificultades que impone leer la obra de los primeros románticos? Estas cuestiones no habrán de considerarse en esta investigación 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 al 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 elabora 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 que el hombre explora sus capacidades productivas, ninguna de sus novedosas producciones, incluso ninguna acción, alcanza lo

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

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. Como lo veremos en la segunda parte de esta investigación, 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 que el nombre lleva en sí mismo la imposibilidad de control total de los sujetos hablantes.

¹⁵ IV. 2. 95.

Con lo anterior es posible definir, de manera puntual, los objetivos y el procedimiento de esta investigación. En la primera parte el objetivo trazado no es otro que exponer el surgimiento de la idea benjaminiana de obra de arte, y particularmente la idea de poema, tal como Benjamin la concibe en algunos textos de juventud. Para esto es pertinente reconocer que la originalidad de la reflexión de Benjamin radica en la elaboración de un tipo de análisis cuyos criterios no son aquellos concebidos por las poéticas normativas o especulativas precedentes. La reflexión sobre el poema está claramente centrada en una *estética*, es decir, en la concepción de una teoría de la sensibilidad cuyo objeto, tal como lo veremos, “quiebra” o “violenta” los esquemas teóricos establecidos previamente, en los cuales incluso, quedan en evidencia una serie de contradicciones históricas; contradicciones que marcaron dramáticamente tanto la sensibilidad, como el espíritu de toda una generación de pensadores, escritores y artistas en las primeras décadas del siglo XX.

Antes que nada hay que tomar en cuenta que lo denominado como *estética* no alude en este caso a una poética o discurso específico sobre la obra de arte literaria; es decir, no se trata de un discurso dirigido a implantar principios normativos determinados. La *estética* del poema se acerca a la obra artística mediante un procedimiento puramente filosófico. Si tratamos de identificar los antecedentes que dan pie a esta orientación, tendremos que acercarnos a algunas aportaciones metodológicas y criterios relativos a la percepción de la obra que nos remiten a la *Aufklärung* y las intuiciones *estéticas* de Goethe. De este modo la indagación sobre el poema es preciso orientarla a partir de dos perspectivas: la primera de ellas puede denominarse “externa” y supone el análisis de un conjunto de autores cuya característica común reside en que todos parten de un examen

crítico tanto de la tradición, como de su contexto histórico y cultural inmediato (las primeras décadas del siglo XX). Esto en sí mismo plantea un problema, sin embargo, en este caso nos concentraremos en mostrar cómo estos autores detectan un elemento común, perciben una profunda crisis de los medios expresivos del arte, de la obra de arte literaria y algunos de ellos particularmente del poema como objeto paradigmático. De este modo aparecen –sin seguir un orden estrictamente cronológico– autores como Stefan George, Hugo von Hofmannsthal y Norbert von Hellingrath. Posteriormente el análisis estará centrado en la obra de Friedrich Hölderlin con quien queda expuesta de manera fundamental la cuestión relativa a la reconfiguración espacio-temporal del poema, y el vínculo que desde la propia obra es posible establecer para una reflexión estética, es decir, para definir cuáles son las condiciones que precisan de un examen donde queden conjugados los elementos filosóficos y poéticos, sin los cuales parece imposible adentrarnos en la idea obra.

Con la figura de Hölderlin (que es en sí misma la del poeta-filósofo), puede percibirse la segunda perspectiva, esto es, la perspectiva “interna” del análisis. Esto sucede cuando Hölderlin redefine el *topos* del poema desde el interior de la obra. Hölderlin logra concebir un lugar propio, el suelo nutricio de toda experiencia, algo que se presenta como el núcleo problemático de toda especulación. A ello hace referencia lo designado con el neologismo *das Gedichtete* (lo “poético”, lo “poetizado” lo “poemático”, e incluso, el “dictamen”). Esta instancia habrá de escrutarse mediante la tarea poética, *die dichterische Aufgabe*, una tarea y un deber del poeta, quien se entrega a la obra para dar testimonio de la *experiencia poética*. Así queda definida la tarea existencial (también la “renuncia” y el “abandono”) que cada obra singular lleva consigo. En relación a este *topos* poético habrá de redefinirse el elemento apriorístico de la obra, la tarea poética que precede a cada obra singular, del cual el poema aporta, en cada caso, testimonio de verdad.

Das Gedichtete representa igualmente algo *inexpresivo* resguardado en la obra. Esto no sólo es un modo de representar el origen singular del poema y el testimonio de cada obra particular; también es algo que motiva al análisis filosófico: “lo inexpresivo es el *poder crítico*”.¹⁶ Hay que reconocer entonces en *Das Gedichtete* algo que convoca a la actividad crítica, pero sobre todo hay que reconocer que se trata de una instancia de *intraducibilidad* pues en sí misma expresa lo intraducible o, en el mejor de los casos, alude a algo que sólo puede traducirse al quedar materializado en la obra. En efecto, cada poema es a su modo traducción de algo no-expresable, sin embargo la propia obra, el poema, aporta el espacio materializador de la tarea. Por eso *die Aufgabe* es la plasmación de un momento de detención y parálisis; en ella están actualizadas –o no– las representaciones de una *partición* o *fractura* que no es sino aquello que el propio poema concibe mediante cada uno de sus elementos constitutivos. El *poema* capta (sin explicar, sin comunicar) la *palabra pura*, capta la idea en esencia. Mientras tanto el *poeta* permanece en estado de zozobra, es decir, su *pathos* no puede ser otro que lo designado por Hölderlin como “timidez”, pues él mismo, el poeta, carece de la certeza, de los medios críticos y de los elementos judicativos para evaluar sus propias producciones, con lo cual es imposible desde su perspectiva *ver* objetivamente si la tarea ha sido cumplida; es imposible conocer si el *abandono* que la propia materialización que la obra impone permanece en el propio poema o si, por el contrario, lo que queda de ella es simplemente testimonio de su fracaso.

¹⁶ “*Las afinidades electivas*” de Goethe, I. 1. p. 193.

De las tres instancias elementales de la estética desde su nacimiento como disciplina filosófica en la modernidad, no es el *genio* ni el *espectador* las que cobran relevancia en el pensamiento benjaminiano sino *la obra* de arte. La obra es, como ha quedado patente mediante el concepto de crítica inmanente, el punto de partida y el destino de toda reflexión. Esta determinación habrá de tomarse en cuenta en todo momento en el desarrollo de este trabajo. Las fuentes principales obedecen a esta orientación: así como la primera parte de la investigación toma como referencia fundamental el texto denominado *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* (1914/1915), la *segunda parte* está dedicada al examen de otro texto “programático” de juventud, en este caso se trata de *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), el cual puede considerarse una referencia fundamental pues a partir de ella es posible cohesionar los diferentes aspectos de la teoría filosófica de Benjamin. La tercera parte del trabajo está centrada en torno al análisis del trabajo doctoral de Benjamin denominado *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1918/1919). A partir del horizonte abierto por estos tres textos es posible establecer conexiones con el resto de la obra benjaminiana, ya se trate de los escritos ensayísticos y periodísticos que forman parte de su trabajo de divulgación, o de obras de mayor ambición teórica como es el caso del *Trauerspielbuch* o el *Passagenbuch*.

De los escritos programáticos de Benjamin, tal como se ha dicho antes, 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 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 conceptualizable 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*. A ello está orientado el tema principal de la tercera parte de la investigación: el análisis del *medium* implica directamente el examen de la reflexión para los románticos 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 respecto a las cuales este trabajo está orientado y que suponen quizá la conformación de la apuesta teórica más importante. Estos elementos son, primero, 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.*”¹⁷ 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* pues “Kant ya había dado al lector (al observador, al público) un papel importante, más importante que el del autor.”¹⁸ 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.*”¹⁹

¹⁷ IV. 1. 9. *La tarea del traductor*. El énfasis es mío.

¹⁸ P. de Man, “*La tarea del traductor* de Walter Benjamin” en *La resistencia a la teoría*, Tr. E. Elorriaga y O. Francés, Visor, Madrid, 1990, p. 121.

¹⁹ *Ibíd.*

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, como lo veremos en el desarrollo de este trabajo, 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.²⁰ 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*

²⁰ 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.

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.*”²¹ 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

²¹ 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 sobrevivan a este escaso espacio temporal, precisamente porque las han sacado de él.” *Karl Kraus*, II. 1. 374.

aportados por los románticos y uno de los motivos por los que Benjamin evita cualquier vía que conlleve 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.

PRIMERA PARTE

ELEMENTOS PARA UNA ESTÉTICA DEL POEMA

Temor ante la verdad, a partir del placer en ella. En efecto, primera captación viviente de ella en el sentido viviente está, como todo sentimiento puro, expuesta a confusiones; de modo que uno no yerra por culpa propia, ni por una perturbación sino por causa del objeto superior, para el cual, relativamente, el sentido es demasiado débil.

Friedrich Hölderlin

Ninguna obra de arte puede aparecer enteramente viva sin convertirse en pura apariencia y dejar de ser una obra de arte. La vida que palpita en ella debe mostrarse paralizada y como cautiva en un momento. La vida que palpita en ella es la belleza, la armonía que inunda el caos.

Walter Benjamin

1. 1. *La idea de logos*

¿Qué es el poema? ¿Cómo delimitar o hacer concebible el campo de influencia de esa obra singular? El poema, obra edificante, profundamente enraizada en los límites abismales de lo real: “en todo poema el caos debe resplandecer a través del velo regular del orden”.²² Esta afirmación de Novalis muestra la fragilidad de la experiencia llevada al lenguaje, fragilidad resguardada en unas cuantas palabras. Cuando Benjamin nos remite a la cuestión del fenómeno literario, supone la tarea de escudriñar un concepto-límite, *ein Grenzbegriff*, como lo es ya el reconocimiento de ese orden precario suspendido en el caos, expuesto en la idea romántica de poema. En ese sentido Benjamin afirmará en uno de sus textos programáticos de juventud: *Das reine Gedichtete würde aufhören Grenzbegriff zu sein: es wäre Leben oder Gedicht*, “si *das Gedichtete* [lo poético] dejara de ser un concepto-límite, sería vida o poema”.²³ Lo

²² Novalis, *Himnos de la noche – Enrique de Ofterdingen*, Tr. E. Barjau, RBA, Barcelona, 1999, p. 142.

²³ GS. II. 1. 108. En este caso tomamos como referencia la traducción de L. Martínez de Velasco, “Dos poemas de Hölderlin” en *La metafísica de la juventud*, Tr. L. Martínez, Paidós, Barcelona, 1993, p. 142.

poético, das Gedichtete, es un fenómeno surgido en la frontera de las producciones naturales y las producciones propias del *hacer* humano.²⁴ Una cuestión productiva que nos remite a la cosa literaria, y con esto, al límite del propio poema y de aquello que éste testimonia: su verdad. En otros términos, *das Gedichtete* es aquello que el poema contiene y expone, asegurando la transición entre dos unidades fundamentales: la del propio poema (anterior a la distinción entre forma y materia) y la concerniente a la vida (anterior a la distinción entre tarea y solución). Benjamin buscará, valiéndose de diferentes medios, acceder a esta instancia a partir de la implementación de un método fundamentado en una teoría del conocimiento y en una estética orientada principalmente a la obra de arte literaria.

El punto en el cual el método establece contacto con la teoría de la experiencia (o de la sensibilidad), está situado claramente bajo la influencia del romanticismo alemán, especialmente del denominado *Frühromantik* o romanticismo temprano, al que Benjamin dedica un acucioso análisis en su tesis doctoral. Para los primeros románticos, el fenómeno concebido en este caso como *das Gedichtete* guarda esa equivocidad reconocida ya por Aristóteles cuando el estagirita percibe que las *producciones* hechas sólo de palabras tienen la curiosa característica de *carecer de un nombre* específico que las designe inequívocamente. La literatura como discurso autónomo no existe en el pensamiento arcaico. En razón de ello el romanticismo temprano representa no sólo la constitución de un “campo literario” instaurador de un nuevo discurso, también implica entrar en contacto con las coordenadas más

²⁴ La equivocidad que acompaña a este término puede vislumbrarse en las diversas traducciones empleadas en castellano como *poético, poemático o dictamen*, esta última cercana a la palabra alemana *Dichtung* (poesía). En todo caso *das Gedichtete* designa una *compleja unidad sintética* orientada hacia el orden del espíritu y de la intuición. Se trata claramente de terminología de cuño romántico sustraído, a su vez, de cierto léxico caro al pensamiento kantiano. Ello implica que la tarea de escudriñar el fenómeno poético en general (y la poética romántica en particular), debe articularse a través del *esquema trascendental aportado por el poema*. Tanto *das Gedichtete* (lo poético) como la acción de poetizar aluden a ese arte oculto en las profundidades del alma como lo es la imaginación trascendental. Ph. Lacoue-Labarthe, “El valor de la poesía” en *Heidegger, la política del poema*, Tr. J. F. Megías, Trotta, Madrid, 2007, p. 82s.

conflictivas del pensamiento filosófico. Un *entrecruzamiento*, denominado por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy como *absolu littéraire*, una instancia representable a través de la *producción* de algo inédito, de algo que no encuentra mejor expresión en este contexto que el término *literatura*, suponiendo desde el principio lo literario como un concepto en sí mismo indefinible, el cual será delimitado por los románticos perennemente pues tendrá que ser “referido bajo las especies de un género nuevo, más allá de las divisiones de la poética clásica (o moderna), capaz de resolver las divisiones nativas (genéricas) de la cosa escrita.”²⁵ Para los primeros románticos lo literario está situado más allá de las divisiones de toda posible definición (*dé-finition*), de modo que se trata de un género programado como radicalmente generativo, tal como lo advierten en su análisis Lacoue-Labarthe y Nancy: “*la genericidad* (généricité), me atrevería a decir *la generatividad* (générativité) de la literatura tomándose y produciéndose ella misma una Obra inédita, infinitamente inédita. El *absoluto*, por consecuencia, de la literatura.”²⁶ Este gesto romántico hunde sus raíces de igual manera en el idealismo alemán y el pensamiento de Goethe. Más allá de la inexacta cronología literaria, los románticos no dejan de estar bajo el signo de la *Goethezeit*, una era sólo definible a través de la imagen del genio-maestro que fue Goethe, cuyo impulso intelectual, y sobre todo, cuya motivación vocacional y productiva, se traduce ya en Friedrich Schlegel o Novalis, ya en Schelling o Hölderlin, en la configuración de obras radicalmente vivas en el sentido llano y “objetivo” asignado por Goethe a la idea de vida.²⁷ La obra de arte depende, como lo refiere Hölderlin respecto a la verdad, de un *sentimiento puro*.

²⁵ Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Ed. du Seuil, Paris, 1989, p. 21.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Benjamin emplea comúnmente la idea de vida y organismo natural de Goethe para fundamentar su propia idea de obra de arte, lo cual puede formularse en estos términos: “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.” IV. 1. 11.

La verdad y la obra de arte tienen un origen común en la “captación viviente”; de ella nacen y en ella perecen los aciertos y fracasos del artista.

Para concebir en su justa dimensión la influencia de Goethe en este contexto, resulta esclarecedor el fragmento programático de Friedrich Schlegel en el cual quedan definidas las tendencias más importantes para los románticos: “la Revolución Francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el [Wilhelm] *Meister* de Goethe son las tendencias más grandes de la Época”.²⁸ El fragmento deja constancia de tres aspectos indisociables para comprender un trayecto que va de lo temporal a lo intelectual (una época caracterizable bajo la influencia de esos tres grandes intelectos tutelares de su tiempo como lo fueron Rousseau, Fichte y Goethe). Al hacer referencia a la *Bildungsroman* o *novela de formación* goethiana, Friedrich Schlegel tiene en mente que se trata de un tipo de obra en la cual se describe el devenir vocacional de un joven poeta y dramaturgo, lo cual lleva consigo una concepción propia y particular fluctuante entre la experiencia vivencial y la instrucción didáctica, elementos indisociables para comprender la *Bildung* como elemento orgánico.

A partir de la idea de lo *absoluto literario* es posible agrupar una serie de presupuestos importantes para profundizar en lo propiamente constitutivo de la idea de arte y de poema de los románticos, mediante lo cual se abre una vía de acceso a la cuestión tal como la plantea Benjamin. Desde un principio es preciso detectar en la *producción* de esa instancia inédita denominada *literatura*, la categorización de un género nuevo, como lo era en el siglo XVIII lo designado bajo el término *literatura*;²⁹ pero en este caso no se trata de una noción de *literatura* que designe llanamente a la

²⁸ F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich, 1967, Frag. 216.

²⁹ Aristóteles ya había dejado patente esta dificultad cuando afirma: “Empero al arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica [...], le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar, porque, en efecto, no disponemos de nombre alguno común para designar las producciones.” Aristóteles, *Poética*, Tr. J. D. García Bacca, UNAM, México, 2000, p. 2.

“cosa escrita”. Aquí lo literario establece una relación inédita respecto a los parámetros establecidos comúnmente en las artes poéticas al constituirse como género *indefinido*, es decir, no limitado a los grados de su *finitud*, sino dividido en los géneros propios de aquello que se *genera* continuamente y en cada obra establece un límite. Pero esta “generatividad” (*générativité de la littérature*), no sólo supone superar la dificultad de dar nombre a aquello que es pura producción y se constituye a sí mismo como *obra* singular. La cuestión radica sobre todo en saber cómo la *obra de arte* literaria puede crearse *absolutamente obra* y ser absolutamente literaria. Para aclarar esto será preciso llevar al límite la crítica romántica de los géneros en la cual lo absoluto de la literatura no tendrá que concebirse tanto como “poesía” (aunque pretendiese ser “poesía absoluta” como lo querían los simbolistas franceses), o cualquier otro género del *corpus* poético, sino más bien “poíesis” (*ποίησις*), que tal como se ha vertido tradicionalmente del griego antiguo al castellano, quiere decir *producción*. De manera que la *poíesis* como *generación productora* concierne menos a la producción de la cosa literaria que a la aristotélica: “disposición productiva acompañada de razón verdadera”.³⁰ Este proceso *generativo*, cuyo fundamento no queda resuelto en un argumento formal, ni se limita a la búsqueda de una definición conceptual, adopta desde un principio ese carácter equívoco observado en primer lugar por Aristóteles cuando más que definir la poesía aporta un gesto provocativo para el pensamiento al referirse a toda producción artística o natural como *actividad* reproductora: *poíesis*. Baste recordar, a manera de ejemplo, el postulado aristotélico donde es valorado el vínculo entre filosofía y poesía: “la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia”.³¹ En este caso, al igual que en la concepción romántica, la *poíesis* representa una actividad productiva más amplia en relación a

³⁰ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Tr. M. Araujo y J. Marías, Madrid, CEC, 1949, 4, 1140^a 11-22.

³¹ Aristóteles, *Poética*, Tr. J. D. García Bacca, UNAM, México, 2000, p. 14. En la edición de V. García Yebra se traduce “la poesía es más filosófica y *elevada* que la historia.” Cf. Aristóteles, *Poética*, Tr. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, p. 158.

la poesía como género literario, esto es “la poesía romántica piensa penetrar la esencia de la *poíesis*, la cosa literaria y producir la verdad de la producción de sí [...] de la autopoíeis”.³²

Lo anterior nos remite a una dimensión metafísica de la obra de arte literaria compartida por Benjamin, para quien el lenguaje forma parte de un flujo ininterrumpido que transita a través de la naturaleza entera, desde los seres más elementales hasta el hombre, y del hombre a Dios. El lenguaje de la naturaleza logra transmitirse secretamente hacia el elemento más próximo, aportando continuidad, configurando una serie de jerarquías al tiempo que mantiene viva la consigna original. En Benjamin hay una idea de logos cuya función productiva es captable en la “traducción” de diferentes estamentos conectados entre sí. Esta traducción puede plantearse a partir de dos órdenes: uno “epistemológico”, en el cual el lenguaje de las cosas y de los hombres supone el tránsito de lo mudo a lo vocal y de lo innombrable al nombre. Por lo tanto, se trata de la traducción de un lenguaje imperfecto a otro más perfecto en la medida que éste aporta conocimiento. El otro orden bien puede llamarse “místico”. En él, todo lenguaje inferior es traducible a otro superior hasta llegar, en su nitidez última, a la palabra de Dios como aquello que aporta unidad a la totalidad del movimiento lingüístico. Tanto en la idea romántica como en la idea benjaminiana de lenguaje prevalecen estos dos elementos: el epistemológico y el místico. Ello queda expuesto en la conexión propiamente poética y en el vínculo interno dentro de esta concepción de logos cimentada en un profundo impulso vital. El concepto de traducción es una de las vías para acceder a la idea del lenguaje en Benjamin, pero no es la única. Adoptando una analogía usada por Benjamin en una carta a Hugo von Hofmannsthal en 1924, la cuestión del logos es representable como un “palacio ancestral”, como una construcción edificada con

³² Op. cit., *L'absolu littéraire*, p. 21.

“los más antiguos logoi”,³³ en la cual acontecen una serie de rupturas significativas persistentes en toda la obra de Benjamin, por ejemplo: la mudez de la naturaleza y la consecuente tristeza de ésta al encontrarse desposeída de lenguaje; simultáneamente, el reconocimiento de un valor simbólico de la naturaleza mediante el cual el *logos* asegura su propia continuidad.³⁴ De tal manera, el pensamiento es visto como *movimiento de las ideas* pero también como su detención o *parálisis*. Irving Wohlfarth describe en pocas palabras este proceso simbólico característico del pensamiento de Benjamin: “el *Logos* nunca dejará de abandonar a la naturaleza a su suerte. Su lamento sofocado es la llaga abierta de un sistema cerrado”.³⁵ Hay un abandono del espíritu hacia la naturaleza y como respuesta la naturaleza emite un lamento cuya manifestación es algo inalcanzable e ingobernable para los medios racionales y expresivos del hombre.

Si bien ha quedado reconocida la imposibilidad de un sistema cerrado –en este caso *herido*–, el lenguaje no deja de aportar su propio *continuum* y con ello la posibilidad de cierta conexión vinculante. De ahí el interés de Benjamin por la teoría de los primeros románticos, en principio, como un pensamiento radicalmente lingüístico; pero también en virtud de una nueva significación de la poíesis y del *logos* consistente en la entrada en escena de una *subjetividad consciente* enraizada en la naturaleza. Justo aquí cobra relevancia el papel del poetizar para los románticos pues, como lo describe Benjamin en su tesis doctoral: “el *punto de indiferencia* [der Indifferenztpunkt] de la reflexión, en el que ésta nace de la nada es precisamente el sentimiento poético [das poetische Gefühl]”.³⁶ Lo cual queda inmediatamente justificado en esta sentencia de Novalis: “el arte poético no es sin duda más que un

³³ W. Benjamin, “Comentarios”, en *Dos ensayos sobre Goethe*, Tr. G. Calderón y G. Mársico, Gedisa, Barcelona, p. 112.

³⁴ I. 1. 159s.

³⁵ I. Wohlfarth, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, Tr. E. Cohen en *Cábala y deconstrucción*, UNAM, 2009, p. 167.

³⁶ I. 1. 65. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*.

uso arbitrario, activo y productivo de nuestros órganos –quizás el mismo pensar no sería algo muy diferente de ello–, y por consiguiente son lo mismo pensar y poetizar.”³⁷ Este *punto de indiferencia* permite un complejo proceso *trascendente*, tras el cual la actividad poética de la naturaleza encuentra continuidad en la actividad volitiva propia del *querer* humano y, mediante el esforzado *ingenio* del hombre (el genio y su capacidad de síntesis actualizadora), ambas actividades productivas (naturaleza y genio) coinciden finalmente en la obra de arte.

1. 2. Estética del poema

Benjamin pretende articular parte del entramado conceptual del pensamiento romántico mediante el fundamento paradójico de la obra de arte moderna y los medios filosóficos para analizarla a partir de la idea de *das Gedichtete* (lo poético) como *concepto-límite* (entre vida y poesía), y del poema como una obra radicalmente generativa. La obra de arte en general y el poema en particular, permanecen en ese espacio indefinido o “punto de indiferencia”. Bien podría decirse que el poema ocupa un *lugar imposible*, sólo aprehensible “en” y “a través” del poema. Esta perspectiva da pie a una dialéctica de la obra de arte. La distinción entre *palabra* y *poema* nos remite a un orden metafísico de la obra literaria a partir del cual queda bien representada la estética del poema benjaminiana. Un ejemplo de ello lo encontramos en la influencia, no exenta de complicaciones, que la obra de Stefan George ejerce sobre la perspectiva de Benjamin. Para ir directamente a la cuestión recordemos esos conocidos versos traídos a examen filosófico por Martin Heidegger; uno de ellos dice: *Kein Ding sei wo das Wort gebricht*, “Ninguna cosa sea

³⁷ I. 1. 65. Novalis citado por Benjamin.

donde la palabra quiebra”,³⁸ verso final del poema *Das Wort*, “La Palabra”, obra que en sí misma muestra el lugar especial asignado por George a la poesía: “sólo ella conoce el misterio del despertar y el misterio de la transición”.³⁹ Un lugar indefinido en virtud de que sólo es aprehensible en el poema. La poesía permanece en el umbral (entre el sueño y la vigilia, entre lo posible y lo imposible); la obra poética, el poema, por su parte, da testimonio de un momento de *quiebre*, algo que lleva consigo la impronta de una violenta partición o fractura. Benjamin recupera esta idea en diferentes textos con el objetivo de fundamentar la dialéctica inherente al poema y la obra de arte. Se trata de una instancia conflictiva, inseparable de la tensión entre lo *expresivo* y lo *inexpresivo*; de la dialéctica de lo sagrado y lo profano, y cuya solución remite a una particular idea del pensamiento de Hölderlin, esto es: el acaecimiento de una “palabra pura” en virtud de la cual es posible representar una “interrupción contrarrítmica” que, sucesivamente logra hacer frente “al arrebatador cambio de las representaciones, de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma”.⁴⁰ A través de esta fractura y de su consecuente implantación dialéctica, lo expresado da lugar a lo inexpresivo en el interior de los medios del arte. Y el poema logra dar certidumbre a tal representación en tanto se apropia o enraíza en un lugar *donde la palabra quiebra* o, siguiendo la analogía hölderliniana del ritmo: el poema logra apropiarse de “un ritmo que no podría definirse más precisamente que diciendo que algo, más allá del poeta, corta la palabra al poema”.⁴¹

³⁸ El poema apareció por vez primera en la onceava y doceava entrega de *Blätter für die Kunst* del año 1919. Más tarde, en 1928, George lo incluye en su último libro publicado en vida con el título *El Nuevo Reino*. Cf. S. George, *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa*, Tr. C. Gómez García, Trotta, Madrid, 2011, p. 177.

³⁹ *Ibíd.*, p. 195.

⁴⁰ I. 1. 125. “*Las afinidades electivas*” de Goethe.

⁴¹ Hölderlin citado por Benjamin, I. 1. 194. La idea presentada por Benjamin en este momento, es una alusión del siguiente pasaje de las “Notas sobre Edipo” de Hölderlin: “Por eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el trasporte, se hace necesario aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura, *la pura palabra, la interrupción contrarrítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador*

Lo expuesto hasta este momento es propiamente lo que puede denominarse estética o teoría del poema en el pensamiento benjaminiano, a saber: el fundamento productivo cuyos efectos atañen en su conjunto a la teoría de la obra de arte. La estética del poema implica al menos dos momentos importantes. Por un lado la tarea o *Aufgabe*, –vocablo contradictorio, traducible paradójicamente como “tarea”, pero también como “renuncia”–, cuya resultante es el reconocimiento de la obra del poeta (así como del traductor y del historiador, a quienes es asignada su propia *Aufgabe* en el corpus conceptual del pensamiento de Benjamin), que igualmente lleva consigo el reconocimiento de los límites de su capacidad humana; por otra parte, la *solución*, esto es: la determinación del poeta (del traductor o del historiador) de marcar y atravesar, en la representación, las fronteras de la lengua propia, en cuanto ésta es usada como símbolo de una región distinta, oculta, situada en otro lugar, lo cual propicia que la obra pueda dar abrigo o “albergue”, un *misterio* en su sentido radical de *saber oculto*.⁴² Este espacio de acogida evoca la idea de que la obra de arte, y con ello el poema, pueda convertirse en morada, en el lugar de un misterio; aunque ello dé pie también a un saber contradictorio, distinto al adquirido previamente por cualquier teoría y, por lo tanto, inalcanzable en su totalidad para el poeta y el filósofo como autores humanos.

Desde otra perspectiva esta condicionante deja en evidencia el conflicto dialéctico de la obra: todas las producciones artísticas permanecen entre lo sagrado

cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma [...]. Pues bien, si el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que, en rapidez excéntrica, son más bien las primeras arrastradas por las siguientes, entonces la cesura o la interrupción contrarrítmica tiene que encontrarse antes, de modo que la primera mitad esté como protegida contra la segunda, y, precisamente porque la segunda mitad es originalmente más rápida y parece tener más peso, el equilibrio, a causa de la cesura, que actúa en sentido contrario, se inclinará más, partiendo del final, hacia el comienzo.” F. Hölderlin, “Notas sobre Edipo”, en *Ensayos*, Tr. F. Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid, 1990, p. 147s.

⁴² Cf. S. Weigel, “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano”, en “Las afinidades electivas’ de Goethe” de Walter Benjamin, Tr. A. Ilg, *Acta Poetica*, UNAM, primavera–otoño, 2007, p. 182s.

y lo profano. Este conflicto motiva una crítica a la Aufklärung y la racionalidad moderna en la medida que se fundamenta en el reconocimiento y restitución de lo sagrado en el arte. Benjamin persiste a lo largo de su obra en resguardar los significados propiamente religiosos en las deducciones históricas o explicaciones racionales, concentrándose en los momentos conflictivos de los conceptos sagrados y profanos, prestando especial atención a las figuraciones de pervivencia, ya transformada o desplazada de la religión en conceptos seculares. La estética del poema, como lo sugería el verso de Stefan George, muestra claramente la persistencia de una instancia teórica que no está exenta de esta disociación conflictiva. A ello se debe que Benjamin reconozca desde sus escritos más tempranos un elemento místico-mágico en el lenguaje, así como su primer y constante interés en la teoría romántica del arte como corriente aglutinadora de los vestigios teóricos más provocativos tras la filosofía kantiana y el Idealismo alemán. Del mismo modo, en su estudio sobre el *Trauerspiel* (con el cual queda definitivamente clausurado un periodo del pensamiento benjaminiano), puede constatarse esta indispensable referencia “hermenéutica” surgida del conflicto entre lo sagrado y lo profano, la cual cristaliza en una especie de dialéctica de la secularización. En el denominado “Prólogo epistemocrítico” de *El origen del Trauerspiel alemán*, el lector advierte una noción de verdad como elemento errante, esto es, como “ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas”. Ahí mismo Benjamin logra describir con exactitud por qué la actitud frente a la verdad no puede ser una “mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer”.⁴³ En ese contexto performativo del saber aparece la cuestión de la *palabra* y su relación con la verdad:

⁴³ I. 1. 231.

La idea es [como lo es el poema], en efecto, un momento lingüístico, siendo ciertamente en *la esencia de la palabra, cada vez, aquel momento en el cual ésta es símbolo*. Ahora bien, en el caso de la percepción empírica, en la que las palabras se han desintegrado, junto a su aspecto simbólico más o menos oculto, poseen un significado abiertamente profano. *Cosa del filósofo será restaurar en su primacía mediante la exposición el carácter simbólico de la palabra en el que la idea llega al autoentendimiento, que es la contrapartida de toda comunicación dirigida hacia fuera.*⁴⁴

La *idea* es esencialmente *palabra* en su *momento* lingüístico y esto motiva un proceso simbólico de desintegración. Llama poderosamente la atención que sea la actividad del filósofo (y quizá en ello radica su particular Aufgabe) la consagrada a restaurar “el carácter simbólico” así como a *esclarecer la idea* mediante el *autoentendimiento* de manera inmanente. Benjamin articula de esta forma el tema central de su investigación tomando en cuenta que la idea para cualquier mortal no es sino un momento lingüístico. Vista desde la exterioridad o “percepción empírica”, la idea, como palabra esencial, declina en su presencia. La *captación viviente* de la idea es relativa al *sentimiento puro*, por tanto quedamos frente a ella como seres expuestos a confusiones; seres errantes cuyos equívocos carecen de intención, sin culpa y sin perturbación, el hombre yerra sobriamente expuesto a un objeto superior para el cual la captación de sus sentidos resulta ser algo *demasiado débil*. Ante esto habremos de tener la visión afinada, habremos de ser escrupulosos espectadores y lectores, o articular una teoría para poder así aprehender el carácter simbólico de esa palabra esencial y llevar entonces la idea al “autoentendimiento”. Entonces ello tendrá por su parte serias repercusiones para la teoría y la crítica (es

⁴⁴ I. 1. 232. El énfasis es mío.

decir, en la percepción y el juicio),⁴⁵ en la medida que supone ir en contra de cualquier explicación. Habremos de evitar toda explicitación, es decir, toda comunicación dirigida hacia la exterioridad, como queda patente en la instrumentalización del lenguaje criticado por Benjamin bajo el predominio de la idea burguesa, frente a la cual es preciso restaurar el carácter simbólico del conocimiento como saber errante y perecedero. Ello no deja de ser una provocación para el pensamiento filosófico en tanto supone la *tarea* de dar lugar a una restauración del sentido; de restituir la verdad de la obra justo en el lugar imposible del poema: estancia umbrátil *donde la palabra quiebra*.

1. 3. *El espacio del poema (Stefan George)*

Hasta aquí hemos tratado de esclarecer cómo la estética del poema aporta una dimensión específica para valorar la obra de arte en tanto remite a los diferentes aspectos que coinciden en ella. En un principio nos referimos a su particular carácter productivo y generativo; tras ello se ha mencionado la dimensión metafísica de la obra; la dialéctica conflictiva representada en el fundamento ideal del poema como espacio de acogida o lugar de un misterio. En la medida que la filosofía logra descifrar tal misterio, cobra conciencia y aporta cierto tipo de reconocimiento de un saber contradictorio, distinto al adquirido previamente en cualquier esquema teórico y, por lo tanto, deja patente la existencia de algo inalcanzable para el propio saber filosófico en su condición humana. La idea de lenguaje de Benjamin no evita

⁴⁵ El *autoentendimiento* es una intensificación infinita de la conciencia y uno de los medios para llegar a ella es la crítica. Benjamin describe esta función de la crítica en su tesis doctoral en los siguientes términos: “todo conocimiento crítico de una obra no es [...] otra cosa que un grado superior de su conciencia espontáneamente surgido. *Esta intensificación de la conciencia en la crítica es por principio infinita, siendo por tanto la crítica el medio en el que la limitación de la obra singular es metódicamente referida a la infinitud de la arte y finalmente transferida a ella, pues, en tanto se entiende a sí mismo, el arte es, en cuanto medio de la reflexión, infinito.*” I. 1. 69. El énfasis es mío.

de ninguna manera este impulso que bien puede calificarse de “místico”. El lenguaje representa una instancia donde prevalece la conexión entre el impulso poético y la concepción del lenguaje como organismo vivo. Todo lo anterior repercute en una idea de lenguaje conflagrada en una *serie de rupturas significativas*, a saber: la mudez y tristeza de la naturaleza en relación al habla de los humanos, el reconocimiento de un valor simbólico y la consecuente ruptura de todo el sistema concebible cuando observamos que el *logos* abandona la naturaleza a su suerte. Esto da lugar a un complejo proceso simbólico donde la obra de arte tiene una participación especial. A partir de lo anterior es posible interpretar la función destructiva de lo inexpresivo respecto al arte: “lo inexpresivo, en efecto, despedaza lo que perdura en toda apariencia bella como herencia del caos: la totalidad falsa, fingida, engañosa, en una palabra, la absoluta”.⁴⁶ Lo inexpresivo es herencia del caos, esto es, representa una instancia de negatividad radical mediante la cual entramos al complejo fragmentario del arte y de su disolución como parte de un proceso simbólico: “sólo él [el caos] completa la obra despedazándola hasta convertirla en obra imperfecta, en la mínima totalidad de la apariencia, que es un gran fragmento del mundo verdadero, fragmento de un símbolo”.⁴⁷

Violencia y destrucción son los signos de la época, una violencia que se manifiesta autodestructivamente en el interior de la obra. En este caso al tratar de dar un paso más en la teoría del poema de Benjamin no deja de aparecer la figura de Stefan George. Se trata de una presencia cuyo protagonismo es contradictorio; es sin duda una figura ambigua y difícil de valorar que sin embargo permite percibir el significado de la violencia acendrada en la obra de arte, de su autodestrucción interna y de aquello cuya delimitación muestra el espacio del poema. Entonces la

⁴⁶ W. Benjamin, “Comentarios”, en *Dos ensayos sobre Goethe*, Tr. G. Calderón y G. Mársico, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 112.

⁴⁷ *Ibidem*.

significación de la obra de George en el contexto histórico, cultural y literario en el cual Benjamin concibe su teoría resulta fundamental en la formulación de una estética de la obra de arte literaria.

A grandes rasgos la obra de George plantea al menos un par de aspectos importantes en lo concerniente a la idea de poema y de obra de arte. Por un lado se trata de una percepción de la obra, tal como lo dijimos más arriba, que nos deja frente a una condición radical en lo tocante al papel de la obra poética misma, esto es, a la idea de poema. Al mismo tiempo la presencia de George y de su círculo literario nos introduce a una atmósfera específica de las letras alemanas. Vayamos por partes: ¿En qué radica la intuición de George respecto a la idea de poema? ¿Qué significa el “espacio” propio y particular del poema abierto como centro neurálgico en esta compleja obra? Theodor W. Adorno aporta una valoración precisa respecto a la influencia ejercida por George en el pensamiento de Benjamin. En ella hay que poner atención sobre todo en el “gesto” claramente filosófico con el cual es perceptible, sin negar un alto grado de plasticidad, la “suspensión del movimiento” como aquello resguardado en la propia corporalidad de la obra; una intuición que lleva consigo la conciencia de finitud de la obra de arte: “A la escuela de George, a la que [Benjamin] le debe más de lo que le permitiría advertir la superficie de su doctrina, recuerda algo de fascinante, que obliga a lo que se mueve a detenerse, en su gestualidad filosófica, esa monumentalidad de lo momentáneo que constituye una de las tensiones típicas de su forma de pensamiento”.⁴⁸ El interés de Benjamin se debe más a la influencia de la figura tutelar de George que a la del grupo de intelectuales que le rodea. La cuestión que precisa de análisis en este momento está en el hecho de cómo la obra de George aporta el argumento a partir del cual se puede intuir una idea de poema y de obra de arte a la que Benjamin regresará

⁴⁸ Th. W. Adorno, “Introducción a los escritos de Benjamin”, en *Notas sobre literatura*, Tr. A. Brotóns, Obras completas, T. 11, Akal, Madrid, 2003, p. 549.

continuamente en sus escritos de juventud consagrados a la literatura. En estos textos impera el mismo impulso violento, una especie de fuerza contenida en la obra que empuja a la forma desde su interior a encontrar sus propios límites. Un gesto del pensamiento susceptible al análisis filosófico siempre que éste logre salvaguardar y sustraer la tensión entre lo estático y el movimiento de la obra, algo que obliga a lo que se mueve a permanecer paralizado. Esa “voluntad violenta”, empleando el término de Adorno, cuyo impulso logra ser contenido en el poema, es justo el elemento expuesto por George en sus obras más logradas:

que apenas hay un poema de George en el que la violencia no se manifieste autodestructivamente. Quien exigía la perfección del poema con un ímpetu hasta entonces desconocido en Alemania, quien trabajó como nadie por ella mediante la crítica rigurosa del material lingüístico alemán aún líricamente viable tras el desmoronamiento de la tradición lingüística alemana, apenas dejó él mismo un poema sin deshecho, con lo cual sin duda planteó también la pregunta de quién en general ha conseguido eso en la lírica alemana.⁴⁹

En virtud del rigor indisociable a su obra y de los vínculos que ésta guarda respecto a la tradición “secreta” de la cultura alemana, el poema entendido a través del filtro purificador de George es parte de la *formación sensible* y afectiva del joven Benjamin. No es exagerado decir que la obra de George determina algunos de los rasgos centrales de su educación sentimental, de su sensibilidad poética, e incluso, de sus determinaciones intelectuales más profundas. Sin embargo esta influencia no está libre de controversias. En la presentación de la revista *Angelus Novus* Benjamin no duda en centrar su atención en la figura de George para elaborar una especie de diagnóstico sobre el estado de la cuestión en lo relativo a las letras alemanas: “una

⁴⁹ Th. W. Adorno, “George” en *Notas sobre literatura, Obra completa*, A. Brotóns, T. 11, Tr. Akal, España, 2003, p. 504s

vez que las creaciones de Stefan George empiezan ya a volverse históricas en su enriquecimiento del lenguaje, primera obra de cada autor [es] ir conformando un nuevo *thesaurus* del lenguaje poético alemán”.⁵⁰ Ante lo cual es preciso desvincular al maestro tanto de los efectos nefastos de su círculo como de la crisis de la poesía alemana: “no se puede esperar mucho de una escuela cuyo mayor efecto pronto se verá que sólo ha sido mostrar los límites de un gran maestro, tampoco la mecánica evidente de las más recientes producciones nos permite confiar en el lenguaje que ostentan sus poetas [...] la crisis actual de la poesía alemana coincide con la decisión sobre la lengua misma, en cuya ponderación no son determinantes ni el gusto, ni el conocimiento, ni la formación”.⁵¹ Justo lo que aporta la obra de George: gusto, conocimiento y formación. Y con ello un espacio, una promesa del lenguaje cuyo influjo no deja de ser contradictorio en la configuración de la visión del mundo de Benjamin:

Así, la influencia de George en mi vida está unida al poema en su sentido más vivo. Cómo ejerció George su dominio en mí y cómo lo *perdió algo más tarde, se desarrolla en el espacio del poema como, al mismo tiempo, en la amistad de un poeta. Esto quiere decir que la doctrina no me causó más que desconfianza y rechazo [...].* Por lo demás en esa ciencia sacerdotal de la poesía de la cual la revista *Blätter für die Kunsts* era custodia nunca encontré ecos de la voz que había sostenido *La canción del enano* o el poema *Secuestro*. Esos dos poemas los comparo, dentro del macizo de la literatura alemana, con esas hendiduras que, según la leyenda, se abren cada mil años y nos dejan ver el oro interior de la montaña.⁵²

⁵⁰ II. 1. 247.

⁵¹ II. 1. 247.

⁵² Cuando aparece el artículo sobre la recitación Benjamin tiene 19 años. El proceso formativo inspirado por George y el posterior distanciamiento de Benjamin se debe más a la postura ideológica adoptada por George y los integrantes de su círculo, que a los temas relacionados con la obra literaria abordados en las páginas de la revista editada por el Círculo. W. Benjamin, II. 2. 232, “Sobre Stefan George”.

El espacio del poema es al mismo tiempo una de esas hendiduras o grietas abiertas milenariamente en la tradición, pero también un gesto de generosidad didáctica. En el poema *Entführung* traducible como “Rapto” o “Secuestro”, leemos en sus primeros versos: “*Vente conmigo amado niño ven / A las selvas de nuevas remotas / Y aguarda como única merced / Mi canción en tu boca*”.⁵³ El juicio de Benjamin es ambivalente. Hay un patente rechazo a la “doctrina sacerdotal” imperante en el Círculo y simultáneamente el reconocimiento de un legado imprescindible, legitimado en una auténtica experiencia estética: “si es el privilegio y la dicha increíble de la juventud legitimarse en versos, fue en virtud de los tres libros de George, cuyo núcleo es sin duda *El año del alma*, que nosotros lo experimentamos. En la primavera de 1914 apareció sobre el horizonte, anunciando desgracias, *La estrella de la alianza*, y pocos meses después comenzó la guerra. Aún no habían caído cien soldados, cuando la guerra golpeó entre nosotros”.⁵⁴ Benjamin trata de establecer cierta distancia respecto de la obra de George, como claramente lo hace con algunos integrantes de su escuela. Pero la presencia del poeta es paradójica pues representa el fracaso de un proyecto cultural más amplio, de una educación sentimental al fin de cuentas frustrada, interrumpida por la Gran guerra, cuyo signo mortal y ominoso es la negación radical de la experiencia;⁵⁵ la fiesta de la muerte amenizada con todo el instrumental bélico de la técnica. La obra de George permanecerá como una especie de testimonio secreto. Algo cuya legitimidad depende del innegable fracaso de todo un proyecto sólo asimilable en la más

⁵³ Op. cit., S. George, p. 116.

⁵⁴ II. 2. 232.

⁵⁵ En su célebre escrito sobre el narrador, Benjamin expone la siguiente reflexión en torno a la *declinación* de la experiencia después de la guerra: “Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos de experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca”. W. Benjamin, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991, p. 112.

inquietante soledad: “Pero, al modo de espíritus de horas no nacidas, de posibilidades ya perdidas, todavía se encuentran algunos poemas que siempre he amado solo, que sólo se me han dado en soledad: signos de aquello que será posible si la soledad y la omisión no fueran totalmente necesarias”.⁵⁶

El otro aspecto determinante en la reconfiguración del espacio del poema tiene que ver con la restitución de la obra de Hölderlin dentro de la tradición lírica alemana en el contexto de los primeros años del siglo XX. La renovada influencia espiritual ejercida por la obra de Hölderlin se debe a diferentes factores. De ellos, sin duda el más importante, fue el redescubrimiento, o más específicamente, la edición de un conjunto de obras inéditas u olvidadas que uno de los discípulos de George, como lo fue Norbert von Hellingrath, preparó como parte de un proyecto de investigación sobre las traducciones hölderlinianas a la obra de Píndaro. La indagación de Hellingrath motivó el culto en diversos círculos juveniles de la obra tardía de Hölderlin, que sin importar su estado fragmentario e inconcluso evidenciaba el empleo de una rigurosa técnica. Todo ello dejó sin sustento la opinión que sólo quería ver en la obra tardía del autor de *Hiperión* el síntoma de descomposición del espíritu propio de un poeta caído en el ostracismo. Con la edición de Hellingrath quedó revelada súbitamente la imagen de un poeta desconocido incluso para el público de oído poético más sensible. Se trataba del descubrimiento de un continente nuevo donde encontró cobijo toda una generación. Este punto de vista coincide con el testimonio de Hans-Georg Gadamer cuando afirma: “Hellingrath tiene razón, y no hay en sí ambigüedad alguna, cuando afirma que «la anunciación misma es prenda de lo anunciado.» El lenguaje y lo que el poeta

⁵⁶ II. 2. 234.

logra en su lenguaje dan testimonio de una realidad común que no necesita de otra legitimación.”⁵⁷

Hellingrath descubre una instancia poética, un “resquicio básico” como lo calificará Gadamer, mediante el cual queda develado un espacio común y al mismo tiempo un espacio imposible. Sin embargo la renovada lectura de Hölderlin no deja de ejercer un influjo contradictorio merced al signo bélico de la época. El volumen determinante de la edición hölderliniana aparece poco antes del estallido de la guerra, ante lo cual su legado comenzará a verse como una confusa promesa de la *geheimnis Deutschland*, esto es, como parte del ambiguo ideal de una Alemania secreta.⁵⁸ Con esto el espacio del poema queda asechado por el patriotismo de la Gran guerra donde todo sentido vinculante de lo humano se difumina en un vano ideal de realización: el estado larvario del espíritu nacionalista alemán.

⁵⁷ H.-G., Gadamer, “Hölderlin y George” en *Poema y diálogo*, Tr. D. Najmías y J. Navarro, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 42.

⁵⁸ A principios de 1917 Norbert von Hellingrath muere en el frente de Verdún y de inmediato se convierte en una especie de mártir para toda una generación de intelectuales nacionalistas. Hellingrath, quien nació el mismo año que Benjamin, edita con el apoyo de Stefan George la obra tardía de Hölderlin y con ello restituye el significado de su obra frente a la tradición del romanticismo. Este hecho puso a Hölderlin en el centro de la atención literaria y comenzó a ser objeto de una interpretación mítico-sacralizante en las que se le veía como el poeta de la “Alemania secreta” [*geheimnis Deutschland*], un “visionario” [*Seher*] que había elegido mantenerse apartado del mundo con el fin de anunciar el verdadero destino de los alemanes. Esta interpretación surge en un contexto donde la sociedad industrial y el comercio masivo se impone sobre las formas de vida tradicionales. Frente a esta crisis el concepto de “juventud” se vuelve parte central del discurso de restauración cultural, un valor social y estético por derecho propio, cuyos acentos románticos influyeron fuertemente en Benjamin. A partir de esta “renovación cultural”, George y Hölderlin se convertirán en dos poetas insignia para toda una constelación de intelectuales jóvenes de Alemania. Cf. H.-G. Gadamer, “Hölderlin y George” en *Poema y diálogo*, Tr. D. Najmías y J. Navarro, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 36ss. En relación a la ambigüedad del término “Alemania secreta”, Cf. I. Wohlfarth, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo-alemán*, Tr. E. Cohen y P. Villaseñor, Taurus, México, p. 102ss.

1. 4. Proyecto y renuncia (Hugo von Hofmannsthal)

Antes de centrar completamente la mirada en el análisis de Benjamin a la obra de Hölderlin, es preciso ahondar en una de las dimensiones abiertas por el poema, esto es, la concepción destructiva de la obra. La función de lo inexpresivo como se ha dicho es “lo que perdura en toda apariencia bella como herencia del caos”, es decir, cada obra guarda un grado determinado de virtualidad donde la realidad muestra su totalidad falsa y engañosa.⁵⁹ En relación a esto que la obra desencadena mediante la destrucción y el caos, es preciso preguntar: ¿De qué manera los medios expresivos logran dar acogida a la obra en un contexto de crisis acendrada como la que acaece en las primeras décadas del siglo XX? ¿Cuál es la postura de Benjamin ante la necesaria reconfiguración de los medios lingüísticos como elemento medial de la crítica y del análisis de la obra artística?

Para aproximarnos al estado de estas cuestiones podemos tomar como elemento orientador la extraña consigna hecha a principios del siglo XX por Hugo von Hofmannsthal: *Was ist der Mensch, daß er Pläne macht!*, “¿Qué es el hombre para hacer planes!”⁶⁰ Declaración difícil de interpretar si no sustraemos su sentido del nocturno telón de fondo de donde surge, a saber, la atmósfera de incertidumbre y desasosiego que comienza a gestarse en la conciencia europea antes de la Primera Guerra Mundial; un contexto turbulento cuyo signo es la decadencia de toda una época contradictoriamente vinculada a la nostalgia de un ámbito cada vez más distante, como aquel resguardado en lo sagrado. La resultante de este corrosivo proceso decadente en lo moral e histórico, pretende encontrar su tabla de salvación

⁵⁹ Op. cit., “Comentarios”, p. 126.

⁶⁰ H. von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, Tr. J. Quetglas, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, 1982, p. 27. Cf. H. von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, “Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe”, Reisen, Frankfurt a.M., 1979, [463].

en una especie de “irrupción mística” cuya expresión es la añoranza romántica de retorno a un significado misterioso aportador de sentido.⁶¹ Pensemos sobre todo en la auténtica inclinación mística aprehensible en las formas más sublimes de la religión y el arte, algo completamente distante de la autoridad sesgada de los mistagogos. Es ahí, en ese espacio de restitución de sentido, donde la poesía y la prosa de autores como Hölderlin, George o Hofmannsthal, tiene su mayor significado y su mayor grado de influencia. Hofmannsthal publica en el periódico berlinés *Der Tag* (octubre de 1902) un testimonio que logra aprehender de manera extraordinaria el estado de la cuestión: *Ein Brief*, un texto conocido en nuestro referente como *La carta de Lord Chandos*. La consigna general que motiva la redacción de esta carta no desmerece el más puro espíritu romántico en la medida que asume un estado de indeterminación, eso que Albert Béguin llama *resignación audaz* cuando caracteriza lo “romántico” como una singular manera *de emprender una investigación prescindiendo de todo objetivo definido a priori*. Los románticos comienzan su viaje sin definir objeto o proyecto por adelantado. A grandes rasgos se trata de una orientación transformadora del acto literario que logra trastocar radicalmente el sentido de la obra: “ya no se trata de expresar algo antes conocido, sino de lograr ciertos gestos (combinaciones de palabras, según afinidades que sólo un oscuro poder efectivo puede percibir y elegir) de los que el poeta sabe, con una certeza irracional, que tienen un carácter inmenso pero indefinible. *Estos gestos de la creación estética intentan asir una realidad, que ningún otro acto del espíritu podría lograr.*”⁶² En el caso de *La carta de Lord Chandos* el elemento romántico cobra actualidad mediante la representación de un estado de incertidumbre, patente en la imposibilidad de señalar un plan inequívoco, una hoja de ruta o un proyecto existencial concreto. *La*

⁶¹ Cf. R. Safranski, *El romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Tr. R. Gabás, Tusquets, Barcelona, 2009, p. 279ss.

⁶² A. Béguin, *Creación y destino. I Ensayos de crítica literaria*, Tr. M. Mansour, FCE, México, 1986, p. 72.

carta viene acompañada del correlato acuciante de una época suspendida en el vacío. Un contexto histórico y moral cuyo rostro refleja tanto la decadencia espiritual como el desmoronamiento de los medios expresivos del hombre:

Primero se me fue volviendo imposible hablar sobre un tema elevado o general y pronunciar aquellas palabras, tan fáciles de usar, que salen sin esfuerzo de la boca de cualquier hombre. Sentía un inexplicable malestar con sólo pronunciar “espíritu”, “alma” o “cuerpo”. Encontraba íntimamente imposible emitir un juicio sobre los asuntos de la corte, de los acontecimientos en el parlamento, o lo que gustéis. Y no por reservas de ningún tipo, pues ya conocéis mi franqueza, que llega casi hasta la despreocupación, sino porque las palabras abstractas que usa la lengua para dar a luz, conforme a la naturaleza, cualquier juicio se me deshacían en boca como *hongos podridos*.⁶³

Hofmannsthal formula esta trama compartiendo el testimonio directo del hijo menor del conde de Bath, quien mediante una carta describe a su mentor, Sir Francis Bacon, no sólo la crisis existencial que lo invade, también confiesa su determinación de abandonar toda empresa literaria. El objetivo del escrito es exculparse de la inminente renuncia a toda actividad lírica. Pero, sobre todo, *La carta* deja testimonio de una profunda crisis del lenguaje y del pensamiento. En este caso sucede algo similar a la “renuncia” operada por George en relación a la palabra: “Así aprendí *triste la renuncia*: / Ninguna cosa sea donde la palabra quiebra”. Desde registros diferentes el tema no deja de ser el mismo: la *renuncia* y el reconocimiento de una insuficiencia o de una finitud inevitable. En relación a ello la necesidad de identificar planes o poner fines se complica en el curso de las cosas. Ahora bien, en ambos casos

⁶³ Op. cit., *La carta de Lord Chandos*, p. 30. Traducción modificada. Cf. Op. cit., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, [465].

la finitud muestra los confines del lenguaje, algo que deja patente una *voluntad de expresión*, un querer decir, un impulso que no desfallece completamente ante el enmudecimiento. Entonces aparece un aspecto fascinante para Benjamin: la crisis de los medios lingüísticos evidenciada en estas obras es llevada a su límite al mostrar, a fuer de las limitaciones de los mismos medios lingüísticos, el movimiento del pensamiento. George y Hofmannsthal conquistan así territorios desconocidos, olvidados en el lenguaje convencional de su tiempo. En la interjección entre lo nominado y lo innominable está el momento de parálisis contenido en la obra, un momento en el que todo se detiene. La descripción de Hofmannsthal logra captar el conflicto de manera extraordinaria al tiempo que prefigura el acontecer de la renuncia para, finalmente, aportar el testimonio de una afirmación existencial:

Desde aquel tiempo llevo una existencia que temo difícil lleguéis a comprender, tan sin espíritu, tan sin pensamiento, se me va sucediendo; una existencia apenas distinta, por cierto, a la de mis vecinos, mis parientes y la mayor parte de los nobles propietarios de tierras de este reino, y que *no está desprovista por completo de instantes gozosos y vivificantes*.⁶⁴

El persistente estado de tedio e indiferencia ante las cosas es el punto desde el cual la realidad comienza a reedificar su significado. La lucha entre lo expresivo y lo inexpressivo en Hofmannsthal, contrario a lo que pudiera pensarse, no se encuentra orientada en dirección a los grandes temas de la metafísica; evade todo entramado conceptual o mitológico propio de los proyectos “fundamentales” de una cultura en decadencia. Hofmannsthal posa su mirada en los objetos más cotidianos e insignificantes para restituir desde ahí el sentido de las cosas, o quizá es más

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 32. El énfasis es mío.

adecuado decir, para evidenciar el sinsentido de un mundo erguido en la indiferencia:

No me es fácil explicaros en qué consisten esos buenos instantes; las palabras me abandonan nuevamente. Porque es *algo completamente innombrable* [etwas völlig Unbenanntes], *también probablemente a penas nominable* [auch wohl kaum Benennbares] lo que se me declara en tales momentos, colmando cualquier suceso de mi círculo cotidiano con un desbordante raudal de vida superior, como una copa. No puedo esperar que me entendáis sin ejemplos, y debo pedir os indulgencia por su banalidad. *Una regadera, un rastrillo olvidado en el suelo, un perro al sol, un cementerio pobre, un lisiado, una pequeña casa de campesinos, todos ellos pueden convertirse en cuenco de revelación.*

Cada una de esas cosas, y las mil otras semejantes, sobre las que la vista, en otro tiempo, pasaba ligera con confiada indiferencia, puede adquirir, en cualquier momento que escapa a mi poder, tal tono sublime y patético que empobrece demasiado cualquier palabra que quiera expresarla. Si, incluso la descripción concreta de cosas ausentes puede recibir en suerte el inesperado designio: ser colmada hasta el borde por ese flujo delicado y súbitamente creciente de sentimiento divino.⁶⁵

Hofmannsthal es un actor importante en la vida cultural de su tiempo, por ello no es de extrañar que haya entablado amistad, en diferentes momentos y circunstancias, con George y Benjamin. Pero aún más importante resulta la capacidad de captar tempranamente la atmósfera de incertidumbre de una época, logrando prefigurar un aspecto que será de mayor importancia en el pensamiento benjaminiano, una *renuncia* sólo comprensibles a través de la profunda herida que ésta deja en su vida y obra.⁶⁶ Por otra parte Benjamin consagra buena parte de sus

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 34. Traducción modificada. El énfasis es mío.

⁶⁶ Una *renuncia* o *abandono* expresado en el propio concepto de poema, que acaso va acompañada de otra profunda renuncia existencial, la renuncia de Benjamin a todo proyecto académico, la renuncia anticipada a la

reflexiones a esos aspectos residuales del mundo mencionados por Hofmannsthal. Recordemos su inclinación por el coleccionismo y particularmente su insaciable recopilación de citas como una de las versiones más refinadas de esos “buenos momentos” descritos en *La carta*. Ahora bien, lo que vincula directamente a ambas perspectivas es la renuncia indisociable a la idea de lenguaje. Todo ello es llevado, en la perspectiva de Benjamin, del conflicto interno de la obra de arte y del poema a la tensión violenta entre lo expresivo y lo inexpressivo como aquello que supone, simultáneamente, la tarea crítica de la obra y el reconocimiento de una renuncia sólo perceptible a través de los medios captados por ésta. Contradictoriamente esta *renuncia*, surgida desde el interior de la obra, sirve como referente para valorar el itinerario recorrido por Benjamin en lo tocante al “espacio del poema” como algo que permite analizar en qué consiste la experiencia de la verdad de la obra. En principio, esto remite a la tensión que la propia obra alberga en su interior. En su ensayo crítico *Goethes Wahlverwandtschaften*, “‘Las afinidades electivas’ de Goethe” (1922), Benjamin menciona la desconcertante virtualidad de la obra pues ella está imposibilitada a comparecer ante el crítico como algo completamente vivo sin convertirse en pura apariencia y dejar de ser una obra de arte. Por tanto *la vida que palpita* en la obra “debe mostrarse *paralizada*”, cautiva en un instante. Como lo hemos

universidad alemana. Irving Wohlfarth expone esta dificultad en relación al tema de la malograda habilitación de Benjamin: “difícilmente podía tener el propósito de que él obtuviera su Habilitación en una universidad alemana. Benjamin [...] describió su manuscrito del *Trauerspiel*, en otra amarga burla de la universidad alemana, como una “bella durmiente” ligeramente disfrazada con las togas burlescamente académicas que ella se había atrevido a hilar en una “anticuada rueca”. Tal “*jutzpah* sin mitigar”, como él mismo llamó a la “introducción epistemo-crítica” de su manuscrito, fue una respuesta a una insolencia mucho más profunda –la de un tal Sombart quien, en un artículo muy discutido publicado en 1912, *había aconsejado a los judíos que renunciarán voluntariamente a los puestos públicos* que entonces les estaban permitidos legalmente. En su conferencia *Wissenschaft als Beruf* (1919), Max Weber, a su vez, había dado por hecho el que los judíos debían abandonar toda esperanza de encontrar puesto en las universidades alemanas. Por lo tanto, cuando Benjamin presentó su *Origen del Trauerspiel alemán* en la Universidad de Frankfurt seis años después, el gesto fue, como muchas de sus iniciativas, algo así como un experimento sociológico.” I. Wohlfarth, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo-alemán*, Tr. E. Cohen y P. Villaseñor, Taurus, México, p. 93. El énfasis es mío.

mencionado antes: *la vida que palpita en la obra es la belleza, la armonía que inunda el caos, pero esto es en apariencia pues la obra “sólo aparenta palpitar”, entonces “lo que detiene a esta apariencia, cautiva la vida y le corta la palabra a la armonía es lo inexpressivo. Aquel palpitar constituye la belleza; esta paralización, la verdad de la obra.”*⁶⁷

Esta misma idea funciona como elemento fundamental de la obra de arte en los otros dos textos “sistemáticos” de juventud: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán” (1919) y *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, “El origen del Trauerspiel alemán” (1925). El elemento común de estas obras es la búsqueda de la idea mediante la palabra; una palabra imposible, captable merced al ejercicio crítico. Los medios filosóficos aportados por la crítica resultan indispensables en la consecución de una teoría que por más precaria que pudiera ser, permita captar los efectos de la *negatividad* resguardada en la obra; negatividad cuya violencia *corroe lo que perdura en la apariencia bella como herencia del caos*. Pues el caos se asoma en la materialidad de la obra como totalidad, despedazándola hasta convertirla en algo imperfecto, en totalidad elemental de la apariencia, en un fragmento del mundo verdadero. Como puede observarse “la clave romántica” persiste en la idea de obra de arte de Benjamin, ya sea como el caos que logra “resplandecer a través del velo regular del orden” de Novalis, o como la inquietante renuncia crítica que evidencia los límites del argumento, y con ello, muestra también la precariedad de la comprensión humana; esto es, la ironía indisociable a la obra en el sentido asignado por los románticos de *conciencia de la infinitud del caos*.⁶⁸

⁶⁷ Op. cit., “Comentarios”, p. 126. El énfasis es mío.

⁶⁸ F. Schlegel, “Über die Unverständlichkeit”, en *Theorie der Romantik*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 191.

La clave romántica es pues lo que otorga un *continuum* a los primeros escritos benjaminianos, en la medida que aporta grados de conexión a partir de los medios relativos a la idea de obra de arte, hipostasiando el carácter crítico como aquello que deja patente la actualidad de la obra;⁶⁹ la crítica permite reconocer los límites e incluso percibir la particular renuncia resguardada en ella. Ciertamente, el carácter crítico es elevado a su máxima potencia. La crítica aparece como la conciencia de los límites de la comprensibilidad humana y como renuncia a comprender la totalidad escondida en el caos materializado en toda obra de arte. El crítico de arte logra sustraer algo de la fuerza inexpressiva de la obra, haciéndola expresable en los límites de la palabra, exponiéndola prosaicamente en los confines del discurso. La obra de arte remite a esa “porción increíblemente pequeña de incomprensibilidad” descrita por Friedrich Schlegel, una porción elemental que sin embargo “basta para comprender que esta [incomprensibilidad] se encuentra preservada por una inquebrantable confianza y pureza, y que ninguna inteligencia inquieta se atreve a acercarse a su sagrada frontera.”⁷⁰ Una fuerza que debe permanecer en lo oscuro si se desea que el “edificio permanezca erecto y estable” pues perdería de inmediato su estabilidad si este “poder fuera a ser disuelto por medio de la comprensibilidad.”⁷¹ Una idea similar a lo descrito por Friedrich Schlegel motiva el estudio sobre el *Trauerspiel*. No es una cuestión anecdótica el uso de la *imagen arquitectónica* para definir el papel de la crítica. Es así como Benjamin detecta de qué manera el carácter crítico radica en producir “un objeto del saber que anida en los

⁶⁹ Michael Löwy observa esta persistencia respecto al tema del romanticismo en la totalidad de la obra de Benjamin: “La référence au romantisme est présente tout au long de cet itinéraire et n’a pas été effacée par les découvertes de Marx ou de Lukács. Depuis le texte de jeunesse intitulé “Romantisme” [1913] jusqu’au compte rendu du livre d’Albert Béguin, *L’ame romantique et le rêve* (1939).” Claramente las indagaciones sobre el tema romántico forman parte de una preocupación que rebasa cualquier otro tipo de orientación filosófica o ideológica en la conformación del pensamiento benjaminiano. Cf. W. Benjamin, *Walter Benjamin. Romantisme et critique de la civilisation*, Textes choisis et présentés par Michael Löwy, Tr. C. Davit et A. Richter, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2010, p. 8.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 191.

⁷¹ *Ibidem.*

edificios reducidos metódicamente a escombros. La crítica es en efecto *mortificación de las obras*, a lo cual la esencia de éstas se presta en mayor medida que ninguna otra producción.”⁷²

Si bien la orientación de la teoría romántica es distinta al paradigma del *Trauerspiel*, la idea de crítica filosófica no deja de ser una constante que arroja sus propios “escombros” cuando ésta dirige su actividad hacia los entramados históricos de la obra: “el objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es esta justamente: convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa.”⁷³ La obra de arte no es sino el elemento cautivo de esos contenidos fácticos transformados en contenidos de verdad. El tema será, en este caso, explicar de qué manera, tras el desgastante devenir temporal que van menguando las obras y corroe el fundamento de su renacimiento, ellas alcanzan a afirmarse dejando en evidencia, contrariamente, la declinación de la belleza: “toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina.”⁷⁴ Será tarea de la crítica filosófica encontrar los medios para “salvar” la obra a través de sus torsos y sus formas ruinosas. Para los románticos lo que permitirá resolver la tarea o alcanzar los medios de una solución es el *filosofar, es decir, la vivificante pérdida de tranquilidad*.⁷⁵ En consecuencia el llamado de atención de Hofmannsthal, el principio de incertidumbre que domina al pensamiento, no deja de surtir efectos: *¡Qué es el hombre para hacer planes!*

⁷² En este caso la “mortificación de las obras” no opera por completo bajo el *argumento romántico*, es decir, como “un despertar de la conciencia en las obras aún vivas, sino como asentamiento del saber en ellas, en las obras muertas: La belleza que perdura es objeto del saber. Y si es cuestionable si la belleza que perdura debe seguir llamándose belleza, lo seguro es que sin algo digno de ser sabido en el interior de la obra no hay belleza alguna. *La filosofía no debe desmentir que su intento despierta nuevamente lo bello de las obras.*” W. Benjamin, “El origen del *Trauerspiel* alemán.” I. 1. 401.

⁷³ *Ibíd.*

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ Para Novalis, por ejemplo, el pensamiento filosófico ha de ser considerado como un ser vivo: “*Filosofar es perder la tranquilidad: vivificar [...] sólo en tiempos más recientes ha empezado a considerarse la filosofía como un ser vivo*, y bien podría suceder que, de este modo, surgiese el arte de crear filosofías.” *Fragmentos*, Tr. A. Selke y A. Sánchez Barbudo, Cvltrva, México, 1943, p. 89.

1. 5. La tarea poética (Friedrich Hölderlin)

Mediante los elementos anteriormente expuestos es captable el surgimiento de un espacio propio del poema. Tal espacio ha sido delimitado bajo la influencia de una tradición literaria que ha tratado de restaurar una idea de *logos* y que supone la reinterpretación de una serie de aspectos concernientes a la obra. Esta fundamentación del espacio de la obra de arte es llevada a cabo durante el *Goethezeit* por el clasicismo y el movimiento romántico. Pero igualmente asistimos al reconocimiento del fracaso de todo un proyecto histórico y cultural, cuyos efectos inmediatos son la innegable crisis de los medios lingüísticos y expresivos del hombre. Podría decirse que ambos aspectos representan dos caras de la misma moneda en la que es posible reconocer, en una de ellas, los tesoros poéticos más valiosos de toda una cultura, cuya fuerza radica en llevar hasta el límite la potencia del pensamiento y los medios expresivos de cada representación; mientras que, la otra cara, muestra el terrible conflicto en el que está sumergido el lenguaje (y con ello todos los medios expresivos del arte) después de cobrar conciencia de la pérdida de la totalidad de los vínculos espirituales incluso respecto a las experiencias más inmediatas y cotidianas. Justo en este contexto surge la primera aproximación de Benjamin a la obra de Hölderlin.

El escrito redactado en el invierno de 1914-1915 llamado póstumamente por Gershom Scholem *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, "Dos poemas de Friedrich Hölderlin", es el primer trabajo de crítica literaria elaborado por Benjamin. Según lo visto anteriormente, puede deducirse que el interés de Benjamin está motivado por la nueva edición crítica de las obras de Hölderlin, y por el ensayo de Hellingrath

sobre las traducciones hölderlinianas a los poemas de Píndaro.⁷⁶ Sin ello con toda seguridad hubiese sido imposible emprender un examen como el pretendido por Benjamin al comparar dos poemas, esto es: *Dichtermüt*, “Valor de poeta” y *Blödigkeit*, “Timidez”. Este escrito pone a prueba los alcances y la originalidad de la actividad crítica de Benjamin, pero también conforma una especie de programa para una estética del poema y de sus posteriores estudios sobre la experiencia poética. Esto puede observarse con toda claridad si analizamos tres aspectos del ensayo de Benjamin. Primero, la necesidad de un método enfocado al análisis de una obra compleja como lo es la obra tardía de Hölderlin; el segundo aspecto está referido a la aplicación de una “crítica inmanente” de la obra, la cual precisa, en este caso específico, de la confrontación de dos versiones del poema; por último, la cuestión de la “reconfiguración” de la obra, en su aspecto interno y externo, mediante la “deposición del mito” y la afirmación de la “sobriedad” o, en otros términos, el cambio de paradigma relativo a la idea de poema, con lo cual queda abierta una dimensión inédita: el *espacio* propio de una de *experiencia extranjera*, cuyo análisis es competencia de la estética del poema en los trabajos de teoría y crítica literaria de Benjamin.

a. *El problema método: das Gedichtete y el a priori del poema*

Dada la dificultad del propósito planteado por Benjamin, es decir, confrontar dos poemas de Hölderlin para descifrar en ellos la *tarea poética* que les precede, es necesario fundamentar un procedimiento metodológico fiable para emprender tal

⁷⁶ La obra reunida por Hellingrath es F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe 6 vols., Propyläen-Verlag, Berlin. Véase también: W. Muster, “Hölderlin y sus versiones de Píndaro”, *Estudios clásicos*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 1956, p. 359ss.

análisis.⁷⁷ En las primeras líneas del texto leemos esta aclaración: “la tarea de esta investigación no se puede integrar sin explicaciones en la estética de la literatura.”⁷⁸ Y es que la estética literaria, como “estética pura”, ha estado consagrada principalmente al estudio de los géneros literarios y de ellos particularmente a la tragedia. En este sentido los comentarios hechos a las grandes obras literarias han sido más de carácter filológico que filosófico, es decir, carecen de relevancia respecto a sus alcances estéticos. La obra tardía de Hölderlin, en tanto filosófica, precisa de un análisis en esta dirección. Años más tarde Adorno dirá algo similar en su propia lectura de las obras tardías del poeta ante las cuales “la ciencia filológica enmudece”.⁷⁹ El análisis de Benjamin da pie, entonces, al “comentario estético”, en este caso consagrado a la interpretación de dos poemas líricos, lo cual “exige algunas notas previas sobre el método.”⁸⁰ Para ir directamente a tal propósito hay que detectar cómo surge el deslinde entre filología y filosofía: ¿qué es lo que escapa a la explicación filológica? ¿Cuál es el gesto frente a la obra literaria que la ciencia filológica evade cuando hace su trabajo? O en otras palabras: ¿qué es lo que el poema contiene e impone como tarea inexcusable para el filósofo y la filosofía, en tanto surge la necesidad de escudriñar el significado de la obra? Justamente a ello se refiere lo denominado como *das Gedichtete*: un fenómeno que escapa a la filología en la medida que reclama interpretación. No lo que el poema deja pensar, sino lo que permanece oculto.⁸¹

⁷⁷ Este es un procedimiento común en los estudios sobre literatura en Benjamin tal como sucede de manera depurada en su tesis doctoral dedicada al concepto de crítica del romanticismo alemán y también en los estudios sobre Goethe y en el estudio consagrado al *Trauerspiel*, los cuales son precedidos de observaciones metodológicas y epistemológicas que dan lugar al análisis de la obra y la crítica inmanente del objeto literario, es decir, la crítica de la obra desde sí misma.

⁷⁸ II. 1. 108.

⁷⁹ Op. cit., “Parataxis. Sobre la poesía tardía de Hölderlin”, p. 432.

⁸⁰ II. 1. 108.

⁸¹ Adorno entra a la trama de la cuestión respecto a la interpretación de Hölderlin y lo hace a través de Benjamin, esto es, Adorno emplea los mismos términos usados en las obras juveniles de su amigo, lo cual supone entrar en controversia directa con la lectura más tardía –y definitivamente más influyente durante la segunda mitad del siglo XX– de Martin Heidegger respecto a la obra filosófica de Hölderlin: “Lo que la explicación filológica está obligada a quitar de en medio no desaparece de lo que Benjamin primero y luego Heidegger han llamado

Si das Gedichtete se yergue como el aspecto paradigmático del poema, el “comentario estético” por su parte, pretende aprehender la “forma interior” de éste, que no es sino lo denominado por Goethe como *Gehalt*, es decir, algo que bien podría designar el “contenido” de la obra, si no fuese porque Goethe empleaba esta noción como algo que brota de una interioridad activa (una interioridad que hoy designaríamos como “performativa”), la cual termina por asignar una forma desde el interior de la obra. De esto parte pues de la indagación benjaminiana, de la cual es extraíble la tarea poética y los criterios para evaluar de manera auténtica el poema: “una valoración que no puede orientarse a través del modo en el que el poeta ha resuelto en el texto su tarea, sino que resultará sin duda determinada por la seriedad y la grandeza de la tarea misma. Pues *esta tarea la derivamos del poema mismo*.”⁸² Benjamin complementará esta afirmación apuntando hacia el doble sentido que la “tarea” lleva consigo pues, como tal, representa al mismo tiempo un elemento derivado y un presupuesto del poema: “vamos aquí a entender *esta tarea*, este presupuesto, como *la última capa a la que un análisis podría acceder*.”⁸³ Entre el deber y el resultado hay un abismo; incluso, hemos dicho antes, un abandono o renuncia, y esto forma parte de la misma obra. Toda perspectiva genética queda con ello desterrada, esto es, la persona y la cosmovisión del creador quedan desplazados en tanto el análisis ha de concentrarse por completo en la “esfera particular y única en la que la tarea y el presupuesto del poema se hallan.”⁸⁴ Se desprende de aquí un análisis inmanente de la obra pues dicha esfera encierra el “producto y el objeto de la investigación” como lo único constatable mediante el procedimiento; pero también como algo referido a su verdad más profunda, esto es, a aquella cuyo lugar

das Gedichtete. Este momento que escapa a la filología es el que por sí reclama interpretación. Lo oscuro en los poemas, no lo que en ellos se piensa, es lo que necesita la filosofía.” Op. cit., “Parataxis. Sobre la poesía tardía de Hölderlin”, p. 432. Traducción modificada.

⁸² II. 1. 108. El énfasis es mío.

⁸³ II. 1. 108. El énfasis es mío.

⁸⁴ II. 1. 108.

originario es das Gedichtete: eso que “para cada poema, adopta una figura particular. En ella es preciso sacar a luz justamente ese ámbito peculiar que contiene lo que es la verdad del poema.”⁸⁵ Precisamente esto otorga objetividad a la materialización de la obra y da cumplimiento –o no– a la tarea artística como tal. Lo que en todo caso parece incuestionable es que el poeta toma el riesgo al emprender la tarea, la cual permanece como único testimonio del carácter artístico del poema. En el caso de Hölderlin la coincidencia entre los medios de análisis y la tarea de la obra deja de parecer algo casual cuando observamos que ello puede adjudicarse a un elemento “objetivo”, como la ha hecho notar Adorno, pues la “extrañeza” de los versos tardíos de Hölderlin:

proviene de algo objetivo, *el hundimiento en la expresión del contenido fáctico sustentante en la expresión, de la elocuencia de algo privado de lenguaje. Sin el silenciamiento del contenido fáctico, lo poético [das Gedichtete] no existiría, como tampoco sin el silenciado. Así de complejo es aquello en aras de lo cual hoy en día se ha dado carta de naturaleza al concepto de análisis inmanente, que nació en la misma filosofía dialéctica en cuyos años formativos tomó parte Hölderlin. En la ciencia de la literatura, sólo el reconocimiento de aquel principio preparó una genuina relación con el objeto estético, contra un método genético que confundía la indicación de las condiciones bajo las cuales nacían los poemas, las biografías, los prototipos y las llamadas influencias, con el conocimiento de la cosa misma.*⁸⁶

Ciertamente Hölderlin forma parte del momento inicial de lo denominado por Adorno como *ciencia literaria*,⁸⁷ cuyo mayor logro fue redefinir el objeto estético

⁸⁵ II. 1. 109.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 433.

⁸⁷ Hay que entender por *ciencia literaria* algo muy distinto a lo que Madame de Staël concibe en su exilio alemán como “crítica” y “teoría literaria” pues, como lo han hecho notar Lacoue-Labarthe y Nancy, la propia autora no logra entender “en lo más mínimo” la dimensión de “operación literaria absoluta”. Desde la perspectiva de Madame de Staël persiste la dificultad de concebir que “el romanticismo no es ni «literatura»

mediante un principio dialéctico entre la expresión y lo inexpresable, centrándolo en la cosa misma, es decir, en la obra, presidiendo con esto de toda explicación “externa” o “genética”, incluso “filológica”.⁸⁸ Con esto pareciera que Benjamin ha adoptado una perspectiva más bien próxima a la estética clasicista ya que es Goethe quien aporta el centro de toda determinación metodológica. Benjamin abre su trabajo sobre el concepto de crítica de los románticos con un epígrafe de Goethe siguiendo el mismo tenor: “sobre todo... el analista debería investigar, o más bien dirigir su atención a si él mismo *tiene realmente que ver con una misteriosa síntesis* o si aquello de que se ocupa *es sólo un agregado, una yuxtaposición,...* o a *cómo todo esto podría ser modificado.*”⁸⁹ Se trata de un fragmento de *Teoría de los colores* donde Goethe trata de distinguir tres niveles de análisis: el que permite una síntesis misteriosa; el que sólo es un agregado o yuxtaposición, y el que examina de qué modo todo puede ser modificado. Lo importante, por el momento, es observar cómo el investigador forma parte del objeto de estudio en los tres niveles (ninguno de los cuales obedece a principios “genéticos”) y los medios para involucrarse con su materia suponen en cada nivel una dificultad particular. En el caso de lo designado como *das Gedichtete*, el aspecto laborioso (lo que es preciso escrutar exhaustivamente), es definido en su “forma general” como “la unidad sintética de los órdenes espiritual y sensorial. Una

(son ellos los que inventan el concepto) ni tampoco una mera «teoría» de la literatura (antigua y moderna), sino la teoría misma como literatura o, lo que equivale a lo mismo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría.” Op. cit., *El absoluto literario*, p. 34. Este acto autoproductivo es lo designado como *absoluto literario*, es decir algo que no deja de referirse al carácter metafísico de la obra que es también lo que permite captar los efectos inmanentes de la crítica. La necesidad de aplicar el pensamiento filosófico a la literatura es en todo caso, lo que el romanticismo y el idealismo invocan para concebir una dimensión propiamente especulativa de la teoría literaria y con ello concebir también la posibilidad de una *ciencia de la literatura*.

⁸⁸ Adorno complementa de esta manera sus observaciones sobre el análisis inmanente de la obra de arte: “No obstante, así como el modelo hegeliano de análisis inmanente no se detiene en sí mismo, sino que atravesando el objeto con la propia fuerza de éste lleva más allá de la cohesión monadológica del concepto aislado respetándolo. Así debería suceder también con el análisis inmanente de las obras literarias. A lo que éstas apuntan y a lo que apunta la filosofía es lo mismo, el contenido de verdad. A él lleva la contradicción de que toda obra quiere ser comprendida puramente a partir de sí, pero ninguna puede ser comprendida puramente a partir de sí.” *Ibidem*.

⁸⁹ I. 1. 9. Goethe citado por Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*.

unidad que obtiene su figura específica como *forma interior* [Gehalt] de una creación específica.”⁹⁰

Tanto das Gedichtete como Gehalt concentran su función en la obra, sin embargo ambas nociones dependen de un tercer concepto cuyo carácter metodológico es aún más amplio, sin el cual es imposible concebir tanto los tres niveles destacados en el epígrafe de la tesis doctoral de Benjamin, como la idea general de obra de arte. Se trata del concepto de *Urphänomen*, “fenómeno originario”, el cual representa el “paradigma” más importante de la visión del mundo goethiana en los escritos de juventud benjaminianos. En este momento el Urphänomen es indudablemente el concepto más importante para Benjamin como no dejará de serlo en el desarrollo de su obra. Se trata pues de la apropiación de un término técnico fundamental en los estudios de Goethe sobre la naturaleza, expuesto en un principio en la *Teoría de los colores* y posteriormente en la *Metamorfosis de las plantas*. Tal como lo ha observado Giorgio Agamben, el fenómeno originario es un concepto cuya definición nunca fue explicitada en esas obras, tornándose una noción ininteligible si no se atiende la sugerencia hecha entre otros por Elizabeth Rotten y Rudolf Steiner⁹¹ en estudios clásicos sobre el tema; ambos autores detectan las raíces del Urphänomen en el pensamiento de Platón.

En resumidas cuentas, lo expresado mediante el Urphänomen a manera de paradigma, es esencialmente un tema *metodológico* consistente en observar la forma mediante la cual Goethe contrapone su método a aquel que procede mediante “hipótesis o de una teoría, experimentos individuales como si fuesen argumentos, y ofrecen una demostración más o menos engañosa.”⁹² Para ello el modelo goethiano

⁹⁰ II. 1. 109. El énfasis es mío.

⁹¹ Cf. E. Rotten, *Goethe's Urphänomen und die platonische Idee*, A. Töpelmann, Gissen, 1913 y R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, Ed. Rudolf Steiner, 1989.

⁹² J. W. Goethe, “El experimento como mediador entre sujeto y objeto”, en *Teoría de la naturaleza*, Tr. D. Sánchez Meca, Madrid, Tecnos, 1997, p. 67.

pretende concebir una “experiencia de especie superior”, cuya unificación de los fenómenos singulares no ocurre de modo hipotético y en forma sistemática, sino que cada fenómeno “está vinculado con un sin número de otros fenómenos, así como de un punto luminoso libre en el espacio decimos que envía sus rayos en todas direcciones”.⁹³ Esta relación singular debe entenderse como algo vinculado al resto de los fenómenos mediante un procedimiento analógico y quizá es en ello, en la analogía, donde queda expuesta la naturaleza paradigmática del procedimiento: “tal experiencia, que consiste de muchas otras, es evidentemente de una especie superior. Ésta representa la fórmula, en la cual encuentran expresión innumerables ejemplos singulares”.⁹⁴

En ello radica la actividad espiritual más elevada: en la mediación entre el ser-sí-mismo y el ser-otro; o dicho con las categorías de Goethe, en *ponerse en medio del sujeto y el objeto*. El *equilibrio* existencial depende de la constatación de la analogía de manera que “todo existente es el *analogon* de todo existente; por eso la existencia se nos aparece siempre separada y al mismo tiempo vinculada. Si se exagera la analogía, todo se vuelve idéntico; si se la evita, todo se divide hasta el infinito”.⁹⁵ En definitiva, la visión del mundo de Goethe no acepta la existencia de un mundo sensible (Naturaleza) sin idea, fuera del hombre. Sólo el hombre es capaz de separar, para sí, la idea del mundo de los sentidos y representarse de este modo la naturaleza sin ideas. Consecuentemente para Goethe es insustancial la añeja pregunta del pensamiento occidental relativa a *cómo se encuentra el mundo de las ideas y el mundo de los sentidos*. Es preciso, en razón de ello, interpretar el *Urphänomen* como elemento paradigmático, tal como lo ha sugerido Agamben, es decir, como algo cuyas

⁹³ *Ibíd.*, p. 66s.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 67s.

⁹⁵ J. W. Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, edición a cargo de Ernst Beutler, I-II, en *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, XVI-XVII, Artemis-Verlag, Zurich, 1952, p. 706.

coordinadas competen no sólo al dominio del conocimiento científico (método) pues también cobra sentido mediante la perspectiva histórica contenida en él (visión del mundo):

El Urphänomen como paradigma es, en este sentido, el lugar en el cual la analogía vive en *perfecto equilibrio más allá de la oposición entre generalidad y particularidad*. Por esta razón, Goethe escribe que el «fenómeno puro» nunca puede ser aislado, “sino que se muestra en una serie continua de apariciones”. Y en las *Maximen und Reflexionen* [Máximas y reflexiones] resume su naturaleza en una definición que podría valer con el mismo título para el paradigma: “El fenómeno originario: ideal por cuanto es el último cognoscible / real por cuanto conocido / simbólico porque abraza todos los casos: / idéntico en todos los casos”.⁹⁶

Está claro que el Urphänomen no queda instituido como una hipótesis o ley, sin embargo es una instancia claramente cognoscible: el fenómeno singular es el último estamento del conocimiento y en ello radica su capacidad de constituirse en paradigma científico. Goethe sintetiza esta idea instaurando un principio elemental: *los fenómenos mismos son la doctrina*. Lo cual significa una determinación fundamental para la obra de arte, pues ella será tanto más perfecta cuanto mejor refleje la ley existente en la obra de la naturaleza a la que corresponde. Sólo existe un único reino homogéneo de la verdad, el cual abarca arte y naturaleza. La capacidad propia de la creación artística no podría ser sustancialmente diferente a la del conocimiento de la naturaleza.⁹⁷ Por otra parte no hay que obviar en el Urphänomen la función

⁹⁶ G. Agamben, “¿Qué es un paradigma?” en *Signatura rerum*, Tr. F. Costa y M. Ruvituso, Anagrama, Barcelona, 2010, 38ss.

⁹⁷ En ello radica la imagen de Goethe que ofrece Rudolf Steiner: “El artista crea imágenes de la naturaleza, trasmutando su contenido ideal en contenido perceptible. El filósofo muestra la naturaleza tal como ésta se presenta ante la observación del pensamiento; el artista muestra el aspecto que tendría tal naturaleza si, en lugar de ofrecer únicamente al pensamiento las fuerzas que la animan, revelara éstas también abiertamente a la percepción. Es una y la misma verdad la que reproducen el filósofo en forma de pensamiento y el artista en

aportadora de un “equilibrio” propio, esto es: al situarse más allá de lo particular y lo general el Urphänomen busca en cada ocasión y en cada obra particular, un equilibrio entre lo singular y lo universal. De la comprensión de esta actividad depende la correcta apreciación de la obra y del poema. Este *equilibrio* puede representarse también como “proporción” o “respecto”. Algo así como una plasmación *objetiva*, un *respecto*, es decir, la compenetración asimétrica y desequilibradora que convierte todo lo natural en una plétora de vida y movimientos, con lo cual el Urphänomen alcanza a plasmar un nuevo equilibrio⁹⁸ o *respectus*, entendido éste de manera literal como razón, relación o *proporción de algo a otra cosa*.

Lo dicho hasta el momento está planteado, ya explícita o implícitamente, en las densas líneas sobre el método que dan comienzo al análisis de los dos poemas de Hölderlin. Pero eso no es todo, Benjamin encuentra la manera de introducir unas palabras de Novalis que en todo caso nos sustraen en apariencia del registro predominantemente clasicista asumido para definir la investigación, aunque lo citado no está necesariamente contrapuesto a la *doctrina* de Goethe; es decir, el paradigma (como método y problema del conocimiento) es prácticamente el mismo. Las palabras de Novalis han sido escritas en referencia no al poema sino a la obra de arte plástica (aunque ello no queda expresado en el pasaje citado por Benjamin), se trata, sin más, del ideal a priori de la obra mencionado desde un principio: *Jedes Kunst Werk hat ein Ideal a priori - hat eine Nothwendigkeit bei sich da zu seyn*, “cada obra

forma de imágenes. Ambos se diferencian únicamente en sus medios de expresión.” R. Steiner, *Goethe y su visión del mundo*, Ed. Rudolf Steiner, 1989, p. 55s.

⁹⁸ Félix Duque define esta polaridad bajo los siguientes principios: “La polaridad constituye así, diríamos, la *abscisa* de las coordenadas en que se explicita la naturaleza, mientras que la elevación constituiría el eje vertical, el cual garantiza la proliferación al infinito de las formas y la desemejanza entre los distintos fenómenos naturales. La una es pues principio de cohesión e *individuación*, mientras que la segunda hace que la naturaleza entera constituya un movimiento *en espiral*. La interacción de ambas fuerzas permite la captación de lo universal en lo particular, y de éste en aquél.” F. Duque, “Elogio del sistema pendular. Hegel y Goethe”, en *Daimon*. Revista de Filosofía, No. 31, 2004, p. 7s.

de arte tiene un ideal a priori, tiene una *necesidad interna* que la hace ser como es.”⁹⁹ El sentido de esta afirmación representa uno de los pilares de la crítica inmanente benjaminiana. En el concepto de necesidad radica la posibilidad de un análisis que permita establecer contacto con el fundamento metafísico de la obra. En su tesis doctoral Benjamin reconoce en la misma afirmación de Novalis un principio carente de sentido esotérico, es decir, se trata de algo “que no guarda oscuridad de ningún tipo” pues muestra directamente el cambio de paradigma en lo relativo a la valoración de las obras, es en todo caso una formulación que supera cualquier tipo de “racionalismo dogmático en la estética.” Y ello significa, en lo inmediato, al menos dos cosas: por una parte evidencia la imposibilidad de una valoración de la obra según reglas y, por otra, muestra la imposibilidad de formular teoría alguna del arte, sino como “producto de una cabeza genial”¹⁰⁰ tras lo cual no queda resabio alguno de adecuación canónica, de regla filológica o de instrucción propia de una poética normativa. En este caso todo parece estar enfocado a esclarecer el sentido de *das Gedichtete* como concepto-límite, *Grenzbegriff*, cuyo carácter “fronterizo” es perceptible frente a dos acepciones que igualmente competen al tema del método como lo es la concepción de vida (*Leben*) y poema (*Gedicht*), pues si *das Gedichtete* dejara de ser lo que es, un concepto-límite, se convertiría en una de ellas.

La primera delimitación conceptual estudiada por Benjamin se refiere al poema, es decir, la obra misma es uno de los límites del concepto de *das Gedichtete*: “en tanto que categoría de investigación estética, *das Gedichtete* se distingue de modo decisivo respecto del esquema de forma-materia en el que se preserva la unidad estética fundamental de forma y materia y, en vez de separarlas, expresa su necesaria conexión inmanente.”¹⁰¹ Está claro que *das Gedichtete* es el centro neurálgico de la cuestión,

⁹⁹ II 1. 111. (GS, II.1, 105s.) Cf. Novalis: Schriften. Bd 2. *Das philosophische Werk*. Hg. v. Richard Samuel, Darmstadt 1965. s. 648.

¹⁰⁰ I. 1. 76. Traducción modificada. El énfasis es mío.

¹⁰¹ II. 1. 109.

pero ¿de qué forma *das Gedichtete* permanece oculto? A esta cuestión alude Benjamin en 1921 cuando en *Die Aufgabe des Übersetzers*, “La tarea del traductor”, plantea la pregunta sobre la posibilidad de traducir poesía. Ahí leemos: “¿no es en general considerado lo incomprensible, lo misterioso, *das Gedichtete*, con lo que, en consecuencia, el traductor no puede reproducirlo en modo alguno más que escribiendo poesía?”¹⁰² *Das Gedichtete* sólo puede actualizarse como producción. Ahora la cuestión tiene que ver menos con la posibilidad de traducir una obra que con la *tarea poética*, es decir con aquello que permanece orientado hacia el mismo *das Gedichtete*. La tarea es, entonces, el único presupuesto para valorar el poema. Dicha tarea está determinada por *das Gedichtete* como algo que consiste en un “aflojamiento” o “distensión” de la conexión funcional estricta y firme que impera en el poema, y no puede surgir de otra manera que dejando de lado, *renunciando* a ciertas determinaciones, pues sólo así es “visible la trabazón interna”, la “unidad funcional entre los elementos”. La tarea supone un momento de cohesión que implica prescindir, por así decirlo, de los elementos que permanecen silenciados pero que resultan fundamentales en la configuración de la propia obra:

mediante la existencia actual de todas las diversas determinaciones el poema se determina de tal modo que ya sólo lo podemos entender en tanto que unitario. Pero el conocimiento de función presupone la pluralidad de las posibilidades conectivas. Así, *el conocimiento de la estructura del poema consiste en captar su cada vez más severa determinidad*, ciertamente, es por la existencia activa de todos estos elementos por lo que el poema se determina de tal forma que *sólo resulta comprensible de una manera unitaria, pero la captación de la función presupone la multiplicidad de posibilidades de construcción del poema en*

¹⁰² IV. 1. 9. De esto se deriva otro rasgo propio de las traducciones “malas” o deficientes, cuya característica es “la imprecisa transmisión de un contenido inesencial”, esto es, cuando la traducción se pone “al servicio del lector” cae en el equívoco de obviar que el mismo original no se encuentra en esta predisposición, y ello hace imposible plantear a la traducción desde esa relación.

*función de su capacidad de concreción, siempre más acentuada. Para alcanzar esa suprema concreción en el poema, das Gedichtete, ha de prescindir de ciertas características.*¹⁰³

Por otra parte, la segunda unidad funcional a la que se contrapone el concepto de das Gedichtete, es precisamente la idea misma de “tarea poética”. Si das Gedichtete es una figura de la existencia y con ello de la vida, esto se debe a que al dar testimonio de sí misma otorga con ello su verdad poética. De este modo la condicionante previa para evaluar un poema, el a priori de la obra, depende de la comprensión de *la tarea poética* implícita en él. Entonces lo que determina la evaluación es la seriedad y la grandeza de la tarea en sí misma, aunque esto no implica tomar como punto de partida del análisis una supuesta visión del mundo del autor o de ciertos rasgos psicológicos de su personalidad, como si la tarea pudiera derivarse de ellos. En consecuencia la tarea poética es inmanente a la materialización de la obra, apartándose de datos biográficos o manifiestos ideológicos como antecedentes del poema, pues la tarea es ya su ejecución, es una afirmación vital llevada al acto:

corresponde con la *idea de ejecución*, como lo que es el poema (en este sentido, tarea poética y ejecución son sólo separables en abstracto). Para el creador, la idea de tarea poética representa siempre la vida: *en ella se encuentra siempre la otra máxima funcionalidad. Das Gedichtete se pone de manifiesto como tránsito de la funcionalidad de la vida a la funcionalidad del poema. En das Gedichtete la vida se determina a través del poema, así como la tarea poética se determina a través de su elaboración. A todo esto no subyace el sentimiento vital individual del artista, sino una conexión vital determinada por el arte. Aquellas categorías*

¹⁰³ II. 1. 109s. (GS. II. 1. 106.) El énfasis es mío. En este caso tomamos como referencia la traducción de L. Martínez de Velasco, “Dos poemas de Hölderlin”, en *La metafísica de la juventud*, Tr. L. Martínez, Paidós, Barcelona, 1993, p. 139s.

gracias a las cuales resulta captable esta esfera, como tránsito de una a otra unidad funcional, no están aún modeladas, pero poseen en cualquier caso una conexión con el concepto de mito. Las obras de arte más endebles se vinculan a un sentimiento inmediato de la vida, mientras que, las más sólidas, según su propia verdad, se conectan con una esfera ligada a lo mítico: ahí surge das Gedichtete. Se podría decir que la vida es, en general lo poético [das Gedichtete] de la poesía [Dichtung].¹⁰⁴

Los dos límites que ciñen a das Gedichtete aparecen en este caso como un par de funcionalidades que traban relación con la experiencia muda e inexpressiva. La vida como “unidad última” subyace al poema, sin embargo Benjamin percibe que mientras más rápidamente recurre el análisis de un poema a la vida misma para captar *lo poético* de la obra sin tener en cuenta el asunto de la elaboración, de la intuición y la construcción de un mundo espiritual, tanto más material, informe e insignificante resultará el poema. Ante lo cual el análisis de los “grandes poemas” no está referido directamente al mito, sino a la “unidad producida por el ímpetu de diferentes *elementos míticos turbulentamente enfrentados*, unidad concebida como la más adecuada expresión de la vida.”¹⁰⁵ Por lo tanto das Gedichtete no dejará de mostrarse como presupuesto último del poema y la tarea poética como forma interna, *Gehalt*. Benjamin designará esto valiéndose de un término jurídico, de una “ley de identidad”. Un orden legal donde todos los elementos visibles, tanto de la sensibilidad como de las ideas, representan un conjunto de funciones esenciales y de principios infinitos. Tal orden apunta a la unidad sintética de las funciones como un apriorismo del poema: “el descubrimiento de lo *puramente poético*, de la *tarea poética absoluta*, ha de permanecer, tras todo lo dicho hasta el momento, como el

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 140s.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 141.

objetivo ideal, *puramente metodológico*.”¹⁰⁶ Para lograr que todo ello logre mantenerse como una estrategia de análisis plausible, das Gedichtete permanece como una instancia muda, absolutamente silenciosa, pero también como algo completamente necesario para establecer el tránsito recíproco entre vida y poema.

b. *El centro del poema: la balanza y los platillos*

Después de haber definido el método, el objetivo queda completamente trazado: comparar dos poemas que suponen una misma tarea poética, una misma *dichterische Aufgabe* que como tal es algo anterior al poema y a la obra de arte. Entonces lo que aporta el criterio de análisis es la propia obra. Ambos poemas parecen suponer el propósito metodológico antes mencionado, ya que los dos están referidos desde el título, a la actitud del poeta respecto a la dificultad e incluso el *peligro* indisociable a la “configuración” del poema. El primer poema, *Dichtermüt*, el cual data del otoño de 1800, alude al “coraje”, al “valor” o la “valentía” del genio poético, justamente donde anida el *valor* de sus obras. Por otra parte *Blödigkeit*, poema escrito durante el invierno de 1803-1804, alude a un tipo de “timidez” pero también a la “torpeza” o el “apocamiento”, cuya expresión se muestra en la falta de pericia y destreza respecto a lo presentado como *das Gedichtete*. Las dos versiones analizadas por Benjamin apuntan entonces a la existencia del genio, a su vida y muerte, y forman parte de las obras tardías, esto es, a la *Spätzeit* de Hölderlin.

Hay entonces un tema común, sin embargo, como se verá, es la segunda versión, el segundo intento donde el poeta toma conciencia al reconocerse a sí mismo con la capacidad de materializar plausiblemente la obra prescindiendo de todo el elemento mitológico: *Doch selber / Bringen schickliche Hände wir*, “mas nosotros

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 142.

mismos / aportamos nuestras manos hábiles”, dice uno de los versos finales del poema. La *timidez* surge en el momento mismo que el poeta queda ante la “captación viviente” de la verdad. Para Hölderlin el temor ante la verdad es parte de la verdad misma. En ello radica el placer respecto a ella, pues nace del “sentido viviente”, entonces, dice Hölderlin en una de las notas de su traducción a los fragmentos de Píndaro, la verdad es un “sentimiento puro”, pero un sentimiento que se encuentra “expuesto a confusiones”, de modo que el poeta “no yerra por culpa propia, ni por una perturbación sino por causa del objeto superior para el cual, relativamente, el sentido es demasiado débil.”¹⁰⁷ Esta indeterminación es, en efecto, aquello que cada poema contiene y expone como su verdad. Paradójicamente en la indecisión del poeta radica el grado de certeza de la obra. Lo cual está en estricta concordancia con lo dicho por Goethe en una de sus máximas: “*vivir en la idea quiere decir tratar lo imposible cual si fuera posible*. Lo mismo puede decirse del carácter; cuando ambos coinciden, prodúcense acontecimientos que dejan pasmados al mundo por espacio de siglos.”¹⁰⁸

En este mismo orden hay que situar el criterio aportado anteriormente por Benjamin en relación al análisis del poema: cuando la obra está ligada prematuramente a la vida misma como *das Gedichtete*, sin enfrentar del todo la elaboración de la intuición y la construcción de un mundo espiritual, resultará más material e informe y con un *significado incierto*. Por ello el método benjaminiano toma como objeto de análisis no tanto los elementos como las relaciones. Y el criterio de valoración derivado no es otro que la unidad del poema, la intensidad de la conexión entre los elementos intuitivos e intelectuales entre vida y forma artística inextricables en cada obra individual. Esto ha sido definido como “ley de identidad”, como un

¹⁰⁷ El fragmento de poema traducido por Hölderlin dice: “Iniciadora de gran virtud, reina verdad, / que no empujes / mi pensar contra áspera mentira.”, Fragmento, 194. Op. cit., “De la verdad”, p. 171.

¹⁰⁸ J. W. Goethe, *Obras completas*, T. 1, Tr. R. Cansinos, Aguilar, México, 1991, p. 358.

orden cuya aportación consiste en dar a das Gedichtete la unión de forma y vida en un todo armónico, pero excluyendo, por igual, la vida como producto natural (sin arte), y la forma como artefacto mecánico (sin vida). Entonces queda expresada la unidad metafísica que vincula a Hölderlin con toda una tradición filosófica a la que está vinculado desde su más temprana juventud en el *Stift* de Tubinga.¹⁰⁹ La búsqueda de la *unidad metafísica alcanzada mediante el poema* queda patente en las notas del fundamento de *Empédocles*. Ahí Hölderlin detecta la existencia de una “conexión más alta”, de un “destino” superior entre los hombres y el mundo, algo situado más allá de la conexión mecánica entre las cosas; esta “conexión” es denominada como “lo más sagrado” porque “en ella se sienten reunidos ellos mismos y su mundo”.¹¹⁰ La unidad no solamente es obra del pensamiento pues éste no puede reproducir sino las relaciones vitales, las leyes de la vida, por tanto el pensamiento nunca alcanzará lo que está por encima de la vida como necesidad. Las relaciones pueden ser pensadas infinitamente pero no agotadas en la reflexión:

Aquellas relaciones más infinitas, más que referentes a necesidad, de la vida pueden, ciertamente, también ser pensadas, pero no *meramente* pensadas; *el pensamiento no las agota*, y, si hay leyes más altas, que determinan aquella conexión más infinita de la vida, *si hay leyes divinas no escritas, de las cuales habla Antígona [...]* –y tiene que haberlas, si aquella conexión más alta no es un delirio–, *digo que, si tales hay, entonces, en la medida en que son representadas, en que son concebidas meramente para sí y no en la vida, son insuficientes [...]*.¹¹¹

¹⁰⁹ Sin duda “El Primer programa de un sistema del Idealismo alemán” es el ejemplo más nítido de esta etapa de formación en la que puede identificarse concepción común de un ideal filosófico y estético en Hölderlin, Schelling y Hegel. Cf. G. W. F. Hegel, “El primer programa de un sistema del idealismo alemán”, *Escritos de juventud*, Tr. J. M. Ripalda, FCE, México, 1998, p. 219s. En adelante citaremos esta traducción. Cf. F. Rosenzweig, “Zweistromland, kleinere Schriften zu Glauben und Denken”, *Der Mensch und sein Werk, Gesammelte Schriften III*, Martinus Nijhoff, 1984. Véase también: VV. AA., *Mythologie der Vernunft*, Suhrkamp, Stuttgart, 1984.

¹¹⁰ F. Hölderlin, “Fundamento para el *Empédocles*”, en *Ensayos*, op. cit., p. 90.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 15.

La existencia de leyes divinas no escritas permanece como una especie de a priori del poema, pero lo que las precede es mucho menos una tarea del pensamiento que de la vida. Este orden legal oculto, propio de las leyes no-escritas (intuidas por Antígona, es decir, *anteriores al delirio*), no pueden ser algo representable; son, en todo caso, lo no-representable. Si tal legalidad pudiese ser concebida, es decir, representada en el pensamiento “meramente para sí”, la representación resultante sería insuficiente en la medida que su unidad, su ley de identidad, debe concebirse no en el pensamiento, sino en la vida, en una conexión más infinita, en una *relación más viviente*: “Ni sólo a partir de sí mismo ni únicamente a partir de los objetos que lo rodean puede el hombre experimentar que hay en el mundo más que un discurrir mecánico, que hay un espíritu, un dios, pero sí puede experimentarlo en una relación más viviente, elevada por encima de la necesidad, relación en la que él se sostiene con aquello que le rodea.”¹¹²

La unidad con *todo lo viviente* en una *conexión más elevada*, es lo que Benjamin detecta como finalidad de la obra y es la tarea poética impuesta por el propio Hölderlin. Sin embargo la tarea no queda lograda plenamente en *Dichtermüt*,¹¹³ la primera versión del poema. El sentimiento de la vida es difuso e indeterminado porque ha quedado implantado como una convención formal (como lo es la mitología griega) en detrimento de la *intuición viva* del mundo. El Dios sol, Sonnengott, deidad agonizante y crepuscular, simboliza la identidad entre el ocaso

¹¹² *Ibíd.*, p. 93.

¹¹³ *Dichtermüt*: “Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen, / Nährt die Parze denn nicht selber im Dienste dich? / Drum, so wandle nur wehrlos / Fort durchs Leben, und fürchte nichts! / Was geschiehet, es sei alles gesegnet dir, / Sei zur Freude gewandt! oder was könnte denn / Dich beleidigen, Herz! Was / Da begegnen, wohin du sollst? / Denn, seitdem der Gesang sterblichen Lippen sich / Friedenatmend entwand, frommend in Leid und Glück / Unsre Weise der Menschen / Herz erfreute, so waren auch / Wir, die Sänger des Volks, gerne bei Lebenden, / Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem hold, / Jedem offen; so ist ja / Unser Ahne, der Sonnengott, / Der den fröhlichen Tag Armen und Reichen gönnt, / Der in flüchtiger Zeit uns, die Vergänglichlichen, / Aufgerichtet an goldnen / Gängelbanden, wie Kinder, hält. / Ihn erwartet, auch ihn nimmt, wo die Stunde kömmt, / Seine purpurne Flut; sieh! und das edle Licht / Gehet, kundig des Wandels, / Gleichgesinnet hinab den Pfad. / So vergehe denn auch, wenn es die Zeit einst ist / Und dem Geiste sein Recht nirgend gebracht, so sterb / Einst im Ernste des Lebens / Unsre Freude, doch schönen Tod!” F. Hölderlin, *Sämtliche gedichte*, Deutscher klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 2005, p. 303.

y el destino del poeta, lo cual da lugar a su muerte como algo convencionalmente poético. Esta representación es, para la mirada escrutadora de Benjamin, la reproducción de una visión idílica de la naturaleza y de su belleza plástica de manera puramente formal. Por otro lado, el *valor* del poeta encuentra fundamento en su vínculo de unión con el pueblo. Aquí Benjamin cuestiona nuevamente *el valor* de la conexión entre el destino del pueblo y el destino del poeta, pues el nexo natural no alcanza a dar razón de una vida poética, ello tendría que insertarse en un orden espiritual más elevado. Pero la insuficiencia más evidente, relativa a la configuración de este poema, está centrada en la función de la mitología. En el centro del poema la figura solar de Dios pertenece a una mitología antigua que ha perdido su vigencia, carente de vida para la obra poética, mientras que el pueblo constituye un lazo natural entre los hombres, pero no una conexión trascendente.

Esto puede plantearse de manera quizá más ordenada mediante tres aspectos propios de la reconfiguración del poema, tres palabras clave que nos permiten observar de qué manera *el centro del poema* encuentra una nueva orientación, sometiéndose a una renovada *ley*. Estos aspectos nos remiten a la propia ley de la obra como “ley de identidad” y a partir de ello de manera fundamental, nos acercan a la reconfiguración del tiempo y espacio desde el interior del poema. *Ley, espacio y tiempo* son entonces las tres palabras claves para comprender qué es lo que sucede en ese breve periodo existencial transcurrido entre las dos versiones del poema de Hölderlin, el lapso de lo posible a lo imposible, pues quizá es ahí donde se encuentra no sólo la reconfiguración de la obra, también es el momento de su transformación espacio-temporal como aquello que aporta el poeta al pensamiento: el *acontecimiento central en la idea de poema*. Entonces, ¿cómo acontece esta transformación en *Blödigkeit*, la segunda versión del poema? Benjamin en este momento introduce sutilmente una imagen, la imagen misma de una nueva legalidad y con esto un nuevo equilibrio expresado mediante la balanza y los platillos. Todo ello supone un nuevo punto de

equilibrio entre los dioses, los hombres, el poeta y el poema. En el centro de *Blödigkeit*¹¹⁴ este equilibrio queda instaurado al aportar un nuevo fundamento a la obra, en el momento que el orden de los dioses y los hombres se muestra suspendido en las alturas uno contra el otro, soportando cada cual el peso del otro, en reciprocidad, en *respectus*, logrando *equilibrio* como sucede entre los dos platillos de la balanza:

Los dioses y los vivos están ahí férreamente conectados con el destino mismo del poeta, quedando suspendida por su parte la simple y tradicional supremacía de la mitología. Del canto, que los lleva hasta el “recogimiento”, se dice que conduce a los humanos “igual que a los celestes”, y a los celestes mismos por su parte. *De este modo queda suspendido el fundamento auténtico de la comparación, dado que se nos dice: también a los celestes, igual que a los humanos, los conduce el canto. Aquí, en el centro del poema, el orden de los dioses y los hombres se encuentra extrañamente levantado el uno contra el otro, el uno equilibrado por el otro. (Igual que dos platillos de la balanza: en ambos se los deja contrapuesto, pero el brazo los alza y los separa.)* Así se presenta muy perceptiblemente lo que es la ley formal fundamental de das Gedichtete, el origen de esa legalidad cuyo cumplimiento da su fundamento a la última versión. Aquella ley de la identidad dice que las unidades del poema han de aparecer compenetradas, que *los diferentes elementos nunca son captables puramente, sino solamente la estructura de aquellas relaciones en que la identidad del ser individual*

¹¹⁴ *Blödigkeit*: Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?/ Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?/Drum, mein Genius! tritt nur / Bar ins Leben, und Sorge nicht! / Was geschieht, es sei alles gelegen dir! / Sei zur Freude gereimt, oder was könnte denn / Dich beleidigen, Herz, was Da begegnen, wohin du sollst? / Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild, / Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu, / Der Gesang und der Fürsten / Chor, nach Arten, so waren auch / Wir, die Zungen des Volks, gerne bei Lebenden, / Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich, Jedem offen, so ist ja / Unser Vater, des Himmels Gott, / Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt, / Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden / Aufgerichtet an goldnen / Gängelbanden, wie Kinder, hält. / Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir, / Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen / Einen bringen. Doch selber / Bringen schickliche Hände wir.” *Ibid.*, p. 318s.

*resulta ser función de una infinita cadena de series en que das Gedichtete se despliega.*¹¹⁵

Recordemos los criterios de discernimiento mencionados antes por Benjamin cuando distingue entre lo *mitológico* y lo *mítico*. Lo mitológico puede definirse como una organización estereotipada de “mitemas”, con el consiguiente debilitamiento de sus tensiones recíprocas. Por el contrario, “el análisis de las grandes obras de la literatura deberá enfrentar, como expresión genuina de la vida, no el mito sino la unidad producida por la fuerza de los elementos *míticos en tensión entre sí*.”¹¹⁶ Para Hölderlin esta fuerza de elementos en tensión es algo característico de las representaciones religiosas. En su fragmento *Sobre la religión* describe cómo las “representaciones religiosas en su *representación* no son ni intelectuales ni históricas, sino *intelectuales históricas*, esto es: *míticas, tanto por lo que toca a su material como por lo que toca a su exposición. Así, pues, por lo que se refiere al material, no contendrán ni meramente ideas o conceptos o caracteres, ni meros sucesos, hechos, ni tampoco ambas cosas separadamente, sino ambas cosas en uno.*”¹¹⁷ Cuando las partes personales tienen más peso donde ellas refieren a partes principales, donde son el *contenido interno*, entonces la *representación obedece al contenido externo, a algo “más histórico” y por lo tanto corresponde al “mito épico”; en cambio “donde el suceso es parte principal”, contenido interno, el contenido externo será algo “más personal”, es decir algo captable mediante el “mito dramático”*. La primera versión del poema muestra claramente desde el título, *Dichtermut*, un “topos mitológico” de contenido externo, el del poeta heroico, el intercesor o mediador entre los dioses y los hombres. En la segunda versión hay un abandono de estos mitologemas (el *sol poniente*, el *héroe mediador*, etc). Claramente se ha llevado a cabo una deposición de lo mitológico como lo observa Lacoue-Labarthe.

¹¹⁵ II. 1. 115. Traducción modificada. El énfasis es mío.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 141.

¹¹⁷ *Op. cit.*, Hölderlin, “Sobre la religión”, p. 103.

Tal deposición de lo mitológico y de sus rígidas subordinaciones jerárquicas permiten un reforzamiento de lo *mítico* en la segunda versión.¹¹⁸ A diferencia de la primera versión, ahora la vida aparece representada sin mito y sin destino, dentro de una esfera espiritual reducida y con débiles y convencionales vínculos entre dioses y hombres. Por eso la segunda versión es mítica en el sentido más fuerte: “la identidad de cada ser individual está allí en función de una cadena infinita dentro de la cual se despliega lo poético.”¹¹⁹ Para Benjamin la ley de identidad que rige las relaciones entre las esferas de la vida y de lo celestial, es también la ley formal fundamental de *lo poético*: todos los elementos del poema manifiestan una intensa interdependencia y ninguno puede ser comprendido aisladamente, sino en su articulación con el todo. Lo mítico cobra significado como un mundo de nexos infinitos, de múltiples relaciones regidas por la ley de identidad, tras lo cual la poesía convierte las figuras extraídas de la vida en elementos de un orden mítico al que pertenecen tanto el pueblo como el poeta, ambos traspuestos al círculo del canto como si compartiesen la unidad de un mismo destino poético.¹²⁰ Se cumple, así, el criterio de valoración estética marcado como objetivo en un principio: “las obras artísticas más débiles se vinculan a un sentimiento inmediato de la vida; las más fuertes, con respecto a su propia verdad, se vinculan con una esfera ligada a lo mítico: das Gedichtete.”¹²¹

En un plano estrictamente estético, es decir sensible, como lo es el “sensorial del sonido”, la unidad aparece en la identidad entre lo determinante y lo determinado: “en la rima está dada... la identidad... no sustancial, sino funcional, la identidad está dada como ley. *Las palabras de la rima no se nombran*, su función es

¹¹⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, “El valor de la poesía”, en *Heidegger, la política del poema*, Tr. J. F. Megías, Trotta, Madrid, 2007, p. 83ss.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 148.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 154ss.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 140. Traducción modificada.

hacer perceptible *el orden temporal espiritual en la cadena de un acontecer extendido al infinito* que corresponde a las infinitas posibilidades propias de la rima.¹²² Por ello la segunda versión del poema comienza con esta elocuente expresión: *Was geschihet, es sei alles gelegen dir! / Sei zur Freude gereimt*, “¡Qué sea conveniente para ti todo cuanto te suceda! / Qué rime con la alegría”. ¿Cuál es la función del verbo *reimen*, “rimar” en el interior del poema? En este caso la función es hacer audible, y con ello hacer perceptible en el tiempo un orden espiritual como lo es la alegría. Y ello es posible merced a una cadena infinita correspondiente a las infinitas posibilidades de la rima. La homofonía es la *manifestación sensible* de una identidad no sensible, de un principio de asociación no discursivo mediante el cual las rimas, en series o cadenas abiertas a lo infinito, dan testimonio de que todo lo real es signo de algo oculto, un mundo de múltiples correspondencias. De manera similar, en los versos iniciales del poema: *Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen? / Geht auf Wahren dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?* “¿Acaso no te son conocidos muchos seres vivos? / ¿No se deslizan tus pies por la verdad como por una alfombra?”, Benjamin percibe la asociación disonante en la imagen del segundo verso como una relación unificadora, destinada a simbolizar (esta es la función de “por la verdad como por una alfombra”) la identidad entre dos órdenes distanciados a través del símil: “las disonancias resaltan en el poema *la identidad temporal* que se halla ínsita en el seno de toda relación temporal, y, por lo tanto, la naturaleza determinante absolutamente de la existencia espiritual en el interior de la extensión idéntica. *Los portadores de esta relación son los vivos con entera claridad.*”¹²³ Consecuentemente la experiencia ha quedado fuera de toda mediación con los dioses, el hombre entra directamente al poema con un pie que se desliza sobre la alfombra. Entonces, en este momento, las cosas aspiran a la existencia en cuanto “idea pura” en un mundo donde las figuras determinan el

¹²² II. 1. 121. El énfasis es mío.

¹²³ II. 1. 121. El énfasis es mío.

destino del poeta. El orden referido aquí es completamente kantiano: “En esta dirección de concentración, las cosas aspiran ya a *la existencia en cuanto idea pura*, y, en el mundo puro de las figuras, determinan el destino del poeta.”¹²⁴ Los elementos plásticos del poema, “la plástica de la figura” que ocupa cada esfera de las ideas puras, es el “ser lo espiritual”, por ello el “día alegre” del primer poema se convierte en un día “pensante” en la última versión. El día no está caracterizado con un adjetivo sino que se le atribuye el don como condicionante de la “identidad espiritual”, es decir como “don del pensamiento”:

el día viene así a aparecer, en la nueva versión de ese poema, configurado al máximo, reposante, concordante consigo en la conciencia, en tanto que *figura plástica interior de la existencia a la que corresponde la identidad del acontecer en el orden mismo de los vivos. Así, desde los dioses, el día se aparece justamente en tanto que conjunto configurado del tiempo. De él, en calidad de algo permanente (si es posible decirlo de este modo), adquiere su sentido más profundo el hecho de que dios conceda el día [Dichtermut]. Pero dicha idea de que el día se nos ha concedido hay que separarla estrictamente de una mitología tradicional que hace del día justamente un regalo. Pues aquí ya se alude a lo que más adelante se mostrará con la fuerza más significativa: que la idea conduce a la cosificación de la figura, y que los dioses están abandonados por completo a su propia plástica solamente pudiendo conceder o no al día, ya que son ellos los que están más cerca de la que es la figura de la idea.*¹²⁵

Benjamin logra descifrar en el poema de Hölderlin un principio configurador de la temporalidad que deja de pertenecer al orden mitológico para convertirse en algo pensante, en objeto del pensamiento. En virtud de esta reorientación la idea puede cosificar la figura haciendo del tiempo un elemento sensorial, fónico, intencional, y ello mediante la imagen del día como un principio plástico. Hay

¹²⁴ II. 1. 123.

¹²⁵ II. 1. 123. El énfasis es mío.

entonces un trabajo de la imagen mediante el cual puede mostrarse el “giro del tiempo”, esto es: “en total y completa oposición frente al «tiempo fugaz» y los «efímeros», en la versión nueva de este verso se desarrolla ya lo permanente, se desarrolla ya la duración, en la figura del tiempo y de los hombres. Ese «giro del tiempo» capta el instante de la permanencia, a saber, *el momento de la plástica interior, dentro del tiempo.*”¹²⁶ ¿Qué función cumple, entonces, este “momento de la plástica interior” dentro de la idea pura del tiempo? Sin duda lo observado por Benjamin está referido a la apropiación del momento de parálisis y detención de la obra: se trata del momento en el que la idea encuentra expresión, mediante la figura, de su configuración plausible como expresión de su más profunda identidad. Surge entonces una estructura plástica del pensamiento en la intensidad de su último fondo dentro de la conciencia que contempla. Tras lo cual es perceptible un elemento cuyo significado nos introduce a otro paradigma como lo es la “infinitud de la figura”. Es decir, la relación de identidad que conduce al sentido intensivo de la plástica temporal de la figura, conduce también a la forma de una figura infinita:

*La cosificación de la figura en la idea significa también, al mismo tiempo, coherentemente, su propagación cada vez más ilimitada e infinita, la unificación de las figuras en la figura en que los dioses se convierten. Y, a su través, se da el objeto con el que el destino poético limita. Los dioses significan para el poeta la inmensa configuración de su destino, al igual que los vivos garantizan la máxima expansión del acontecer en lo que hace al ámbito del destino poético. Esta particular determinación del destino a través de su configuración constituye sin duda la objetualidad del cosmos poético, pero al mismo tiempo significa el mundo puro de la plástica temporal en el interior de la conciencia; la idea se hace dominante en él; mientras lo verdadero estaba antes en la actividad misma del poeta, aparece ahora dominante en su cumplimiento sensorial.*¹²⁷

¹²⁶ II. 1. 125.

¹²⁷ II. 1. 124. El énfasis es mío.

No sólo ha quedado depuesto el apoyo aportado originalmente por la mitología convencional, sino que tal deposición sucede mediante el pensamiento y la idea. Ya no es un Dios el que determina al poeta, sino la configuración de la figura en la idea, dando lugar a la “objetualidad” del cosmos poético y la interiorización plástica del tiempo. El *giro del tiempo* significa entonces tanto esta deposición como *la captación de la verdad en estado vivo*, la cual ya no depende tanto de la actividad del poeta como de su cumplimiento sensorial. Este *retraimiento* del poeta es visto por Benjamin mediante la supresión de las “diferencias” dentro del poema; una “supresión progresiva” de los aspectos que antes operaban como tensión entre figura y carencia de ésta:

el lugar del remoto “antepasado” lo ocupa ahora el padre; mientras que el dios del Sol se ha transformado sin más en dios del cielo. Pero *el significado plástico, arquitectónico, que corresponde al cielo es infinitamente mayor que no el del Sol... aquí está claro cómo el poeta suprime de modo progresivo la diferencia entre la figura y lo que carece de figura; y, en comparación con la del Sol, la del cielo significa tanto dilatación como disminución de la figura.*¹²⁸

La dilatación, aflojamiento o disminución de la figura, es propiamente lo que puede contener al poema, ahora mediante lo que denomina como “principio oriental”. Pero antes de definir la reconfiguración del espacio del poema mediante este principio, Benjamin parece ir aportando algunos elementos sobre la *reorientación* misma del pensamiento en un espacio aún carente de configuración. La conexión plástica con el Dios al encontrarse en medio de un *espacio no configurado*, libera las figuras del mundo poético, así ellas “se hacen infinitas, pero al tiempo son

¹²⁸ II. 1. 124.

limitadoras". El poeta queda completamente solo pues no tiene que rendir más cuentas sino obedecer a "lo inscrito en su ley interior" y por lo tanto la figura tiene que integrarse en el *existir del mismo canto* como las cambiantes y contingentes fuerzas de los vivos. Pero igualmente "el dios tiene que acabar sirviendo al canto y ejecutar su ley, al igual que el pueblo ha de ser signo de su misma expansión, lo que se cumple al final del texto: *y de los celestiales / traemos Uno [Blödigkeit]*."¹²⁹ Esto supone buscar un nuevo criterio, un nuevo cálculo entre libertad y ley. Lo cual parece llevarnos a una cuestión *matemática* pues tal como lo advierte Hölderlin en sus "Notas sobre Edipo", es preciso percibir el modo de proceder, como un guardar equilibrio en la conexión infinita pues el contenido particular se comporta "con respecto al cálculo universal, y el curso y lo que hay que fijar, *el sentido viviente, que no puede ser calculado, es puesto en relación con la ley calculable.*"¹³⁰

El cálculo representa un elemento unificador que no deja de ganar influencia en el desarrollo del análisis; este cálculo universal, esta matemática del poema, es un elemento constitutivo del elemento oriental y su rasgo distintivo como lo es la sobriedad, así como la concepción de la idea de poesía como prosa. Pero antes de esto Hölderlin define algo más general, "la habilidad" de algo que pretende ser constructivo, calculado, el aspecto técnico del arte. Esta actividad apunta a un trabajo artesanal pues el sentido de la técnica alude a la intención de dar a la poesía una relación viva al poema para hacer de él "una imagen de lo viviente". Pero ya hemos visto que el *sentido viviente* es susceptible también al error y su captación en el poema no está exenta de mostrarse mediante la violencia y la muerte propia de toda transformación orgánica:

¹²⁹ II. 1. 125.

¹³⁰ Op. cit., F. Hölderlin, "Notas sobre *Edipo*", p. 147.

de este modo, la configuración, el principio interiormente plástico, se encuentra tan incrementado que incluso ha caído sobre el dios la maldición de la forma muerta, pues (hablando en imágenes) lo plástico pasó de dentro a fuera, convirtiéndose el dios totalmente en objeto. *Por su parte, la forma temporal ha quedado quebrada desde dentro hacia fuera en tanto que algo móvil. Y lo celestial viene traído. Así se da una máxima expresión de la identidad: el dios griego queda por completo en manos de su principio, la figura. Y se alude al más grande de los crímenes: esa ὄβρις, que, sólo al alcance del dios, lo transforma en figura muerta.*¹³¹

Antes nos referimos al poema como lugar *imposible* donde la palabra quiebra; ahora llegamos al mismo principio a través de la reconfiguración del tiempo formal del pensamiento y la muerte de los dioses. El hombre desde este momento ha quedado completamente solo y ello después de padecer la ὄβρις, cuya consecuencia es el estado de una soledad consciente. Tras la declinación de los dioses queda solo el canto y el cosmos del poema que ha sido *tocado* por el pensamiento. Un contacto fundamental para comprender la reconfiguración espaciotemporal del poema. El tiempo está marcado por la soledad del poeta, por la conciencia interna de la temporalidad que nace desde su extrañeza ante un mundo sin dioses. El espacio acoge, reconfigurando el acontecer de un *solitario salvaje* a quien, desde este momento corresponde sostener el centro del mundo mediante el poema como límite existente de la vida:

Darse figura a uno mismo: eso es la ὄβρις. El dios deja con ello de determinar el cosmos del canto; siendo más bien el canto el que elige (con arte) libremente lo objetual: el canto trae al dios, porque los dioses ya se han convertido en cosificado ser del mundo en el pensamiento. Ya aquí puede

¹³¹ II. 1. 125.

verse la disposición extraordinaria de la última estrofa, en la cual se alcanza la que es meta inmanente de toda la configuración de este poema. Así, la extensión espacial de los vivos viene determinada por la intervención del poeta, dotada de un carácter temporal interior: con ello se explicaba la palabra “enviado” [geschickt]; a través del mismo aislamiento mediante el cual se ha convertido el pueblo en toda una serie de funciones del destino. “También somos buenos, y hábiles en algo para alguien”; una vez que el dios se ha convertido en objeto, en su muerte infinita, el poeta lo atrapa. El orden de pueblo y dios, disuelto como está en unidades, se convierte aquí en la unidad en el destino poético. Igualmente, queda manifiesta la múltiple identidad en la cual el pueblo y dios resultan asumidos e integrados en tanto que condiciones de la existencia sensible. Y es que a otro le corresponde ahora ostentar el centro de este mundo.¹³²

c. *El principio oriental: la sagrada sobriedad*

Asistimos a la reconfiguración de todas las formas y su instauración en un espacio inédito que las contiene paralizándolas plásticamente, es decir que “cosifica al tiempo que vive”. Esto ha permitido orientar la existencia respecto a un nuevo punto de inflexión de espacio y tiempo, materializado en la duplicación de la figura: cuando el tiempo *conecta con determinaciones espaciales*, cuando cada forma se encuentra dentro de sí misma (recordemos la función de la *Gehalt*), una vez más se da una concentración, acarreado una plástica puramente inmanente en tanto que *expresión de su existencia en el tiempo*. La concentración inmanente de cada figura muestra algo que bien puede calificarse de irreversible, pues deja tras de sí la imagen –ingenua– del “día alegre”, *fröhlichen Tag*, en el primer poema, dando lugar a la imagen consciente del pensamiento. Lo que ahora determina el destino del poeta es

¹³² II. 1. 122s.

el mundo puro de las figuras, es la existencia de las cosas en cuanto idea pura. De este modo la plástica de la figura resulta ser lo espiritual, y por eso el “día alegre” deviene *denkenden Tag*, “día pensante”. En el centro de la segunda versión, justo donde tiene efecto su actividad, la obra queda consagrada a la muerte del poeta. Tanto la idea del arte como la idea de la verdad son expresiones de esa nueva unidad: el mundo del héroe muerto es una vez más mítico, pues este se ha reconciliado con el peligro. El centro del mundo es ocupado por el poeta heroico, un poeta que *no tiene nada que temer de la muerte*. Es un héroe porque vive en el centro justo de todas las relaciones. El principio de *das Gedichtete* en este caso, no es más que la *autonomía o autocracia de la relación*. En *Blödigkeit* esta autonomía adopta la forma de valor como identidad interior del poeta con el mundo, que recoge todas las identidades entre lo intuitivo y lo intelectual del poema. Esto otorga fundamento a cierta performatividad donde cada una de las formas separada se disuelve en un orden espaciotemporal, y lo hacen mediante una serie de tensiones tales como lo informe y lo universal, el accidente y la existencia, la plasticidad y la temporalidad:

El poeta no ha de temer a la muerte, siendo un héroe por vivir en el centro mismo de las relaciones. El principio de *das Gedichtete* como tal no es *más que la autonomía de la relación*. Una que aquí, en este poema, se configura como *valor*: como la interior identidad que mantiene el poeta con el mundo, cuyo flujo conforman todas las diversas identidades de lo sensorial y lo espiritual del poema. Éste es el fundamento en que una y otra vez, la figura apartada va a integrarse en el orden espaciotemporal, la cual se acoge como *carente de figura*, o también, como *omnifigura*, en tanto que proceso y existencia, plástica temporal y acontecer espacial. En la muerte, la muerte que es su mundo, se encuentran pues unificadas todas las relaciones conocidas. En ellas está la máxima figura infinita junto a la carencia de

figura, la plástica temporal y la existencia espacial, la idea y la sensibilidad.¹³³

En la primera versión el valor sólo es una cualidad: hombre y muerte están enfrentados como opuestos rígidos, sin compartir un mundo sensible. La relación profunda del poeta con la muerte pasa por la mediación del dios mitológico al cual pertenece la muerte en la figura de la Parca. Sin embargo poeta y mito permanecen separados, ajenos el uno del otro, cada cual persiste en su propio mundo. En cambio *Blödigkeit* muestra una *desmitologización* de la muerte. Hay en efecto, lo que Lacoue-Labarthe ha denominado con exactitud una “deposición de lo mitológico”, un “abandono de los estereotipos de la sacralización”. El mundo del héroe muerto ha quedado transformado en un nuevo mundo mítico donde confluyen todas las relaciones: en la muerte está la forma infinita y lo informe, la plasticidad temporal y la existencia espacial, y sobre todo *la idea y lo sensorial*. Entonces el principio que domina la última versión del poema es el principio de identidad entre poeta y mundo. El *valor* es definido ahora como pasividad, presencia inmóvil, timidez. Y esto da sustento a un nuevo fundamento, deja instaurado un nuevo principio, un principio configurador extranjero:

cada función de la vida en este mundo es destino, mientras que en la primera versión del poema el destino determinaba tradicionalmente la vida. *Este es el principio místico, oriental, superador de los límites, que, en este poema, va remplazando una y otra vez al principio configurador propiamente griego, el cual crea un cosmos espiritual a partir de puras relaciones de la intuición, de la existencia sensible; cosmos en el cual lo espiritual sólo es expresión de la función que aspira a identidad.*¹³⁴

¹³³ II. 1. 128. El énfasis es mío. Traducción modificada.

¹³⁴ II. 1. 128. El énfasis es mío.

Lo imperante es el carácter oriental, el elemento extranjero, la orientación misma de oriente es propio de lo extraño, exógeno, algo no-representable; das Gedichtete, el concepto límite, el fundamental, al que Benjamin ha consagrado la lectura de los dos poemas de Hölderlin, permite vislumbrar la relación de este concepto en ambos poemas: “la transformación de la dualidad de muerte y poeta en la unidad lograda de un mundo poético muerto, «lleno de peligros»”. El mundo es algo no-representable como la propia muerte. Esto abre un espacio que permite interpretar el sentido de la muerte, algo “que hace posible el estudio de la tercera estrofa” de *Blödigkeit*. Ahí Hölderlin ha dejado evidencia de la manera en que la muerte es transportada al centro mismo del poema por la figura del “recogimiento”. Y este centro ocupa el origen del canto como conjunto de todas las funciones donde las ideas de “arte” y “verdadero” brotan como expresión de la unidad en estado de reposo. En consecuencia queda confirmada *la supresión* del orden correspondiente a mortales y celestes.

Tras la implantación del elemento oriental los hombres han quedado liberados de su antiguo yugo mitológico, ahora el hombre es, como se ha dicho, *ein einsam Wild*, “un animal solitario”. El peligro lo reconcilia con un mundo sin ataduras, pero también es un elemento que lo asecha pues el mundo se ha quedado sin goznes, esto es, ya no existe algo que asegure la subordinación del tiempo a los puntos cardinales mediante los cuales pasan los movimientos periódicos que mide, convertidos en número del movimiento, tanto para el alma como para el mundo. Este es el sentido del peligro ante el cual puede proceder su reconciliación respecto a las fuerzas materiales y espirituales. El tiempo sin goznes es un *tiempo enloquecido*, si mensura, 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 ahora 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 nada menos que 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. Es la cesura, y el antes y el después que ella ordena de manera definitiva, constituye la escisión del yo (la cesura es exactamente el punto de nacimiento de esa escisión). Tras haber abjurado de su contenido empírico y habiendo invertido su propio fundamento, el tiempo no se define solamente por un orden formal vacío, sino por un *conjunto* y por una *serie*. ¿Cuáles son las consecuencias de todo esto respecto al poema? ¿Cuál es el efecto en el interior del poema de esta liberación del tiempo? En principio está claro que el poema ha quedado liberado de toda limitación, de toda métrica, de todo orden canónico. Esto, en efecto, tiene como correlato existencial el hecho de que el poeta se encuentra solo en un mundo infinito, incondicionado, *indiferente*, esto es, carente de diferencias específicas, sin límites. Benjamin percibe la reconfiguración, el nuevo significado del valor del poeta en la última versión del poema, justo en el elemento existencial donde el poeta mismo es el límite. El *punto de indiferencia*, tal como lo mencionamos desde un principio, es aquel centro neurálgico descifrado por los románticos y descrito por Benjamin en su trabajo doctoral como *logos romántico*: el punto de

indiferencia, *der Indifferenzpunkt*, propio de la reflexión, donde ésta nace de la nada es precisamente el sentimiento poético, *das poetische Gefühl*.¹³⁵ Con lo cual Novalis puede definir el arte poético como uso arbitrario, activo y productivo de nuestros órganos, pero también del pensamiento, por lo tanto impera la indiferencia entre el pensar y poetizar. Esto es lo que en otros términos Benjamin expone como una de las consideraciones finales en el ensayo sobre Hölderlin:

Hay que suponer que las palabras “un animal solitario” se refieren a los seres humanos cosa que concuerda claramente con el título mismo del poema. La “timidez” se ha convertido así en actitud auténtica del poeta. Trasladado al centro de la vida, no le queda otra cosa que la existencia inerte, la pasividad más absoluta que es esencia misma del valor, la de un entregarse por entero a la relación. Ésta parte de la persona con valor, y también vuelve a ella. Así atrapa el canto a los que viven, y así son conocidos para él, ya no emparentados. El poeta y el canto no se distinguen en el cosmos del poema. *El poeta ya no es otra cosa que el límite existente con la vida, a saber, la indiferencia, estando rodeado por la idea y por los enormes poderes sensibles, que ahora, en sí mismos, custodian su ley. Pero hasta qué punto es el poeta el centro intocable de toda relación nos lo dicen con fuerza los dos últimos versos. En ellos los celestes se han convertido en signos de la vida infinita, esa que limita con el poeta: “y los celestes / traemos a Uno. Mas nosotros mismos / aportamos nuestras manos hábiles.”*¹³⁶

El poeta, siendo el *límite existente con la vida*, la indiferencia, se encuentra ante la idea y asume los poderes sensibles que desde este momento, en sí mismos, custodian su ley. En adelante habrá que poner atención en la noción de indiferencia que aparece como límite de la vida. Este límite interfiere sobre todo con la *estructura del poema*. La indiferencia es un término cuya característica esencial es mostrar las

¹³⁵ Cf. I. 1. 65.

¹³⁶ II. 1. 128s. Traducción modificada.

conexiones infinitas del hombre respecto al mundo, pero también respecto al intelecto. Es una noción cuyo sentido será particularmente importante para los románticos y que en este momento alude a un proceso configurador que se sobrepone a un mundo infinito, caótico, lleno de diferencias ante el cual habrá que restituir un nuevo orden. Pero un orden que no es aportado por el mito o la métrica. Esta doble distinción es comentada por Benjamin muchos años después, en 1936, cuando en *Der Erzähler*, “El narrador”, describe, por ejemplo, cómo Mnemosine, la diosa de la rememoración y de la épica en la antigua Grecia, entra en conflicto con el *recuerdo*, esto es, con el elemento *indiferente* (productivo, propio de la historiografía) en tanto éste “representa la *indiferencia creativa de todas las diversas formas épicas*”.¹³⁷ Hay entonces un conflicto que se resuelve de manera secular, tal como sucede con “la gran prosa” que representa una “*indiferencia creativa* entre los varios metros que hay del verso”. La *indiferencia* entonces alude a un acto o impulso primario, creador. En el caso del narrador esta acción original es el recuerdo, es “lo que *funda la cadena* de la tradición que trasmite lo acontecido de una generación a la siguiente”.¹³⁸ En otras palabras, lo que el elemento indiferenciado parece fundar es una nueva conexión, un continuum inédito que aporta forma a lo informe, algo que se enfrenta al caos de las *diferencias*. En el caso del poeta lo que está en juego es la estructura del propio poema:

El poeta ya no se ve como figura, sino sólo como *principio de la figura*, es decir, lo limitador, como aquello que carga también su propio cuerpo. El poeta aporta sus manos, y aporta también a los celestes. *La enfática cesura que corta este pasaje tiene por resultado la distancia que debe mantener el poeta ante toda figura y ante todo el mundo, justamente en tanto que unidad*. La estructura del poema es buena prueba de la sabiduría contenida en las palabras de Schiller:

¹³⁷ II. 2. 56. *El Narrador*.

¹³⁸ II. 2. 56.

“el misterio del arte del maestro consiste precisamente en *destruir la materia mediante la forma... el ánimo del espectador, y del oyente, ha de permanecer libre e ileso; ha de salir del círculo mágico que es propio del artista con pureza y con perfección, como de las manos del Creador.*”¹³⁹

Genio, obra y espectador, esto es, los tres elementos fundamentales de la estética moderna están presentes, condensados en la palabras de Friedrich Schiller, cada uno representado en una figura: la del artista-maestro, quien destruye la materia mediante la forma dando lugar a una figura tan liberada como la del propio espectador, un espectador emancipado que permanece “ileso”, es decir, representa una instancia que corresponde a algo diferente a la existencia del artista quien ha sufrido la *hybris*, quien la ha padecido, pues desempeña una actividad transformadora de la cual es imposible salir sin lesiones. Por el contrario el espectador logra salir del círculo mágico sin rasguños, sale de esa circularidad instaurada entre artista y obra, y su paso, su experiencia, lo deja fortalecido pues él es el receptor de la huella, es el portador de la impronta de algo inédito. Esto es lo que Benjamin llama “la estructura del poema” merced a la cual el poeta ha metido las manos garantizando el contacto y la cohesión de cada elemento, su configuración y continuidad, pero sobre todo padece su propia *hybris*, en ella deja su cuerpo como elemento limitador, él mismo es la cesura, pero también lo que aporta unidad. Después de lo dicho en este momento no sorprende que Benjamin deje su última carta y apueste todo, teóricamente hablando, al tema de la sobriedad. Dice Benjamin: “en el curso de todo este trabajo hemos evitado con cuidado emplear la palabra sobriedad”.¹⁴⁰ ¿A qué se debe esta confesión? ¿Por qué guardar hasta el último momento esta palabra? Sin duda ello se debe a que la sobriedad es un elemento

¹³⁹ II. 1. 129. Benjamin se refiere en este momento a la “Carta 22” de *Sobre la educación estética del hombre* de F. Schiller. El énfasis es mío.

¹⁴⁰ II. 1. 129.

propriadamente extranjero. Es un elemento exógeno, algo que enuncia una exterioridad inalcanzable, al menos como totalidad, ajena tanto al genio como a la obra. El espectador permanece como elemento extranjeroizante; siempre tan fuera del espacio y del tiempo, impredecible como unidad previa: *¿qué me está permitido esperar?* Esta interrogante significó para Kant la dificultad de encontrar un criterio pues guarda en sí misma el signo de toda una época (que no ha dejado de ser nuestra) relativa al sentido común, al consenso, a la posibilidad de acuerdo, a la unidad del gusto, a la unificación de criterios públicos, a la educación estética de un hombre que no deja – y no dejará en el curso de los tiempos– de ser informe e indeterminado, es decir, cuya labor es llevarlo a la Bildung, a la formación; la dificultad judicativa del gusto, que no es otra cosa que lo escrutado en la primera parte de la *Crítica del juicio*, y que supone, tal como el mismo Hölderlin lo percibió tempranamente, analizar la cesura originaria, su partición, cuya fuerza está condensada en el propio juicio como un impulso interno –la tarea de la subjetividad– que aspira todo el tiempo *a ser lo que no es*, a enunciar algo que nunca ha sido enunciado y que pretende estar a la altura de la percepción, de la experiencia previa al juicio. A ello se debe lo que el juicio pueda expresar, pues porta en sí mismo un condicionamiento siempre previo, una *partición originaria* ya que extrañamente su valor es siempre posterior. El aspecto previo de la posterioridad es el momento de aquiescencia pública, de plausibilidad de la obra y de la teoría; el deseo mismo de encontrar un límite más allá de los criterios preestablecidos, apriorísticos. Por eso el juicio aporta fundamento a aquello cuyo fondo está suspendido sobre un abismo:

En el curso de todo este trabajo hemos evitado con cuidado emplear la palabra “sobriedad”, la cual habría sido muchas veces la caracterización más adecuada. Pues solo ahora podemos citar aquellas palabras de Hölderlin, las de “sagrado y sobrio (Hälfte des Lebens)”, cuya verdadera comprensión ya

se encuentra preparada. Se ha dicho al respecto que tales palabras contienen la tendencia de las últimas creaciones de Hölderlin. Brotan de la íntima seguridad con la que se hallan éstas en la propia vida espiritual, donde la sobriedad precisamente es legítima, impuesta, porque es en sí sagrada, porque está más allá de toda supuesta elevación en lo excelso. *¿Es esta vida aún la de los griegos? Sin duda que no lo es, pues la vida de una obra de arte pura no puede ser al tiempo la vida de un pueblo; ella no es la vida de un individuo, ni es otra cosa que su propia vida, la que encontramos en das Gedichtete* [lo poetizado]. Esta vida se encuentra de hecho formada en formas que son las del mito griego, pero (esto es lo decisivo) no tan sólo en ellas; precisamente el elemento griego se compensa, en la última versión, con otro que ha sido llamado “oriental” (lo que se ha hecho sin justificación explícita).¹⁴¹

Lo extranjero rompe con el paradigma estético predominante. La sobriedad es el signo de la vida que no obedece al principio de individuación de la antigüedad clásica. No es el tiempo de la vida de un pueblo, ni el de un individuo sino directamente *das Gedichtete*, es decir, está en juego un concepto-límite que en este caso escapa al elemento griego para equilibrarse (ese es el sentido de la “compensación”) con la sobriedad que es el designio propio del elemento oriental. Lacoue-Labarthe una vez más aporta una pista esclarecedora sobre el significado de esta irrupción de lo extranjero cuando menciona de qué manera el descubrimiento de Hölderlin consiste esencialmente en el descubrimiento de la *Grecia trágica*, no como modelo imitable, sino como un movimiento de trasgresión, esto es como *hybris*: “la Grecia así descubierta por Hölderlin es, en resumidas cuentas la *Grecia trágica*. Siempre que la esencia de lo trágico, dice en las *Anotaciones*, sea ese *monstruoso acoplamiento del dios y del hombre*, ese ilimitado devenir-uno y esa trasgresión (*hybris*) del límite, que la tragedia tiene precisamente la función de

¹⁴¹ II. 1. 129s. El énfasis es mío.

purificar, en un lejano eco de Aristóteles.”¹⁴² Ciertamente hay una alusión a la poética aristotélica, concretamente a la *poiesis* y a la *katarsis*, pero su eco es el de una lejana “resonancia”. Las palabras de Hölderlin aludidas corresponden a las notas sobre la traducción de Edipo. Ahí, en efecto, es concebido el significado de la representación trágica como purificación de una escisión infinita, sin límites: “la representación de lo trágico reposa preeminentemente en que lo monstruoso, como el-dios-y-el-hombre se aparean y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo infinito del hombre se hacen Uno en la saña, se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión.”¹⁴³ Estas palabras de Hölderlin muestran por qué la tragedia ática es el elemento clave, configurador y deconfigurador. Este conflicto es algo previo, algo necesario para concebir la nueva ley de identidad cuyo espacio es aportado desde el interior de la propia tragedia. Y esto es perceptible mediante el patente desequilibrio entre el diálogo y el coro trágico, pues uno suprime al otro: “de ahí el diálogo siempre conflictivo, de ahí el coro como contraste frente al diálogo. De ahí el agarrarse una a otra, demasiado inocente, demasiado mecánico y que acaba fácticamente, entre las diversas partes, en el diálogo, y entre el coro y el diálogo y entre las grandes partes o drámata, que constan de coro y diálogo. Todo es discurso contra discurso, que recíprocamente se suprimen.”¹⁴⁴ El *arte* trágico es un logro de los griegos para el cual debieron esforzarse, debieron enunciar una ley inédita, extranjera, a la cual debían someterse si su propósito era, según lo ya advertido por Lacoue-Labarthe, tener oportunidad de “apropiación de lo que se les ofrecía como propio.” Y es que no sólo era parte de su destino el *distanciarse del cielo* para entonces “con total fiel infidelidad, olvidar lo divino que inmediatamente les era demasiado cercano, sino también organizar esta vida desde entonces sobria y desembriagada,

¹⁴² Ph. Lacoue-Labarthe, “Hölderlin y los griegos” en *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*, Tr. C. Durán, Ediciones La cebra, Buenos Aires, 2010, p. 90.

¹⁴³ Op. cit., “Notas sobre Edipo”, p. 154s. El énfasis es mío.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 155.

y mantenerla en una justa medida.”¹⁴⁵ Como consecuencia de ello tendrían que edificar un “imperio del arte” y destacar el “heroísmo de la reflexión” y el “calmo vigor” del rigor técnico de su poesía cuyo carácter radica en la “claridad de la exposición”. Esto es lo rubricado por Hölderlin en una carta a Böhlendorf, al definir a los griegos en los siguientes términos: “son *menos maestros en el pathos sagrado*, ya que les era innato; por el contrario, *desde Homero sobresalen en el don de la exposición*, ya que ese hombre extraordinario tenía suficiente alma para capturar la sobriedad junoniana y occidental en beneficio de su imperio de Apolo, apropiándose así verdaderamente del *elemento extranjero*.”¹⁴⁶

La “claridad de la exposición” es igualmente el rasgo diferenciador de prácticamente todos los cambios introducidos en la última versión del poema. Cada uno de ellos obedece al principio de sobriedad, las imágenes y la introducción de las ideas y, finalmente, el nuevo significado de la muerte; todo se eleva, en tanto que resulta ilimitado, contra ese fenómeno que reposa en sí mismo y que está formado y limitado. En este momento Benjamin deja sin formular una interrogante: “que aquí se oculte una pregunta decisiva, y ello tal vez no sólo para el conocimiento de Hölderlin, no puede mostrarse en este contexto.”¹⁴⁷ Tal pregunta parece habrá de ser planteada cuatro años más tarde en su investigación sobre el concepto de crítica de arte de los primeros románticos. Ahí el orden al que apunta todo el análisis es propiamente el del pensamiento. Así, la “sagrada sobriedad” de las últimas obras de Hölderlin, alude a la más íntima certeza acerca del carácter sagrado de la vida que se expresa en ellas, más allá de cualquier exaltación sublime. La vida del poeta moderno ya no es la de los griegos y su modelo ha dejado de ser la antigüedad

¹⁴⁵ Op. cit., Ph. Lacoue-Labarthe, “Hölderlin y los griegos”, p. 90.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 91.

¹⁴⁷ II. 1. 130.

clásica.¹⁴⁸ Este es el punto de partida, el gesto inicial del principio romántico. Entonces la pregunta no formulada en este momento por Benjamin podría haber sido más bien algo similar a aquella de Novalis, en evidente referencia al cambio de orientación respecto al topos del poema y del pensamiento, una interrogante tan sobria como colmada de expresión espiritual:

¿No sería posible que hubiera un cielo en la filosofía, es decir, un caudal infinito de fuerza sistematizadora, siempre bajo el supuesto de un cuerpo central infinito que no fuese otro que el cielo mismo donde vivimos, oscilamos y estamos?¹⁴⁹

¹⁴⁸ Esto Hölderlin lo deja plasmado en su poema *An die jungen Dichter*, “A los jóvenes poetas” un poema que no carece de guiño pedagógico: “Mis queridos hermanos, quizá va a madurar / nuestro arte, tras un largo fermentar juvenil, / y llegará a lograr la *calma de lo bello*; / no dejéis la virtud, imitad a los griegos. / A los dioses amad, pensad en los mortales. / Ni ebriedad ni frialdad, ni descripción / Ni lección; si os asusta algún maestro / Pedid sólo consejo a la naturaleza.” F. Hölderlin, “A los jóvenes poetas”, en *Antología poética*, Tr. F. Bermúdez-Cañete, Cátedra, Madrid, 2006. El énfasis es mío. Cuando todas las fuerzas del artista se entregan a la naturaleza para sacar de ahí una forma nueva, la figura del genio libre pasa a ocupar el papel protagónico. Es incuestionable la importancia que tendrá en este nuevo orden el genio intelectual y artístico; no tanto esa imagen engañosa del *genio individual* que criticará Benjamin en su estudio sobre los románticos al referirse a la ironía como un “subjetivismo intencional” y en la negación de la materialidad de la obra, sino la figura del genio que lleva al límite sus sentidos y escucha el llamado de la tradición, a la vez que materializa su actividad creando obras nuevas, explorando lenguajes olvidados y produciendo, reflexivamente, formas inéditas de conocimiento.

¹⁴⁹ Novalis, *Gérmenes o fragmentos*, Tr. J. Gebser, Renacimiento, Madrid, 2006, p. 22.

1. 6. *Theorein / Kritiké*

Indagar el estado de la obra poética a partir del referente expuesto hasta este momento, precisará en lo sucesivo el esclarecimiento de un par de instancias filosóficas: la teoría y la crítica. En lo relativo a la teoría, persiste una idea de lenguaje en el corpus de la obra de Benjamin, así como cierta continuidad en ideas tales como *das Gedichtete*, experiencia y traducción de la obra de arte literaria. Lo anterior formará parte del material de trabajo conceptual de Benjamin y configura un particular universo en lo relacionado con su teoría del lenguaje y del arte. A partir de tal esclarecimiento, habiendo explicado el funcionamiento argumentativo de tales concepciones, será preciso escudriñar sus límites para lo cual la crítica aparece como instancia judicial y como actividad transformadora, la cual actualiza y cuestiona, al mismo tiempo, los fundamentos de la teoría en tanto ésta deviene dogmática. Esto implica un proceso del cual depende toda formulación teórica: “el concepto de lo dogmático se refiere simplemente a la *transición de la crítica a la teoría, de conceptos fundamentales generales a conceptos fundamentales particulares. Así pues, toda la filosofía es teoría del conocimiento, siendo por lo tanto teoría, teoría crítica y dogmática de todo conocimiento.*”¹⁵⁰ La crítica muestra tanto la ruptura como la continuidad entre pensamiento y obra, cumpliendo su función en diferentes niveles, los cuales remiten al entramado material de la obra, pero también muestra sus efectos en la evaluación del espectro histórico. El despliegue historiográfico de la crítica queda bien ejemplificado en el trayecto que va de *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*, donde el tema de la historia se asoma problemáticamente, pasando por el ensayo dedicado a *Las afinidades electivas* y mostrando sus efectos más plenos en el texto sobre el *Trauerspiel*. En torno a estas tres obras, las más sistemáticas de Benjamin y

¹⁵⁰ II. 1. 173.

cuyos objetivos no estaban exentos del todo de la obtención de reconocimiento universitario, se encuentran igualmente, en la misma constelación, otros textos breves pero no de menor importancia en la definición de la estética del poema. Tal estética encuentra conformación bajo su despliegue propiamente teórico, esto es: como teoría de la sensibilidad y de la experiencia, así como de una concepción particular del lenguaje que unifica todas las concepciones. Respecto a la perspectiva abierta con este referente, el tema de la traducción evidencia, mejor que ningún otro, la necesidad de clarificación de un constructo propiamente teórico que permita establecer contacto y esclarecer una realidad difícil de captar mediante el uso de esquemas teóricos establecidos previamente. Todo ello persiste en la idea de una experiencia extranjera, más allá de los límites y las fronteras propias de un pensamiento autocomplaciente. Benjamin ve en la traducción una instancia intelectual que logra mostrar los límites no sólo de los medios lingüísticos del hombre, sobre todo la traducción deja patentes los límites expresivos de cada lengua en relación a algo que preexiste a ella, y sin embargo también algo difícil de captar en la lengua materna como instancia orientadora cuyo sentido “abierto” al mundo (*¿Hasta qué punto logra tal apertura? ¿Con qué elementos establece contacto la lengua con esa realidad? ¿Bajo cuáles condicionantes expresivas es captable lo real?*) se debate entre las palabras y las cosas.

El poema aparece, entonces, como materialización representadora de la idea de arte en general. Es decir, el poema concebible como palabra pura, a fuer de que ésta alcance a captar la idea y se apropie del espacio abierto entre lo dicho y lo no dicho, entre lo expresable y lo inexpressivo. Como se ha especificado antes, el poema es también una obra preconditionada como espacio de acogida; aquello que logra albergar en su interior el grado más alto de fuerza poética, de *das Gedichtete*, y lo que perdura de ello, la experiencia del poeta, orientada a algo que, sin embargo, no será, *per se*, captado por el oído poético del posible lector o receptor. ¿No es en este

punto donde *la tarea* del poeta consiste en ofrecer su propia materia como *tarea* para el crítico? ¿No aporta la crítica aquello que vivifica a la obra siempre que ésta conserve su propio espacio orgánicamente vivo, es decir en das Gedichtete? La crítica complementa su actividad enjuiciadora y judicativa remitiéndose a su correlato de negatividad. Podría decirse que así como la tarea del poeta, y del artista en general, está condicionada por una renuncia, de la cual la propia obra logra adquirir sus medios hasta quedarse con lo esencial y necesario, así el crítico encuentra el designio de su propia tarea cuando concibe el punto de quiebra de la obra y cómo ésta logra captar en su materialidad la contradicción permaneciendo paralizada, mostrando una verdad errante y perecedera. Esa frágil instancia de la obra permanece cautiva en los ojos del crítico. Pero la crítica sólo es tal en tanto negatividad cuya fuerza es la representación de algo no-definible. Igualmente la crítica, como actividad destructiva, arroja los escombros de su *dynamis* sobre las urnas de la historia. ¿Qué es la historia ante tal voracidad crítica, ante este eminente *carácter destructivo*? Benjamin concibe la historia como ese “jardín de estatuas sin ojos” de *La carta* de Hofmannsthal, una especie de cementerio, un lugar sembrado de muerte donde han quedado aglutinadas una sobre otra las obras, los torsos, y cuyo mortuorio olor sólo permite percibir la imagen de una fuerza destructiva, totalmente inconcebible en tanto no se ponga atención en los residuos cuyo objeto de estudio es propiamente la tarea crítica heredada por el tiempo histórico.

Así pues, el desarrollo ulterior de este trabajo está dedicado a mostrar de qué manera, a través de la obra de arte, del poema, es captable el fundamento de la estética de Benjamin, y cómo tal fundamento está completamente articulado desde sus primeras obras cuyo centro gravitacional se encuentra en una época, la Goethezeit, y remite a una visión del mundo, a un ethos, en su doble significado de

carácter y morada: el primer romanticismo alemán.¹⁵¹ El posterior cambio de programa de Benjamin visto desde los antecedentes que acabamos de exponer, no es sino consecuencia de la actividad crítica que comienza a dar frutos desde los escritos de juventud. El *signo aurátil* de la obra de arte, el cual ha sido el foco de atención de la mayoría de los estudios consagrados a la estética benjaminiana, no representa sino el correlato de la contradicción histórico-secular de la obra, la de su quiebra, esto es, el reconocimiento de posibilidad de un espacio puro, la presencia de una lejanía entre lo expresable y lo inexpresivo, como aura adherida a la materia en una época de paroxismo dominada por la técnica.

¹⁵¹ Este periodo queda clausurado en 1925 con el trabajo sobre el Trauerspiel, un texto cuyo proyecto ya había sido delineado en 1916.

SEGUNDA PARTE

TEORÍA

La teoría no puede referirse nunca a lo real, pero en cambio tiene que estar en relación con el lenguaje.

W. Benjamin

Vivimos en el interior de nuestra lengua semejantes, la mayoría de nosotros, a ciegos que caminan sobre un abismo.

G. Scholem

2. 1. *Arché*

En una carta dirigida a Hugo von Hofmannsthal en 1924, Benjamin expone, valiéndose de una imagen arquitectónica, el impulso que guía toda “tentativa” literaria en su obra. Benjamin sabe lo que el tema del lenguaje, y particularmente el lenguaje lírico significa para su interlocutor, quien con el tiempo se convertirá en una especie de mentor. Esta carta no trata de ninguna crisis vocacional o existencial cuyos efectos trastorquen los cimientos de una idea de lenguaje como es el caso de ese extraordinario testimonio de renuncia a la lírica que es *La carta al Lord de Chandos* redactada por Hofmannsthal a principios del siglo XX. En este caso Benjamin expone una noción de lenguaje donde éste se presenta como una especie de suelo nutricio de toda expresión o reflexión literaria y científica, una convicción cuya certidumbre radica en percibir:

que cada verdad tiene su sitio, su palacio ancestral, en el lenguaje, que este palacio se construyó con los más antiguos *logoi*, y que, comparada con una

verdad así fundamentada, la percepción de la ciencia permanecerá inferior mientras, por así decirlo, irá pasando como nómada de aquí para allá por el terreno del lenguaje, convencida de que éste consiste en signos, una convicción que origina la arbitrariedad irresponsable de su terminología. Frente a ello, *la filosofía experimenta la eficacia benéfica de un orden por el cual sus exámenes tienden en cada caso a términos absolutamente definidos, cuya superficie incrustada en el concepto se desata bajo su contacto magnético y revela las formas de la vida lingüística oculta en ella.* Pero para el escritor esta relación representa la suerte de poseer en el lenguaje, que se despliega de este modo ante su mirada, la piedra de su fuerza intelectual.¹⁵²

La ciencia, según la idea de Benjamin, desfallece al referirse a lo real y pierde toda relación respecto al propio lenguaje. De manera que el vínculo más importante de toda teoría científica no debe buscarse ingenuamente en relación a una idea de realidad dada, sino respecto al lenguaje. Entonces, tomando como elemento orientador tal preeminencia del lenguaje es preciso cuestionar: ¿en qué consiste la idea del lenguaje de Benjamin y qué medios emplea para vincularse con esos antiguos *logoi* que habitan en el interior del palacio ancestral? ¿Cómo articular una teoría que no pierda contacto con el *logos* que le da lugar y la contiene?

El estado general de estas interrogantes es analizado en primera instancia en el conocido ensayo de 1916, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”. Se trata de un texto analizable como una especie de programa rudimentario y hermético en el que Benjamin recoge sus impresiones de lecturas y conversaciones con Gershom Scholem sobre filosofía del lenguaje. Se trata de un texto que Benjamin no vio publicado, cuyo primer objetivo era continuar por escrito

¹⁵² W. Benjamin, “Comentarios” en *Dos ensayos sobre Goethe*, Tr. G. Calderón y G. Mársico, Barcelona, 1996, p. 112. (*Gesammelte Briefe*, I, 392.) Traducción modificada.

las discusiones con Scholem sobre la esencia del lenguaje.¹⁵³ Sin embargo, lo expuesto en este esbozo de manera sinóptica, tiene continuidad en el corpus su obra. De manera preliminar hay que mencionar dos aspectos generales de la idea de lenguaje de Benjamin. En primer lugar, se trata de una advertencia hecha por el propio Scholem al referirse a Benjamin como “un puro místico de la lengua”¹⁵⁴, esto es, como un autor cuya orientación parte de reconocer que el “lenguaje, el medio en el que se desarrolla la vida espiritual de los hombres, posee una *cara interna*.” (12) En el lenguaje prevalece una instancia más allá de las relaciones de comunicación entre los seres: “el hombre se comunica, busca hacerse comprensible para los demás, pero en todos esos intentos late algo que no es tan sólo signo, comunicación, significado y expresión.” (12) Esta cara interna permanece oculta en la parte más común de la lengua como lo es la voz que da sonoridad y forma, pues todo ello, desde el primer momento, muestra más de lo que toda comprensión puede contener. En este sentido la cuestión más importante para Benjamin no es otra sino la de cualquier místico de la lengua: develar en qué consiste esta cara interna, tras lo cual la tarea filosófica radicarán en mostrar cómo se constituye y configura el carácter simbólico de la lengua.

La segunda observación previa tiene que ver con la idea de teoría en general y de teoría del lenguaje en particular. Para Benjamin el alcance de cualquier postura filosófica depende de la teoría del lenguaje. Por ejemplo, en otro texto programático de juventud, éste de 1917, concebido a partir del pensamiento de Kant, nos dice:

por encima de la conciencia de que el conocimiento filosófico es
absolutamente determinado y apriorístico, por encima de la conciencia de

¹⁵³ Benjamin consideró este escrito la primera de tres partes, siendo esta versión la única de la que hay testimonio. Cf. G. Scholem, *Historia de una amistad*, Tr. J. F. Yvars y V. Jarque, Península, Barcelona, 1987, p. 48.

¹⁵⁴ G. Scholem, *Lenguaje y cábala*, Tr. J. L. Barbero, Ediciones Siruela, Madrid, 2006, p. 14.

los sectores de la filosofía de igual extracción que las matemáticas, está para Kant el hecho de que el conocimiento filosófico encuentra su única expresión en el lenguaje y no en fórmulas o números. Y este hecho viene a ser decisivo para afirmar en última instancia la supremacía de la filosofía por sobre todas las ciencias, incluidas las matemáticas. *El concepto resultante de la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento creará un correspondiente concepto de experiencia, que convocará además ámbitos cuyo verdadero ordenamiento sistemático Kant no logró establecer. Y la religión es el de mayor envergadura entre estos últimos.*¹⁵⁵

De la reflexión sobre el lenguaje depende la concepción de la experiencia y el reordenamiento sistemático de todo el pensamiento, y dentro de ese nuevo orden la religión tendrá, necesariamente, que asumir su protagonismo. En ello reside la dificultad teórica de la cuestión: la tarea de toda teoría del lenguaje, y con ello de toda teoría en general en la medida que se encuentran anclada al lenguaje, no es otra que *permanecer sobre el abismo*. En la carta a Hofmannsthal el lenguaje aporta el “terreno” donde los palacios ancestrales del conocimiento hundan sus cimientos mientras las teorías científicas del lenguaje vagan errantes tratando vanamente de descifrar el saber a través de signos (fórmulas y números); en el texto de 1916, la errancia de la teoría es representada en su elemento abismal, algo “suspendido” sobre un abismo cuya “topografía” no es otra que el espacio del ser espiritual de las cosas: “entendida como hipótesis, la idea de que *el ser espiritual de una cosa consiste en su lenguaje* es el gran abismo en el que toda teoría del lenguaje amenaza caer, y la *tarea* de la teoría del lenguaje consiste en mantenerse sobre él suspendida.”¹⁵⁶

Suspendida sobre el abismo (Abgrund) la plausibilidad de la teoría del lenguaje depende, entonces, de una especie de trabajo de equilibrismo. Ante ello ¿cómo

¹⁵⁵ II. 1. 84. *Sobre el programa de la filosofía verdadera*. El énfasis es mío.

¹⁵⁶ II. 1. 146. *Sobre el lenguaje en cuanto tal*. El énfasis es mío. En adelante especificaremos la página correspondiente de esta edición entre paréntesis.

fundamentar, cómo encontrar fundamento (Grund) a una teoría que pervive suspendida sobre el abismo (Abgrund)? Lo designado por el propio Benjamin como *tarea* (Aufgabe) de la teoría del lenguaje, consiste en persistir suspendida sobre el abismo, suponiendo que la teoría permita “ver”, pueda dar alguna estructura a la cara interna de la lengua y con ello expresar lo inexpresable. La tarea de la teoría no es otra sino concebir sus posibilidades para acceder al terreno místico de la lengua, ahí donde está su fundamento, en el fondo imposible del abismo. Ahora bien, no perdamos de vista que si la plausibilidad de toda teoría del lenguaje, o del conocimiento, está suspendida sobre el abismo, esto se debe a que Benjamin ha tomado la determinación de concebir el lenguaje como “ser espiritual”. Una clave para esclarecer la paradoja inherente al ser abismal del lenguaje queda formulada mediante el tema de la secularización de la lengua que se alcanza a entrever en los pasajes antes mencionados. Cuando Benjamin reformula el problema del lenguaje a través del pensamiento kantiano como la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento que tiene que aportar un nuevo concepto de experiencia, y con ello reordenar sistemáticamente los demás ámbitos de lo humano, está pensando principalmente en el olvido de la religión operado desde el pensamiento ilustrado, esto es, el olvido de un ámbito de la “mayor envergadura” entre los que han quedado fuera del sistema kantiano. Antes de formular una dialéctica de la secularización, es decir, una dialéctica cuyo eje principal es la interacción entre lo sagrado y lo profano en el lenguaje, Benjamin parte de un paradigma puramente teológico. En el escrito de 1916 encontramos la descripción de un proceso decadente, o dicho en sus términos, la descripción de una caída al elemento abismal a través de la cual se pueden detectar tres etapas en la historia bíblica del *Génesis* claramente identificables, tal como lo muestra Stéphane Mosès:

En la primera, la palabra divina aparece como creadora (Gen. I, 1-21), designa el lenguaje en su esencia original, coincidiendo perfectamente con la realidad que designa. En este nivel primordial, al que el hombre no tuvo ni tendrá nunca acceso, la dualidad de la palabra y de la cosa no existe todavía; el lenguaje es, en su esencia misma, creador de realidad. En la segunda etapa, según el relato bíblico (Gen. II, 18-24), Adán da nombre a los animales. Este acto de nominación funda el lenguaje original del hombre, hoy perdido, pero cuyos ecos permanecen para nosotros a través de la función simbólica, es decir poética del lenguaje. Lo que lo caracteriza es la coincidencia perfecta de la palabra y de la cosa que designa. En esta fase, lenguaje y realidad ya no son idénticos, pero existe entre ellos una especie de armonía preestablecida: la realidad es totalmente transparente al lenguaje, el lenguaje abarca, con una precisión casi milagrosa, la esencia misma de la realidad. En la tercera etapa, el «lenguaje paradisiaco», dotado de un poder mágico para poner nombre a las cosas, se pierde y se degrada hasta convertirse en simple instrumento de comunicación. Benjamin, que interpreta aquí el relato del pecado original (Gen. II, 25-III, 24) a la luz del episodio de la torre de Babel (Gen. XI, 1-9), ve en la función comunicativa del lenguaje el signo de su decadencia.¹⁵⁷

En efecto, estos tres momentos que van de la palabra divina a la nominación adánica como función simbólica, y la función comunicativa, que da pie finalmente a la instrumentalización de la lengua, se encuentran como telón de fondo en la descripción benjaminiana. El lenguaje termina cayendo irremediabilmente en el “abismo de la charlatanería”. Después de la inminente pérdida del vínculo original entre la palabra y la cosa, el lenguaje sólo se aproxima infructuosamente, limitándose a una especie de “sobred denominación”. En este contexto de incertidumbre puede hablarse de una preeminencia del “lenguaje secularizado”

¹⁵⁷ S. Mosès, *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Tr. A. Martorell, Cátedra, Valencia, 1997, p. 88.

cuya carencia no radica necesariamente en la pobreza del lenguaje comunicativo, por el contrario, es demasiado rico pero se encuentra limitado a su función “instrumentalizadora” tras lo cual la naturaleza queda relegada al mutismo y la desolación, y la palabra adánica permanece como testimonio ciego ante la presencia de una dimensión simbólica de la lengua en espera de algo, o de alguien, que actualice su potencia poética. Otro proceso bien distinto es el que se da respecto al paradigma del lenguaje y la teología en *La tarea del traductor* (1923). Mientras el escrito de 1916 está centrado principalmente en el proceso decadente, el texto sobre la traducción describe un proceso ascendente hacia la realización utópica. Podría decirse que en este caso el punto de partida es la secularización radical de las lenguas, es decir, un contexto de paroxismo donde es latente la decadencia en el interior del lenguaje, en la que se expresa la corrupción de la condición humana después de la caída y desde ahí se esboza un movimiento de vuelta hacia la perfección perdida. En términos históricos la degradación del lenguaje está expuesta de manera ascendente, lo cual coincide con su purificación progresiva, es decir, con el proceso de restauración del lenguaje adánico. Benjamin regresa a la diferencia entre el aspecto comunicativo y el aspecto simbólico del lenguaje, estableciendo un paralelismo con otra oposición, la del acto de significar y la forma de significar. En el lenguaje comunicativo la intención del locutor está centrada en el acto de significar, en el acontecimiento del mensaje que pretende transmitir. En el uso simbólico del lenguaje, por el contrario, se insiste en la “forma de significar”, es decir, en lo que hoy llamaríamos el significante.”¹⁵⁸ En el caso del texto sobre la traducción, las implicaciones teóricas no son del todo distintas a lo expuesto de manera general sobre este tema en 1916, cuando ya se advierte en la traducción una instancia ascendente aportadora de conocimiento.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 89.

Hasta el momento hemos mencionado dos aspectos determinantes en la orientación de la idea de lenguaje de Benjamin: la noción de un *lenguaje mágico* y la fundamentación de una teoría condicionada a permanecer suspendida sobre el abismo del ser espiritual del lenguaje. Posteriormente se ha mencionado la triada sustraída del *Génesis* bíblico, mediante la cual queda bien expuesta la presencia de la teología en la idea de lenguaje de Benjamin. El proceso decadente, la caída descrita ahí, contrasta con lo descrito en *La tarea del traductor* donde impera un proceso ascendente cuyo objetivo es la consecución de conocimiento, que a su vez es la vía para acceder a la idea de Dios. Sin embargo, ya en la primera exposición programática de Benjamin relativa a la teoría del lenguaje, es decir la de 1916, se ha logrado dilucidar, aunque parcialmente, el papel de la traducción y sus efectos sobre la idea de conocimiento. Como lo observa Stéphane Mosès, la trama teológica de la caída está presente como una especie de telón de fondo frente al que aparecen una serie de ideas y conceptos, los cuales instauran cada uno a su manera, cierta tensión respecto al entramado teológico. Ello da un carácter especialmente programático a la exposición benjaminiana. En las siguientes páginas abordaremos cuatro aspectos o enunciados inherentes a lo expuesto por Benjamin en el texto de 1916. El punto de partida radica en una distinción que nos remite a la ya mencionada idea de ser espiritual frente al ser lingüístico, seguido de los temas consagrados a la comunicación; el hombre y el nombrar, y finalmente, el tema relativo a la gradación y revelación.¹⁵⁹ Definitivamente el programa de Benjamin no se limita a estos cuatro

¹⁵⁹ A estos cuatro aspectos enunciados en el escrito de 1916, es posible agregar otros tres más como lo son el concepto de traducción, el lenguaje del arte y la simbólica del lenguaje. Estos siete elementos o enunciados permiten transitar por la teoría del lenguaje en particular y la teoría filosófica en general. En cada uno de estos temas prevalece una clara conexión con ideas expuestas en textos de diferentes periodos del pensamiento benjaminiano. Todo ello, visto con perspectiva, configura una especie de constelación cuyo centro neurálgico gira en torno al tema del lenguaje. Los dos últimos temas, esto es, los concernientes al lenguaje del arte y la simbólica del lenguaje, dan pie a un desarrollo ulterior más extenso en la medida que aparecen como elementos fundamentales de la teoría romántica de la obra de arte literaria y del concepto de crítica inherente a los románticos. Ambos aspectos son analizados y desarrollados extensamente en la tesis doctoral de Benjamin denominada *El concepto de crítica de arte del romanticismo alemán*.

temas, pero a partir de ellos puede exponerse de qué manera queda articulado el *arché* del pensamiento benjaminiano. ¿A qué nos referimos con esto? Evidentemente el lenguaje se presenta preeminentemente como un elemento espiritual, como el suelo nutricional de todo conocimiento científico. Todo ello se resuelve en un *principio* fundamentalmente teológico, en una *revelación* cuyo contenido de verdad no es expresable mediante proposiciones lingüísticas sobre lo existente, sino en relación a algo centrado en el hecho mismo del ser del lenguaje y del conocimiento. En este sentido cobra pleno valor la revelación, en la medida que la verdad concerniente al lenguaje consiste en que el hombre revela lo existente a través de él, pero no revela el lenguaje en cuanto tal. Esto ha sido definido claramente por Giorgio Agamben con los siguientes términos: “el hombre ve el mundo a través del lenguaje, pero no ve el lenguaje. Esta invisibilidad del revelante en aquello que él revela es la palabra de Dios, es la revelación.”¹⁶⁰ Extraña contradicción en tanto la revelación es siempre de algo inalcanzable por completo para el conocimiento. Lo revelado no es una especie de objeto o instrumento susceptible de ser conocido en su totalidad, ya que nunca habrá un instrumento adecuado para ello. Entonces lo que revela el lenguaje es la revelación misma. En ello consiste fundamentalmente el *arché* del pensamiento como acontecimiento, es decir, en la posibilidad de concebir el mundo y producir conocimiento.

¹⁶⁰ G. Agamben, “La idea del lenguaje” en *La potencia del pensamiento*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, p. 29.

2.2. *El lenguaje abismal*

La primera proposición de las cuatro mencionadas, consiste en percibir cómo se mantiene, si tal cosa sucede, la teoría del lenguaje sobre el abismo, para lo cual Benjamin elabora una distinción inicial de carácter ontológico entre ser espiritual y ser lingüístico. Esta división es el supuesto teórico más importante del texto y su objetivo radica en dejar en claro que el lenguaje se extiende a todos los ámbitos de la manifestación espiritual humana, los cuales participan, de alguna manera, en el lenguaje: “no hay acontecimiento que pueda darse en la naturaleza, en la animada o inanimada, que no participe de algún modo en el lenguaje, pues a todo es esencial comunicar su contenido espiritual.” (145) De inmediato Benjamin aclara que la palabra “lenguaje”, tal como se emplea en esta afirmación, no es ninguna metáfora pues se refiere a un “conocimiento pleno” en la medida que comunica su ser espiritual en la expresión. En ello radica la afirmación con la que comienza este escrito: “toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser entendida en tanto que un tipo de lenguaje.” (144) Entonces, la diferencia establecida entre ser espiritual y lingüístico debe interpretarse a partir de la certeza “de que no nos podamos imaginar una total ausencia de lenguaje en algo existente” (145), dado el caso, es decir, el de una existencia que careciese por completo de relación con el lenguaje, no estaríamos sino ante una idea: “pero una idea a la cual no se le puede sacar ningún partido ni siquiera en el ámbito de las ideas, cuyo perímetro lo marca la idea de Dios.” (145) Lenguaje es pues, toda expresión que comunique contenidos espirituales. Pero estos contenidos espirituales que se comunican en el lenguaje no son el lenguaje mismo. Justo en ello estriba la diferencia entre el contenido espiritual y el lingüístico, el ser espiritual que se comunica en el lenguaje no es el lenguaje mismo, sino algo a distinguir respecto de él. Aquí aparece en su dimensión general la apuesta teórica de Benjamin tal como lo hemos mencionado antes: “entendida

como hipótesis, la idea de que el ser espiritual de una cosa consiste en su lenguaje es el gran abismo en el que toda teoría del lenguaje amenaza caer, y la *tarea* de la teoría del lenguaje consiste en mantenerse sobre él suspendida. Así, la distinción establecida entre el ser espiritual y el ser lingüístico a través del cual aquél se comunica es la distinción más primordial en una teoría del lenguaje." (146) A esta afirmación Benjamin agrega una nota a pie de página, una nota que cuestiona directamente cierta trama filosófica, la cual dice: "¿O es más bien la tentación de situar la hipótesis al principio lo que conforma el abismo de todo filosofar?" (145) ¿Qué significa tal "tentación" filosófica? ¿Qué quiere decirnos Benjamin con esto? Él mismo está a punto de emprender su propia apuesta teórica que como tal no aspira sino a permanecer suspendida sobre el abismo, pero la "tentación", *Versuchung*, de formular una hipótesis y situarla al principio da lugar al abismo de todo filosofar. Benjamin nos sitúa frente a una doble tensión abismal, una interior y otra exterior a la filosofía. La trama interior supone la "tentación" de la propia filosofía cuando trata de anteponer una hipótesis, es decir, una especie de metalenguaje cuyas deducciones pretenden encontrar un fundamento en aquello que no tiene fondo. Sin embargo no se puede estar fuera del lenguaje, no se puede escapar de los contenidos espirituales que permanecen tras su rastro. Benjamin no logrará escapar de esta aporía, la aporía del abismo filosófico, aquella que trata de encontrar fundamento en esa otra condición abismal interior a la propia filosofía, una condición que como veremos en seguida, sólo es posible aceptar si se asume como *principio* condicionante de toda hipótesis filosófica.

En principio la trama externa de toda filosofía del lenguaje trata estrictamente de formular una teoría sobre el lenguaje abismal. El texto de Benjamin, como sucede con cualquier teoría, está orientado hacia esta trama externa que como hemos comentado antes, radica en la descripción de una caída. Esto supone que la filosofía debe asumir una paradoja surgida de la distinción entre ser espiritual y ser

lingüístico. Esta exterioridad del lenguaje ha quedado formulada en la diferencia entre ser lingüístico y espiritual como si se tratara de una *tercera lengua*.¹⁶¹ En ella el lenguaje extiende su existencia, se manifiesta en la espiritualidad humana de la cual el lenguaje es inherente, y de ahí se extiende a todos los demás ámbitos. De esta manera no existen cosas ni acontecimientos de la naturaleza animada o inanimada que no participen en el lenguaje, ya que a todo es esencial comunicar su contenido espiritual. Por tal motivo es imposible pensar o imaginar algo fuera del lenguaje, algo que no comunique su “ser espiritual en la expresión”. Aquí nace la paradoja que supone situarse fuera de él. Salir del lenguaje valiéndose de los medios lingüísticos como sucede en la teoría; ahí mismo surge la otra paradoja aún más radical “tan profunda como inconcebible” ya presente en el doble sentido de la palabra *logos*, aquello que para Benjamin debe encontrar cierta “solución” en la teoría sin que los efectos de la paradoja en cuanto tal queden superados del todo, siempre que se asuma como hipótesis que se trata de algo “irresoluble cuando nos la encontramos al principio”. (146) En este sentido se puede decir que Benjamin tiene que concebir un entramado teórico al referir una especie de tercera lengua; a ello alude la idea de un “lenguaje general”, *Sprache überhaupt*, más allá de toda división posible, más allá de la separación entre el contenido espiritual y lingüístico, que permita transitar de la aporía, como tal irresoluble e intransitable, a la potencia intelectual que impulsa al pensamiento y por lo tanto a la teoría.

¹⁶¹ Jacques Derrida plantea la noción de *tercera lengua* a partir del análisis de una carta de Gershom Scholem dirigida a Franz Rosensweig en 1926. En la carta Scholem expone su preocupación respecto al uso del hebreo, la lengua sagrada de las escrituras, como lengua secular. El conflicto no es otro que la “actualización de la lengua hebraica” (17). Ante tal cuestión el lenguaje de la teoría puede verse como una especie de lenguaje que toma cierta perspectiva al diferenciar entre lenguaje sagrado y secular, como si se tratara de una tercera lengua, un elemento cuya intención no es otra que presentarse como elemento diferenciador y metalingüístico, y por tanto, como supuesto teórico: “La expresión *tercera lengua* nombraría más bien un elemento diferenciado y diferenciador, un medio que no sería *stricto sensu* lingüístico sino el medio de una experiencia de la lengua que, no siendo ni sagrada ni profana, permite el pasaje de la una a la otra -y decir la una y la otra, traducir la una en la otra, nombrar de la una a la otra.” J. Derrida, “Los ojos de la lengua”, Tr. J. Acosta, *Nombres*, Córdoba, año XIX, 24, Noviembre de 2010, p. 32.

El fundamento de la teoría tiene que asumir la paradoja del lenguaje en general como hipótesis y con ello se conmina a la propia teoría a adoptar cierta performatividad. De esto se desprende la segunda proposición. Benjamin se pregunta: *¿qué comunica el lenguaje?* La respuesta coincide plenamente con la “diferencia” antes mencionada: el lenguaje comunica “el ser espiritual que le corresponde.” (146) Pero este “ser” no se comunica “en” el lenguaje, sino “mediante” el lenguaje. Desde este momento la comunicación es un tema de la pluralidad de las lenguas, donde queda evidenciada la dificultad de la propia comunicación. El ser espiritual no puede ser igual al ser lingüístico. Esta “identidad” sólo es posible en virtud de que el ser espiritual pueda ser comunicable: “Lo que en un ser espiritual es comunicable es su ser lingüístico. Así pues, el lenguaje comunica el ser lingüístico propio de cada cosa, mientras que su ser espiritual sólo lo comunica en la medida en que está inmediatamente contenido en el ser lingüístico, en la medida en que es comunicable.” (146) A la cuestión *¿qué comunica el lenguaje?*, Benjamin responde específicamente: “*cada lenguaje se comunica a sí mismo*”. (146) A través de este punto se pueden destacar dos aspectos fundamentales en la idea de lenguaje: lo medial y el carácter fundamentalmente mágico e infinito del lenguaje. No sólo el lenguaje “se” comunica a sí mismo sino “en” sí mismo, esto pone énfasis en su carácter de *medium* (*Medium*) de la comunicación, de manera que “lo medial, que es la inmediatez de toda comunicación espiritual, es pues el problema fundamental de la teoría del lenguaje; y si se considera mágica a esta peculiar inmediatez, el problema primigenio del lenguaje es su magia. Claro que, al mismo tiempo, el hablar de la magia del lenguaje nos remite a otra cosa: su infinitud.”¹⁶² (147) Lo anterior tiene que ver con

¹⁶² El pasaje de Benjamin se refiere al lenguaje como *Medium*, es decir, no se trata de un atributo asignado al lenguaje, sino más bien del lenguaje mismo, con lo cual puede detectarse su carácter *medial* así como su inmediatez que es donde reside su magia: “Oder genauer: jede Sprache teilt sich in sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das »Medium« der Mitteilung. Das Mediale, das ist die Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie.” (GB. I.1. 143).

la inmediatez, siempre que se tome en cuenta que *mediante* el lenguaje no se comunica nada, es decir: “lo que se comunica en el lenguaje no puede ser medido o limitado a partir o de fuera, por lo que todo lenguaje posee su única e inconmensurable infinitud. Y es que su ser lingüístico, y no sus contenidos verbales, le marca su límite.” (147) Mientras el ser lingüístico marca los límites de la expresión (en ello radica su insuficiencia expresiva), los contenidos espirituales del lenguaje son infinitos, en razón de lo cual cobra sentido, entre otras cosas, la cuestión de la poesía y el poema mencionada por Benjamin en su texto dedicado a la *tarea* del traductor. Ahí Benjamin se pregunta: “¿Qué es lo que el poema comunica? Muy poco a quien lo entiende. Porque lo esencial en un poema no es la comunicación ni su mensaje.”¹⁶³ Si hay un ámbito donde se muestra claramente la infinitud de los “contenidos verbales”, *el problema primigenio* del lenguaje, su radical contenido espiritual, es en el poema, eso que ofrece su espacio para dejar patente la infinitud de aquello que lo materializa. El poema muestra la infinitud espiritual del lenguaje al tiempo que trasgrede los límites del ser lingüístico. Si en lugar del poema nos centramos en la figura del poeta como instancia generativa, no resulta sino pertinente analizar lo que Benjamin dice sobre la capacidad nominativa del hombre que es el tema que le ocupa de inmediato.

La tercera proposición concierne, entonces, a la capacidad nominativa del hombre. Así como se ha comentado antes que el ser lingüístico de las cosas es su lenguaje, ello se puede hacer extensivo a una perspectiva propiamente antropológica, esto es, según Benjamin: “el ser lingüístico del hombre es su lenguaje.” (147) Esta afirmación queda explicitada del siguiente modo: el hombre comunica su propio ser espiritual en su lenguaje, en este caso “el lenguaje del hombre habla en las palabras” comunicando su ser espiritual, en la medida de lo

¹⁶³ IV. 1. 9. *La tarea del traductor*.

comunicable al dar nombre a las cosas. En consecuencia es posible conocer otros lenguajes más allá del lenguaje humano, pero aceptando que no conocemos otro lenguaje “denominador” que no sea el del hombre. Con lo cual queda establecida una diferencia tan sutil como determinante: “al identificar el lenguaje denominador con el lenguaje en cuanto tal, la teoría del lenguaje se priva de los conocimientos más profundos. *Por tanto, el ser lingüístico del hombre consiste en que éste da nombre a las cosas.*” (147) La teoría del lenguaje no debe olvidar la diferenciación de estas dos instancias: el ser lingüístico del hombre consiste en “dar” nombre a las cosas; por otra parte, la entidad espiritual del lenguaje no debe ceñirse a tal actividad nominadora, sino permanecer como aquello que supone en sí lo no-nominado pero susceptible de *serlo*, permaneciendo entonces como entidad *desconocida*, pero no ajena al conocimiento ni al arte.

Paralelamente a la diferencia entre el ser lingüístico y espiritual, Benjamin propone una diferencia en lo relativo a la comunicación: el hombre comunica su ser espiritual “en” los nombres no “mediante” ellos, “quien crea que el hombre comunica su ser espiritual *mediante* los nombres no puede en modo alguno suponer que es su ser espiritual lo que comunica, pues eso no sucede mediante nombres de cosas, mediante palabras mediante las cuales designa a una cosa.” (148) Esta creencia es lo característico de la “concepción burguesa” del lenguaje, la cual da por hecho que el ser humano comunica una cosa usando la palabra como instrumento de la comunicación: su objeto es la cosa y su destinatario el ser humano. Frente a esto la idea del lenguaje de Benjamin antepondrá persistentemente la idea de un lenguaje mágico o místico que “no conoce instrumento, no conoce objeto ni destinatario de la comunicación. De acuerdo con ella, *en el nombre el ser espiritual del ser humano se comunica en Dios.*” (148) Para decirlo en su expresión más directa: *Sprache ist Namen*, el lenguaje es nombre. *Sprache* es a la vez lengua y lenguaje (en su interior, el término alemán guarda este doble significado). No es suficiente decir que la lengua *es* o

consiste en nombres. Hablar es *nombrar*, es *llamar*. Hay dos instancias inherentes a esta concepción como ya lo hemos visto. En primer lugar el nombre “es la esencia más interior al lenguaje” (148), el nombre hace coincidir completamente *el lenguaje en cuanto tal* en el ser espiritual del hombre; y sólo por eso el ser espiritual del hombre es el único de los seres espirituales comunicable por completo. Esto deja patente la diferencia entre el lenguaje humano y el lenguaje de las cosas. Como el ser espiritual del hombre es el mismo lenguaje, el hombre no se puede comunicar mediante el lenguaje, sino sólo en él. De otro modo caeríamos en el equívoco de ver al lenguaje como instrumento y al nombre como medio de su ser espiritual. El lenguaje en cuanto tal, es decir, en cuanto entidad espiritual es el “núcleo” intensivo del lenguaje, y el hombre es quien da nombres restituyéndose de la decadencia instrumental, pues desde él habla el lenguaje puro. Justo en ello radica la segunda instancia: el lenguaje es el ser que se comunica en el nombre. El nombre es la auténtica “llamada” del lenguaje. El hombre es quien *invoca* y *convoca* a los nombres, el que hace el llamado. Así es como el hombre deviene el “señor de la naturaleza”, pues da nombre a las cosas “mediante el ser lingüístico de las cosas, llega el hombre a conocerlas a partir de sí mismo: a saber, en el nombre. La Creación de Dios queda completa al recibir las cosas su nombre del hombre, desde el cual, en el nombre, sólo habla el lenguaje.” (149) Planteado esto, Benjamin especifica un aspecto más respecto al nombre: “se puede por tanto calificar el nombre de lenguaje del lenguaje (si el genitivo no indica la relación de instrumento, sino la de medio), y en este sentido el ser humano, ya que habla en el nombre, es también el hablante del lenguaje, su único hablante.” (149) Este gesto, esta manera de plantear la cuestión, es lo que configura tanto un conocimiento como un principio metafísico común a muchas lenguas e instituye un elemento teórico fundamental: *Sprache ist Namen*. En él hay un llamado a la esencia del lenguaje y de la lengua. Él contiene en una palabra, un nombre, el nombre de nombre. El ser del lenguaje no reside en el verbo, en el sentido gramatical,

en los atributos, o en la proposición. Aquello que no tiene la forma gramatical del nombre (que no es aquí el sustantivo sino la referencia nominal) no pertenece al lenguaje sino en la medida en que todos los elementos del lenguaje se dejan nominalizar: el verbo, el adjetivo, la preposición, el adverbio. El nombre no tiene el valor nominal del sustantivo, él significa el poder de nombrar, de llamar en general. *Sprache ist Namen*, el lenguaje es nombre, invoca la esencia del lenguaje y actualiza la ponencia nominal de la lengua. Tras lo cual puede decirse, como lo ha dicho Jacques Derrida respecto de Scholem:

en el nombre es donde se oculta la potencia del lenguaje, en él está sellado el abismo que él encierra. Hay entonces un poder del lenguaje, a la vez una *dynamis*, una virtualidad disfrazada, una potencialidad que podemos hacer pasar, o no, al acto; ella está escondida, oculta, adormecida. La cara oculta del lenguaje, su potencia. Esta *potencialidad es también un poder (Mach)*, una eficacia propia que *actúa por ella misma*, de *manera casi autónoma*, sin la iniciativa de y *más allá del control de los sujetos hablantes*.¹⁶⁴

Esta manera de situarse fuera del control del poder subjetivo, se debe sobre todo a que el poder mágico del nombre produce poderes y *llamados* reales, imposibles de ser manipulados por el hombre. El nombre esconde, guarda en su potencia un poder de manifestación y ocultación, de revelación y cifra hermética. Y lo que el nombre esconde es el abismo que está encerrado en él. Invocar un nombre es hacer un llamado a su apertura, es encontrar en él no ya una cosa, sino algo así como una realidad abismal, el abismo como *la cosa misma*. Ante tal poder, una vez despertado, no queda sino reconocer *la imposibilidad del sujeto de mantener el control*. Los nombres son trascendentes y más poderosos que los hombres quienes en su

¹⁶⁴ Op. cit., *Los ojos de la lengua*, 49s. El énfasis es mío.

existencia, en su finitud, en su mortalidad, los invoca. Por tal razón la mayoría de los hombres (tal es la confesión de Gershom Scholem a Franz Rosenzweig), caminan sin saberlo como ciegos sobre un abismo. El hombre al invocar los nombres abre los poderes que ellos ocultan y hace un llamado a la esencia abismal del lenguaje.

Una vez mostrado el carácter abismal del lenguaje y habiendo reformulado, mediante la teoría del lenguaje, el principio que considera lingüístico tanto el ser espiritual del hombre como el de las cosas, en la medida que éste es comunicable, podemos abordar el último tema en cuestión. Benjamin dirige su atención a la densidad y gradación en el proceso de comunicación al interior del ser espiritual del lenguaje: “Las diferencias de las lenguas son diferencias de medios, los cuales se diferencian a su vez por su *densidad, gradualmente*; y esto en el doble sentido de la densidad de lo comunicante (denominador) y la densidad de lo comunicable (nombre) precisamente en la comunicación.” (150) Las implicaciones de este doble criterio, el de densidad y gradualidad, son perceptibles dentro de dos órdenes, a saber: el metafísico y el teológico. Para detectar tales efectos Benjamin vuelve a la equiparación que se ha empleado desde un principio como criterio fundamental: “la equiparación comparativa del ser espiritual con el lingüístico, que sólo conoce diferencias graduales, tiene sin duda como consecuencia para la metafísica del lenguaje la gradación del ser espiritual. Dicha gradación, que tiene lugar en el interior mismo del ser espiritual, no puede subsumirse bajo una categoría superior, por lo que conduce a la gradación de todos los seres espirituales y lingüísticos desde el punto de vista de la existencia o del ser.” (150) En lo anterior podemos leer claramente que Benjamin asume, en este momento, una perspectiva distinta a la de una caída del lenguaje. Tal parece que ahora se adopta otro criterio. Al interior de la entidad espiritual del lenguaje la gradación no permanece subsumida a una categoría superior. Este aparente cambio de orientación no clausura o limita los efectos de la idea del lenguaje sustraída de la interpretación bíblica, por el contrario,

despeja el camino de la reflexión filosófica para profundizar en la teología mediante la filosofía de la religión:

La equiparación del ser espiritual con el ser lingüístico es tan relevante metafísicamente para las teorías del lenguaje porque conduce al concepto que una y otra vez se ha elevado como por sí mismo en el centro de la filosofía del lenguaje y que ha conformado la más estrecha conexión de dicha filosofía con la filosofía de la religión. Nos estamos refiriendo al concepto de revelación. (150)

Para concebir el significado de esto en su dimensión más justa, habrá que avanzar con mucho cuidado a través de la descripción de Benjamin. En primer lugar hay una idea que nos remite directamente a cierto antagonismo dentro de las concepciones místicas del lenguaje. Hay que recordar las palabras de Scholem al mencionar que todo místico de la lengua consagra su actividad a buscar la cara interior del lenguaje, la cara oculta. Y no es otra cosa la observada por Benjamin al interior de la expresión lingüística: “Dentro de toda configuración lingüística impera el antagonismo de dicho y decible con indecible y no dicho. Al observar este antagonismo, en la perspectiva de lo indecible puede *verse* al mismo tiempo el último ser espiritual.” (150) Ahora bien, aunque el hombre logre cierta comunión con Dios por medio de su capacidad de dar nombres, por su capacidad de llamar e invocar, el ser humano se encuentra también conectado con el lenguaje de las cosas. Dado que la palabra humana es el nombre mismo de las cosas, no podrá reaparecer la idea (propia de la concepción burguesa del lenguaje) de que la palabra sólo guarda una relación accidental con las cosas, de que la palabra es signo de aquellas o que es signo de un acontecimiento que se estableció por convención. El lenguaje nunca da *meros* signos. Pero el tema no se resuelve simplemente descartando una teoría por otra, el “rechazo de la teoría burguesa del lenguaje mediante la teoría mística del

lenguaje sin duda es equívoco.” (155) ¿A qué se refiere tal equivocidad? Es como si se tratara, en algún grado, de cierto despropósito rechazar una teoría, la burguesa, mediante la teoría mística del lenguaje. Este no es el momento de jerarquización. ¿En qué radica entonces eso que parece ser un “despropósito”? La perspectiva asumida por Benjamin en este momento es la de una realidad totalmente existencial, no subsumida bajo ninguna categoría superior en lo relativo a la gradación de todos los seres espirituales y lingüísticos, y esa manera de *ver* las cosas no permite marcar claramente la preeminencia de una *teoría* sobre otra. Estamos entonces en un nivel de total paroxismo, donde no hay cabida para ningún criterio o jerarquía respecto a cualquier supuesto teórico o filosófico. Esta virtualidad del lenguaje queda evidenciada cuando Benjamin define la teoría mística del lenguaje y cómo ésta no escapa al dilema que finalmente resplandece oculto en el lenguaje, visto desde la perspectiva de la existencia:

De acuerdo con ésta [la teoría mística del lenguaje], la palabra es la esencia de la cosa, algo que es incorrecto porque la cosa no tiene ninguna palabra, habiéndose creado a partir justamente de la idea de Dios y siendo en su nombre conocida según palabra humana. Este conocimiento de la cosa no es creación espontánea: no sucede a partir del lenguaje de forma ilimitada e infinita como él sí sucede; sino que el nombre que el hombre da a las cosas se basa en cómo ella se comunica al hombre. Así pues, en el nombre, la palabra divina ya no sigue creando; concibe parcialmente pero sólo al lenguaje. De modo que esta concepción se dirige al lenguaje de las cosas, a partir de las cuales la palabra divina resplandece en la magia muda de la naturaleza. (155)

Esta confusión, inversión o virtualidad del lenguaje es muy importante a lo largo de la obra de Benjamin. Parece haberse trasgredido todo orden jerárquico, toda

consecuencia entre las esencias y las apariencias. Por tal motivo la cosa no tiene ninguna palabra sino que *es conocida en su nombre por la palabra humana*. La palabra divina deja de crear en aquello propio del hombre que, como lo hemos visto, es una especie de encadenamiento entre su capacidad nominativa, su capacidad de invocar, de dar nombre y su entidad lingüística como aquello donde se dirime de manera más instrumental la lengua. Todo esto no supone en sí mismo ningún orden jerárquico, en ello radica el equívoco de algunas teorías místicas del lenguaje, en ver en la palabra la esencia de las cosas. Las cosas, al ser creadas por idea de Dios, sólo pueden ser conocidas por el nombre que el hombre les ha asignado. No se abandona, entonces, el orden místico del lenguaje. Benjamin no cambia de perspectiva, sólo especifica: ahí donde la palabra divina ha dejado de crear queda la mudez de las cosas y de la naturaleza. Ahí mismo permanece, en potencia, la palabra divina cuyo resplandor sólo es concebible mediante su revelación. Entonces ¿cuál es el sentido de esta revelación? Antes mencionamos el significado fundamental, el *arché* de la revelación, como algo que se muestra inalcanzable a los medios cognitivos del hombre. Lo revelado no es un objeto o un instrumento susceptible de conocerse en su totalidad ya que nunca habrá un instrumento adecuado para ello. Lo que devela el lenguaje es el develamiento mismo, y en ello radica fundamentalmente el *arché* como acontecimiento de apertura de mundo y de conocimiento.

Finalmente los elementos fundamentales de la teoría del lenguaje de Benjamin, la entidad espiritual y lingüística, se tocan inextricablemente en la revelación, pues ella muestra que toda palabra y todo conocimiento humano encuentran fundamento en una apertura que los trasciende infinitamente; simultáneamente esta apertura no concierne sino al lenguaje mismo, a su posibilidad y su existencia. La revelación es el lenguaje en cuanto tal, sin teorías, sin divisiones, sin distinciones. En razón de ello la *tarea* de la teoría no es otra sino concebir sus propias posibilidades de acceder al terreno místico de la lengua, ahí donde está su

fundamento más profundo (en el fondo imposible del abismo). La tarea de la teoría consiste en dejarnos transitar sobre la esencia abismal del lenguaje. En ello radica la posibilidad de permanecer sobre el abismo, no como ciegos que caminan inconscientes sobre él ante la inminente caída, más bien pendientes de aquello mediante lo cual sea posible *ver* (en su parcialidad, en su mortal precariedad, en su frágil constructo intelectual) la cara oculta de la lengua.

2. 3. *Un juego de niños (magia y origen del lenguaje)*

La virtualidad y la consecuente dificultad de establecer cualquier orden jerárquico en el lenguaje, es completamente perceptible desde su génesis. Por tal motivo no debe sorprender que Benjamin cite en su texto de 1916 un pasaje de Johann Georg Hamann donde éste afirma: “el origen del lenguaje fue tan natural, algo tan sencillo y tan cercano como un juego de niños.” (156) Hasta este momento el aspecto místico y el mágico han permanecido relativamente indiferenciados en la exposición benjaminiana, sin embargo, el momento que marca el contacto entre ambos tiene que ver con la exterioridad del lenguaje. Ahí parece ocurrir un cambio de perspectiva entre lo propiamente místico del lenguaje y su expresión mágica: “la palabra divina resplandece en la magia muda de la naturaleza.” (155) La mudez, lo no-dicho de la materia, resplandece mientras esté garantizado el contacto entre lo divino y lo natural. Asistimos así al instante de una *traducción* entre ambas entidades, la material y la lingüística. Lo que a nuestro parecer resulta completamente extraordinario, es que este es el mismo instante en el que la obra de arte encuentra su materialización. Se trata entonces de una traducción en el momento materializador de la obra. Comprender el proceso de esta materialización supone esclarecer tanto la función mágica del lenguaje como el significado de la traducción.

Benjamin detecta desde un principio que la cuestión central del lenguaje, y con ello el “problema fundamental” de la teoría, es su magia. La magia expresa la inmediatez de toda comunicación espiritual: “el problema primigenio del lenguaje es su magia” y en eso mismo radica su infinitud. ¿Qué significa plantear de esta manera el problema fundamental de la teoría? ¿Cómo se encuentra relacionada la magia del lenguaje con el origen identificado por Hamann mediante la analogía del juego de niños? Estas interrogantes aluden a algo que en apariencia escapa del dominio de la teoría o, en el mejor de los casos, nos aproxima a sus límites. ¿Acaso no desaparece el sentido más puro del “juego” infantil cuando pretendemos explicitarlo? En ello radica igualmente el desencanto de los niños, descrito por Agamben, cuando confrontan su propia visión con la del adulto. Agamben alude a una intuición benjaminiana relativa a la primera *experiencia* del niño frente al mundo; tal experiencia primigenia no radica, según lo adjudicado a Benjamin en “que *los adultos son más fuertes, sino en su incapacidad de hacer magia.*”¹⁶⁵ Aquí se origina la “tristeza primigenia” en la que se sumergen los niños cuando cobran conciencia de la incapacidad de hacer magia. Todo esto no sólo da lugar a una frustración elemental en relación a su vínculo con las cosas del mundo, sino que la tristeza se torna en un *principio de infelicidad* tras adquirir conciencia de que lo alcanzado mediante los propios méritos y esfuerzos no aporta verdadera felicidad. Sólo un toque de magia, la presencia de algo inexplicable puede hacerlo, de manera que hablar de felicidad es hasta cierto punto confrontarnos con una conciencia desdichada:

¹⁶⁵ G. Agamben, “Magia y felicidad” en *Profanaciones*, Tr. F. Costa y E. Castro, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, p. 21. El énfasis es mío.

los niños, como las criaturas de las fábulas, saben perfectamente que para ser felices es preciso tener de su lado al genio de la botella, tener en casa el asno cagamonedas o la gallina de los huevos de oro. Y en cada ocasión, conocer el lugar y la fórmula vale mucho más que proponerse honestamente y dedicarse con todas las fuerzas a alcanzar un objetivo. Magia significa, precisamente que nadie puede ser digno de la felicidad; que como sabían los antiguos, la felicidad, para el hombre, es siempre *hybris*, es siempre arrogancia y exceso. Pero si alguien llega a reducir la fortuna con el engaño, si la felicidad depende, no de lo que esa persona es, sino de una nuez encantada o de un ábrete-sésamo, entonces y sólo entonces puede decirse verdaderamente feliz.¹⁶⁶

Esta descripción muestra el papel de la magia y la adopción de un objeto para lograr el tránsito, o más específicamente, la inmediatez, característica de la expresión mágica. También es evidente que para lograr todos los efectos mágicos habrá de emitirse un *llamado* o conjuro. Es por ello que no hay otra felicidad que la de sentirse capaces y tener el poder para emitir ese llamado mágico; llamar a la vida con el nombre justo es la esencia de la magia y en eso consiste su cercanía: la magia no crea, llama e invoca. Agamben comenta que este llamado es característico de dos ramas de la antigua tradición de cabalistas y nigromantes; según la primera de ellas, la magia es en esencia una ciencia de los nombres secretos. Toda cosa y todo ser tienen un nombre secreto más allá de su nombre manifiesto. Y ese mismo nombre escondido no deja de responder al llamado, por lo tanto el mago es quien puede conocer y evocar estos archinombres. Ello motivó el surgimiento de un gran número de listas diabólicas y angélicas de nombres, con los que el mago aseguraba el dominio sobre las potencias espirituales. El nombre secreto es el símbolo del poder de vida y muerte de la criatura que lo lleva. La otra rama se manifiesta como:

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 22.

otra tradición, más luminosa, según la cual el nombre secreto *no es tanto la cifra de la servidumbre de la cosa a la palabra del mago como, sobre todo, el monograma que sanciona su liberación del lenguaje*. El nombre secreto era el nombre con el cual la criatura era llamada en el Edén y, pronunciándolo, los nombres manifiestos, toda la babel de los nombres, cae hecha pedazos. Por esto, según la doctrina, *la magia llama a la felicidad. El nombre secreto es, en realidad, el gesto con el cual la criatura es restituida a lo inexpresado. En última instancia, la magia no es conocimiento de los nombres, sino gesto: trastorno y desencantamiento del nombre. Por eso el niño nunca está tan contento como cuando inventa una lengua secreta.*¹⁶⁷

Ambas tradiciones aluden al nombre secreto de las cosas, pero es en la segunda donde se muestra de qué manera hay un sentido teológico en el origen del lenguaje similar al de un juego de niños, un juego que restituye y actualiza el nombre a su origen. La magia llama a la felicidad porque es un *gesto* y como tal es algo inexpresable; no puede ser conocimiento de los nombres, sino su trastorno y desencantamiento. Cuando el niño juega con el lenguaje no sólo provoca la liberación de su sentido instituido sino que, secretamente, le insufla felicidad al convertirlo en puro gesto. El niño y el mago son quienes pueden hacer el llamado, conocer y evocar el nombre oculto de las cosas, el *archinombre*. En este contexto puede verse más claramente la diferencia entre el aspecto mágico y el aspecto místico del lenguaje. Respecto a la idea de este último hemos visto que Benjamin es más bien crítico. Ser un “místico de la lengua” (según el calificativo usado por Scholem para referirse a su amigo) y adoptar determinada concepción mística del lenguaje no significa lo mismo. Si Benjamin es un místico del lenguaje lo es en virtud de una actividad, no de una doctrina. Tal como el mismo Scholem lo describe, la

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 24. El énfasis es mío.

intuición benjaminiana es puramente mística pues pretende percibir las formas mediante las cuales la vida espiritual de los hombres expresan una *cara interna*, una cara oculta que da pie más que a una idea estática y doctrinaria, a una actitud crítica respecto al lenguaje y las teorías que tratan, vanamente, de explicarlo usando el método matemático (con base a signos y números); es decir, en sentido alguno se trata aquí de la adopción de doctrina científica y mucho menos religiosa. Esto queda expresado con toda claridad en *Dialog über die Religiosität der Gegenwart*, “Diálogo sobre la religiosidad contemporánea”, escrito por Benjamin en 1912:

*la mística recurre a una cierta suerte de éxtasis escolástico con el que lo sensible se capta como algo espiritual o también como la manifestación de una verdad suprasensible. Me parece que el monismo pertenece a estas inútiles especulaciones. Por monismo entiendo aquí esa estéril manera de pensar que se despliega pomposamente ante espíritus impresionables y que, por lo que atañe al tema de nuestra conversación, hace de lo espiritual el lenguaje de la mística.*¹⁶⁸

Benjamin expone en este diálogo una crítica tanto a la mística, la cual es considerada desde el principio “enemiga de la problemática religiosa”, así como a la decadencia (*Décandence*), es decir, la actitud frente a la religión cuya característica es la búsqueda de una síntesis en el terreno de lo natural. En este caso el error más grave, el “pecado” de la decadencia, es hacer del espíritu algo natural y autoevidente, sometido a un condicionamiento de tipo causal: “la decadencia niega la existencia de valores (por ello se niega a sí misma) para soslayar el dualismo saber-persona.”¹⁶⁹ La mística y la decadencia libran entonces “un combate desesperado negándose a sí mismas.”¹⁷⁰ Frente a la esterilidad de la *religiosidad contemporánea*

¹⁶⁸ W. Benjamin, “Diálogo sobre la religiosidad contemporánea” en *La metafísica de la juventud*, Tr. L. Martínez de Velasco, Paidós, Barcelona, 2009, p. 78. El énfasis es mío.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 77.

¹⁷⁰ *Ibíd.*

arrojada en este *diálogo*, Benjamin confronta el estado de la cuestión con la actitud de los clásicos [*die Klassik*]. Y con ello es posible darnos una idea de lo que Benjamin quizá no termina de ver completamente como una alternativa a su propia teoría, pero sí como la lección aportada por una visión del mundo más próxima a sus intereses: “¿Qué hizo la época clásica? Reunificó naturaleza y espíritu: puso en funcionamiento la capacidad de juzgar [*Urteilkraft*] y creó esa unidad que sólo puede ser unidad del instante, del éxtasis, de los *grandes visionarios* [*Schauenden*]. Fundamentalmente en verdad no podemos vivirla [*wir sie nich erleben*]. Dicha unidad no puede ser fundamento de la vida sino que significa su elevación estética.”¹⁷¹ La unidad alcanzada por los Clásicos ya no es experimentable en la *religiosidad del presente* la cual no es sino el resultado de una gran escisión. Ahora bien, Benjamin deja abierta la opción de estos *grandes visionarios* del clasicismo alemán, pues claramente son ellos los aludidos en este diálogo. Pero antes de analizar de qué manera éstos actúan en la teoría del lenguaje, abramos un paréntesis para confrontar cómo percibe el propio Benjamin, retrospectivamente, esta decidida oposición frente a la banalidad de la mística del lenguaje. Han pasado al menos tres lustros de su *Diálogo sobre la religiosidad del presente*, en esta ocasión el escrito lleva el título de *Apuntes sobre una conversación con Ballasz*:

La teoría de la *Dichtung* que yo opuse a su banal mística del lenguaje, giraba en torno a la oposición entre la esfera mágico-metafórico-cósmica del originario hacerse palabras a partir del concepto, y la *Dichtung* integradora-intencional-antropológica, que como vencedora, como el poder aplacador, pacificador de la victoria, yo la opuse al mito y a la magia. El descubrimiento del carácter intencional de la palabra tiene lugar mucho después del de su mágico poder ejecutivo, cuya praxis es la más antigua. Y esta naturaleza

¹⁷¹ II. 1, 32.

intencional de la palabra se despliega únicamente en la frase, y quizás primero en la *Dichtung*.¹⁷²

La teoría de la *Dichtung* es, en efecto, el paradigma que ocupa de manera central el pensamiento de Benjamin al menos hasta su trabajo sobre los románticos, aunque no deja de tener efectos en el resto de su obra. En principio la *Dichtung* es, como se ha dicho, una instancia propiamente humana integradora de sentidos intencionales, los cuales no pueden sustraerse de su suelo nutricional más antiguo, esto es, de sus antecedentes míticos y mágicos. La naturaleza intencional del lenguaje es una instancia posterior a su infancia, lo cual supone la toma de conciencia, que es el fundamento del discurso moderno de la subjetividad, y mediante ella Benjamin elabora una crítica a la acomodaticia mística del lenguaje. El carácter intencional del lenguaje es pues un punto de referencia respecto a lo que acontece entre la *Dichtung* y la esfera mítico-mágica, en virtud de que ello supone la toma de conciencia de los medios lingüísticos del hombre y la secularización de la lengua. Entonces ¿de dónde proviene el fundamento teórico de la *Dichtung* y la crítica a la mística del lenguaje de Benjamin? ¿A qué tradición responde su postura? Hemos visto que la cultura clásica alemana aporta quizá el referente más claro al que se remite su disertación, pero los clásicos aportan un fundamento de la verdad donde la naturaleza y espíritu se unifican en el instante del éxtasis, algo que es fundamentalmente inalcanzable, una experiencia que “no podemos vivirla”, *wir sie nich erleben*. Igualmente en el *Diálogo sobre la religiosidad contemporánea* Benjamin menciona cómo se lleva a cabo este cambio de perspectiva: “Nuestros tiempos ya no son los de Goethe. Hemos tenido el romanticismo, al que debemos el sólido conocimiento del lado oculto de lo natural. Ya no hay un bien subyacente, sino algo extraordinario, tremendo,

¹⁷² W. Benjamin, “Apuntes sobre una conversación con Ballasz (finales de 1929)” en *Escritos autobiográficos*, Tr. C. Fernández, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 142.

espantoso... universal. Pero nosotros vivimos como si el romanticismo no hubiera existido jamás, como si acabáramos de nacer. En ese sentido considero irreflexivo el actual panteísmo.”¹⁷³ Entonces, para percibir los alcances de la teoría de la *Dichtung* habrá que remitirnos a los románticos con los que Benjamin no sólo comparte el fundamento teórico; también fueron ellos los primeros en percibir el estado decadente de la mística y la necesidad de mantener una actitud crítica frente a ella para darle así una forma renovada, tal como lo expresa Friedrich Schlegel en uno de los *Athenaeum-Fragmente*:

*¿Qué hacen los pocos místicos que quedan aún? Se dedican a dar forma, más o menos, al caos atroz de la religión ya existente, pero lo hacen individualmente, a pequeña escala, mediante débiles tentativas. Hagámoslo a gran escala, en todos los sentidos, con el conjunto entero de la religión, despertemos de su tumba a todas las religiones, reavivemos las que sean inmortales y démosle una nueva forma mediante la omnipotencia de la ciencia y el arte.*¹⁷⁴

La distancia frente al deteriorado discurso místico, cuya única actividad es dar orden al caos de las religiones ya existentes, se debe a que carecen de nuevas formas para vincularse con la comunidad, pereciendo paulatinamente en las vetustas formas de religiosidad. La tarea asignada por los románticos consiste entonces en darle performatividad y vida a la mística y la religión, mediante la ciencia y el arte. Tal como lo hemos visto hasta el momento, esta revivificación de la religiosidad mediante la ciencia, entendida en su acepción original que es como la concebían los románticos, no es otra que la que encuentra su sentido más profundo

¹⁷³ II. 1. 23. Traducción modificada.

¹⁷⁴ F. Schlegel, “Athenaeum” (Fragmento 22) en *Fragmentos*, Tr. P. Pajeros, Marbot editores, Barcelona, 2009, p. 196. El énfasis es mío.

mediante la teoría del lenguaje, frente a la cual el arte es la expresión directa tanto de la omnipresencia de la que habla Friedrich Schlegel, como del aspecto mágico en toda su potencia. Estos elementos pueden encontrarse en múltiples pasajes y fragmentos de los primeros románticos, pero de ellos quien quizá logra exponer de manera más sintética este nuevo paradigma es Novalis. Por ejemplo, en el plan de elaboración de su novela formativa *Enrique de Ofterdingen* escribe: “Al poeta que haya captado el núcleo de la esencia de su arte nada le parecerá contradictorio ni extraño; para él todos los enigmas están resueltos; por medio de la magia de la fantasía puede alcanzar todas las edades y todos los mundos; desaparecen los milagrosos y todo se convierte en milagro.”¹⁷⁵ La idea de un lenguaje mágico, de su inmediatez y su sencillez, en fin, el fundamento de su magia como problema central de la teoría del lenguaje, tal como Benjamin lo plantea desde un primer momento, adquiere con el pensamiento romántico un sentido pleno. Esta inmediatez del gesto mágico como preludeo del nacimiento de una “claridad verdadera”, es mencionada igualmente por Novalis en un poema que acompaña a sus notas preparatorias del *Ofterdingen*:

Cuando la clave de todas las cosas / no sean ya ni figuras ni cifras, / cuando aquellos que cantan y besan posean mayor ciencia que los sabios; / cuando a la vida libre el mundo vuelca, cuando regrese a su interior la tierra; / cuando de nuevo la luz y las sombras / se unan y engendren claridad verdadera; / cuando en poemas y mitos veamos / las historias eternas del mundo / una sola, secreta palabra, / ahuyentará todo ser disonante.¹⁷⁶

En la cosmovisión romántica la magia no debe ser interpretada como un concepto esotérico, sino antes bien como una *capacidad espiritual* cuyo significado es,

¹⁷⁵ Novalis, Novalis, *Himnos de la noche - Enrique de Ofterdingen*, Tr. E. Barjau, RBA, Barcelona, 1999, p. 212.

¹⁷⁶ *Ibíd.*

en efecto, el nacimiento de una *claridad verdadera*, la síntesis de una actividad entre el espíritu y el mundo, personificada en los grandes genios que la naturaleza ha generado. Por tal motivo la “magia es el arte de tratar el mundo de los sentidos a voluntad.”¹⁷⁷ El ideal mágico expresado mediante estas palabras de Novalis cobra relevancia primeramente si lo contrastamos con la perspectiva de los genios del clasicismo alemán. Podría decirse que el carácter mágico y primigenio de lenguaje nos deja frente a un *gesto* infantil que bien puede ser representado en la cosmovisión de esas dos figuras visionarias citadas por Benjamin en el texto de 1916: Johann Georg Hamann y Friedrich Maller Müller. Ambos representan de manera ejemplar la cultura y la cosmovisión del siglo XVIII alemán.

Por el momento centremos la atención en Hamann y en su aportación fundamental en la exposición sobre el lenguaje de Benjamin.¹⁷⁸ Estamos frente a una figura relativamente oscura, cuyo proyecto intelectual es difícil de explicar. Hamann fue durante mucho tiempo amigo de Kant pues ambos residían en la misma ciudad; sin embargo, el vínculo que los une es polémico pues Hamann fue uno de los críticos más incisivos del pensamiento kantiano. ¿En qué radica su crítica? Después de superar una grave crisis existencial Hamann rompe completamente con el pensamiento más duro de la *Aufklärung* y se vuelve un ferviente lector del *Viejo testamento* y la *Cábala*. Este giro hacia la religión parte de la certeza de que la historia de los judíos es en realidad la de todos los hombres, y por este motivo la lectura de

¹⁷⁷ Citado por A. Marín Navarro, *Novalis. Nostalgia del pensar*, Plaza y Valdés, Madrid, 2010, p. 123.

¹⁷⁸ Desde el *Programa para una filosofía venidera* Benjamin identifica en Hamann el punto de inflexión o lo que ahí queda expresado como la necesidad de *transformar y corregir* el “concepto de conocimiento de unilateral orientación matemático-mecánica” justamente poniendo atención en el pensamiento de Hamann, tal corrección “solo puede obtenerse desde luego al ponerse el conocimiento en la relación con el lenguaje, como en vida de Kant ya intentó Hamann. La conciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente apriorístico y seguro, la conciencia de estos aspectos de la filosofía comparables a la matemática, hizo que Kant olvidara que todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje, y no en fórmulas ni en números.” II. 1. 172.

las escrituras cobra una relevancia tal que es concebida como un diálogo directo entre Dios y el espíritu, lo cual permite pensar que los acontecimientos espirituales tienen una significación infinitamente diferente respecto a su apariencia superficial.¹⁷⁹ La obra de Hamann tuvo influencia directa en el pensamiento de Herder y de manera especial en Goethe, quien trató de editar sus obras completas pues lo consideraba una de las mentes más brillantes y profundas de su tiempo. Estamos indudablemente frente a una de esas figuras tutelares cuyo pensamiento tiene un efecto directo en su siglo y quien puede considerarse uno de los precursores más importantes del romanticismo temprano.

El primer aspecto a analizar de la teoría de Hamann coincide con el ya mencionado *arché* de la revelación. En el texto de 1916 se menciona el siguiente principio sustraído de una carta de Hamann dirigida a Jacobi: “El lenguaje, que es *madre* de la revelación y de la razón, su A y Ω .” (151) *Die Sprache* es una palabra de género femenino, debido a ello el sentido más profundo de esta afirmación resulta intraducible. El lenguaje es el centro materno, el lugar, el principio y el fin de todo conocimiento y el espacio mismo de toda revelación. Si esto es así, estamos frente a un principio que afecta a toda la teoría empezando por la manera de comprender la experiencia del hombre moderno y su vínculo con el lenguaje y el conocimiento. La segunda cita de Hamann en el texto de 1916 está sustraída de un libro hermético llamado *Des Ritters von Rosenkreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Urprung der Sprache*, “El caballero rosacruz, última voluntad y testamento del divino y humano origen del lenguaje”, un texto que nos deja frente al problema de la génesis del lenguaje, tal como ya lo hemos visto, de manera extraordinariamente ilustrativa: “todo lo que el ser humano oyó al principio, cuanto había visto con sus ojos... así como cuanto tocó con sus manos era... palabra viva;

¹⁷⁹ Cf. I. Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Tr. S. Marí, Taurus, Madrid, 2000, p. 65s.

porque Dios era la palabra. Y con ella en la boca y en el corazón, *el origen del lenguaje fue tan natural, algo tan sencillo y cercano como un juego de niños.*" (156) Si el lenguaje es el espacio materno de la revelación lo es en virtud de que es algo que se manifiesta en todo lo experimentable, desde el estamento más superficial de la realidad; cuanto se puede *oír, ver y tocar* es palabra viva, y Dios está en ella en su inmediatez. No deja de ser sorprendente leer en estos términos el contacto instantáneo y natural de una experiencia originada como un juego de niños y el ser divino. Ahora bien, si confrontamos este principio con la teoría kantiana puede intuirse con más claridad el alcance de la crítica de Hamann al pensamiento predominante en la *Aufklärung*. La crítica de Hamann apunta al centro de la teoría de Kant, al considerar que la *razón pura* "elevada a sujeto trascendental" y afirmada independientemente del lenguaje es un sinsentido, porque "no solamente la facultad íntegra del pensamiento reside en el lenguaje, sino que el lenguaje es además el punto central del *malentendido de la razón consigo misma.*"¹⁸⁰ La *reinigung der Philosophie* de Kant, la purificación de la filosofía, disminuye el papel activo del lenguaje y su función como único, primer y último órgano de la razón, su alfa y omega. Esta función del lenguaje se manifiesta de *forma positiva* a través de su "prioridad genealógica" respecto a las formas lógicas, y *negativamente* como causa de error, como origen de los equívocos de la razón. En la carta de Hamann citada por Benjamin no sólo se dice del lenguaje, *die Sprache*, que es madre de la razón y de la revelación, Hamann complementa esta afirmación diciendo: "Es la espada de doble filo de toda verdad y de toda mentira."¹⁸¹

Con esto Hamann le objeta a Kant, con todo acierto, que la inmanencia del lenguaje en cualquier acto del pensamiento, en tanto que a priori, requiere una "metacrítica del purismo de la razón pura", es decir, una depuración del lenguaje,

¹⁸⁰ G. Agamben, *Infancia e historia*, Tr. S. Mattoni, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, p. 58.

¹⁸¹ Citado por L. Formigari, *La lógica del pensamiento vivo: el lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán*, Tr. A. Pano, Ediciones del Serbal, 2007, p. 56.

que resulta improcedente en términos de la *crítica*.¹⁸² Y esto es completamente justificable al formular el problema supremo como una identidad entre razón y lenguaje tal como Hamann afirmará hasta el fin: “la razón es lengua: logos. Éste es el hueso medular que muerdo y morderé hasta morir.”¹⁸³ Hamann lejos de presuponer las formas *a priori* de la sensibilidad y del intelecto, afirma que el lenguaje es precisamente su *matriz*, tal es el aspecto medular de su metacrítica a la crítica de Kant. El lenguaje más antiguo nace con la música, cuyo ritmo es perceptible mediante el pulso y la respiración, pues aporta un modelo encarnado de toda unidad de tiempo y de las relaciones matemáticas relativas a ella. En cuanto a la escritura su elemento primigenio es el dibujo, y en él se origina una dimensión y una “economía” del espacio a través de figuras. Merced a estas dos expresiones primitivas, los conceptos de tiempo y de espacio engendrados por los sentidos se tornan en dos dimensiones generales y necesarias en la esfera del intelecto, hasta concebirse, si no en ideas innatas (*ideae innatae*), sí en “matrices” de todo conocimiento proveniente de la intuición.¹⁸⁴

¹⁸² Agamben argumenta la continuidad de esta orientación, es decir, aquella que fundamenta el problema del conocimiento sobre el modelo de la matemática, como parte de un “equivoco cuyos efectos impiden, a Kant y más tarde a Edmund Husserl, percibir la situación original de la subjetividad trascendental en el lenguaje y trazar por ende con claridad los límites que separan lo trascendental de lo lingüístico.” Los efectos de esa omisión quedan reflejados de inmediato en la *crítica*, pues la apercepción trascendental se presenta como si fuese natural: “como un «yo pienso», como un sujeto lingüístico y, en un pasaje extremadamente significativo, directamente como un «texto» («Yo pienso es el único texto de la psicología racional, a partir del cual debe desarrollar toda su ciencia»). Esta configuración «textual» de la esfera trascendental, a falta de un planteamiento específico del problema del lenguaje, sitúa el «yo pienso» en una zona donde lo trascendental y lo lingüístico parecen confundirse y donde por lo tanto Hamann podía sostener acertadamente el «primado genealógico» del lenguaje sobre la razón pura.” *Ibíd.*, p. 59. Por tal motivo, y continuando con el argumento de Agamben, la “rigurosa distinción kantiana de la esfera trascendental” debería ir acompañada al mismo tiempo por una metacrítica que trazara oportunamente los límites que la separan de la esfera del lenguaje y situando lo trascendental más allá del “texto” *yo pienso*, es decir, más allá del sujeto. Tras esta reflexión Agamben concluye con toda precisión: “Lo trascendental no puede ser lo subjetivo; a menos que trascendental signifique simplemente lingüístico.” *Ibíd.*, p. 62. Finalmente es preciso añadir que es justamente en este punto donde Hamann articula, como se ha dicho, una metacrítica (es decir una crítica a la crítica) y ello mediante el lenguaje, tal como lo harán poco tiempo después los primeros románticos con el concepto de reflexión.

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 58.

¹⁸⁴ L. Formigari, *La lógica del pensamiento vivo: el lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán*, Tr. A. Pano, Ediciones del Serbal, 2007, p. 56.

Lo que parece estar en disputa en esta polémica es el sentido del concepto de experiencia en el hombre moderno. Esto supone replantear tanto la crítica de la subjetividad como el lugar donde tiene que hundir sus raíces la teoría, tras los efectos del replanteamiento llevado a cabo en el pensamiento de Hamann. Y es que ver el origen del lenguaje *como un juego* de niños es lo mismo que situar toda experiencia originaria fuera de los dominios de la subjetividad; la infancia es una *instancia pre-subjetiva*, algo que está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje intencional.¹⁸⁵ Es pues, como lo ha señalado Agamben: “una experiencia ‘muda’ en el sentido literal del término, una in-fancia del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar.”¹⁸⁶ Sin embargo, la teoría no puede fundamentarse fuera de esa experiencia pre-subjetiva:

Una teoría de la experiencia que verdaderamente pretendiera plantear de manera radical el problema de su dato originario debería por lo tanto recoger los movimientos anteriores a esa ‘expresión primera’, de la experiencia ‘por así decir todavía muda’, o sea que necesariamente debería preguntarse: *¿existe una experiencia muda, existe una in-fancia de la experiencia? Y si existe, ¿cuál es su relación con el lenguaje?*¹⁸⁷

En estas afirmaciones de Agamben, cuyo vínculo con el pensamiento benjaminiano es evidente, se está empleando el sentido literal de la palabra latina

¹⁸⁵ Benjamin expondrá la relación entre infancia, lenguaje y magia en un texto de 1933 denominado *Über das mimetische Vermögen*, “Sobre la facultad mimética”. Ahí puede leerse: “El *juego infantil* está lleno de comportamientos miméticos, y su ámbito no se limita en absoluto a lo que una persona imita a otra. *El niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a ser un ferrocarril o un molino de viento.* II.1. 213s. En virtud de lo cual el lenguaje es la instancia más profunda “el nivel más alto del comportamiento mimético, así como *el archivo más perfecto de la semejanza de no sensorial*: un medio al que las fuerzas anteriores de *producción y percepción mimética se trasvasando por completo hasta liquidar las de la magia.*” II. 1. 216. El énfasis es mío. Puede decirse, con esto, que el juego infantil, *mediante la imitación*, da pie en otro momento de su desarrollo a un comportamiento mimético-intencional que termina por *liquidar* las fuerzas miméticas de la magia.

¹⁸⁶ Op. cit., *Infancia e historia*, p. 63.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 47. El énfasis es mío.

infancia. *Infans* guarda en el prefijo *in-* la negación, y su complemento alude al verbo *fāri*, “hablar”. De manera que el vocablo latino hace referencia directa a los niños pequeños cuando todavía no han aprendido a hablar. Literalmente *infante* es *no-hablante*, respecto a lo cual podrá decirse que la *infantia* es la patria o dicho con más precisión, es la *matria* del hombre, el lugar maternal de su origen *inefable*. Por todos estos motivos la teoría tendrá que ser sólo en virtud de una “teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar?”¹⁸⁸

Con toda certeza el *lugar* de la infancia no es el de la subjetividad. Tendremos, entonces, que buscar en una instancia pre-subjetiva la cual sólo puede revelarse a la manera de un mito, de algo parecido a un sujeto pre-lingüístico. Infancia y lenguaje establecen, como sucede en la estructura del mito, un vínculo circular: la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje el origen de la infancia. Posiblemente en este círculo está el lugar de la experiencia en cuanto infancia del hombre: tanto la experiencia como la infancia no son momentos anteriores al lenguaje de los cuales se pueda prescindir en un momento determinado para volcarse completamente en el habla. La infancia no es un tipo de lugar adánico o paradisiaco del cual es preciso salir para comenzar a hablar, sino que la infancia es algo que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma “mediante expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto.”¹⁸⁹ Si esto es así, es decir, si acceder a la infancia es lo mismo que acceder al lenguaje (pues en este caso no queda resabio alguno fuera de la infancia), el problema de la experiencia como *patria original* del hombre se convierte en el problema del origen del lenguaje (en su doble acepción de lengua y habla). Esto

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 63.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 65.

significa, en definitiva, la imposibilidad de acceder a una realidad donde hubiese hombres y no hubiera lenguaje para acceder con ello a una experiencia pura a “una infancia humana e independiente del lenguaje.”¹⁹⁰ Esta concepción equívoca del origen del lenguaje es algo cuyas deficiencias ya eran patentes y criticadas por Humbolt, quien afirma que en ningún caso hay “hombre separado del lenguaje” y no lo veremos nunca “en el acto de inventarlo” (eso es, como ya lo dijimos, sólo posible como un *juego de niños*). En todos los casos encontramos en el mundo a un hombre hablante: “un hombre que le habla a otro hombre, y el lenguaje suministra la definición misma del hombre.”¹⁹¹ Por lo tanto, el hombre en su devenir histórico se constituye como hombre mediante el lenguaje, y las ciencias del lenguaje por más que se remonten hacia atrás, no llegarán a un comienzo cronológico del lenguaje “antes” del lenguaje.

Sin duda esto condiciona tanto la idea de historia como la actividad filosófica. La filosofía tiene como tarea restablecer una especie de “percepción originaria” cuyo sentido radica en contemplar las ideas y las palabras como tales, desprovistas de intencionalidad. Benjamin definirá entonces la actividad filosófica *como una continua lucha por la exposición de “unas pocas y siempre las mismas palabras: a saber, las ideas.”*¹⁹² Por lo tanto en el ámbito particular de la filosofía, introducir nuevas terminologías es una actividad delicada en la medida en que no se atenga estrictamente al ámbito conceptual sino que apunte a los *objetos últimos de consideración*.¹⁹³ Tales

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 66.

¹⁹¹ *Ibíd.*

¹⁹² I. 1. 233.

¹⁹³ Llama poderosamente la atención la manera como Benjamin justifica la captación contemplativa de estos *objetos últimos* –en el libro sobre *Trauerspiel*– con el origen del lenguaje, vinculando a Platón con la figura bíblica de Adán. La idea es un “momento lingüístico” y ello significa que “en la *contemplación* filosófica la idea se desprende de lo más íntimo de la realidad en cuanto palabra que reclama nuevamente su derecho denominativo. *Pero tal actitud no es en última instancia la actitud de Platón, sino la de Adán, el padre de los hombres, en cuanto padre de la filosofía. En efecto, el denominar adánico está tan lejos de ser juego y arbitrio que en él se confirma el estado paradisiaco como aquel que aún no tenía que luchar con el significado comunicativo de las palabras.*” La filosofía, en cambio, tiene que luchar para exponer una y otra vez las mismas palabras (ideas), y en ello radica la pretensión de remitirse a los objetos mismos. Y sólo mediante esta voluntad

“terminologías” en su “nombrar fallido” carecen de la objetividad que ha dado la historia de las plasmaciones principales de las consideraciones filosóficas y en ello radica el hecho de que estas consideraciones vuelvan una y otra vez a la *percepción originaria*. En consecuencia la teoría del lenguaje abandona el concepto de origen definido en relación a un modelo obsoleto, no sólo desde la perspectiva filosófica, incluso superado por las ciencias naturales; tal modelo piensa el origen como algo localizado en una cronología, en una causa inicial que separa el tiempo de un antes y un después del lenguaje. Este concepto es inútil para las ciencias humanas pues éstas no versan sobre un “objeto” que presuponga al hombre, sino por el contrario, el objeto mismo es constitutivo de lo humano. El origen de un “ente” de tales características en realidad no puede ser historizado, pues en sí mismo es historizante: funda en sí la posibilidad de existencia de algo llamado “historia”. Con lo cual *el lugar* de la infancia no puede ser sino algo cercano a lo definido por Agamben: “lo que tiene su *patria originaria* en la infancia debe seguir viajando hacia la infancia y a través de la infancia.”¹⁹⁴

Si la aportación de Hamann centra la cuestión en el origen del lenguaje, Friedrich Maller Müller, el otro autor clásico mencionado por Benjamin, habla del sentido de una posible “comunidad material” del lenguaje. Müller nació el mismo año que Goethe, pero más allá de este dato biográfico, ambos comparten un ideal común del arte, pues llevan a cabo su actividad artística entre dos disciplinas como lo son las artes plásticas y la literatura. Sin embargo su correspondencia está

una y otra vez a las palabras puede darse la renovación y restaurar la *percepción originaria*: “lo mismo que las ideas se dan *desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse. Y a través de tal renovación se restaura la percepción originaria propia de las palabras. De este modo, en el curso de su historia... la filosofía es sin duda con razón, una lucha por la exposición de unas pocas, siempre las mismas palabras: a saber, las ideas.* Dentro del ámbito filosófico, por tanto, la introducción de nuevas terminologías, en la medida en que no se atenga estrictamente al ámbito conceptual sino que apunte a los objetos últimos de consideración, resulta delicada. Tales terminologías –en su nombrar fallido, en el que la mira tiene más participación que el lenguaje– carecen de la objetividad que ha dado la historia de las plasmaciones principales de las consideraciones filosóficas. Éstas mismas están, como las meras palabras nunca pueden estarlo, en perfecto aislamiento para sí.” I. 1. 233.

¹⁹⁴ Op. cit., *Infancia e historia*, p. 72.

consagrada por completo a la práctica de la plástica.¹⁹⁵ A principios de 1780 Goethe trata de procurarle al pintor, quien vive en Roma, una pensión de la corte de Weimar. Aunque su intercambio de ideas no está exento de diferencias, ambos coinciden en ver la tarea más importante del genio en la conciliación del objeto de la representación, el sentimiento y la forma, con el fin de reconocer la esencia más profunda de los objetos a través de su capa externa; de crear su imagen transfigurada a partir de la imaginación y de llevar a cabo todo esto de forma adecuada en la obra de arte mediante la habilidad técnica. La actividad artística está cimentada en la “sencilla imitación de la naturaleza”, sin duda se trata de un argumento propio del clasicismo, y esta actividad es concebida como una reproducción artesanal cuya madurez depende de poner atención en los objetos sencillos. La idea predominante de la obra de arte plástica adquiere un valor específico, pues mediante ella se puede detectar un vínculo inmediato con la naturaleza. Goethe, quien practicó como diletante el dibujo durante toda su vida, llega incluso a tomar distancia respecto a la fiabilidad de la expresión lingüística, considerando la plástica como el medio más propicio para captar la naturaleza: “En general, hablamos demasiado. Deberíamos hablar menos y dibujar más. A mí por mi parte me gustaría perder completamente la costumbre de hablar para seguir expresándome, como la naturaleza formadora (*bildend*), en dibujos.”¹⁹⁶ Todos los elementos naturales, incluso los que en apariencia son más insignificantes como una higuera o un capullo del gusano de seda, esperan plácidamente que la contemplación humana se pose sobre ellas, pues en cada una de estas criaturas hay “*signaturas* llenas de contenido”. En ellas aguarda latente un significado mucho más profundo que todo lo escrito y hablado. Goethe no escatima en agudeza al criticar la futilidad del habla y termina por zanjar el tema con la

¹⁹⁵ Cf. P. Maisak, “Dibujar en los límites del lenguaje. Sobre las relaciones entre palabra e imagen en Goethe” en *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, p. 55ss.

¹⁹⁶ Citado por J. Feijóo en *Encuentros con Goethe*, Trotta, Madrid, 2001, p. 347.

siguiente afirmación: “cuando más reflexiono sobre ello, más veo que hay algo tan inútil, tan forzado, incluso diría tan fatuo en el habla, que uno se asusta de la tranquila seriedad de la naturaleza y de su silencio, tan pronto como la encontramos concentrada en su solitario peñasco o en el yermo de una vieja montaña.”¹⁹⁷ La idea de una comunidad material del lenguaje de Müller no está muy distante del modelo natural descrito por Goethe. Para remitirse a esto Benjamin cita un poema titulado *Adams erstes Erwachen und erste Selige Nächte*, “El primer despertar de Adán y sus primeras noches felices”:

El pintor Müller, en su poema [...] hace que Dios indique al hombre que dé nombres con esas palabras: “Hombre de tierra, ¡acércate, mejórate mediante la visión, mejórate mediante la palabra!”. Tal conexión de visión y denominación se refiere sin duda interiormente al mutismo comunicador de las cosas (de los animales) en relación con el lenguaje de palabras propio del ser humano, que lo acoge en el nombre. En el mismo capítulo del poema habla desde el poeta el conocimiento de que sólo la palabra a partir de la cual se crearon las cosas permite al ser humano darles nombre cuando se comunica (incluso aunque sea mudamente) en las múltiples lenguas de los animales a través de la imagen: Dios *hace una señal* a los animales para que se presenten ante el ser humano y éste les dé nombre. Así, de una manera que es casi sublime, queda pues dada *la comunidad lingüística de la creación muda* con Dios a través de *la imagen de la señal*. (156)

Curiosamente lo descrito en este momento, más que referirse a un pasaje bíblico casi de forma literal, pareciera más la descripción de una imagen pictórica: en ella Dios hace una señal muda a los animales, los cuales se presentan ante el hombre y éste les asigna un nombre. Sin embargo lo que el pasaje anterior guarda

¹⁹⁷ *Ibidem*.

no es la descripción de una imagen pictórica, sino la invocación a un poema: "Hombre de tierra, ¡acércate, méjorate mediante la visión, méjorate mediante la palabra!". La comunidad lingüística proviene entonces de la creación muda de la divinidad. Con esto se da un paso fundamental para entender la postura de Benjamin en lo concerniente al origen del lenguaje y la función de la traducción en la totalidad del espectro teórico. Y es que el grueso de las teorías que tratan de explicar el problema del origen del lenguaje puede dividirse en dos grandes grupos. Aquellas que plantean su origen como invención humana y las que lo buscan en un don divino. Sin embargo después de lo visto, parece haber una tercera perspectiva: *la traducción de una a la otra en un vínculo mudo entre Dios y el hombre*. En este caso la transición se da mediante la imagen representada en una *señal muda* (la cual no deja de ser igualmente un *gesto*, cuya expresión salvaguarda lo inexpresado). Justo ahí se ha creado una "comunidad lingüística" entre Dios, hombre y naturaleza.

2. 4. *De un abismo a otro (teoría de la traducción)*

La traducción supone, *per se*, tanto la pluralidad como la dispersión de las lenguas, pero de manera quizá menos evidente, persisten en ella una serie de elementos relativamente ocultos. No deja de llamar la atención que Benjamin invoque un poema en su texto de 1916, mediante el cual se llevan a cabo una serie de conexiones, más allá de las formuladas dentro de la idea de una comunidad lingüística como algo dado. ¿Qué significa la inserción del poema en este momento? El poema introduce el conocimiento mediante la voz del poeta, por eso la visión y la palabra marcan la distancia entre lenguaje y experiencia. Esto sucede entonces mediante el poema y la *Dichtung*. El poema asegura la transición y actualiza la imagen de la señal divina, la cual crea una comunidad entre el hombre y la naturaleza (tanto la animada como la inanimada) para que ésta, al recibir su nombre, complemente el designio

divino creando una comunidad del lenguaje. Puede considerarse como la función más importante de la traducción el establecimiento de una conexión en la cual es perceptible el origen del lenguaje como don divino, pero también como algo que se muestra espontáneamente en el hombre. En razón de esto el tema de la traducción es planteado desde el principio en términos sumamente generales, esto es, como vínculo entre las cosas y el hombre, entre “la conexión de concepción y espontaneidad”, que tiene lugar en el seno del ámbito lingüístico: “el lenguaje tiene su propia palabra, y esta *misma palabra también vale para la concepción de lo innominado en el nombre*. Se trata por tanto de la *traducción del lenguaje de las cosas al lenguaje propio del hombre*. Por tanto es necesario fundamentar el concepto de traducción en la *capa más profunda de la teoría del lenguaje*, ya que se trata de algo demasiado importante como para tratarlo en un apéndice, tal como se hace muchas veces.” (155) Para Benjamin la traducción no es un simple accesorio de la teoría del lenguaje. Ella vincula al nombre con lo innominado, es decir tiene una función eminentemente poética. La traducción muestra de manera general dos de las determinaciones teóricas más importantes de todo su pensamiento y ambos elementos no están en modo alguno disociados: el primero de estos elementos da pie a algo que podría denominarse un especie de “teología de la traducción”, la cual supone un proceso ascendente de las cosas materiales (ontología) al conocimiento (teoría), y de éste a Dios (teología). Queda invertida claramente la perspectiva de la caída, aunque no el elemento abismal del lenguaje pues, como se verá, la traducción supone el conocimiento y también la objetividad de la traducción como *garantía* divina:

La traducción del lenguaje de las cosas vertida al lenguaje de los hombres no solamente es la *traducción de lo mudo en lo sonoro*, sino, al tiempo, también la *traducción de lo innominado en el nombre*. Esto es, por tanto, traducción de una lengua imperfecta a otra más perfecta; una que lo que hace es añadir

algo más: conocimiento. La objetividad de esta traducción se encuentra sin duda *garantizada* en Dios, dado que Dios ha sido el Creador de las cosas; la palabra creadora es en ellas el germen del nombre concededor, igual que al final Dios dio nombre a cada cosa una vez creada. (155)

El problema es que esta traducción de lo innominado al nombre, cuya perfección añade conocimiento, es también el “abandono del bien y del mal”. Un abandono del nombre como conocimiento *desde afuera*: “el saber del bien y del mal es un saber que *abandona al nombre*, un conocimiento exterior; es la imitación no creativa de lo que es la palabra creadora. Y es que el nombre sale de sí mismo a través del conocimiento: el pecado original es, en efecto, el nacimiento de la palabra humana, en la que el hombre *ya no vive ileso*”. (158) Hay una lesión, algo que lastima la humanidad de quien emite el lenguaje concededor que no es distinto, en este caso, a la fractura de la *magia inmanente* del lenguaje “para volverse expresamente mágica” pero “desde fuera.”(158) El lenguaje se convierte en objeto pero los efectos mágicos del lenguaje no quedan abolidos cuando la palabra comienza a instrumentalizarse o cuando ésta deviene juicio del bien y del mal, es decir cuando “la palabra ha de comunicar algo (además de sí misma).” (158) En este momento surge un grave conflicto entre el conocimiento de las cosas basado en el nombre y el conocimiento del bien y del mal cuyo sentido más profundo es el que Kierkegaard asigna al término “cháchara”, algo que sólo puede encontrar “purificación” mediante el juicio en tanto que para “la palabra juzgadora el conocimiento del bien y del mal le es inmediato.” (158) El juicio tiene su propia magia, una magia “diferente a la del nombre” pero magia en todo momento. ¿Cuáles son, entonces, los efectos de *la magia del juicio*? Sin duda el juicio tiene efectos devastadores pues ahí están *adormecidos* los efectos de la culpa posteriores a la fatal expulsión adánica: “Esta palabra juzgadora expulsa del Paraíso a los primeros hombres; ellos mismos la habían provocado

según la ley eterna en virtud de la cual la palabra juzgadora castiga (y espera) el despertar de uno mismo como una culpa única, a saber, la más profunda culpa.” (158) La culpa *despierta* con el surgimiento de la palabra que juzga. Lo cual tiene un triple significado en lo que respecta a la esencia del lenguaje y lo que hemos denominado *teología de la traducción*. El primer significado de la culpa se debe a que “el hombre, al salir de ese *lenguaje puro que es propio del nombre*, hace del lenguaje un instrumento (y ello para un conocimiento no adecuado a él), y, por lo tanto, hace del lenguaje en parte un mero signo; y esto tiene después por consecuencia la pluralidad de las lenguas.” (159) El segundo significado consiste en que “a partir del pecado original, y en calidad de restitución de la inmediatez del nombre en él lesionada, surge una *magia nueva*, la *magia del juicio*, una que no reposa ya feliz en sí misma.” (159) En cuanto tercer significado Benjamin menciona el “origen de la abstracción” como “falta del *espíritu lingüístico*”, algo que también surge con el pecado original, pues es de suponer que los elementos lingüísticos abstractos tienen sus raíces en la palabra juzgadora, a saber, el juicio:

La inmediatez (y tal es la raíz lingüística) de la comunicabilidad de la abstracción se halla depositada en el juicio. Pero, además, dicha inmediatez en la comunicación de la abstracción se presentó juzgando, cuando en el pecado original *el ser humano abandonó la inmediatez de la comunicación de lo concreto; así abandonó al nombre y cayó en el abismo de la inmediatez de toda comunicación*, de la palabra en tanto que instrumento, de la palabra vana; *cayó en el abismo de la cháchara*. Pues, digámoslo al fin de una vez más, *cháchara era sin duda la pregunta por el bien y el mal* en el mundo después de la Creación. El árbol del conocimiento no se encontraba en el jardín de Dios debido a las informaciones sobre el bien y el mal que como tal era capaz de dar, sino como marca del juicio sobre *el que pregunta*. Y esta enorme ironía es el auténtico rasgo distintivo del origen del derecho. (159)

Estamos una vez más frente al elemento abismal del lenguaje, pero ahora lo que nos deja ante el abismo es la perspectiva de la traducción. La traducción ha sido puesta por Benjamin en la “capa más profunda de la teoría del lenguaje” porque ella comparte sus principios teóricos con la teología, la epistemología y la ontología. ¿Cómo plantear, entonces, desde la traducción, una jerarquía o un orden? Acabamos de ver que es mediante la trama teológica de la culpa como queda justificada primero la pluralidad de las lenguas y sucesivamente la magia infeliz del juicio (Urteil) y de la cháchara (Geschwätz), cuyos efectos dan lugar a “los elementos lingüísticos abstractos”. Y con este último aspecto surge quizá el más descomunal de los errores: la cháchara es la *pregunta* por el bien y el mal, lo cual parece decirnos que el origen y la persistencia de la culpa radican más en la *intención* de la *pregunta* (de aquel que pregunta), que en el hecho mismo consagrado a la información aportada por el árbol del conocimiento, un árbol que no sólo está fuera del jardín divino debido a la información que puede emitir, también es la “*marca del juicio sobre el que pregunta.*”

Aquí puede verse el punto de contacto entre la perspectiva ascendente y la descendente del lenguaje. La *ironía* que da origen al derecho, supone ya en la pregunta el origen de la culpa y con ello la inminencia del castigo. El único ser que puede preguntar es el hombre. Y la perspectiva del derecho, aunque parte de una ironía, muestra que es el hombre el que hace la pregunta. Pero también deja en evidencia la existencia de la magia infeliz del juicio. El pecado original conmueve a tal grado el sentido de la realidad que “ha cambiado ya profundamente el aspecto de la naturaleza, y ello porque Dios ha maldecido la tierra.” (159) Lo cual origina otro mutismo como lo es el de la “*profunda tristeza de la naturaleza.*” Después de la caída comienza otra mudez, y con ello la profunda *tristeza de la naturaleza*. Esta ruptura constituye para Benjamin *una verdad metafísica* en la medida que es ahí donde la *experiencia* humana, tanto la del poeta como la del resto de los hombres, al

escuchar el lamento natural son testigos de su tristeza. Ante esto el hombre *puede* redimir la materia mediante el lenguaje, *puede* conjurar el lamento de la naturaleza cuya expresión, indiferenciada e impotente, contiene poco más que el aliento sensible. Estos “poderes” del hombre se actualizan tras una *experiencia simbólica*: *escuchar* el susurro de las hojas es lo mismo que escuchar un lamento; lo que se lamenta comienza a ser conocido cuando lo escuchamos, y al ser *nombrado* abandona la indiferencia. Recibir un nombre no mengua del todo la tristeza muda de la materia, pues lo que nombra ha dejado de hacerlo en la lengua paradisiaca de los nombres, sólo puede hacerlo mediante las lenguas dispersas tras la caída, cuando éstas se han multiplicado y los nombres han perdido parte de su viveza. Mediante este proceso el simbolismo muestra la precariedad irresoluble de la experiencia humana después de la caída así como los vínculos infinitos entre naturaleza y hombre. El simbolismo atañe a la traducción pues permite la conexión entre diferentes órdenes. Es decir, la traducción supone su propia jerarquía y orden, en tanto la pluralidad de las lenguas crea conciencia de que “la traducción consiste por lo tanto en el llevar una lengua a otra *a través de un continuo de transformaciones*. La traducción recorre pues continuos, pero *continuos de transformación, no ámbitos abstractos de mera igualdad y semejanza.*” (155) Después de lo visto, eso de *llevar una lengua a otra* es como hacer transitar al traductor *de abismo en abismo*. Y eso mismo es lo advertido por Benjamin en *La tarea del traductor*: el enorme peligro originario que asecha a toda traducción. En este caso el ejemplo no es otro que las traducciones de Hölderlin, y el peligro queda patente en el *enmudecimiento del traductor* frente al abismo:

Las traducciones de Sófocles por ello constituyen la última de las obras de Hölderlin. En ellas se precipita su sentido de un abismo a otro, hasta que amenaza con perderse en las simas insondables del lenguaje. Mas sin duda hay un freno. Y el texto único que lo proporciona es el texto sagrado, en el cual el sentido ya no es la línea

divisoria que se da entre el torrente del lenguaje y el torrente de la revelación. Cuando el texto pertenece de inmediato, sin ningún sentido mediador, en su completa literalidad, al que es el lenguaje verdadero, a saber, la verdad o la doctrina, es perfectamente traducible. Y ya no por sí mismo, sino sólo por mor de las lenguas. Por ello, *frente a él*, la *traducción necesita confianza ilimitada para que literalidad y libertad se reúnan en ella sin tensión en forma de versión interlineal, al igual que se reúnen en el lenguaje y la revelación, ya sin tensiones en el texto sagrado*. Pues todos los grandes textos *entre líneas* han de contener en algún grado (y los textos sagrados en el máximo) su *traducción virtual*. La versión interlineal que corresponde con el texto sagrado es así el *modelo o el ideal* de toda traducción en cuanto tal.¹⁹⁸

El *freno* evita al traductor precipitarse al abismo, es un momento de parálisis que constituye a la propia obra y ello es algo que se puede percibir particularmente en el texto sagrado, pues en él no hay una línea divisoria entre lenguaje y revelación. La traducción aporta entonces un nuevo orden o una nueva relación; aporta una forma mediante la *versión interlineal* del texto, es decir, algo que permite transitar de la literalidad a la libertad en la traducción. Eso mismo es lo que hace que una buena traducción logre alcanzar *cierto grado de virtualidad* pues lleva consigo *la posibilidad* de una traducción indefinida. Sin embargo la última oración del texto de Benjamin citado más arriba dice: *Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung*. La versión interlineal del texto sagrado es un Urbild, es decir, es algo que puede ser el modelo pero también el arquetipo o *forma originaria*. Es bajo esta última acepción de la palabra donde la traducción interlineal parece adquirir el sentido ya advertido por Goethe en su *West-östlicher Divan*, “Diván de Occidente y Oriente”. Este texto Goethe, al que Benjamin no deja de hacer referencia en su propia

¹⁹⁸ IV. 1. 22.

teoría de la traducción, expone en términos históricos una concepción dividida en tres épocas:

Pero por qué hemos llamado a la tercera época la última es lo que vamos a indicar en pocas palabras. Una *traducción que apunta a identificarse con el original* tiende a aproximarse a fin de cuentas a la *versión interlineal* y facilita grandemente la comprensión del original; por eso *nos encontramos de algún modo involuntariamente devueltos al texto primitivo*, y así se acaba finalmente el ciclo según el cual se *produce la transición de lo extranjero a lo familiar, de lo conocido a lo desconocido*.¹⁹⁹

El movimiento general de la traducción es en principio “*movimiento de salida y de retorno en sí del Espíritu*”, pero también es la *reformulación especulativa* de lo propio que no accede a sí mismo sino por la *experiencia*, es decir mediante “la prueba de lo extranjero”²⁰⁰ que sigue la transición de lo conocido a lo desconocido y viceversa. Hay un aspecto simbólico en la traducción y seguramente ello es lo que propicia una *traducción virtual*. Para Goethe el simbolismo augura una suerte de acción y de movimiento del pensamiento en tanto “transforma el fenómeno en idea, y la idea en una imagen, de modo tal que la idea siga siendo siempre infinitamente activa e *inasequible en la imagen*, y, aunque se exprese en todas las lenguas, permanezca inexpresable.”²⁰¹ La traducción es entonces la posibilidad de algo imposible, o en términos estrictamente teóricos como los empleados por Novalis, es “el conocimiento... para alcanzar de nuevo el no-conocimiento”.²⁰² Merced a esto la

¹⁹⁹ J. W. Goethe, «Traducciones» en *Notas y disertaciones para una mejor comprensión del Diván de Occidente y Oriente*, en *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1990, p. 1858s.

²⁰⁰ A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard, 1984. p. 258s

²⁰¹ J. W. Goethe, *Máximas y Reflexiones*, Tr. J. Del Solar, Edhasa, Barcelona 1993, p. 1113.

²⁰² Novalis, *La Cristiandad o Europa – Fragmentos*, Tr. M. Truyol Wintrich, IEP, Madrid, 1977. p. 123s. El énfasis es mío.

traducción debe *conservar en silencio y sin tensiones los misterios últimos por los que se pregunta el pensamiento*, lo cual permite a la mirada benjaminiana definir el *lenguaje verdadero* como aquel que se encuentra *oculto en las traducciones*:

Si hay un *lenguaje como tal de la verdad*, y uno en el cual los misterios últimos por los que se pregunta el pensamiento se hallan conservados sin tensiones, y además conservados en silencio, ese lenguaje como tal de la verdad es también el lenguaje verdadero. Y ese lenguaje, en cuya intuición y descripción consistirá la sola perfección a la que puede aspirar el que es filósofo, se encuentra oculto en las traducciones.”²⁰³

La virtualidad de la traducción es compatible con la idea de obra de arte. Este vínculo es permanente pues la obra es susceptible en todo momento de ser concebida como lenguaje: “hay un lenguaje de la escultura, de la pintura o de la poesía. Y así como *el lenguaje de la poesía se basa en el lenguaje de nombres del ser humano (o al menos en parte)*, también es pensable que los lenguajes de la escultura o de la pintura se basen en ciertos tipos de lenguajes de cosas, que en ellos se dé la traducción de lenguajes de las cosas en otro infinitamente superior, pero tal vez de la misma esfera.” (160) El *lenguaje de las cosas* carece de nombres y sonidos; es lenguaje a partir de la materia. Para Benjamin la función simbólica del lenguaje es diferente a lo concebido por Goethe. La persistencia de una dimensión simbólica en el lenguaje, de una

²⁰³ IV. 1. 17. El énfasis es mío. El lenguaje de la traducción, guarda sin tensiones, “los misterios últimos por los que se pregunta el pensamiento” conservándolos en silencio. Teóricamente ese lenguaje representa la “perfección a la que puede aspirar el que es filósofo”. Es decir el lenguaje que “oculto en las traducciones” no está inspirado por las musas sino por el sobrio *ingenio filosófico*: “No hay una musa de la filosofía, como no hay una de la traducción. Pero ni filosofía ni traducción son empeños rudos y vulgares, tal como creen los artistas sentimentales. Pues existe un ingenio filosófico caracterizado en el anhelo de ese lenguaje manifiesto en la traducción”. IV. 1. 17. Es pues, la traducción el lenguaje más puro al que puede aspirar el intelecto. Benjamin menciona un poema de Mallarmé que en uno de sus versos dice: “la diversidad de idiomas en la tierra a uno le impide emitir las palabras que, de lo contrario, encontrarían, de un golpe, materialmente, la verdad.” Reflexionar rigurosamente sobre las palabras, según el empleo de Mallarmé, es quizá la tarea más profunda a la que el filósofo puede aspirar pues ahí están los “gérmenes” de un lenguaje “entre literatura y teoría”. IV. 1. 17.

dimensión poética, es testimonio de que la palabra adánica no se ha perdido, de que la verdad original sobrevive a la decadencia. Merced a ello el discurso filosófico está lejos de ser una *simple forma*. La filosofía es una *erótica*, una viva aspiración a la verdad. Por lo tanto las ideas han de verse en su sentido mundano como la expresión profana de los “nombres” originales que forman la lengua adánica. Así para Benjamin las ideas serán concebibles menos como imágenes que como palabras. Y esto implica que la *revelación de la verdad no sea necesariamente visual*, sino auditiva, tal como ha quedado expresado con precisión en el *Trauerspielbuch*: el filósofo logra vincular teóricamente “el interés en la extinción de lo que es mera empiria” con la actividad del artista, es decir con “la tarea de la exposición”.²⁰⁴ Esto mismo muestra la persistencia de un lenguaje utópico, un lenguaje que trasciende la cháchara y el parloteo, cuya garantía se halla en el discurso filosófico y el poético; en ambos discursos radica también la posibilidad de acceder a la verdad. Una verdad que ha de ser concebida, tal como se ha dicho anteriormente, a manera de un “*ser desprovisto de intención* que se forma a partir de las ideas.”²⁰⁵ Con lo cual la *teoría* debe estar orientada en relación a la idea, y ésta ha de ser “un momento lingüístico” en la esencia de la palabra, un momento “en el cual ésta es símbolo.”²⁰⁶ En la percepción empírica, cuando las palabras se han desintegrado junto al aspecto simbólico, poseen un significado abiertamente profano. El filósofo mediante la exposición teórica tendrá que restaurar “el carácter simbólico de la palabra en el que *la idea llega al autoentendimiento*”, esto es, algo cuyo carácter no deja de remitir de manera particular, como lo veremos en el siguiente capítulo, al pensamiento romántico. En eso radica la lucha que supone exponer las mismas ideas así como la pretensión de remitirse a los objetos mismos. Sólo mediante esta voluntad puede darse la

²⁰⁴ I. 1. 229.

²⁰⁵ I. 1. 232.

²⁰⁶ I. 1. 232.

renovación y restaurarse la *percepción originaria*. Esa es la consigna de toda teoría y de todo contemplar: “lo mismo que las ideas se dan *desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse.*”²⁰⁷

²⁰⁷ I. 1. 233.

TERCERA PARTE

CRÍTICA

Nunca se es excesivamente crítico.

F. Schlegel

El estilo poético romántico está aún en devenir; en efecto, ésta es su propia esencia, a saber, el poder únicamente llegar a ser, nunca ser de una manera perfecta.

F. Schlegel

El valor de la obra depende única y exclusivamente de la cuestión de si hace posible su crítica inmanente o no la hace. Si ésta es posible, si existe en la obra, por tanto, una reflexión que se pueda desplegar, absolutizar y resolver en el medium del arte, entonces se trata de una obra de arte.

W. Benjamin

3.1. *Ideal de Goethe, idea romántica (lo criticable y lo histórico)*

Una constante en los escritos de juventud de 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

propriadamente 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 románico, el ideal de una filosofía en comunidad, de una omnisciencia filosófica o de una *Symphilosophie*)²⁰⁸, pero sobre todo, la de Schlegel y Novalis es una relación determinada por una circunstancia histórica extraordinaria, que en este trabajo hemos referido bajo la expresión Goethezeit. Ante esto es pertinente considerar que la *época de Goethe* no es simplemente una determinación sumaria para remitirnos a un periodo histórico. El significado de este periodo es incompresible 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 ella partía de una *fórmula* que a muchos resultaba inconciliable e inconcebible, esto es, la ambición 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 a través de la concepción de una autoconciencia reflexiva. Un concepto cuyas raíces habían sido cultivadas en el terreno fértil heredado por la filosofía kantiana. Ciertamente Friedrich Schlegel sabe de qué manera lo que él y sus amigos han emprendido es algo que resulta *escandaloso*:

²⁰⁸ 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, Marbot, Barcelona, 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.

“Goethe y Fichte”: he aquí la *fórmula* más simple y apropiada para explicar todo el escándalo y toda la incompreensión que el *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.²⁰⁹

El escándalo surgido a partir 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. Esto 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. Este es el motivo principal por el que Benjamin comienza su disertación con la exposición de la teoría fichtiana de la reflexión y deja al final –en una especie de agregado o epílogo que él mismo calificará de “esotérico”^{–210}, la confrontación de la teoría romántica del arte con la de Goethe. En esas consideraciones hay constancia tanto de la concepción de obra de arte como de la función de la crítica en ambas perspectivas. El tema de la disertación, antes de llegar a este punto, ha sido la

²⁰⁹ F. Schlegel, *Fragmentos*, Tr. P. Pajeros, Marbot, Barcelona, 2009, p. 228.

²¹⁰ 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, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1996, p. 26.

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, una vez más, aparece (como ha sido recurrente en sus ensayos tempranos) la figura de Goethe y con esto una teoría completamente 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 de la obra* es, particularmente, un procedimiento que depende completamente 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.”²¹¹

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.”²¹² 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.”²¹³ La teoría romántica relativa 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 significa

²¹¹ W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Tr. J. F. Ycars y V. Jarque, Ediciones Península, Barcelona, 1995, p. 155. En adelante citaremos esta edición.

²¹² *Ibíd.*, p. 31.

²¹³ *Ibíd.*

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 ahí la crítica muestra los efectos de su actividad.

De vuelta a la oposición entre 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, reside 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 de este 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 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 intuibles— cuyos guardianes conocían los

griegos con el nombre de Musas, sino tan sólo asemejarseles en un mayor o menor grado.²¹⁴

El procedimiento depende de 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”, es decir, 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.”²¹⁵ 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

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 156s. El énfasis es mío.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 157. El énfasis es mío.

inconclusa (ruina), la fuente donde se oculta la creación del arte. 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*.²¹⁶

Entonces ¿qué es lo permanece expuesto? ¿Qué expone la obra? Aquí radica, según la afirmación anterior, 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, 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 alude 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.”²¹⁷ Se trata, pues, de una especie de análisis inmanente. Lo que la teoría

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 158. El énfasis es mío.

²¹⁷ *Ibíd.*

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, presupone 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 es identificable sin más con la naturaleza visible y aparente del mundo, sino que 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: “este 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, profenomenica, mientras que en la naturaleza mundana se hallaría presente, ciertamente, pero encubierta (disuelta en el fenómeno).*”²¹⁸

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 musaico” 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, y en su esfera están encerrados 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 mediante el problema de la percepción de la apariencia bella, la cual consiste en que:

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 159. El énfasis es mío.

en 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”.²¹⁹

En las palabras de Goethe analizadas 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 nos 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: “en 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.”²²⁰ 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 misma continuidad puede expresarse también según el criterio romántico, pero ahora sin dejar de aludir a su forma pura:

²¹⁹ I. 2. 244. *Sobre algunos motivos en Baudelaire*. El texto citado por Benjamin es J. W. Goethe, *Neue deutsche Beiträge*, ed. Hugo von Hofmannsthal, Múnich, 1925. II. 2. 161.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 160.

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.*²²¹

Benjamin deja patente de esta manera la confrontación entre la teoría goethiana y la romántica. Persiste la posibilidad de instaurar una nueva ley, un orden legal inédito que permita evaluar la obra y esto 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, no abandona 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*.”²²² 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.”²²³ En este caso se trata de un

²²¹ II. 1. 138. *Trauerspiel y tragedia* (1916). El énfasis es mío.

²²² *Ibíd.*, p. 160.

²²³ *Ibíd.*

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 *Gespräche 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.*²²⁴

No hay empatía entre forma y contenido, y por lo tanto no hay ideal, no hay canon a seguir. Esto es lo que desata toda la 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 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:

²²⁴ *Ibíd.*, p. 156. El énfasis es mío.

“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.*”²²⁵

Benjamin percibe cómo cada miembro fragmentado, o lo que es lo mismo, cada “torso” inherente a la obra, muestra la intención 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 eterno. 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.”²²⁶ No podían reconocer modelos, obras autónomas y cerradas en sí, figuras definitivamente acuñadas y sustraídas del devenir eterno de la progresión. Respecto a ello Novalis se expresa de manera tan audaz como ingeniosa, dejando en evidencia

²²⁵ *Ibíd.*, p. 161. El énfasis es mío.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 161s.

un punto de vista del todo contrapuesto, en lo relacionado a la concepción del tiempo histórico y la obra de arte, al punto de vista propiamente 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 hierra si se cree que la antigüedad existe. *Tan solo ahora la Antigüedad comienza a nacer [...]*.”²²⁷ En otro fragmento no menos sugerente sustraído de los fragmentos de la revista *Athenäum*, Novalis y su compañero 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.”²²⁸ Definitivamente, ambos pasajes 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 e 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”.²²⁹

²²⁷ I. 1. 151. Novalis, citado por Benjamin. El énfasis es mío.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibid.*, p. 162s.

Por otra parte, esto da lugar a 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.”²³⁰ Al contrastar la unidad romántica con la unidad de Goethe queda definido sustancialmente el problema entre ambas teorías del arte:

el 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.*²³¹

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”²³² algo que no

²³⁰ *Ibíd.*, p. 163.

²³¹ *Ibíd.*, p. 163s. El énfasis es mío.

²³² 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.*”, *Ibíd.*, p. 164. El énfasis es mío.

encuentra solución en el trabajo de Benjamin porque ni Goethe ni los románticos dan pie a ello. Para Goethe *la forma artística es estilo*²³³ 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.²³⁴ 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 a 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 momento.

Es preciso poner atención en la noción de estilo y en el 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 musaico”. 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 según 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

²³³ 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.”, *Ibíd.*, p. 165.

²³⁴ *Ibíd.*, p. 164.

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 esto habrá que tenerlo muy presente– 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 lo hemos visto antes en el análisis llamado *Dos poemas de Friedrich Hölderlin*. En su concepción de belleza los románticos *rechazan no sólo la regla, también la medida*. Su poesía, su particular concepción de obra poética, es decir, su idea de poema “no es tanto carente de reglas como carente de medida.”²³⁵ La teoría del arte goethiana no sólo deja sin solución el problema 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.²³⁶ 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

²³⁵ *Ibíd.*, p. 165.

²³⁶ 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 recensiones. 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.

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.”²³⁷ 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.

3. 2. *El medium de la reflexión como estilo del pensamiento*

De la fórmula a la que según Schlegel se le puede adjudicar buena parte de la incomprensión originada por el romanticismo, hasta el momento sólo nos hemos enfocado en la figura de Goethe, sin embargo la sombra del autor del *Fausto* poco tendría de escandalosa en sí misma si no estuviera acompañada del nombre de Fichte. ¿Quién es Fichte? ¿Qué significa, en este momento, invocar su nombre y ponerlo junto al de Goethe? Esto queda aclarado al observar de qué manera el significado de la aportación de Fichte es menos el de una doctrina del pensamiento, que el de un *estilo de pensar*. ¿Qué sentido tiene entonces este estilo de pensar? En las primeras líneas de su análisis sobre el concepto romántico de crítica, justo cuando emprende el examen del concepto de reflexión, Benjamin describe tres elementos para llegar a una definición que nos acerque al significado de la actividad del primer romanticismo, para lo cual los propios románticos han tomado un modelo orientador: la autoconciencia como el hecho fundamental, es decir, la concepción de un pensamiento que se refleja en sí mismo en la autoconciencia. Ahí surgen las

²³⁷ *Ibíd.*, p. 166.

consideraciones gnoseológicas tanto de Friedrich Schlegel como de Novalis. Esta relación del pensamiento consigo mismo, que se hace presente en la reflexión, es contemplada como la más inmediata para el pensamiento en general, como aquella a partir de la cual se desarrollan todas las demás.²³⁸ Entonces, la reflexión queda implantada como el “modelo” más frecuente en el pensamiento de los primeros románticos, lo cual puede constatarse prácticamente en todos sus fragmentos. Y si la reflexión aporta este modelo, Benjamin no tardará en advertir tres formas para referirse al concepto de reflexión: “*Imitación, manera y estilo*, tres formas que muy bien se podrían aplicar al pensamiento romántico, se encuentran acuñadas en el concepto de reflexión.”²³⁹ Sin aportar mayor explicación, Benjamin está empleando en este momento tres criterios usados por Goethe para definir la perfección y la originalidad de la obra de arte (particularmente en las artes plásticas). Pero a diferencia del criterio goethiano, aquí se trata del modelo de la reflexión y Benjamin presenta su planteamiento de esta manera:

tan pronto es una *imitación* de Fichte (como en el primer Novalis), tan pronto *manera* (por ejemplo, cuando Schlegel dirige a su público la exhortación de

²³⁸ Fichte emprende 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 de la “intuición intelectual”, para lo cual Kant no deja de aportar algunos conceptos fundamentales, tal es el caso de los modelos de autoreferencia 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 al trasfondo de la conciencia natural y aclarar la historia de la conciencia del yo mediante la *autorestricción*, 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, Tecnos, Madrid, 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, Monte Ávila, Caracas, 1996, p 319ss.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 41.

“comprender el comprender”; pero *la reflexión es, sobre todo, el estilo del pensamiento en el que los primeros románticos expresan, bien que no de un modo arbitrario, sino por necesidad, sus más profundos puntos de vista.*²⁴⁰

¿Qué quiere decirnos Benjamin al usar estos criterios, asignándole al romanticismo el carácter de un “estilo del pensamiento”? Goethe, en 1789, resume el sentido de esta triada de categorías en un artículo denominado *Imitación sencilla de la naturaleza, manera, estilo.*²⁴¹ En cada estadio de su desarrollo el artista deberá imponerse una tarea, esto es, la de conciliar el objeto de la representación, el sentimiento y la forma, con el fin de reconocer la esencia profunda de los objetos a partir de su capa externa, de crear su imagen transfigurada a partir de la imaginación y de llevar a cabo todo esto de forma adecuada en la obra de arte a partir de la habilidad técnica. En consecuencia, la base del arte es la *sencilla imitación de la naturaleza*, la cual descansa sobre la reproducción artesanalmente madura de objetos sencillos (un ejemplo pictórico es la naturaleza muerta). Frente a la imitación está la manera (Manier), que posee rasgos individualistas pues el artista toma la determinación de desviarse de la fiel imitación de la naturaleza, entonces “crea su propia lengua para expresar a su modo lo que ha captado con el alma, para dar su propia forma característica a un objeto”;²⁴² finalmente llegamos al estilo, es decir, el grado supremo del arte que lleva a la maestría las habilidades técnicas de la *sencilla imitación de la naturaleza* y, en razón de un estudio más profundo de la naturaleza y el arte, se encuentra en condiciones de penetrar los objetos de forma objetiva: “el estilo se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas, en la

²⁴⁰ *Ibidem*. El énfasis es mío.

²⁴¹ Cf. J. W. Goethe, *Escritos de arte*, Tr. M. Salmerón, Síntesis, Madrid, 1999. La primera versión de este texto, como se ha especificado, data de 1789, es decir, es posterior al viaje de Goethe a Italia, elemento que supone la ruptura respecto a la “pasión naturalista” característica de sus primeras producciones.

²⁴² *Ibid.*, p. 6.

medida en que la podemos reconocer en *formas visibles y tangibles*.”²⁴³ Al igual que en el resto de sus afirmaciones teórico-estéticas, Goethe no desarrolló ningún esquema sistemático sino que concederá a las tres formas de producción artística la posibilidad de “mezclarse plácidamente” entre sí. Cuando Benjamin reconoce en los románticos el carácter de “estilo del pensamiento” en relación a estos criterios estéticos previos al *Athenäum*, percibe, de alguna manera, un pensamiento cuyos fundamentos tocan lo más profundo del conocimiento, es decir, algo cuyo significado, en estricta relación a lo descrito por Goethe, permite eventualmente percibir las esencias mediante formas visibles y comprensibles. Por lo tanto, el estilo del pensamiento romántico es reflexión y esto sólo es materializable mediante la crítica. Ahora bien ¿de qué manera se ha llegado a concebir un estilo del pensamiento? ¿En qué consiste la herencia del pensamiento fichteano al romanticismo? Esto puede considerarse a través de un fragmento de Schlegel:

La *Doctrina de la ciencia* de Fichte es una filosofía sobre la materia de la filosofía kantiana. De *la forma nos dice mucho*, pues en ella el propio Fichte es un maestro. Pero lo cierto es que si la esencia del *método crítico* radica en que la teoría de la facultad determinante y el sistema de las actividades determinadas del ánimo se encuentran en él estrechamente unidos, como cosa y pensamiento, en la armonía preestablecida; entonces es posible que, en lo que respecta a la forma, *Fichte también sea un Kant elevado a la segunda potencia, y que su Doctrina de la ciencia sea más crítica de lo que de hecho parece*.²⁴⁴

Hasta aquí la primera mitad del fragmento del cual hay que destacar que el “ser más crítico de lo que parece”, es lo mismo que hacer una crítica de la crítica, elevando a Kant a una segunda potencia. Y esto es posible mediante la forma de la

²⁴³ *Ibíd.*, p. 7. El énfasis es mío.

²⁴⁴ F. Schlegel, *Fragmentos*, Tr. P. Pajerols, Marbot, Barcelona, 2012, p. 127s. Fragmento 281 del *Athenaeum*. El énfasis es mío.

cual Fichte es un maestro, es decir, alguien que domina un estilo en esa materia. Pero de inmediato Schlegel da un giro al referirse al “método crítico” pues Fichte libera la potencia de la crítica. La forma es una determinación de ánimo cuya función consiste, como facultad determinante, como sistema de actividades determinadas, en unir cosa y pensamiento en una armonía preestablecida, esto es, puramente formal. Schlegel continúa:

En especial su *Nueva exposición de la Doctrina de la ciencia* es, de principio a fin, filosofía y filosofía de la filosofía al mismo tiempo. Puede que algunas acepciones válidas del término “crítico” no sean aplicables a todos los escritos de Fichte. *Pero en los escritos de Fichte debemos hacer como él y fijarnos sólo en el conjunto, en lo Único que importa realmente, sin tomar en consideración lo secundario; sólo así es posible percibir y comprender la identidad de su filosofía con la de Kant. Por lo demás, nunca se es excesivamente crítico.*²⁴⁵

Nunca se es crítico en exceso, parece ser una de las formas de expresión del estilo de pensar heredado por Fichte. Por ello la fórmula del pensamiento, es decir, aquella comunidad de “Goethe y Fichte” es, en lo que se refiere a la “posibilidad de escandalizar”, como lo dice Schlegel a sus lectores y a sus compañeros de Jena, algo en lo que “aún nos queda mucho por hacer”. ¿Acaso Benjamin escucha la resonancia de tal escándalo al poner los criterios de Goethe al servicio del análisis de la actividad romántica? Esto es algo que parece inconciliable y que sin embargo Benjamin –aunque no lo reconoce, pues ya ha advertido su imposibilidad– emplea como impulso de su investigación. La confrontación entre Goethe y Fichte da lugar a la confrontación entre Fichte y los románticos. Este proceso resulta tremendamente productivo pues muestra los alcances de la reflexión romántica y lo que ella aporta a la actividad de un pensamiento consagrado al arte. Es pertinente, entonces,

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 281. El énfasis es mío.

delimitar en este momento, qué aspectos adoptan los románticos de Fichte, detectando los elementos concretos de oposición de sus respectivas teorías del arte y, mediante ésta oposición, percibir cómo logran aproximarse a la idea de obra y cómo todo esto abre la posibilidad de una reconfiguración total en la concepción de la obra de arte literaria. En adelante centraremos el análisis en la exposición del argumento romántico, dejando para un segundo momento la oposición –que en este caso es más exacto denominar el “deslinde”– respecto a la teoría de Fichte. Para Benjamin este deslinde de los románticos frente a Fichte está contenido en un par de posturas filosóficas respecto a las cuales los románticos no son consecuentes con el pensamiento fichtiano: la infinitud de la reflexión y la idea de inconsciente (no-yo). Benjamin analiza estas diferencias detalladamente en el primer capítulo de su disertación doctoral. La primera diferencia se lleva a cabo tras un paradigma heredado por Kant que es el centro de todas las disputas filosóficas de la época, esto es, el tema de la *intuición intelectual*. Benjamin plantea la cuestión en estos términos:

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.²⁴⁶

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

²⁴⁶ Op. cit., *El concepto de crítica*, p. 42.

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.²⁴⁷ En efecto, Fichte busca y encuentra, una “actitud espiritual” donde la autoconciencia se halle presente ya de manera inmediata y no requiera ser producida a través de una reflexión infinita y tal actitud del espíritu es el pensamiento: “La conciencia de mi pensamiento no es algo casual para mi pensamiento, algo sólo añadido ulteriormente y así ligado a él, sino que le resulta inseparable.”²⁴⁸ La conciencia inmediata del pensamiento es idéntica a la autoconciencia, y esto debido a su inmediatez, se denomina *intuición*. Para Fichte esta autoconciencia, “en la cual coinciden intuición y pensamiento, sujeto y objeto, la reflexión es conjurada, capturada y despojada de su infinitud, sin ser aniquilada por ello.”²⁴⁹ Esto no deja de ser un proceso paradójico. Benjamin, al percibir el papel de la reflexividad autoconsciente adoptada por los románticos, ve la posibilidad de trazar, siguiendo el proceso reflexivo de la autoconciencia, un itinerario que permita tanto una orientación metodológica como cierta garantía para un trayecto seguro en la ya de por sí intrincado proceso *paradójico* propio de la constitución de la conciencia; un tema en todo momento conflictivo pues supone la relación problemática con el concepto de reflexión antes descrito por Fichte:

²⁴⁷ Kant define su idea de sistema al final de la *Crítica de la razón pura* en estos términos: “*la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea*. Esta es el concepto racional de la forma de un todo, en cuanto que mediante tal concepto se determina *a priori* tanto la amplitud de lo diverso como el lugar respectivo de las partes en el todo.” I. Kant, *Crítica de la razón pura*, Tr. M. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1998, B 860 – A832. Es decir, el sistema es una totalidad donde encuentran cabida la pluralidad de los diversos conocimientos bajo el *concepto racional de la forma de un todo* definido *a priori*. Esto significa la supremacía de *la idea de totalidad* gobernante sobre las partes, pues “el sistema se funda en una idea de la totalidad que precede a las partes; en el conocimiento vulgar o el mero agregado de conocimientos, en cambio, preceden las partes al todo.” Cf. I. Kant, *Sobre el saber filosófico*, Tr. J. Marías, Facultad de filosofía, Universidad Complutense, Madrid, 1998, p. 80. Entonces el concepto kantiano de sistema supone una definición pero también el esbozo de un *programa*, es decir la idea de sistema es el pórtico del problema en tanto contrasta de inmediato con la idea romántica de un sistema conciliador de libertad e infinitud, cuya edificación contempla *la falta de sistema*, esto es, un sistema *viviente* y por tanto, alejado de la seguridad aportada por los dominios bien trazados de cualquier *apriorismo*.

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 49. Fichte citado por Benjamin.

²⁴⁹ *Ibíd.*

Es conveniente basar la exposición de la teoría romántica del conocimiento en la paradoja fichteana de la conciencia que se apoya en la reflexión. En efecto, *los románticos no se escandalizaron en absoluto ante la infinitud de la reflexión que Fichte había rechazado*. Se plantea con ello el problema de cuál sería entonces el sentido en que concibieron, e incluso acentuaron, la infinitud de la reflexión. Es evidente que, para que esto último pudiera suceder, *la reflexión, con su pensamiento del pensamiento del pensamiento et sic de coeteris, tenía que constituir para los románticos algo más que un proceso vacío y sin fin; pero lo cierto es que, por extraño que a primera vista parezca, en orden a la comprensión de su pensamiento, todo se reduce a seguirles de cerca en este asunto y admitir hipotéticamente su afirmación, para averiguar de este modo en qué sentido apuntaban al enunciarla*. Por lo demás, este sentido no se ha de revelar abstruso, sino más bien rico en consecuencias y fructífero en el ámbito de la teoría del arte.²⁵⁰

La teoría romántica del conocimiento (algo que también podría llamarse *teoría de la reflexión poética*)²⁵¹ sigue un camino ya vislumbrado por el Idealismo alemán como la orientación producida por un *pensar que reflexiona sobre sí mismo en la autoconciencia* y, simultáneamente, como el fundamento sobre el que descansa todo postulado filosófico en su búsqueda de garantía de *inmediatez del conocimiento*. Este primer paso supone enfrentarse a la paradoja de *la infinitud de la reflexión*, uno de los temas que separan al idealismo fichteano de la teoría de los primeros románticos. Con lo cual la cuestión radica en encontrar la significación de esa paradoja resultado del pensamiento reflexivo adoptado por el romanticismo como la *inacababilidad reflexiva* donde cada reflexión precedente es objeto de la siguiente hasta aportar, tal como lo observa Benjamin, una “especial importancia sistemática” –ya advertida y rechazada por el propio Fichte–, dando lugar a una “singular estructura del

²⁵⁰ *Ibíd.*, p. 51.

²⁵¹ Cf. W. Menninghaus “Walter Benjamin’s exposition of the romantic theory of reflection” en *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York, 2002, p. 19.

pensamiento.”²⁵² ¿En qué consiste entonces la *singularidad* de esa estructura del pensar? Pues no en otra cosa que lo formulado en la ya referida idea de medium (Medium). Un concepto, el de medium, que ya ha sido utilizado por Benjamin en la exposición de su teoría del lenguaje de 1916. Y es que en este punto, a la reflexión como medium se le asignan prácticamente todas las características que antes se le habían asignado al lenguaje. El análisis de Benjamin es consecuente prácticamente con todos los aspectos enunciados y por ello cada elemento asignado al lenguaje es ahora actualizado en la exégesis de la reflexión romántica como medium. Esto es constatable a partir de la inmediatez y del carácter medial del lenguaje, en este caso asignados a la reflexión, así como el papel que tendrá para los románticos la mística y la magia. La idea de crítica está completamente presente en la actividad de la reflexión, de manera que la crítica es parte sustancial del medium, y quizá la crítica llega a erigirse como elemento fundamental en virtud de que es ella, merced a la *criticabilidad* de la obra, la que garantiza la infinitud de la actividad reflexiva.

La inmediatez en este caso es consecuencia de una ruptura. Los románticos, en específico Friedrich Schlegel, no ven en la reflexión un *intuir*, sino un pensar absolutamente sistemático, un *concebir*. De esta manera para Schlegel la inmediatez del conocimiento ha de ser preservada pero con medios distintos a los advertidos con anterioridad por Kant, esto es, en este caso no son las intuiciones como, para

²⁵² *Ibíd.*, p. 45. La *idea de sistema* es definida mediante la reflexión y ésta, a su vez, depende de dos momentos: inmediatez e infinitud. Ambas características han sido adjudicadas anteriormente al lenguaje y en este momento funcionan como elementos de discernimiento para distinguir la teoría de los románticos de la de Fichte: “La infinitud de la reflexión queda superada en el yo absoluto; en el no-yo, la del poner. Aun cuando Fichte no tuviera completamente clara la relación entre estas dos actividades, es evidente que llegó a percibir su diferencia y trató de remitirlas a su sistema, cada una en su manera particular. Este sistema no puede tolerar infinitud alguna en su parte teórica. Pero en la reflexión, como se ha mostrado, existen dos momentos: *la inmediatez* y *la infinitud*. El primero proporciona a la filosofía de Fichte la indicación para indagar, precisamente en aquella inmediatez, el origen y la explicación del mundo; el segundo, sin embargo, confunde esa inmediatez y ha de quedar eliminado de la reflexión a través de un proceso filosófico. El interés por la inmediatez de la forma superior del conocimiento lo comparten con Fichte los primeros románticos. Su culto del infinito, tal como lo imprimieron incluso en su teoría del conocimiento, les separó de Fichte y confirió a su pensamiento una orientación más peculiar.” *Ibíd.*, p. 49. Sobre la relación de *medium* y su significación respecto al lenguaje y la reflexión véase: op., cit. W. Menninghaus, “Walter Benjamin’s exposition of the romantic theory of reflection”, p. 27s.

Kant, las que aseguran única y exclusivamente un conocimiento inmediato (en este caso Fichte se atiene por completo a la teoría kantiana). Las intuiciones en el caso de Kant y Fichte llevan de manera casi incontrovertible el concepto a su término. Para Schlegel, por el contrario: "tomar el pensamiento... como puramente mediato y sólo la intuición como inmediata es un proceder completamente arbitrario, propio de aquellos filósofos que establecen una intuición intelectual. Lo auténticamente inmediato es, por cierto, el sentimiento, pero existe asimismo un pensamiento inmediato."²⁵³ Este cambio de orientación es fundamental para comprender el sentido de la concepción de *medium*. Los románticos, en virtud del pensar inmediato de la reflexión, conciben lo absoluto, pero en un sentido completamente distinto al fichteano:

en él buscan y encuentran algo totalmente distinto de aquello que Fichte perseguía. La reflexión es para ellos, al contrario que para Fichte, una *reflexión plena*, [...] *no constituye un método que se colme con un contenido ordinario*, ni con el contenido de la ciencia. Lo que parece derivado de la *Doctrina de la Ciencia* es, y seguirá siendo, la imagen del mundo propia de las ciencias positivas. Gracias a su método, *los primeros románticos disuelven completamente esta imagen del mundo en el absoluto, en el que buscan otro contenido que el de la ciencia.*²⁵⁴

En otras palabras, los románticos conservan de Fichte un modelo, el modelo de la reflexión, para mediante él alcanzar *su propio estilo del pensamiento* que en este caso no comparte los límites que primero Kant y luego Fichte han marcado (que son los mismos que fundan la "ciencia positiva"). Esto es justo lo que los románticos critican de la idea fichteana de no-yo. Los románticos ven en la reflexión un "ser

²⁵³ *Ibíd.*, p. 60.

²⁵⁴ *Ibíd.*

pleno” contrario a Fichte, para quien la reflexión debe ser limitada: el yo queda limitado a sí mismo a través del no-yo, de manera inconsciente. Esto es inconcebible para Novalis y Friedrich Schlegel, como lo será para el resto de los primeros románticos. En este caso Benjamin cita un pasaje de las *Lecciones Windischmann*, donde es más elocuente la diferencia y el posicionamiento romántico frente a Fichte:

“El yo originario, aquello que todo lo abarca en el yo originario, es todo; fuera de él no hay nada; no podemos admitir nada salvo la yoidad. *La limitación no es un mero reñejo apagado del yo, sino un yo real; ningún no-yo, sino un anti-yo, un tú. Todo es sólo una parte de la infinita yoidad.*” O bien, en una referencia más explícita a la reflexión: “La facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser yo del yo, es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que nosotros mismos.” *Los románticos sentían aversión por la limitación a través del inconsciente; no debe haber otra limitación que la relativa, y ésta debe darse en la propia reflexión consciente.*²⁵⁵

Esta toma de conciencia se traduce inmediatamente en voluntad pues la limitación de la reflexión no se da en ella misma, no es propiamente relativa, sino que se efectúa por medio de la voluntad consciente: “La «capacidad de suspender la reflexión y de orientar a placer la intuición hacia cualquier objeto determinado» es lo que Schlegel denomina voluntad.”²⁵⁶ Pero sobre todo esta diferencia o ruptura respecto a la idea de absoluto de Fichte, resulta importante porque Benjamin justifica en ella el concepto de medium y el concepto de absoluto en Schlegel pues “se definiría con la máxima exactitud como el medium de la reflexión.”²⁵⁷ Es decir, la concepción de medium es empleada por Benjamin para determinar la función de la reflexión como antes lo ha hecho para analizar el lenguaje. Con este término se ha

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 63. El énfasis es mío.

²⁵⁶ *Ibíd.*

²⁵⁷ *Ibíd.*

de designar, de manera sintética, la totalidad de la filosofía teórica de Schlegel, y será frecuentemente bajo esta expresión como habrá de entenderse. De manera que Benjamin ve la necesidad de elucidarla y fijarla todavía con mayor precisión para lo cual selecciona algunos pasajes de Schlegel y Novalis:

La reflexión constituye el absoluto, y lo constituye como un medium. Aun cuando el propio Schlegel no haga uso de la expresión medium, no deja de conceder el mayor valor en sus exposiciones a la conexión constante y regular en el absoluto o en el sistema, y ambos han de ser interpretados como la conexión de lo real, no en su sustancia (que en todas partes es la misma), sino en los grados de su despliegue manifiesto. Así, dice: «La voluntad... es la facultad del yo de engrandecerse o de reducirse a sí mismo hasta un máximo o un mínimo absolutos; puesto que es libre, no tiene límites.» Y ofrece una imagen clara para esta relación: «El retornar a sí, el yo del yo, es el elevar a la potencia en matemáticas; el salir de sí es la extracción de la raíz.» Novalis describió de un modo análogo este movimiento en el medium de la reflexión. Se le aparece en tan estrecha relación con la esencia del Romanticismo, que le reserva la expresión «romantizar». «Romantizar no es sino un cualitativo elevar a la potencia. La mismidad inferior es identificada en esta operación con una mismidad de superior naturaleza. Así como nosotros somos propiamente una tal serie cualitativa de potencias..., la filosofía romántica... [es] alternancia de elevación y rebajamiento.»²⁵⁸

El absoluto, concebido como medio de la reflexión, tiene un doble sentido. Tal ambivalencia no debe suscitar confusión o contradicción alguna, pues lo absoluto no puede ser percibido desde una exterioridad; no podemos salir en virtud de ningún tipo de reflexión para verlo “objetivamente”. Entonces la reflexión es, por un lado, medium, conexión constante; pero también, desde otra perspectiva, *medio en cuestión*, pues la reflexión se mueve en él, esto es, la reflexión en tanto absoluto “se

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 64. El énfasis es mío.

mueve en sí misma.” Aquí puede percibirse cómo el medium de la reflexión es el fundamento metodológico ideado por Benjamin para definir el camino que conecta teoría y crítica. Ello queda resuelto mediante dos nociones fundamentales: la *Selbstdurchdringung* o “autopenetración” y el *concepto* (en este caso, el concepto es la entidad lingüístico-filosófica de la idea). La autopenetración expresa la unidad entre reflexión y mediación. Respecto a la autopenetración, Novalis le asigna nada menos que “la posibilidad de toda filosofía”. Y ello se debe a que la autopenetración garantiza a la inteligencia el contacto consigo misma, dando pie a un movimiento autorregulado, a una forma propia de actividad: “la reflexión, es «el comienzo de una verdadera autopenetración del espíritu, que nunca termina»”.²⁵⁹ Un procedimiento infinito pero también, y sobre todo, indeterminado, en virtud de lo cual el mundo venidero para Novalis no puede ser otra cosa *que el* “caos que se penetra a sí mismo”.²⁶⁰ La autopenetración es, pues, un proceso cuyo “germen prototípico” es el de un mundo inconmensurable. Podría decirse que es *ahí donde surge un estilo puro del pensamiento* y ello resulta evidente al tomar en cuenta sus consecuencias históricas. El descubrimiento de la autopenetración es algo “extraordinario para la historia universal, puesto que así dio comienzo una nueva época de la humanidad –y sólo a partir de este punto se hace posible una verdadera historia de la clase que fuere, pues el camino que hasta entonces se había recorrido integra, desde este momento, un todo auténtico, enteramente explicable.”²⁶¹ Por su parte Schelling, en uno de sus periodos de romanticismo más marcado, define este rasgo fundamental del espíritu como algo esencial a la modernidad, es decir, como

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 65. Novalis citado por Benjamin.

²⁶⁰ *Ibíd.*

²⁶¹ *Ibíd.*

una orientación epocal: “el espíritu de la época moderna se orienta, con evidente consecuencia, hacia el aniquilamiento de todas las formas puramente finitas”.²⁶²

Por otra parte hay que tomar en cuenta el papel igualmente fundamental del *concepto* en la actividad mediadora de la reflexión. En este caso es Friedrich Schlegel quien aporta el argumento. No se trata de un elemento más dentro del entramado metafísico del romanticismo, pues justamente es en el concepto donde el pensamiento muestra *la luz oculta en el yo*. Benjamin logra desentrañar la manera cómo los románticos quedan adheridos al pensamiento místico mediante la concepción de un argumento completamente nuevo. *El pensamiento del yo guarda la cara oculta, lo que ha de ser contemplado como la luz interior de todos los pensamientos*. El pensamiento es visto, según palabras de Schlegel, como una serie de “espectros luminosos” refractados por la luz interior de cada pensamiento. El yo es la luz escondida en cada pensamiento; se piensa siempre únicamente en sí o en el yo, hasta concebir su más alta significación. Y justamente es en la significación de este proceso donde radica la clave del pensamiento místico-sistemático del romanticismo de Schlegel:

En lo que concierne particularmente a la *intuición intelectual*, el modo de pensar de Schlegel, al contrario que el de numerosos místicos, se caracteriza por su indiferencia frente a la intuibilidad; *no remite a intuiciones intelectuales y estados extáticos. Más bien busca, por resumirlo en una fórmula, una intuición no intuíble del sistema, y es precisamente en el lenguaje donde la encuentra. La terminología es la esfera en la que se mueve su pensamiento, más allá de la discursividad y de la evidencia intuitiva. Pues el término, el concepto, contenía en su opinión el germen del sistema, y no era en el fondo sino un sistema preformado. El pensamiento de Schlegel es un pensamiento absolutamente conceptual, esto es,*

²⁶² F. Schelling, *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Tr. E. Tabernig, Losada, Buenos aires, 1965, p. 93.

*lingüístico. La reflexión es el acto intencional de la absoluta comprensión del sistema, y la forma de expresión adecuada para este acto es el concepto.*²⁶³

El sistema queda, con lo anterior, instituido como elemento fundamental de la mística. No hay intuiciones aisladas –estados de éxtasis, intuiciones del intelecto– que permitan concebir de golpe la realidad oculta, sino que el hombre se mueve desde un principio en la esfera de lo absoluto; ahí donde se mueve él se mueve su pensamiento “más allá de la discursividad y de la evidencia intuitiva”, entonces aparece el *concepto como germen apriorístico del sistema*. Cada sistema es similar a una constelación, donde cada astro cumple su función incluso antes de ser concebido por el hombre. Sólo el lenguaje puede hacer concebible la realidad, hacer concebible lo inconcebible, conceptualizar lo que carece de concepto. La tarea de la reflexión no es otra sino actualizar de manera intencional la comprensión, dar forma a la expresión en el concepto. Contrario al prejuicio común, Benjamin advierte que el pensamiento romántico no reniega en momento alguno de la idea de sistema. La manera de intuirlo, sin embargo, es mediante un proceso que en lo esencial no es sistemático como lo es la crítica. En razón de ello, de la criticabilidad inherente al pensamiento filosófico, los románticos comprenden que *el sistema debe concebir en sí la falta de sistema*, esta es una de las conjeturas de Novalis después de asistir a los cursos de Fichte en la Universidad de Jena, o si se quiere, en términos más programáticos, hay un fragmento del *Athäneum* citado por Benjamin que dice: “Es fatal para el espíritu tener un sistema y también no tener ninguno. Tal vez habrá que decidirse, por consiguiente, a enlazar ambas cosas.”²⁶⁴

Si la influencia de la idea benjaminiana del lenguaje resulta evidente al tomar en cuenta la concepción de medium de la reflexión y la idea romántica de sistema,

²⁶³ *Ibíd.*, p. 77. El énfasis es mío.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 78.

esto es completamente consecuente respecto al *juego de palabras* y la magia. En este caso Benjamin reconoce, como lo ha hecho antes en su definición del lenguaje, una instancia intencional y otra no intencional, es decir, la preeminencia de un lenguaje mágico que establece diferentes grados de relación con el lenguaje místico, algo que, en el caso del romanticismo es denominado y concebido como Witz, esto es, como un tipo de juego de palabras:

La forma más general en que esta *terminología mística* desempeñó su papel en el Romanticismo temprano fue la del juego de palabras [Witz], junto a Friedrich Schlegel, también Novalis y Schleiermacher se han interesado por su correspondiente teoría, que ocupa un amplio espacio en los fragmentos del primero. En el fondo, no es otra que *la teoría de la terminología mística*. Se trata del *intento de llamar al sistema por su nombre*, es decir, de apresarlo en un concepto místico e individual, de tal modo que las conexiones sistemáticas queden comprendidas en él. Subyace aquí la presuposición de una permanente conexión mediática, de un medium de reflexión de los conceptos.²⁶⁵

El Witz es un elemento desconcertante, sin embargo Benjamin lo concibe como parte de la teoría consagrada a la terminología mística, lo cual hace del juego de palabras uno de los procedimientos más serios del pensamiento romántico pues en él radica el “intento de llamar al sistema por su nombre”. La función de esta actividad no es algo marginal; ella trata de apresar al sistema en un concepto que no deja de ser místico, es decir, un concepto donde las conexiones sistemáticas permanecen ligadas y al mismo tiempo donde la conexión medial, el medium de la reflexión, vincula a cada elemento singular con una serie de conceptos. Así como el lenguaje es definido como medio en el que su ser espiritual se comunica, el concepto

²⁶⁵ *Ibíd.*, p. 78s.

establece una relación sistemática con el resto de conceptos mediante el juego de palabras. En este juego, como en el término místico, hace su aparición fugaz el medium conceptual. Entonces en el análisis de Benjamin:

el juego de palabras queda caracterizado como “socialidad lógica”, o bien como “espíritu... químico”, como “genialidad fragmentaria”, o como “facultad profética”, si es definido por Novalis como “juego mágico de colores”, todo esto se afirma a propósito del movimiento de los conceptos en su propio medium, *que actúa en el juego de palabras* y aparece designado en el término místico. “*El juego de palabras constituye la aparición, el relámpago externo de la fantasía. De ahí... la semejanza de la mística con el juego de palabras.*”²⁶⁶

Al hablar de Witz, o juego de palabras, estamos situados en un momento no-intencional como lo es la idea benjaminiana de lenguaje mágico. Esto queda constatado cuando el propio Benjamin se acerca al polémico artículo de Schlegel titulado *Über die Unverständlichkeit*, “Sobre la incomprendibilidad”, donde leemos: “a menudo *las palabras se comprenden mejor a sí mismas que por quienes hacen uso de ellas; ...bajo los términos filosóficos... deben existir secretos órdenes vinculantes; ...la más pura e impenetrable incomprendibilidad se obtiene precisamente de la ciencia y del arte, los cuales apuntan con total propiedad, partiendo de la filosofía y de la filología, al comprender y al hacer comprensible*”.²⁶⁷ Esto, planteado en los términos con los que comenzamos este apartado, no es sino ejemplo del *estilo* del pensamiento romántico, pues el juego de palabras “confiere al estilo sólido su elasticidad y su electricidad” en tanto está contrapuesto a lo que comúnmente es concebido bajo los dominios de la razón. Antes hemos mencionado las observaciones de Albert Béguin

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 79.

²⁶⁷ *Ibíd.*, p. 79s. El énfasis es mío.

respecto a lo singular del *carácter* romántico y de su “audaz resignación” al emprender una investigación sin un *objeto dado*, prescindiendo de un *objeto apriorístico* que pudiese ser *fijado adelantado*. Merced a esta indeterminación el *acto literario* cambió pues a partir del romanticismo el autor trata de expresar ciertos *gestos*, ciertas combinaciones y juegos de palabras “según afinidades que sólo un oscuro poder efectivo puede percibir y elegir” de esto el poeta sabe, tiene la *certeza irracional*, la certidumbre de algo inmenso pero indefinible: “*estos gestos de la creación estética intentan asir una realidad, que ningún otro acto del espíritu podría lograr.*”²⁶⁸

Finalmente, habiendo establecido contacto con la idea de obra mediante el juego de palabras, Benjamin continúa la exposición conceptual de su trabajo sobre los románticos exponiendo la cuestión del *lenguaje del arte*. Este tema igualmente ha sido previamente mencionado en su texto de 1916. En aquel momento Benjamin concibe un lenguaje de la escultura, de la pintura o de la poesía pues “así como el lenguaje de la poesía se basa en el lenguaje de nombres del ser humano (o al menos en parte), también es pensable que los lenguajes de la escultura o de la pintura se basen en ciertos tipos de lenguajes de cosas, que en ellos se dé la traducción de lenguajes de las cosas en otro infinitamente superior, pero tal vez de la misma esfera.”²⁶⁹ En este caso se trata de lenguas sin nombres, sin sonido, lenguas de la materia, pero traducibles a otros medios de expresión “hay que pensar por tanto en la *comunidad material de las cosas* en lo que es su comunicación.”²⁷⁰ De esto se desprende una tarea, la tarea que en el contexto del romanticismo es propiamente una labor crítica. En 1916 Benjamin ya advierte de qué manera puede orientarse el tema consagrado al análisis de la obra: “para *conocer las formas artísticas* hay que intentar *entenderlas en tanto que lenguajes*, para así buscar la conexión que tienen con

²⁶⁸ A. Béguin, *Creación y destino. I Ensayos de crítica literaria*, Tr. M. Mansour, FCE, México 1986, p. 72. El énfasis es mío.

²⁶⁹ II. 1. 160. *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre.*

²⁷⁰ II. 1. 160.

las lenguas naturales.”²⁷¹ El lenguaje del arte solamente se puede comprender desde su relación con “la ciencia propia de los signos.” Sin una ciencia de los signos “la filosofía del lenguaje se queda meramente fragmentaria, porque la relación entre el lenguaje y el signo (de la cual además la relación entre lenguaje humano y escritura sólo es un ejemplo, aunque muy especial) es fundamental y originaria.”²⁷² La crítica de la obra de arte se convierte, entonces, a partir de este momento, en el centro del análisis. El lenguaje del arte supone referirse de manera inmediata a la función de la crítica, pues mediante ella es concebible el desarrollo de un contenido global para conocer lo que quizá es una de las nociones más complejas del romanticismo, como lo es su idea de obra, y con ello el sentido de sus expresiones “jeroglíficas”, de su concepto de poesía, de una “poesía trascendental”, del “idealismo mágico” e incluso de la ironía. Frente a lo cual dice Benjamin: “el propio *concepto romántico de crítica es un caso ejemplar de terminología mística*, y por este motivo el presente trabajo no es tampoco una restitución de la teoría romántica de la crítica de arte, sino el análisis de su concepto.”²⁷³ El análisis de Benjamin más que al contenido de la crítica está referido a sus relaciones terminológicas, lo cual no impide percibir la manera en que el concepto de crítica deviene el “concepto esotérico fundamental” de toda una generación:

A través de la obra de Kant, el concepto de crítica había adquirido un significado casi mágico para la joven generación; en cualquier caso, en absoluto se le atribuía preponderantemente el sentido de una actitud espiritual evaluadora, no productiva, sino que para los románticos y para la filosofía especulativa el término “crítico” significaba algo así como objetivamente productivo, creativo desde la prudencia. Ser crítico quería decir impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras hasta el punto de que, como por

²⁷¹ II. 1. 160. El énfasis es mío.

²⁷² II. 1. 161.

²⁷³ *Ibíd.* p. 81.

encanto, a partir de la inteligencia de lo falso de esas ataduras vibre el conocimiento de la verdad. En virtud de este significado positivo adquiere el proceder crítico una *afinidad estrechísima con el reflexivo*, y ambos se superponen en expresiones como la siguiente: “En toda filosofía que empieza con la observación de su propio proceder, con la crítica, el comienzo tiene siempre algo de peculiar.” Lo mismo significa la presunción de Schlegel: “La abstracción, y en particular la práctica, no es al fin y al cabo sino crítica.”²⁷⁴

El análisis de Benjamin desde cualquier perspectiva que se quiera percibir no carece de agudeza. El punto de inflexión está puesto por Kant al concebir la crítica en su sentido espiritual; la crítica es el signo de toda una época, pero no es algo necesariamente productivo. El caso es que para los románticos la crítica adquiere un significado positivo, esto es, productivo. La ejecución de la crítica hace “vibrar” la verdad. Cuando Kant rechaza tanto el dogmatismo como el escepticismo, no propone una tercera vía metafísica para culminar el sistema, sino la “crítica”, en virtud de lo cual queda el sistema abierto. Por lo tanto puede decirse que ya en Kant el concepto de crítica adquiere un doble significado, y esta duplicidad se potencia en los románticos, debido a que con la palabra crítica aluden también al conjunto de la influencia histórica de Kant, y no sólo a su concepto de crítica.²⁷⁵ Los románticos saben preservar y hacen uso del momento ineludiblemente negativo de este

²⁷⁴ *Ibíd.*, p. 82. El énfasis es mío.

²⁷⁵ Esto permite advertir una especial relación terminológica concerniente al concepto de crítica en su estricta significación para la teoría del arte. Así como Kant trató de poner distancia frente al dogmatismo y el escepticismo –lo cual ya suponía una serie de determinaciones tanto metodológicas como históricas– los románticos lograron legitimar definitivamente la expresión *Kunstkritiker*, *crítico de arte*, frente a la más tradicional de *Kunstrichter*, juez de arte, pues con ello “se evitaba la representación del hecho de sentar en el banquillo a propósito de las obras de arte, de una sentencia dictada sobre leyes escritas o no escritas; se pensaba al respecto en Gottsched, cuando no incluso en Lessing y Winckelmann. Sin embargo, otro tanto podría aducirse en oposición a los teoremas del *Sturm und Drang*. Conducían, y por cierto que no a través de tendencias dudosas, sino por una fe ilimitada en los derechos de la genialidad, a la abolición de toda fundamentación sólida y cualquier criterio para el juicio. Aquella orientación cabría concebirla como dogmática; ésta, como escéptica en cuanto a sus efectos; de tal modo, nada parecía más natural que llevar a cabo la superación de ambas en la teoría del arte bajo la misma enseña en cuyo nombre había limado Kant aquel contraste en la teoría del conocimiento.” *Ibíd.*, p. 83.

concepto pero no podían dejar de percatarse de la discrepancia existente entre las pretensiones y los resultados de su filosofía teórica. Aquí se presenta de nuevo el momento oportuno a la crítica, pues el término implica que, por muy altamente que se estimase la validez de una obra crítica, ésta no puede ser algo concluyente. En ese sentido, “bajo el nombre de crítica los románticos asumían a un tiempo la inevitable *insuficiencia de sus esfuerzos*, trataban de definirla como una insuficiencia necesaria y, a la postre, evocaban con este concepto lo que podríamos llamar *la necesaria imperfección de la infalibilidad*.”²⁷⁶ Algo denominado en otros términos *posibilidad infinita*, o posibilidad de ejercer con total libertad un estilo puro del pensamiento.

3.3. *Criticabilidad e ironía*

La concepción del medium de la reflexión se ha convertido en el elemento más importante de la indagación benjaminiana relativa al concepto romántico de crítica, pero ¿cuál es el objetivo de este medium respecto al conocimiento de la obra? ¿Cuál es su vínculo con la crítica? ¿De qué manera todo esto redefine, si tal cosa sucede, al objeto literario? Estas interrogantes encuentran respuesta en la segunda parte de la disertación benjaminiana. Ahí mismo hay un corte entre la exposición concerniente al fundamento filosófico de la crítica –lo que nos ha llevado a una serie de confrontaciones, principalmente respecto a Goethe y Fichte–, y la exposición relativa a los efectos de la crítica, esto es, la concepción de la crítica como actividad. De este modo es como Benjamin aporta una definición general del arte como “una determinación del medium de la reflexión presumiblemente la más fecunda que [el arte] ha recibido.”²⁷⁷ Ante lo cual, “*la crítica de arte es conocimiento del objeto* en este medium. En la siguiente indagación se habrá de exponer, por consiguiente, cuál es

²⁷⁶ *Ibíd.* El énfasis es mío.

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 97.

el alcance de la concepción del arte como medium de la reflexión para el conocimiento de su idea y el de sus productos, así como para la teoría de este conocimiento.”²⁷⁸ La autoridad del medium radica, tal como lo hemos visto desde su constitución lingüística, en dar expresión a una identidad radical, cuya perfección revela tanto al lenguaje mismo como a la obra de arte en términos de forma (es decir, también como un tipo de lenguaje). En virtud de ello, *la mística de la intuición*, la mística que Benjamin ha calificado de “esencialista” en su ensayo de 1916, es sustituida por una *mística de la forma*, cuya perfectibilidad y unidad está en el lenguaje. Este nuevo principio ha sido dilucidado por los románticos y, aunque no está exento de encubrimiento o confusión frente a otros misticismos, su descubrimiento ejerce una influencia patente en las estéticas literarias posteriores. Pensemos por ejemplo en la estética de Baudelaire o en la escuela simbolista donde convergen autores como Mallarmé o George.²⁷⁹ Si algo es preciso destacar de la herencia romántica es lo asignado como tarea al artista, es decir los románticos alcanzan una identificación total con el objeto, y esto, por así decirlo, es una tarea inexcusable para el genio pues la obra de arte ha de ser expresión de esa tarea; su imagen y su símbolo, serán también capaces de desvelar la experiencia mística y con ello adquirir esa cualidad específicamente artística designada en la palabra bello. En virtud de esto queda reservado también al artista el conocimiento de las dificultades casi insuperables que se oponen a la tarea de identificarse con el objeto, pues, ¿en

²⁷⁸ *Ibidem*. El énfasis es mío.

²⁷⁹ *La mística de la forma* da pie a algo que Benjamin, al final de su trabajo sobre los románticos, llama la “doctrina según la cual el arte y sus obras *no son esencialmente ni apariciones de la belleza ni manifestaciones de inmediata exaltación entusiasta, sino un medium de las formas que reposa sobre sí mismo*”, esta particular manera de concebir el misticismo nos dice “no ha caído en el olvido desde el Romanticismo, al menos en el espíritu del desarrollo artístico. Si se quisiera llevar hasta sus principios fundamentales la teoría artística de un maestro tan eminentemente consciente como Flaubert, de los Parnasianos o del círculo de George, encontraríamos sin duda los aquí expuestos. Si formulásemos esos principios fundamentales, se documentaría su origen en la filosofía del primer Romanticismo alemán.” *Ibid.*, p. 151.

qué consiste el no-yo, lo incondicionado, el mundo exterior, con el que se tiene que identificar el yo? Benjamin expresa esta interrogante en estos términos:

¿Cómo es posible el conocimiento más allá del autoconocimiento? Es decir: ¿cómo es posible el conocimiento del objeto? De hecho, según los principios del pensamiento romántico, no es posible. Donde no hay autoconocimiento, no hay conocimiento en absoluto; donde hay autoconciencia, la correlación sujeto-objeto ha quedado abolida o, si se quiere, se da un objeto sin correlato objetivo. Pese a ello, la realidad no constituye un agregado de mónadas cerradas en sí, incapaces de entrar en una relación real las unas con las otras. Muy al contrario, todas las unidades, aparte del absoluto, son sólo relativas en el ámbito de lo real. Tan poco encerradas en sí y carentes de relación están que más bien pueden, por medio del incremento de su reflexión (potenciar, romantizar), incorporar más y más esencias o centros de reflexión en su propia autoconciencia. Pero esta manera romántica de considerar las cosas no concierne únicamente a los centros de reflexión individuales y humanos. No solamente los hombres pueden ampliar su conocimiento a través de los grados superiores del autoconocimiento en la reflexión, sino también, y en la misma medida, los llamados objetos naturales.²⁸⁰

Esta idea, con la cual es posible potenciar el conocimiento mediante la autoconciencia integrando en el proceso lo incondicionado y con ello a los objetos naturales, da lugar a un *saber simbólico*. Lo extraordinario de este proceso no reside tanto en que el mundo natural esté en constante movimiento, sino que pertenezcan a él todos los medios de expresión que le han sido otorgados al hombre para su descripción lingüística o de cualquier otra índole; después de cada acto de *identificación una parte del yo pasa al no-yo*, en el caso de Fichte, o a la identificación infinita con el yo, para los románticos, sin embargo, en ambos casos este procedimiento altera y enriquece al objeto, por lo que hay que repetir, hay que llevar

²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 88s. El énfasis es mío.

a cabo inmediatamente el proceso incluyéndose a sí mismo. Esto significa que no estamos frente a un objeto estático, sino ante una entidad fluctuante; en razón de esto hay un acto de identificación único, que precisa toda una cadena de actos de identificación, un continuum de situaciones simbólicas, de simbolizaciones de símbolos, que, en sus primeros eslabones presentan cierta similitud estructural con la primera metáfora o analogía; después, gracias a una constante aproximación a la realidad proporcionada de acuerdo con la idea, surge un símbolo total del mundo respecto al ámbito de la realidad elegida por el artista.

Antes hemos mencionado el papel fundamental de la idea de arte para la visión romántica del mundo, la cual ha sido estudiada por Benjamin mediante la confrontación con el ideal estético de Goethe. En lo sucesivo la idea es el criterio tanto en la concepción del arte como en la concepción de obra en el análisis consagrado a la crítica del romanticismo. De la idea de arte y la reflexión sobre el objeto artístico es posible sustraer dos determinaciones generales. Por una parte, en concordancia con lo mencionado anteriormente, el arte es determinación del medium de la reflexión, quizá su determinación más fecunda, ante lo cual la crítica de arte es conocimiento del objeto en este medium. Entonces el medium, en su determinación estética, da lugar a la crítica y con ello al conocimiento. En relación a esta posibilidad gnoseológica es que Benjamin orienta su indagación tratando de discernir el alcance del concepto del arte como medium de la reflexión para el conocimiento de la idea, así como de la teoría de tal conocimiento. Por otra parte, esta determinación supone la existencia de un género del pensamiento que produce algo en virtud de lo cual presenta gran afinidad formal con la capacidad creadora que atribuimos a la naturaleza y al mundo expresado como “el *poetizar*, que crea en cierto modo su propia materia.”²⁸¹ Con estas palabras de Schlegel, Benjamin

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 98.

reconoce en la reflexión una cualidad absolutamente creadora y llena de contenido. Recordemos que el *sentimiento poético* es el “punto de indiferencia de la reflexión” donde la reflexión nace de la nada. Tras lo cual Benjamin define la tarea de la crítica en los siguientes términos: “el *conocimiento en el medium de reflexión del arte es la tarea de la crítica*. Rigen para ella todas las leyes que en el medium de la reflexión ordenan el conocimiento del objeto en general.”²⁸² La crítica es una actividad evidentemente productiva pues si ella es conocimiento de la obra de arte, es también su autoconocimiento. Igualmente, merced al incremento de conciencia de la obra mediante la crítica, ésta puede ser definida por primera vez en la modernidad como una actividad plenamente positiva: “así, un análisis del concepto romántico de crítica conduce a aquel rasgo que se manifestará en su proceder con una evidencia creciente y que se fundará en puntos de vista cada vez más variados: *la plena positividad de esta crítica*, por la que se distingue radicalmente de su concepto moderno, que no contempla en ella sino una instancia negativa.”²⁸³ La *evidencia creciente* mencionada por Benjamin, toma en cuenta que el conocimiento crítico de una obra o de “un producto formado” no es otra cosa que un grado más elevado de su conciencia. Y ese incremento de la conciencia tiene como principio su infinitud y por lo tanto es susceptible de *romantización*, es una especie de *potencialización de la obra*; la crítica es el medium cuya limitación es cada obra singular referida “metodológicamente” a la infinitud del arte, pues el arte en tanto medium de la reflexión es infinito. Ahora bien, si este proceso logra una *particular significación*, o como se ha dicho, un inédito significado positivo, esto se debe justamente al carácter metodológico observado por Benjamin:

²⁸² *Ibíd.*, p. 100.

²⁸³ *Ibíd.*, p. 103.

para los románticos *la crítica es mucho menos el juicio sobre una obra que el método de su consumación. En este sentido propugnaron una crítica poética, abolieron la diferencia entre crítica y poesía y afirmaron: "La poesía puede ser criticada sólo por la poesía. Un juicio artístico que no es él mismo una obra de arte... como exposición de la necesaria impresión en su devenir... no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte."* "Aquella crítica poética... representará la exposición de nuevo desde un principio, querrá formar una vez más lo ya formado... completará la obra, la rejuvenecerá, la configurará nuevamente."²⁸⁴

Este método consiste en incidir en lo denominado como crítica inmanente de la obra. Dada la perenne incompletud de la obra, ésta no hace otra cosa sino "conducirnos más allá". Tanto la naturaleza como el arte deben ser completados: "toda obra es por necesidad incompleta frente al absoluto del arte o bien –lo que significa lo mismo– es incompleta frente a su propia idea absoluta."²⁸⁵ Este proceso de negación pasa por alto todo supuesto dogmático en el arte, pero sobre todo su resultado liberador asegura un "concepto fundamental que anteriormente no podía ser introducido con claridad: el de obra."²⁸⁶ Esto sucede principalmente en la concepción de crítica de Schlegel, pues para él la crítica no sólo consigue abolir todas

²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 106. El énfasis es mío.

²⁸⁵ En este momento Benjamin destaca la aportación del concepto de crítica de Friedrich Schlegel, pues fue él el único pensador de su tiempo en lograr "la superación de los principios del dogmatismo en la estética", así como la defensa de la crítica de arte frente a la tolerancia escéptica que brotaba con el culto ilimitado de la fuerza creadora como "mera fuerza expresiva del artista". Con lo cual supera tanto las tendencias del racionalismo como los momentos de disgregación de las teorías de los escritores del Sturm und Drang. Finalmente llega a la siguiente valoración: "la crítica de los siglos XIX y XX ha ido radicalmente decayendo desde las posiciones schlegelianas. Él ha conjurado las leyes del espíritu en labora de arte, en lugar de hacer de ésta un mero producto accesorio de la subjetividad, como los autores modernos que, pese a seguir este rasgo de su propio pensamiento, con tanta frecuencia lo han malentendido. Hay que valorar cuánta vivacidad espiritual, pero también qué firmeza se precisaría para salvaguardar este punto de vista que se ha convertido parcialmente, en tanto que superación del dogmatismo, en la cómoda herencia de la crítica moderna; desde cuyo horizonte, que aún no está determinado por ninguna teoría, sino sólo por una praxis deteriorada, no puede ciertamente medirse la multitud de presuposiciones positivas que se encuentra engastada en la negación de los dogmas racionalistas.", *Ibíd.*, p. 107.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 108.

las doctrinas estéticas heterónomas: “más bien las hacía posibles en virtud del hecho de que establecía otro criterio para la obra de arte en lugar de la regla: *el criterio de una precisa construcción inmanente de la obra misma.*”²⁸⁷ Schlegel no consigue esto valiéndose de los conceptos generales de armonía y organización, propios del Sturm und Drang, sino mediante una *auténtica teoría del arte* donde el arte es un medium de la reflexión y la obra es el centro de reflexión. Con ello su aportación en el ámbito del arte asegura –por el lado del objeto o del producto– aquella autonomía que Kant había conferido a la facultad del juicio en la Tercera crítica. Entonces el principio cardinal de la actividad crítica posterior al romanticismo, la valoración de las obras según criterios inmanentes, es obtenido en razón de las teorías románticas.

De las dos determinaciones que dan pie a la concepción de la crítica inmanente, esto es, el medium de la reflexión como conocimiento del objeto y el reconocimiento de un género de *pensamiento productivo* (la concepción de un poetizar que crea su propia materia), queda redefinido el campo de estudio del objeto estético y particularmente del objeto literario. Después del extraordinario análisis de la teoría romántica y de la concepción de la reflexión como medium de la idea de arte, Benjamin consagra todos sus esfuerzos a dilucidar la obra de arte mediante criterios como los de crítica inmanente, criticabilidad del objeto y el análisis de una especie de correlato propio de *la crítica a la subjetividad moderna* que en este caso describe la *pérdida de control subjetivo del objeto estético*. Tal descontrol puede percibirse de manera si no radical, sí al menos directa respecto a lo expuesto en este momento por Benjamin, cuando invertimos el procedimiento descrito en su disertación sobre el romanticismo. Habiendo identificado la importancia del medium del arte, la cuestión puede plantearse de manera similar a lo formulado por Hermann Broch cuando el autor de *Der Tod des Vergil* analiza la estética de Hugo von Hofmannsthal.

²⁸⁷ *Ibidem*. El énfasis es mío.

Broch plantea una cuestión elemental respecto a la obra: “¿Cuál es el momento de proceder al corte?”²⁸⁸ Esto es algo que Benjamin tendrá que formular en otro momento (tal como lo hemos visto al remitirnos, en la primera parte de este trabajo, a la fundamentación de una estética del poema). Benjamin, en su trabajo sobre *Las afinidades electivas*, insiste más que en el medium de la reflexión, en el momento de parálisis y quiebra de la obra. Evocando a Hölderlin aparece en este texto la idea de corte, es decir, el reconocimiento de que *algo más allá del poeta corta la palabra al poema*. Ahí está la obra, en el momento del corte. No hay abandono del medium sino de la continuidad. Es el momento del corte el que determina la obra (a tal instancia está dirigida la interrogante de Broch), pues para poder convertir en realidad una cosa, para convertirla en algo así como una obra, “hay que cortar los eslabones de la cadena”, hay que dar un corte al medium en un punto dado, pues, de otra manera, en efecto, no tendríamos sino *work in progress*, nunca una obra de arte completa en sí misma, entonces: “¿Cuál es el momento de proceder al corte? ¿Qué criterio se debe de aplicar?” Precisamente observa Broch, “la poesía lírica –en extraño paralelismo con el Witz– presenta abreviaciones artístico-irracionales y probablemente este es el contenido lírico que anida en toda obra de arte al que hay que agradecer esta posibilidad.”²⁸⁹

²⁸⁸ Las notas de Hermann Broch no sólo están referidas al proceso reflexivo y la justificación de cierto neorromanticismo identificable en la obra de Hofmannsthal, también es posible percibir en ellas la valoración sobre la distancia que éste logra poner respecto a la peligrosa visión “panesteticista”, lo cual es una opinión respecto al arte claramente compartida con Benjamin: “pero si hubo alguien que entendió el conocimiento no sólo como fachada, sino como núcleo de la perfección estética, fue él [Hofmannsthal], pues para él lo importante fue siempre descubrir “la profundidad oculta en la superficie”; comprendió el peligro del *panesteticismo*: la idea de una obra de arte cuya universalidad debía transmitir, en definitiva, el conocimiento integral gracias a su riqueza simbólica le pareció condenada a chocar en última instancia con el vacío, pues nunca *lo bello*, ni siquiera cuando se lo rodea del nimbo de la religiosidad, puede ser erigido en algo absoluto y, en consecuencia, debe permanecer mudo al conocimiento; con esto, Hofmannsthal se desliga del *panesteticismo* (y, al mismo tiempo, de George); se trata de una renuncia mucho más profunda que cualquier otra de signo naturalista pues viene a confirmar que aquel que quiere remplazar la auténtica religiosidad por una religiosidad estética sirve a un dios falso y promueve todas las maldades y disparates que siempre e indefectiblemente siguen a todo trastrueque de la religiosidad.” H. Broch, “El abandono de la lírica y La carta de Lord de Chandos” en *Hugo von Hofmannsthal Poesía lírica*, Ígitur, Tarragona, 2002, p. 272s.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 271.

Sin embargo para Benjamin es más importante explicar antes que el corte y el discontinuum, el grado de sistematicidad alcanzado por los románticos y el desconocimiento de su procedimiento metodológico. La idea de obra sólo puede ser valorada tras el análisis de la teoría del arte de Schlegel y Novalis pues en todo caso, lo que no ha pasado inadvertido es el escándalo provocado por las producciones románticas en detrimento del grado de sistematicidad alcanzado en sus obras. Muy pocos han comprendido hasta qué punto su pensamiento es sistemático –y en virtud de ello místico– así como hasta dónde trataron de llevar el pensamiento crítico. No hay pues desconexión entre el medio del arte y la crítica, entre el proceso y el detenimiento, entre lo finito y lo infinito, entre continuum y corte. Hay en cambio, una valoración de la obra de arte como nunca antes se había expuesto, siguiendo los criterios del romanticismo. Entonces ¿dónde está el criterio de la perfección alcanzada, si la belleza –un concepto de belleza dado, un ideal– no puede ser su propia autoridad? Tal criterio habrá de buscarse en las ideas; la reconfiguración y la concepción de la obra encuentra una influencia directa en su concepción y esto es perceptible a través de tres elementos de la estética romántica como lo son: la ironía, la poesía trascendental y la prosa. Pero las ideas permiten una concepción que no está exenta de la paradoja y la contradicción, pues desde un principio Schlegel las define en estos términos: “Las ideas son pensamientos infinitos, autónomos, en constante movimiento interior, divinos.”²⁹⁰ En otro momento dice: “Una idea es un concepto perfecto y acabado hasta la ironía, una síntesis absoluta de antítesis absolutas, la alternancia que se genera a sí misma constantemente de dos pensamientos en conflicto.”²⁹¹ Se trata pues de entidades complejas, conflictivas, irónicas. En razón de ello Benjamin define la ironización de las formas y sus efectos merced a la inclinación de la *materialidad* de la obra de arte, pues ahí la ironía

²⁹⁰ F. Schlegel, op., cit. *Fragmentos*, p. 194.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 84. Fragmento 121.

“representa el paradójico intento de seguir construyendo en lo formado utilizando la demolición, y así demostrar en la obra misma su relación con la idea.”²⁹²

La ironía ha sido caracterizada por Benjamin, antes de reconocer su relación con la idea mediante la cuestión de la *criticabilidad* de la obra, o dicho de manera más exacta: “en el principio fundamental de la no criticabilidad de lo malo” pues en efecto, la criticabilidad de una obra depende de su autenticidad: “si una obra es criticable, es una obra de arte; en otro caso no lo es.”²⁹³ La ironía efectúa su propia actividad mediante la aniquilación, un “terminus technicus” romántico, pues el *aniquilar* es extensivo a todos los ámbitos de la vida espiritual ya que “designa la refutación indirecta de lo nulo” mediante el silencio, de su glorificación irónica o mediante la magnificación de lo bueno. La mediatez de la ironía es, en la concepción de Schlegel, “el único modo a través del cual podría la crítica afrontar directamente lo nulo.”²⁹⁴ Las consideraciones sobre la criticabilidad de la obra, y de la ironía como única vía para referirse a lo nulo, dan lugar a otra importante consideración sobre lo que hemos dado en llamar el *descontrol subjetivo* de la crítica:

La crítica, que para la concepción actual es lo más subjetivo, era para los románticos la instancia regulativa de toda subjetividad, de todo azar y arbitrariedad en el nacimiento de la obra. Mientras que, según el concepto actual, la crítica se compone a partir del conocimiento objetivo y la valoración de la obra, lo característico del concepto romántico es no reconocer una particular estimación subjetiva de la obra en el juicio del gusto. La valoración es inmanente a la investigación objetiva y al conocimiento de la obra. No es el crítico el que pronuncia un juicio sobre ésta, sino el arte mismo, en tanto que, o bien asume en sí la obra en el medium de la crítica, o bien la repudia y, justamente por ello, la evalúa por debajo de toda crítica. La crítica debería establecer, con aquello de lo que trata la selección entre las obras. Su

²⁹² *Ibíd.*

²⁹³ *Ibíd.*, p. 118.

²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 119.

intención objetiva no se ha expresado sólo en sus teorías. Cuando menos, si es que la perduración histórica de la validez de las valoraciones ofrece en los asuntos estéticos una referencia de aquello que sólo puede ser designado sensatamente como su objetividad, la validez de los juicios críticos del Romanticismo queda confirmada.²⁹⁵

Las líneas anteriores permiten vislumbrar en toda su dimensión el *descontrol subjetivo*. Esto sucede en virtud de que el concepto romántico de crítica, lejos de captar un conocimiento objetivo en la valoración de la obra, posibilita su crítica inmanente. *En la valoración inmanente de la obra el crítico deja de ser el que aporta el juicio, siendo el arte lo que asume el control a través del medium de la crítica.* Esto ha quedado expuesto ya en el concepto de ironía. Benjamin encuentra en los *efectos de la crítica inmanente* un punto de discernimiento para analizar el concepto romántico de obra. En primer lugar observa la imposibilidad de “reunir sin contradicciones”, en un sólo concepto, los elementos heterogéneos de la ironía de Friedrich Schlegel. Ya en el interior de la teoría del arte, el concepto de ironía tiene dos significados: por una parte el interpretado como un “subjetivismo puro” cuya expresión en términos jurídicos representa una “legalidad objetiva” donde queda sometida la obra de arte a su forma. En este caso el *arbitrio* del verdadero poeta consiste en tener “su campo de juego sólo y únicamente en la materia, y, en la medida en que actúa consciente y lúdicamente, se irá convirtiendo en ironía.”²⁹⁶ Esta concepción “positiva” representa la oportunidad de poetizar la materia, de ennoblecerla bajo un modo de proceder que sólo tiene lugar en la confrontación con la materia de la cual surgen creaciones nuevas. Frente a ella existe un tipo de ironía “negativa”, la cual “no sólo ataca a la materia, sino que también pasa por encima de la unidad de la forma poética.”²⁹⁷ Más

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 119s. El énfasis es mío.

²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 82s.

²⁹⁷ *Ibíd.*, p. 83.

que en la materia, como momento objetivo de la obra, esta ironización se regodea en el *comportamiento* del sujeto y produce esa actitud más bien favorable a la noción de un subjetivismo romántico. La ironía no permite con ello alcanzar un criterio claro de discernimiento y en este sentido Benjamin reconoce la fragilidad de su propia distinción: “Al igual que la mayoría de oscuridades que persisten en sus teorías, también a ésta contribuyen lo suyo los románticos, pues ellos mismos nunca dieron expresión a la escisión objetivamente clara como tal. *La ironización de la forma consiste en su destrucción deliberada.*”²⁹⁸

Interpretar con precisión el concepto de ironía supone un análisis laborioso. Por ello es necesario atender el momento en que ésta se manifiesta como *ironización de la forma*. Entonces ¿qué es la forma para los románticos y cómo incide en ella la ironía? Benjamin ha especificado antes de llegar al tema de la ironía, la manera en que los románticos la conciben no “a la manera de la Ilustración, como una regla de belleza del arte, ni su observancia como una previa condición necesaria para el efecto placentero o edificante de la obra. La *forma* no valía para ellos ni como regla ella misma ni como dependiente de reglas.”²⁹⁹ ¿En qué consiste entonces la forma romántica? Para responder tal cuestión Benjamin hace una extraña alusión al trabajo del traductor, esto es, alude a una experiencia de lo extranjero. La forma es algo desconocido aún. En ella, podemos decir, está el límite de la obra, el momento del corte: “toda forma, en calidad de tal, constituye una *modificación particular de la autolimitación de la reflexión* y, dado que no es medio para la exposición de un contenido, no requiere de ninguna otra justificación.”³⁰⁰ Entonces el impulso de pureza y universalidad que caracteriza el uso romántico de las formas:

²⁹⁸ *Ibíd.*

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 115.

³⁰⁰ *Ibíd.*, p. 116. El énfasis es mío.

descansa en la convicción que les lleva a concebirlas reunidas en su conexión en tanto que *momentos en el medium en la disolución crítica de su pregnancia y su multiplicidad (en la absolutización de la reflexión ligada a ellas)*. La idea del arte como medium proporciona así por vez primera la posibilidad de un formalismo libre o no dogmático, un formalismo liberal, como dirían los románticos. La teoría temprano-romántica fundamenta la validez de las formas independientemente del ideal de los productos [...] cuando Friedrich Schlegel exige del pensamiento sobre los objetos artísticos que sea de tal índole que contenga en sí una “absoluta liberalidad unida a rigorismo absoluto”, esta exigencia podría ser referida por igual a la propia obra de arte respecto de su forma. Esa unificación la calificaba de “correcta en el más noble y originario sentido de la palabra, puesto que significa elaboración premeditada... de lo más íntimo... de la obra según el espíritu del todo, reflexión práctica del artista”.³⁰¹

La disertación sobre la ironía de Benjamin termina por destacar la *falta de intencionalidad* del autor cuando produce la ironía formal, con lo que el llamado “momento objetivo de la obra” adquiere relevancia sobre su correlato “subjetivo”, es decir, la obra permanece implantada como una carencia subjetiva de límites. Esta decidida inclinación por la *materialidad* de la obra de arte en la ironización, se debe al antes citado intento de construir “lo formado utilizando la demolición, y así demostrar en la obra misma su relación con la idea.”³⁰² La conclusión de Benjamin no es una licencia retórica, tal como lo ha interpretado Paul de Man en su propia indagación sobre la ironía,³⁰³ pues cuando leemos que “la ironización de la forma de expresión es por así decir la tempestad que alza el velo ante el orden trascendental del arte, y descubre a éste y en su seno la sustancia inmediata de la obra en tanto que misterio”,³⁰⁴ hay que entender esto

³⁰¹ *Ibíd.*, 115s. El énfasis es mío.

³⁰² *Ibíd.*em. El énfasis es mío.

³⁰³ Cf. P. de Man, “El concepto de ironía” en *La ideología estética*, Tr. M. Asensi y M. Richard, Cátedra, Madrid, 1998, p. 258s.

³⁰⁴ *Ibíd.*, p. 86.

como una manera de referirse al límite último, al resultado de la *ironización* en su actividad positiva, a su momento formal. Lo cual es un modo de expresión del *misticismo de la forma* y de la consecuente materialización de la obra. Por lo tanto al concentrar la atención en los aspectos “objetivos” de la poética (como ironización positiva), Benjamin está dando un paso muy importante en la valoración de la idea de obra de arte romántica.

La ironía, como en general la filosofía (pues el espacio aportado por la filosofía es el hogar o *Heimat* de la ironía), no es ajena en ningún momento del cuestionamiento epistemológico; evidencia de ello es el medio que cada una de las formas adopta para constituirse y entrar en conflicto desde la propia obra. Respecto a la concepción romántica de forma, la ironía no es sino un momento inherente de la actividad performativa, es un momento de su continuum. Se necesita del concepto de forma como se necesita de la ironía para construir y para destruir, esta es la paradoja sin la cual no puede ser concebida la propia idea, pues como hemos observado, los románticos la han definido como un “constante movimiento interior”, o mediante expresiones paradójicas tales como “un concepto perfecto y *acabado hasta la ironía*”, una “síntesis absoluta de antítesis absolutas” o como “la alternancia que se genera a sí misma constantemente de dos pensamientos en conflicto.” Entonces la *ironización* de la forma habrá que entenderse como el momento de un corte, algo referido no sólo al procedimiento donde la forma es destruida, sino a una concepción donde la propia forma participa en la actividad irónica en virtud de lo cual incluso puede sobreponerse a lo nulo, dejando en evidencia su vacuidad. Por lo tanto la idea romántica de forma es completamente consecuente con la definición de ironía aportada por Schlegel en sus *Ideas*. Ahí la

conciencia parece asomarse directamente al abismo: “la ironía es la clara *conciencia* de la eterna agilidad, *de la infinita plenitud del caos*.”³⁰⁵

3. 4. *El método hölderliniano (forma simbólica, prosa y sobriedad)*

El otro momento de proceder al corte, y por lo tanto uno más de los modos expuestos por Benjamin de configuración y cotinuum de la obra, así como de relación con el medium de la reflexión, es definible a través de la poesía en una doble acepción como lo es la *poesía universal progresiva* y la *poesía trascendental*. Si la ironía es un tipo de conciencia del caos, de su agilidad plena e infinita, la poesía universal progresiva expuesta en el conocido “Fragmento 116” del *Athenäeum* es una de los modos de expresión del estilo romántico. Para tener una comprensión cabal del significado de la concepción de poesía, Benjamin examina la idea del arte, en cuya unidad anida la “idea de un continuum de las formas.”³⁰⁶ En relación a esto el *Dichart* o estilo poético romántico, más que un estilo en cuanto tal, es, en palabras de Schlegel “el arte poético mismo”.³⁰⁷ Esta definición de estilo habrá de interpretarse a partir de la idea de arte o lo que en otro momento designamos, siguiendo a Lacoue-Labarthe y Nancy como *Absoluto literario*, en tanto que la “poesía romántica es la idea de la poesía misma, el continuum de las formas artísticas.”³⁰⁸ Entonces la poesía romántica supone el continuum de las ideas (en la filosofía y el arte)³⁰⁹ pero también puede

³⁰⁵ F. Schlegel, “Ideas” en *Fragmentos*, Tr. P. Pajeros, Marbot, Barcelona, 2009, p. 204. El énfasis es mío.

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 129. En este contexto es pertinente indicar la diferencia entre el concepto kantiano de juicio y el romántico de reflexión: la reflexión no es, como el juicio, un procedimiento reflexivo subjetivo, sino que se halla encerrada en la forma de exposición de la obra y se despliega en la crítica para finalmente colmarse en el continuum de las formas.

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 130.

³⁰⁸ *Ibíd.*

³⁰⁹ Esto puede describirse como parte de un proceso orgánico común tal como lo concibe Novalis: “El filósofo que en su filosofía puede transformar todos los filosofemas singulares en uno único, que puede hacer de todos los individuos de la misma un solo individuo, alcanza el culmen de su filosofía. Alcanza el máximo cuando reúne todas las filosofías en una única... El filósofo y el artista proceden orgánicamente, si puedo decirlo así... Su principio, su idea de unificación es un germen orgánico que toma forma, que se desarrolla libremente hacia

verse como el modo de exposición de las formas (en la poesía). Lo que está en juego en este argumento es la posibilidad de hacer conciliable la pluralidad y la unidad. Respecto a las formas de exposición el acuerdo y reconciliación entre multiplicidad y unidad es:

el proceso visible y determinante para la unidad en devenir de la poesía como obra invisible. A fin de cuentas, *la mística tesis de que el arte mismo sería una obra* —que Schlegel puso en la cima de sus pensamientos, particularmente hacia 1800— se encuentra en una precisa conexión con aquella frase que afirma la indestructibilidad de las obras que se purifican en la ironía. Ambas proposiciones explican que idea y obra no son opuestos absolutos en el arte. La idea es obra, de igual modo que la obra es idea, si supera los límites de su forma de exposición.³¹⁰

Lo anterior está vinculado a la mística del lenguaje de Benjamin, lo cual es reconocido en una nota a pie en la que comenta: “sigue siendo digno de mención el hecho de que *con la palabra «obra», el uso lingüístico designa una unidad «invisible» que es análoga a la unidad del arte a la que se refiere Schlegel, a saber, el entero conjunto de las creaciones de un maestro, sobre todo de un artista plástico.*”³¹¹ El uso lingüístico de la palabra obra alude a algo invisible, es decir, el lenguaje tiende a designar, o más exactamente, *lleva consigo* la cara oculta del lenguaje; pero al mismo tiempo la obra es algo así como un tipo de lenguaje evidente en cuanto susceptible de experiencia. Es cierto que la palabra obra es relativa a aquello que designa, sin embargo el ser obra de la obra es siempre algo que permanece oculto en su materialidad objetual.

una forma continente de individuos indeterminados, una figura infinitamente individual, universalmente conformadora —una idea rica en ideas.” *Ibíd.*, p. 131.

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 133.

³¹¹ *Ibíd.*., El énfasis es mío.

De este misterio, de este saber oculto, surge nada menos que la dificultad de dar un juicio, de establecer un continuum respecto a la obra, pues esto no significa otra cosa que el reconocimiento de que hay una obra de arte, en tanto da continuidad a la actividad crítica. Esto confirma lo antes referido como *criticabilidad* de la obra, de lo cual se desprende una primera conclusión general: *si algo es criticable es obra*. Igualmente antes se ha concedido en esta criticabilidad la posibilidad de conocimiento pues es ahí donde radica el valor de la obra, en la posibilidad o imposibilidad de su crítica inmanente. Si ésta es viable, si existe en la obra por tanto una reflexión que se pueda desplegar, absolutizar y resolver en el *medium* del arte, entonces se trata de una obra. Lo cual sólo es posible al enfocar el estudio hacia las formas concretas, o lo que Benjamin define “formas de exposición”. Estas formas configuran el tema central de la idea del arte, pues el modo de exposición permite el conocimiento de la poesía universal progresiva, en cuanto ésta impone en sí una tarea: “La poesía romántica es una poesía universal en progresión... El *estilo poético romántico está aún en devenir; en efecto, ésta es su propia esencia, a saber, el poder únicamente llegar a ser, nunca ser de una manera perfecta.*”³¹² La idea romántica del arte puede verse como una serie infinita de proposiciones, algo imposible de aprehender en una sola proposición, tan inaprehensible como inconmensurable. Benjamin advierte sobre el peligro de malinterpretar el concepto de poesía universal progresiva bajo criterios “modernizantes”. Esto sucede al dejar de advertir “su nexo con el medium de la reflexión.” El método benjaminiano muestra en este momento su alcance, y esto queda en evidencia al tratar de ir más allá, al tratar de evitar este malentendido modernizante el cual concibe “la progresión infinita como una mera *función de la infinitud indeterminada de la tarea*, por un lado o por el otro, de la vacía infinitud del tiempo. Pero ya se ha señalado cuánto luchó Schlegel por la

³¹² *Ibidem*. El énfasis es mío.

determinación, por la individualidad de la idea que asigna su cometido a la poesía universal progresiva.”³¹³ Así pues, la infinitud de la progresión no puede apartar su mirada, no se distrae de la *determinación de su tarea*, y, si es que en esta determinación no existen propiamente límites, la formulación según la cual para “esta poesía en devenir... no hay límite alguno del progreso, del continuo desarrollo”³¹⁴ podría llevar a error, puesto que ésta no pone el acento en lo esencial. ¿Qué es entonces esencial a la progresión? Esto lo responde Benjamin al definir “la tarea esencial de la poesía universal progresiva” vinculándola al concepto de belleza, no como instancia aportadora de criterios que han de ser concebidos y que han de seguirse para alcanzarla, sino como *factum transcendental* y como *orden del caos*:

Lo esencial es que *la tarea de la poesía universal progresiva se ofrece en un medium de las formas*, de la manera más determinada, como su más estricta dominación y ordenación. “...*La belleza... no es meramente el vacío pensamiento de algo que ha de ser producido, ...sino también un factum, a saber, un factum eterno y transcendental.*” *Lo es en tanto que continuum de las formas cuya materialización a través del caos, como escenario de la acción ordenadora, hemos encontrado ya en Novalis. Incluso en la siguiente observación de Schlegel, el caos no es otra cosa que la imagen simbólica del medium absoluto: “Pero la suprema belleza, la suprema ordenación no es pues, en efecto, sino la del caos, es decir, de algo tal que sólo espera el toque del amor para desplegarse hacia un mundo armónico...”*³¹⁵

Por tanto no se trata de la errónea pretensión modernizante de progreso, porque la poesía universal progresiva no implica un proceder en el vacío, un vago poetizar-cada-vez-mejor, sino el despliegue y *ascensión cada vez más comprensivos de las formas poéticas*. Esto significa que la infinitud temporal, en la que se lleva a cabo este proceso es igualmente una infinitud medial y cualitativa. Tras lo cual concluye

³¹³ *Ibíd.*, p. 133s. El énfasis es mío.

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 134.

³¹⁵ *Ibíd.*

Benjamin: “la progresividad no es en absoluto lo que se entiende bajo la moderna expresión de «progreso»; no es una cierta proporción, apenas relativa, de los estadios de la cultura entre sí. Al igual que la entera vida de la humanidad, constituye un proceso infinito de cumplimiento, no un mero proceso de devenir.”³¹⁶ En otros términos, puede decirse que más que un infinito matemático, formal, cuantitativo, se trata de una infinitud cualitativa, de una expresión que en sí misma empuja los límites desde el interior. En razón de ello el caos no es sino el reconocimiento de algo indeterminado sin lo cual no hay posibilidad de un tipo de progresión, que no hace sino motivar la exploración de algo más allá de los límites, algo desconocido. Y no puede ser sino una actividad progresiva porque para Benjamin este proceso consiste en *levantar el velo del conocimiento* permitiendo la *autocomprensión*, esto es, una comprensión-cada-vez-mayor y con ello la posibilidad de transitar hacia el conocimiento de la obra misma –y a partir de sí misma–, pues no se refieren a otra cosa las palabras de Novalis cuando define el poema, y con ello a la obra de arte en general, en los términos con los que comenzamos este trabajo, es decir como el caos resplandeciente “a través del velo regular del orden.”³¹⁷

Por eso mismo es preciso seguir muy de cerca el papel de la autocomprensión (donde el velo aparece como una figura complementaria) y la función de estos elementos respecto al caos y la obra. En este momento Benjamin procede al análisis de las “formas de exposición” las cuales deben ser interpretadas como parte de este proceso progresivo cuya tarea es llegar a la *autocomprensión* de la idea del arte. La poesía trascendental, no obstante todas las dificultades que supone su exposición, es para Benjamin un concepto que remite una vez más al centro sistemático del que surge la filosofía romántica del arte. Se trata pues, de un concepto que “expone la poesía romántica como la reflexión poética absoluta”. En este caso la exposición

³¹⁶ *Ibíd.*, p. 134s.

³¹⁷ Novalis, *Himnos de la noche – Enrique de Ofterdingen*, Tr. E. Barjau, RBA, Barcelona, 1999, p. 142.

insiste en un contraste que bien podría suponerse completamente coherente con el principio de autocomprensión. Si la poesía universal progresiva ha sido definida mediante lo denominado como *estilo poético romántico*, es porque ella alude más a una instancia generativa, a algo que “está aún en devenir”, a la generatividad de la poesía que no puede sino concebir su esencia en el “poder únicamente llegar a ser, nunca ser de una manera perfecta” como algo que está generándose continuamente.

En tanto la poesía trascendental está consagrada menos a dar concreción a un estilo que a definir una gradación o si se quiere, a mostrar tipos específicos de jerarquización. La gradación que supone este tipo de poesía no puede ser sino una *gradación trascendental* lo cual es constatable en los diferentes fragmentos citados por Benjamin, en ellos es patente la función emancipadora de la poesía trascendental pues supone una conciencia que induce tanto al desarrollo del pensamiento como a la autonomía. A eso se debe el contraste implícito entre el hombre y el niño, entre conciencia e inconciencia. La poesía trascendental produce “poemas que surgen de la actividad del yo superior [los cuales] son los miembros de la poesía trascendental, cuyo perfil se solapa con la idea del arte impresa en la obra absoluta.”³¹⁸ El poema cobra conciencia de sí mismo, de su unidad y su autonomía, en consecuencia: “Hay en nosotros ciertos poemas que parecen poseer un carácter del todo diferente a los demás, pues van acompañados del sentimiento de una necesidad y no ha existido en absoluto, sin embargo, ninguna motivación exterior para ellos.”³¹⁹ Estas palabras de Schlegel no hacen sino incidir en *una esencia espiritual desconocida*, ligada a los fenómenos. El hombre es visto como un ente espiritual al cual sólo se le puede exigir la más elevada autonomía: “Este yo de clase superior se conduce para con el hombre como el hombre con la naturaleza o el sabio con el niño.”³²⁰ La gradación supone entonces la

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 136.

³¹⁹ *Ibíd.*

³²⁰ *Ibíd.* El énfasis es mío.

experiencia tanto en la obra como en la formación espiritual del hombre desde su infancia. Schlegel dice en otro fragmento, en este caso no mencionado en el análisis de Benjamin: "Igual que *un niño* es en realidad algo que quiere llegar a ser una persona, *un poema* no es más que una cosa natural que quiere llegar a ser una obra de arte."³²¹ Tras esta toma de conciencia la poesía no puede sino ser radicalmente reflexiva:

La "poesía de la poesía" es la expresión sumaria de la naturaleza reflexiva del absoluto. Es *la poesía consciente de sí misma*; y puesto que la conciencia, según la doctrina temprano-romántica, es sólo una forma espiritual intensificada de aquello de lo que es conciencia, así también la conciencia de la poesía es ella misma poesía. Es *poesía de la poesía*. La *poesía superior* "es ella misma naturaleza y vida...; pero es la naturaleza de la naturaleza, la vida de la vida, el hombre en el hombre; y yo pienso que esta diferencia es, en verdad, suficientemente clara y precisa para quienquiera que la perciba". Estas fórmulas no son intensificaciones retóricas, sino definiciones de la naturaleza reflexiva de la poesía trascendental.³²²

Estas fórmulas no representan un esquema inédito pues se encuentran en completa relación con el estilo romántico de pensar. La poesía consciente de sí es la intensificación de la forma que sin dejar de ser poesía se eleva a un grado superior. Esto es el *absoluto de la literatura*. El órgano de la poesía trascendental puede ser concebido a través de sus formas profanas, es ahí donde Benjamin ve la pervivencia de la poesía trascendental, su perduración en lo absoluto después el hundimiento de las formas profanas. La expresión *forma simbólica* supone la tensión a la que antes hemos referido con la expresión de *dialéctica de la secularización*, pero en este momento se trata de un proceso donde la crítica de arte queda expuesta de manera

³²¹ Op., cit. *Fragmentos*, p. 29. El énfasis es mío.

³²² *Ibíd.* p. 138s. El énfasis es mío.

pura en tanto que la forma simbólica, como la define Schlegel, muestra “*lo esencial del espíritu del misticismo*” como algo que “designa la anunciación de los misterios del arte y de la ciencia, que sin esos misterios no merecerían su nombre; pero, ante todo, evoca la vigorosa defensa de las formas simbólicas y de su necesidad frente al sentido profano.”³²³ La necesidad de las formas simbólicas y su consecuente significación mística, es una de las aportaciones del romanticismo consideradas por Benjamin como fundamentales. Mediante las formas simbólicas puede concebirse una especie de mística secular cuya necesidad cobra relevancia en su sentido profano. La forma simbólica puede tener dos significaciones: por una parte remite a “la relación con los diferentes conceptos que cubren el absoluto poético”, y sobre todo con la mitología; por otra, es un tipo de expresión del “puro absoluto poético en la forma”.³²⁴ Gracias a la reflexión de la forma simbólica puede concebirse la conexión entre la idea del arte y las obras poético-trascendentales. Mediante un procedimiento de purificación donde la forma de exposición queda depurada como expresión de la autolimitación de la reflexión y diferenciada de las formas profanas de exposición. La forma simbólica guarda un vínculo con la ironía formal pues mediante ella la reflexión se eleva hasta el absoluto. Hay entonces un doble movimiento de purificación y disolución, de constitución y de aniquilamiento cuya evidencia es la precariedad de todo tipo de concepciones y la conciencia de la imposibilidad de alcanzar una claridad total. Una ambigüedad patente en la misma distinción entre *forma profana* y *forma simbólica* pues ésta alude a algo cuyo simbolismo está plasmado en la misma crítica de arte:

La crítica de arte expone esta forma simbólica en toda su pureza; la libera de todos los momentos extraños a su naturaleza a los que pudiera estar ligada en la obra y culmina con la disolución de ésta. Se impone a la consideración el

³²³ *Ibíd.*, p. 139. F. Schlegel citado por Benjamin.

³²⁴ *Ibíd.*

hecho de que, a pesar de todas las acuñaciones conceptuales, en el ámbito de las teorías románticas *no se puede jamás alcanzar claridad plena en la distinción entre forma profana y simbólica, entre forma simbólica y crítica*. Sólo al precio de tan borrosas delimitaciones pueden los conceptos de la teoría del arte ser incluidos, como a fin de cuentas ambicionaban los románticos, en el dominio del absoluto.³²⁵

La crítica sigue el medio de exposición de la forma simbólica hasta llevar a la obra a su disolución. Por lo tanto, las teorías románticas carecen de claridad plena. Sin duda, esto no debe interpretarse como una renuncia a todo tipo de esclarecimiento, sino como la falta de una distinción permanente entre formas profanas y simbólicas. Esas ambigüedades propias de las *borrosas delimitaciones* de la teoría romántica, sin embargo, dan lugar y propician la actividad crítica. De las formas de exposición la *novela* es el género que ejemplifica con más nitidez la autolimitación y la autoexpansión reflexiva, pues ella representa para los románticos la “forma simbólica suprema”. Esto en virtud de la aparente libertad y de la carencia de reglas: “*La novela puede, en efecto, reflejarse a discreción en sí misma, reflejar especularmente desde una posición más elevada, en consideraciones siempre nuevas, cada nivel dado de conciencia*. El hecho de que, por la naturaleza de su forma, la novela consiga lo que de otro modo es posible solamente por medio del *acto violento de la ironía, neutraliza la ironía en ella*.”³²⁶ Entonces ¿de qué manera la novela logra neutralizar la ironía sin perder su forma? Esto puede concebirse al ver en la novela algo que *nunca transgrede su forma*, cada una de sus reflexiones está limitada por sí misma, pues lo que la limita no es una forma de exposición en relación a reglas. Esto neutraliza la forma de exposición, que en ella actúa sólo en su pureza, no en su rigor. En tanto que aquella aparente libertad, dada su inmediata evidencia, no requiere de

³²⁵ *Ibíd.*, p. 140s. El énfasis es mío.

³²⁶ *Ibíd.*, p. 141. El énfasis es mío.

evidencia alguna, los románticos acentuaron una y otra vez la regularidad y su nítida concentración en la forma de la novela. Si ella es la más alta de entre todas las formas simbólicas lo es en relación a la idea de la poesía. De este modo Benjamin muestra, una vez más, la pervivencia del continuum de las formas en detrimento de su disolución. Es así como la novela, en el interior de la teoría romántica del arte, ejemplifica la “más extraordinaria confirmación trascendental”, en tanto es puesta como una vasta e inmediata relación con su concepción fundamental de la idea del arte. Según esta concepción el arte es el continuum de las formas y la novela es la aparición perceptible de este continuum merced a la prosa:

La idea de la poesía encuentra su individualidad buscada por Schlegel en la forma de la prosa; los primeros románticos no conocen otra determinación más profunda y apropiada para ella que la de prosa. En esta intuición aparentemente paradójica, pero en verdad muy profunda, encuentran un fundamento completamente nuevo para la filosofía del arte. En este fundamento descansa tanto la entera filosofía del arte del Romanticismo temprano, como también su concepto de crítica en particular, en razón del cual hemos conducido la investigación hasta aquí a través de aparentes desviaciones. —La idea de la poesía es la prosa. Ésta es la determinación conclusiva de la idea del arte, y también el auténtico significado de la teoría de la novela, que sólo así es entendida en su profunda intención y desligada de la relación exclusivamente empírica con el Wilhelm Meister.³²⁷

El *Wilhelm Meister* de Goethe ha sido recodido desde un principio como una de las tendencias determinantes de toda una época. Esto porque la novela logra aglutinar, mediante la prosa, las determinaciones más profundas de la poesía, y con esto, de la idea de arte: “en la prosa aparece el medium de reflexión de las formas poéticas, de tal modo que aquélla podría ser denominada idea de la poesía. Es el suelo creador de las

³²⁷ *Ibíd.*, p. 143s. El énfasis es mío.

formas poéticas: todas resultan mediadas en ella y disueltas como en el canónico fundamento creativo. Ritmos conjuntamente ligados se entremezclan, se enlazan en una nueva unidad, la unidad prosaica, que en Novalis es el «ritmo romántico».³²⁸ Los efectos de la prosa pueden sintetizarse en esta fórmula que Benjamin adjudica a Novalis: “La poesía es la prosa entre las artes.”³²⁹ Desde esta perspectiva la teoría de la novela adquiere su más profunda intención de la que el *Wilhelm Meister* es sólo un ejemplo. De este modo la unidad de la poesía, en su calidad de obra única, “representa un poema en prosa”, y la novela queda implantada en la “suprema forma poética”. Esta función unificadora es lo que Benjamin destaca de la idea de prosa, no sólo respecto a la concepción romántica de la novela como el género que comprende todos los géneros estilísticos en una secuencia diversamente enlazada por el espíritu común, como la define Novalis, sobre todo la unidad es percibida por Benjamin como parte de la ambigüedad inherente a lo romántico: “No hay duda de que Schlegel tomó en cuenta, si es que no la buscó, la ambigüedad existente en el apelativo «romántico». Como es notorio, en el uso lingüístico de aquel entonces, «romántico» significa «caballeresco», «medieval»; mas por detrás de este significado, como se complacía en hacer, Schlegel escondió su propia opinión, que ha de colegirse a partir de la etimología de la palabra.”³³⁰ En esencia, el significado del término “romántico” se encuentra unido a lo designado bajo la expresión “romance”, cuya etimología abona en la ambigüedad propia de la “summa de todo lo poético”, y consecuentemente designa este ideal poético con el nombre de “poesía romántica”. En *la summa de todo lo poético*, la novela es una denominación del absoluto poético, del absoluto literario, de la cual se desprende una posible filosofía de la novela que hipotéticamente tendría que formar parte de una filosofía de la poesía en general. Entonces la novela

³²⁸ *Ibíd.*, p. 145. El énfasis es mío.

³²⁹ *Ibíd.*

³³⁰ *Ibíd.*, p. 142.

no es un género entre otros, ni el estilo poético romántico uno entre muchos, sino que ambos son ideas imposibles de evaluar plenamente mediante los conceptos de la poética tradicional.

Aquí lo importante es percibir de qué manera la novela nos introduce por completo a la ambigüedad y a la *indiferencia* característica de la falta de límites entre los géneros. Con esto es posible establecerse un contraste con el procedimiento benjaminiano para lo que es preciso plantear una vez más la cuestión sobre la obra, no desde el *continuum* de las formas sino desde el *corte*. ¿Cuál es, entonces, el momento de proceder al corte? ¿Cómo queda constituida la obra como obra? ¿Dónde están configurados sus propios límites frente a esta ambigüedad? En este momento Benjamin no trata de resolver la cuestión de la constitución de la obra tomando el *Wilhelm Meister* como la obra paradigmática; no es esta la obra de Goethe que aporta la clave para descifrar los efectos más contradictorios y por lo tanto más profundos de la crítica de arte y de la obra misma, sino otra novela, una novela breve, aparentemente menos ambiciosa denominada *Die Wahlverwandtschaften*, “Las afinidades electivas”. Ahí el análisis benjaminiano, como ya lo hemos mencionado en otro momento, está centrado menos en el concepto de *medium* y en el *continuum*, que en el momento de *corte*, *parálisis* o *destrucción*, el cual cobra forma determinada en la obra. En este caso la obra misma encierra un misterio, el misterio de lo bello donde “la idea del *desvelamiento* se convierte en la idea de la *indesvelabilidad*, que es la idea de la crítica de arte.”³³¹ La *tarea de la crítica* no es la de “alzar el velo”, su tarea no es propiamente explicativa, “ya que sólo mediante su más preciso conocimiento como velo podrá por fin alzarse a la verdadera contemplación de lo que es bello.”³³² La contemplación de lo bello en tanto que misterio, se trata por lo tanto de un tipo de contemplación que no se revela en la empatía respecto al objeto, pues su

³³¹ I. 1. 209.

³³² I. 1. 209.

percepción siempre será imperfecta: “nunca se ha comprendido todavía una verdadera obra de arte, sino cuando de modo ineluctable se la ha presentado como misterio. *Ya que no de otro modo cabe definir ese objeto al que, en última instancia, el velo es lo esencial, la divina razón de ser de la belleza reside en el misterio.*”³³³ La obra es indefinible y por ello su apariencia es fundamental pues en su necesidad radica “no el mero y superfluo *velamiento de las cosas en sí*, sino el necesario de las cosas respecto a nosotros.”³³⁴ Entonces el momento de proceder al corte es relativo, pues “el velamiento es *divinamente necesario* en el momento indicado”,³³⁵ está divinamente condicionado ya que si queda desvelado a destiempo aquello inaparente se volatiliza en nada, por cuyo efecto la revelación disuelve los misterios. Hay que salvaguardar el misterio. Para Benjamin en esto consiste el fundamento de la belleza el cual representa un acierto del método kantiano pues se trata de “una esfera mucho más elevada que la psicológica”. La belleza contiene el hecho en sí, del mismo modo que la revelación, sin negar algunos órdenes que pertenecen a la filosofía de la historia. Esto significa que la belleza “no hace visible la idea, sino que *hace visible su misterio.*”³³⁶ Habrá por tanto de *contemplarse el lugar del misterio* para saber si la obra es obra, y si la crítica es tal sin proceder a la explicación, sin levantar el velo y sin dejar en evidencia la indesvelabilidad que la contiene, que paradójicamente es lo mismo que su corte o límite. Por eso al principio de su ensayo sobre *Die Wahlverwandtschaften* Benjamin ha definido al crítico como un alquimista: “si, a modo de símil, se quiere ver *la obra* en crecimiento *como una hoguera en llamas*, el comentarista se halla ante ella como un químico, el crítico como un alquimista.”³³⁷ La actividad del crítico no consiste en explicar como la del científico. El crítico al encontrarse frente a

³³³ I. 1. 209. El énfasis es mío.

³³⁴ I. 1. 209.

³³⁵ I. 1. 209.

³³⁶ I. 1. 209.

³³⁷ I. 1. 126. El énfasis es mío.

la hoguera “cuya llama viva sigue ardiendo”, se pregunta por el *contenido de verdad*, y sin dejar de percibir el estado evanescente del objeto hace visible el misterio.

El signo de la prosa es pues la ambigüedad, y tanto la novela como la crítica están impregnadas de ella. Llama poderosamente la atención el hecho de que Benjamin al consagrar su estudio sobre los románticos al continuun de las formas, deje de mencionar de qué manera tal conexión de las formas está contrapuesta a la *indiferencia*. La indiferencia es otra de las vías para concebir el límite. Junto con la prosa, podría decirse, de modo consustancial a ella, uno de los aspectos que prevalece es la *indiferencia*. En cuanto tal la indiferencia no es una categoría empleada en el estudio benjaminiano para fundamentar el concepto romántico de crítica de la obra,³³⁸ pero éste funciona frente aquél de manera correlativa como puede observarse en el siguiente pasaje de Novalis:

*Lo desconocido, misterioso, es el resultado y el comienzo de todo. (Nosotros sólo conocemos en realidad lo que se conoce a sí mismo.) Consecuencias de ello. Lo que no se deja concebir está en una situación imperfecta (Naturaleza) –debe hacerse poco a poco concebible. El concepto o el conocimiento es la prosa –lo indiferente. A ambos lados hay un más y un menos. El conocimiento es un medio para alcanzar de nuevo el no-conocimiento.*³³⁹

La idea del conociendo como prosa remite prácticamente a todo el proceso descrito por Benjamin hasta este momento, esto es, el concepto de prosa aglutina “un fundamento completamente nuevo de la filosofía del arte”³⁴⁰ el cual incluye el concepto de crítica. Pero también la prosa es vista por los románticos como

³³⁸ En efecto, la indiferencia no es un concepto empleado en este momento en relación a la crítica, sin embargo, en la primera parte de su investigación doctoral Benjamin ha detectado el “sentimiento poético” como punto de indiferencia de toda reflexión: “el *punto de indiferencia* [der Indifferenzpunkt] de la reflexión, en el que ésta nace de la nada es precisamente el sentimiento poético [das poetische Gefühl].” I. 1. 65.

³³⁹ Novalis, *La Cristiandad o Europa - Fragmentos*, Tr. M. Truylol Wintrich, IEP, Madrid, 1977. p. 123s. El énfasis es mío.

³⁴⁰ I. 1. 99.

“expansión de la poesía”, y ello significa el problema más grande del *escritor poético*, en este caso el filósofo o el poeta, en la medida que sólo puede ser resuelto por aproximación pues el autor se descubre en un territorio infinito e inconmensurable. La crítica abre una dimensión gnoseológica para los románticos pues se ha reconocido en ella no una actividad determinada a fungir como acción meramente evaluadora, sino una actividad “objetivamente productiva”. Tal es el principio del fundamento completamente inédito en el que descansa toda posibilidad y plausibilidad de la filosofía del arte. Se trata de un tipo de crítica cuyo significado es positivo, no implica solamente enjuiciamiento o negatividad, debido a ello “*la tarea de la crítica es la consumación de la obra.*”³⁴¹ Y lo más importante, la crítica, escribe Benjamin: “es en último término sustentada por la evaluación plenamente positiva de sus medios, a saber, de la prosa. La legitimación de la crítica, que afronta a ésta en tanto instancia objetiva de toda producción poética, consiste justamente en su naturaleza prosaica. *La crítica es la exposición del núcleo prosaico que hay en toda obra.*”³⁴² La consumación de la obra mediante la crítica cobra total relevancia en el pensamiento moderno al darle legitimidad a un criterio inmanente. El concepto de crítica queda emancipado respecto de doctrinas estéticas heterónomas, lo cual es posible “al establecer para la obra de arte un criterio diferente de la regla, el criterio de una determinada construcción inmanente a la obra.”³⁴³ Siguiendo el mismo argumento, la concepción de la crítica como elemento positivo, esto es, como *elemento puramente prosaico aportador de conocimiento*, adquiere validez y coherencia en la medida que hace inteligible cierta organicidad propia de un *saber simbólico*. Para darnos una idea del papel de la actividad del símbolo no hace falta sino remitirnos a una audaz sentencia de Schlegel que dice: “la ciencia *debe de necesitar al símbolo, la*

³⁴¹ I. 1. 106.

³⁴² I. 1. 107.

³⁴³ I. 1. 72.

verdad sólo puede ser producida (el pensamiento es productivo), *yace en el centro de la indiferencia*. Todo saber es simbólico.”³⁴⁴ Tanto la forma como el saber simbólico en los términos antes expuestos, representa frente a la crítica una especie de estamento negativo: muestran la finitud del conocimiento humano y evidencian la imposibilidad e imperdurabilidad del fundamento, su cesura. El referente de toda forma y de todo saber simbólico, como el de la crítica, es un referente lingüístico, pero en el caso del símbolo se trata también de algo que logra implantar una “lógica orgánica”. En términos generales el primer romanticismo se opone a las teorías lingüísticas de la *Aufklärung* a partir de la fundamentación de este ideal orgánico, cuyo procedimiento está unido a la *lógica del pensamiento vivo*;³⁴⁵ es decir, a una concepción cuya característica esencial consiste en desmarcarse de las leyes del pensamiento analítico. Schlegel insiste –más que ningún otro autor romántico–, en este *método* lingüístico articulado a través de una filosofía de la vida, frente a las categorías y conceptos del intelecto analítico. La filosofía orgánica urde su presencia como *ciencia experimental del espíritu* y su método redundante en una *lógica* lingüística diferente a la lógica del cálculo aplicada en la *ciencia del pensamiento*. Esta concepción del lenguaje muestra el significado de un *procedimiento lógico intrínseco* donde el lenguaje se da a sí mismo sus propias normas gramaticales: “la lógica lingüística debe reconstruir las modalidades con que el espíritu percibe todo dato real en su pureza y lo lleva al estadio del lenguaje, expresándolo claramente y de manera comprensible mediante la construcción gramaticalmente correcta del discurso. Esta lógica superior es *norma lingüística intrínseca*, auténtica gramática del pensamiento

³⁴⁴ Citado por E. Behler, *Studien zur Romantik und zur idealischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1992, p. 211.

³⁴⁵ El distanciamiento de la lingüística romántica respecto a la lingüística de la Ilustración es parcial en tanto persiste una continuidad en la temática y la terminología empleada. El ejemplo más evidente es el común interés por el estudio del naturalismo lingüístico. Cf. L. Formigari, *La lógica del pensamiento vivo. El lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán*, Tr. A. Pano, Ediciones del Serval, Barcelona 2007, p. 21s.

vivo.”³⁴⁶ Entonces, la ciencia experimental del espíritu comprende una lógica lingüística, una teoría de la percepción de lo real, y por último, una gramática que garantiza la organicidad del pensamiento mediante la vitalidad aportada por el lenguaje. Evidentemente se trata de un procedimiento que participa del ideal denominado por Friedrich Schlegel *ciencia del símbolo*, en tanto su finalidad es la consecución de una *verdad indigente, esto es, prosaica*, en tanto la indigencia del pensamiento se enfrenta a su propia negatividad.

Tanto Novalis como Friedrich Schlegel hacen hincapié en el concepto de Indiferencia (en el primer caso *Indifferenz es el concepto del conocimiento como prosa – lo indiferente*; en tanto para Schlegel *el conocimiento es un medio para alcanzar de nuevo el no-conocimiento pues la verdad es producida: yace en el centro de la indiferencia*). Uno relaciona el conocimiento con la prosa, el otro trata de situar la verdad en el centro de la indiferencia merced a que toda verdad es producida. Sin duda, el conocimiento adopta a la prosa como modo de expresión en tanto ésta deja patente la experiencia de aquello que el sujeto logra extraer de lo radicalmente diferente por desconocido y misterioso. La prosa alude a lo explícito (exotérico) superando en lo posible la ambigüedad de lo misterioso (esotérico), de manera que para Novalis “la filosofía es la prosa [...] lo útil es prosaico *per se*”;³⁴⁷ la prosa representa un orden del discurso propicio para fomentar la claridad y el entendimiento: “la prosa en general es el lenguaje del que el entendimiento ha tomado posesión y ha formado según sus fines.”³⁴⁸ Entonces el conocimiento no puede ser sino *indiferencia*, entiéndase ésta *Indifferenz* –al menos en una de sus acepciones más evidentes– como lo no-diferente, ya que sólo podemos conocer aquello que se conoce a sí mismo. En todos los casos lo que se conoce a sí mismo no es lo diferente: conocer lo diferente, lo que impone

³⁴⁶ *Ibíd.*, p. 26.

³⁴⁷ *Op. cit.*, *La Cristiandad o Europa – Fragmentos*, p. 123s.

³⁴⁸ F. Schelling, *Filosofía del arte*, Tr. V. López-Domínguez, Tecnos, Madrid, p. 368.

su alteridad radical, supondría dejar de ser uno mismo. Sin embargo lo desconocido debe concebirse en la medida de lo posible, debe concretarse en conocimientos. Al conocer, el sujeto aporta forma a lo informe, enfrentándose al caos de las *diferencias*; así como el escritor, al escribir, se describe a sí mismo y escribe la prosa del mundo.

Dicho esto, no es extraño que la idea de poesía como prosa ejerza su influencia en la totalidad de la filosofía romántica del arte. Es a causa de esta determinación por lo que la idea de prosa ha sido históricamente “rica en consecuencias” pues se “ensanchó” con “el espíritu de la crítica moderna”, sin llegar a ser reconocida en sus presupuestos y en su auténtica esencia, sino que penetró, en forma más o menos expresa, en los principios filosóficos de escuelas artísticas posteriores. Pero lo más importante para Benjamin es vislumbrar la manera como esta concepción filosófica logra establecer una peculiar relación en el “seno mismo del círculo romántico”, cuyo elemento común sigue siendo, como generalmente se admite, algo inaprensible en tanto se busca “sólo en la poesía y no en igual medida en la filosofía.” Benjamin reconoce un círculo romántico “más amplio”, y en su punto gravitacional, en su *centro*, puede percibirse la fuerza espiritual de Hölderlin:

Este espíritu es Hölderlin, y la tesis que funda su relación filosófica con los románticos es su aserto acerca de la sobriedad del arte. Esta proposición es el pensamiento fundamental, en lo esencial enteramente nuevo y todavía invisiblemente activo, de la filosofía del arte en el Romanticismo, que tal vez define la época más grande de la filosofía occidental del arte. Es evidente la manera en que ese pensamiento se conecta con el procedimiento metodológico de aquella filosofía, es decir, con la reflexión. Lo prosaico, donde la reflexión alcanza suprema expresión como principio del arte, es directamente, incluso en el lenguaje ordinario, una designación metafórica de lo sobrio. En tanto que procedimiento pensante y esclarecedor, la reflexión es el opuesto del éxtasis, de la manía de Platón. Así entre los primeros románticos la luz se presenta ocasionalmente como símbolo del medium de la reflexión, del sentido infinito, así también dice Hölderlin: «...wo

*bist du, Nachdenkliches! das immer muß / Zur Seite gehn, zu Zeiten, wo bist du,
Licht?»³⁴⁹*

Hay entonces una tesis común entre los románticos y Hölderlin cuyo vínculo queda ligado mediante el argumento de la sobriedad. Lo prosaico es una designación de lo sobrio; lo es en tanto pensamiento esclarecedor, lo es en tanto reflexión contrapuesta al éxtasis y como impulso que propicia un tipo de misticismo que se muestra incluso en el lenguaje ordinario. Aquí podemos ver uno de los elementos claves de la obra Benjamin, esto es: *haber empleado en todo momento el método hölderliniano*. Ello es reconocido por el propio autor en la última parte de su trabajo sobre la crítica romántica, pues no son los románticos, el círculo ceñido más fervientemente a las enseñanzas de Jena el que aporta la concepción metodológica más importante y esclarecedora, sino el pensamiento de Hölderlin. Si el análisis de Benjamin sobre el concepto romántico de reflexión y sobre la poesía es plausible, lo es porque logra articular una tesis y llega, mediante ella, al centro del fundamento al descubrir un pensamiento completamente afín al romántico, cuya característica esencial es la sobriedad. Un concepto, el de *sagrada sobriedad*, que Hölderlin elucida en sus escritos tardíos:

lo que especialmente le falta a la poesía moderna es escuela y maestría artesanal; le falta, en efecto, que su procedimiento sea calculado y enseñado, y que, una vez aprendido, pueda siempre ser reiterado confiadamente en el ejercicio. En todas las cosas los hombres deben mirar sobre todo que se trate de un algo, esto es, que sea cognoscible en el medio (moyen) de su aparición, que la manera en que está condicionada pueda determinarse y enseñarse. Por ello, y por otras razones superiores, la poesía tiene una especial necesidad de principios y de límites seguros y característicos. –Uno de ellos es justamente aquel cálculo regulado.³⁵⁰

³⁴⁹ *Ibíd.*, p. 147. El énfasis es mío.

³⁵⁰ *Ibíd.*, p. 148. Hölderlin citado por Benjamin. El énfasis es mío.

Hölderlin es pues el primero en reconocer el medio, *Medium* o *moyen* como algo cuyo objetivo es propiciar conocimiento como parte de una labor artesanal didáctica. Esta es la determinación del medio en los principios y límites de la obra, y por tanto del poema, con lo cual la idea del arte como medium da pie a “un formalismo adogmático o libre”, un “formalismo liberal” en términos románticos. Por eso la teoría fundamenta la validez de las formas independientemente del ideal de los productos. La sobriedad como elemento reconfigurador del poema, es algo que Benjamin concibe ya en su escrito de 1914, pero en este momento la sobriedad no sólo define la actividad del autor como un oficio artesanal pues unida a ello, el espíritu prosaico posibilita la tesis romántica de la “*indestructibilidad de la obra de arte auténtica*”. Lo único que queda disuelto en el “rayo de la ironía” es la ilusión, pero el núcleo de la obra permanece como algo indestructible. La obra ya no depende, no es consecuencia del éxtasis sino de la sobria e intangible forma prosaica: “por medio de la razón artesanal se constituye sobriamente la obra, aun cuando apunte al infinito –en el valor límite de las formas delimitadas.”³⁵¹

El fundamento de la sobriedad, esto es, su *formalismo adogmático*, ve en el carácter prosaico de la novela “el prototipo de esta mística constitución de la obra más allá de las formas delimitadas y bellas en la apariencia.”³⁵² Esto se traduce en una ruptura respecto a la teoría de las *formas bellas* pues, según el liberalismo adogmático de los románticos, la *forma ha dejado de ser expresión de la belleza*, la forma ha quedado liberada de sus antiguas ataduras; no hay poética normativa que la contenga pues la obra solo obedece a la idea de arte. Entonces el concepto de belleza debe ser apartado de la filosofía romántica del arte “ante todo porque *la belleza como objeto de «diversión», del agrado, del gusto, no parecía concordar con la rigurosa sobriedad que, según*

³⁵¹ *Ibíd.*, p. 150.

³⁵² *Ibíd.*

la nueva concepción, determinaría la esencia del arte."³⁵³ O dicho en otros términos: hay algo cuya esencia escapa a una forma previa, algo que prevalece indeterminado; algo que es, también, una voz a la cual no ha sido posible asignar nombre alguno.

³⁵³ *Ibíd.*

B. CONCLUSIÓN

UN MÉTODO SIN FIN

La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas... es la muerte de la intención.

W. Benjamin

La estrategia sin finalidad -pues me sostengo en ella y ella me sostiene-, la estrategia aleatoria de quien confiesa no saber adónde va... Querría que fuese también, como la precipitación sin rodeo hacia el fin, una gozosa contradicción de sí, un deseo desarmado, es decir, una cosa muy vieja y muy astuta pero que también acaba de nacer, y que goza estando indefensa.

J. Derrida

Difícilmente puede pasar desapercibido en una indagación como la precedente, la eventual contradicción que supone establecer vínculos con un *objeto* singular como lo es el poema, con un objeto a escrutar frente al cual tarde o temprano es preciso detectar (incluso aportar) un *método* que permita acceder a la cuestión, y con ello, que posibilite también el análisis de un corpus conceptual. Lo contradictorio del caso viene a dar con una afirmación que es la *reflexión misma* sobre el otro, algo concebible mediante el propio método, es decir, eso que bien puede describirse como el *tránsito* de algo que en principio es ajeno y que en el momento menos esperado pasa a ser, en la medida de lo posible, el método de uno mismo. ¿Qué ha dejado Walter Benjamin, su obra y sus consideraciones sobre el poema en ese decurso? ¿Qué es lo que este autor deja de su método en el método del otro, es decir, en quien ha tratado de indagar convirtiendo ese *transcurrir* en parte de sí mismo (*siempre-otro*)? En primer lugar habría que reconocer la potencia de un pensamiento, el de Benjamin,

del cual pocas veces se acentúa con suficiencia la obsesiva búsqueda de vías, la búsqueda de un *saber* del método, un saber que habrá de dar a esa reflexión un carácter *difícil de reconocer* en el accidentado devenir de la filosofía académica. Esta dificultad quizá fue expuesta de forma directa –sin dejar de ser contradictoria, e incluso aporética– en “El origen del *Trauerspiel* alemán” y ello, por cierto, es algo que no deja de emitir contenidos en lo concerniente a la estética del poema. Desde ese libro extraordinario, o dicho en otros términos, a partir de ese trabajo académico frustrado, cuyo objetivo es el escrutinio crítico del *drama barroco*, podemos plantear el centro de esta investigación de manera retrospectiva. Podemos así concluir con la mirada puesta en un límite o incluso (si de hacer un corte se trata), atendiendo al “carácter destructivo” (próximo a la alegoría) hipostasiado a método en el tratado benjaminiano sobre el teatro barroco, el cual supone la *continuidad* de algo muy frágil y perecedero, pero también algo que está *por-venir* como lo es, a su modo, el *carácter* de precariedad que *abre* caminos donde muchas veces sólo alcanzamos a percibir obstáculos:

el *carácter destructivo* no percibe nada duradero. Justamente *por esto va encontrando caminos por doquier. Allí donde otros chocan con enormes murallas o montañas, él descubre un camino. [...] No puede saber un sólo instante qué le podrá traer el que le sigue. Él convierte en ruinas lo existente, pero no lo hace a causa de las propias ruinas, sino sólo a causa del camino que se extiende por ellas.*³⁵⁴

En sintonía con este procedimiento, el prólogo del *Trauerspielbuch* puede concebirse como el pórtico donde nos detendremos para desde ahí tratar de contemplar el conglomerado temático (una especie de entramado urbano),

³⁵⁴ IV. 1. 347. *Imágenes que piensan.*

materializado en una serie de contenidos referidos al método, como lo es el *carácter destructivo* que converge en la operación alegórica y, en el mismo contexto, a la particular *posición* del filósofo frente al investigador y el artista:

el filósofo ocupa en consecuencia la *posición intermedia* entre el *investigador* y el *artista*. El *artista* traza una *pequeña imagen del mundo de las ideas* y, como la traza como *símil*, ésta debe ser *definitiva en cada momento presente*. El *investigador*, por su parte, *dispone el mundo para la dispersión en el ámbito de las ideas al dividirlo desde dentro en el concepto*. A él vincula con el filósofo el *interés en la extinción de lo que es mera empiria*; al artista, en cambio, la *tarea de la exposición*.³⁵⁵

En este caso no se trata simplemente del retorno a la división tradicional de mundo empírico y mundo de las ideas ya que, como puede notarse, el filósofo ocupa una *posición intermedia*. El filósofo tiene que implementar su método *entre* las ideas y los conceptos: “*las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados*.”³⁵⁶ Esto queda materializado en una actividad continua, una “*recolección de los fenómenos [que] es cosa de los conceptos, y el fraccionamiento que en ellos se consume en virtud del entendimiento diferenciador es tanto más significativo por cuanto cumple dos cosas mediante una y la misma operación: la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas*.”³⁵⁷ Es así como Benjamin muestra, en principio, la continuidad de un *procedimiento ante la idea* que no deja de ser el aportado por los románticos. Pero se trata de un procedimiento que también muestra los límites del *método romántico*. Este límite es perceptible en la tensión emanada de un par de conceptos como lo son

³⁵⁵ I. 1. 229.

³⁵⁶ I. 1. 230.

³⁵⁷ I. 1. 231. El énfasis es mío.

experiencia e historia, conceptos que no dejan de estar asociados de manera conflictiva: la *salvación* de los fenómenos es un quehacer definido históricamente por la *exposición* de las ideas. Si el *corte o fraccionamiento diferenciador* es cosa del entendimiento, ello es algo relativo a cada momento. En la investigación precedente ha quedado mostrado de distintas maneras cómo, el de los románticos, es un procedimiento precario e insuficiente, lo cual es evidenciado mediante la *historia de los problemas*, e incluso, de manera particular, a través del contraste de visiones de mundo, tal como lo trata exponer el propio Benjamin con una cita de Paul Valéry, un autor que no duda en expresar el *lugar* del límite; esto es, el límite mismo del romanticismo está justamente en la precariedad de sus experiencias: “los románticos se alzaron contra el siglo XVIII en su conjunto, [...] y acusaron así frívolamente de una supuesta superficialidad a unos hombres que estaban muchísimo mejor instruidos que ellos, que *sentían mucha más curiosidad por los hechos y las ideas que sentían ellos*, y que buscaban la precisión y el pensamiento a gran escala mucho más que ellos”.³⁵⁸ Esto deja a los románticos –y podría decirse de manera extensiva, al resto de los hombres modernos– ante la *tarea* fragmentaria de *salvar* los fenómenos. La sentencia de Valéry hace hincapié indirectamente en ello, es decir, en la imposibilidad del hombre moderno de captar la unidad o el *ideal*. Sin embargo, con todas sus limitantes y contradicciones, el procedimiento adoptado por Benjamin no deja de ser el de un *recolector de fenómenos y su trabajo cosa de conceptos*. De esa recolección de fenómenos depende la exactitud de cada exposición y el esclarecimiento de las concepciones propias del siglo XVIII tales como *Gedichtete*, *Gehalt*, *Urbild*, *Urphänomen*, etc. Pero como lo hemos comentado, Benjamin no abandona la peculiar estructura del pensamiento surgida de la reflexión y la crítica, con lo cual el procedimiento romántico no deja de ser un punto de referencia

³⁵⁸ II. 2. 193. *Los retrocesos de la poesía*. El énfasis es mío.

fundamental, más aún, una tarea, como puede leerse en la disertación previa a su tesis doctoral: “para la crítica *se da como tarea el rescate y representación de la reflexión de la obra como tal en ella misma*. A saber, bajo la premisa de que *la obra de arte es un centro vivo de la reflexión*, aparece como posible el potenciar esa determinada *reflexión que los románticos conciben al mismo tiempo como autoconocimiento incrementado de lo que reflexiona*.”³⁵⁹ Esta nota muestra la continuidad del método expuesto en el desarrollo de este trabajo, en cuya aplicación encuentra fundamento la *crítica inmanente* de la obra.

2

En lo concerniente al análisis de la obra de arte ha sido –y no dejará de serlo en relación a la teoría– particularmente importante el depuramiento y aplicación de la crítica inmanente. En ella está concentrada la influencia que los románticos ejercen en el pensamiento de Benjamin para quien el concepto de crítica es visto menos como un procedimiento puramente subjetivo que como “*la instancia regulativa de toda subjetividad, de todo azar y arbitrariedad en el nacimiento de la obra*.”³⁶⁰ Por lo tanto, en lo tocante a la obra, *deja de ser el crítico quien aporta un juicio*, más bien es *el arte mismo* la entidad que la asume en sí en el medium de la crítica, o la rechaza “*evaluándola por debajo de toda crítica*.”³⁶¹ Esto significa la conquista de un *formalismo nuevo*; particularmente estamos ante la apropiación de las formas artísticas romances y su perfeccionamiento purificador. Los primeros románticos al cristalizar esta operación, terminan distanciándose de la idea de obra tal como había

³⁵⁹ I. 2. 322. *Autoanuncio de la disertación*. El énfasis es mío.

³⁶⁰ Op. cit., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo*, p. 119s. El énfasis es mío.

³⁶¹ *Ibidem*. El énfasis es mío.

sido concebida en la Aufklärung. Y ciertamente, el punto de inflexión puede hallarse en el concepto de forma, pues los románticos dejan de evaluarla según una regla de belleza del arte. Su atención ya no se dirige a algo previo ni sus indagaciones pretenden implantar o describir las condiciones necesarias para alcanzar efectos placenteros o edificantes de la obra. La forma es regla en sí misma, no dependiente de prescripciones exógenas: “toda forma, en calidad de tal, constituye una modificación particular de la autolimitación de la reflexión y, dado que no es medio para la exposición de un contenido, no requiere de ninguna otra justificación.”³⁶²

Lo anterior tendrá implicaciones muy importantes en la purificación y universalidad del uso de las formas. Tras la convicción que lleva a concebirlas reunidas en su conexión como *momentos de un medium* (en la disolución crítica de su pregnancia y multiplicidad), es posible justificar la absolutización de la reflexión ligada a las propias formas. Es así que la idea de medium del arte propicia algo inédito: *la posibilidad de un formalismo libre*, desprovisto de cualquier tipo de dogmatismo; incluso da pie a un formalismo material, no-intencional, como ha quedado expuesto a través del concepto de ironía formal, donde el autor es liberado de todo elemento intencional respecto a la producción de la obra. Este tipo de ironía ha sido comúnmente interpretada de manera equívoca, es decir, ha sido valorada menos como momento objetivo de la obra que como carencia subjetiva de límites. La abolición del dogmatismo formal es algo cuyos efectos se muestran claramente en el protagonismo que la idea de prosa adquiere en la teoría de Benjamin. La idea de prosa no sólo es la materialización del *formalismo libre*, también fortalece el augurio de un tipo peculiar de *escritura liberada*. Benjamin pretende con esto dar continuidad a una idea, la idea de prosa, la cual ganará influencia en el desarrollo

³⁶² *Ibíd.*, 115s.

de su teoría tal como lo expone en las notas y agregados de sus *Tesis sobre el concepto de historia* donde su función es reformulada en los siguientes términos: “el mundo mesiánico es un mundo de actualidad omnilateral e integral” en el cual es posible fundamentar una historia universal. Pero ella no se expresa de manera escrita, sino como una especie de historia invisible y por tanto, una historia “celebrada festivamente”. Se trata de un festejo depurado de toda solemnidad, exento de toda liturgia, pues “no conoce *cantos festivos*” y ello porque “su lengua es *prosa integral*, que ha hecho saltar los grilletes de la escritura y es entendida por todos los hombres [...]. La idea de la prosa coincide con la idea mesiánica de una historia universal.”³⁶³ Es así como Benjamin identifica en una acción, la de *leer lo nunca escrito*, la tarea a la que el historiador ha de consagrarse; una tarea *sin fin* en tanto pervive en ella su propio abismo.

El “formalismo libre” definido en estos términos, es otra manera de referirse al *Medium* (de la mística, del lenguaje, de la reflexión, de la crítica, de la prosa) y consecuentemente de esta voluntad de forma, depende el *continuum* de toda afirmación filosófica; lo que no deja de ser extraordinario es que también ahí radica lo que antes hemos llamado *descontrol subjetivo*, algo que en el *Trauerspielbuch* es concebido como una *verdad carente de intención*. En este punto no es pernicioso enfatizar aquella expresión que ha servido de guía a lo largo de este trabajo y que Benjamin emplea recurrentemente para plantear su método; esto mismo es algo que permite ver el método como experiencia: *escarbar, destruir, encontrar caminos, salvar fenómenos, exponer ideas*. Nos referimos al reconocimiento de *necesidad* de la obra de *ser lo que es*, algo que también queda contrastado en el momento de aplicar la crítica al *Trauerspiel*: “el falso término ornamental de «necesidad», con que a

³⁶³ W. Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Tr. B. Echeverría, Contrahistorias, México, 2005, p. 46. El énfasis es mío.

menudo se ha adornado el *Trauerspiel* barroco, *brilla en muchos colores*. No sólo se refiere a una *necesidad histórica*, en ocioso contraste con el mero azar, sino también a la *subjetiva* de una *bona fides* en contraste con la pieza virtuosa y lograda.³⁶⁴ De este modo Benjamin deja patente, desde otra perspectiva, que no se trata de seguir un modelo previo y por ende que “resulta evidente que *con constatar que la obra surge necesariamente de una disposición subjetiva nada se nos dice de su autor.*”³⁶⁵ Esto justifica que el único concepto de necesidad relevante no deje de ser el aportado por los románticos, es decir: “aquel en que Novalis piensa cuando habla del *apriorismo de las obras de arte como la necesidad de ser ahí que ellas comportan*. Pero salta a la vista que *ésta únicamente se revela a un análisis que la penetre hasta el contenido metafísico*. Por el contrario, el «homenaje» timorato se le sustrae decididamente.”³⁶⁶ Y ello implica la exigencia de un cambio en lo relativo a la interpretación del drama barroco: “a finales de siglo, la investigación se había alejado sin remedio de una exploración crítica de la forma del *Trauerspiel.*”³⁶⁷ Esto debido al sincretismo auspiciado por la historia (cultural, literaria y del arte) con la que se trató de sustituir la reflexión.

Es preciso concluir mencionando que de los conceptos rescatados por Benjamin quizá es el de crítica, aportado por los románticos, uno de los más relevantes. Y ello puede determinarse porque han sido ellos, con su concepción singular, quienes trataron de salvaguardar un criterio respecto a la selección de las obras buscando persistentemente una *intención objetiva*. Esto fue concebido por Hölderlin bajo otro criterio como lo es el de “sobriedad”. Lo que no deja de ser paradójico es que *ni esta intención ni sus consecuencias históricas pueden expresarse*

³⁶⁴ I. 1. 252.

³⁶⁵ I. 1. 252. El énfasis es mío.

³⁶⁶ I. 1. 252. Igualmente Benjamin considera que el expresionismo alemán concibe el problema de una auténtica comprensión reveladora de nuevas conexiones no entre el crítico y su objeto, sino en el interior del objeto mismo. El énfasis es mío.

³⁶⁷ I. 1. 253.

*completamente en sus teorías.*³⁶⁸ Persiste pues un elemento oculto, una cara imperceptible, y la actividad crítica no está exenta de ello sino, por el contrario, parece formar parte de su propio proceder. En todo caso lo que la crítica logra contener es el límite último y lo hace sin olvidar esa *intención objetiva* que para Benjamin sigue vigente bajo diferentes denominaciones tales como: *corte de la obra*, ironía formal, idea de *alegoría*, idea de sobriedad o de *prosa*. Todo esto es, en efecto, *como un juego de niños* cuyo proceso atañe al esclarecimiento de sus propias reglas. El carácter intencional de cada una de estas instancias es concebible igualmente como momento de destrucción, en tanto estamos frente actividades cuya meta es *destruir aportando una forma*. La objetividad de estos procesos –y particularmente de los juicios críticos emitidos por los románticos– no deja de expresarse paradójicamente. Sin embargo la objetividad, cuya tendencia se presenta de manera irreversible es, en palabras de Benjamin, “cuando menos”, identificable en “la perduración histórica de la validez de las valoraciones”. En cuestiones estéticas constituye la referencia específica de aquello que sólo puede ser designado sensatamente como la objetividad donde “la validez de los juicios críticos del romanticismo queda confirmada.”³⁶⁹ Es decir, se trata de algo que puede ser concebido al confrontar el concepto de crítica romántico con el “concepto actual”, en el que la crítica se compone a partir de una particular estimación subjetiva de la

³⁶⁸ La persistente posibilidad de paradojas respecto al carácter inmanencia de la obra (y su crítica), queda abolida mediante el concepto de reflexión. Para Benjamin la paradoja adjudicable a la inmanencia del objeto artístico puede plantearse en un *doble sentido*, pues “no se alcanza a ver cómo una obra podría ser criticada en sus propias tendencias, ya que, en la medida en que éstas son incuestionablemente constatables, están cumplidas; y en la medida en que no están cumplidas, no son incuestionablemente constatables.” Esta última posibilidad, en casos extremos, debería manifestarse en el hecho de que las tendencias internas faltasen por completo, de tal modo que la crítica inmanente no pudiera consumarse. Sin embargo, el “concepto romántico de crítica de arte facilita la solución de ambas paradojas. La tendencia inmanente de la obra y, en correspondencia con ella, el patrón de su crítica inmanente, es la reflexión que se encuentra en la base de aquélla e impresa en su forma.” Pude decirse entonces que la reflexión no es tanto el patrón del juicio sino, ante todo, “el fundamento de *una clase de crítica totalmente diferente que no se erige en instancia evaluadora y cuyo peso no reside en la estimación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras y, en fin, con la idea del arte.*” Op. cit., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo*, p. 117. El énfasis es mío.

³⁶⁹ *Ibíd.*, p. 120. El énfasis es mío.

obra en el juicio del gusto. Por el contrario, tal como lo hemos tratado de mostrar en esta investigación, no es la instancia del sujeto la preponderante, sino el objeto, la obra de arte, frente a la cual el sujeto pierde definitivamente el control. Ha de considerarse, entonces, en lo tocante al *conocimiento* de la *obra de arte* o de las *formas* artísticas, lo poco fructífero que resulta partir del punto de vista del receptor. Está claro que ya no es una *instancia* subjetiva la que otorga existencia a un objeto que se expone en *cada momento* indeterminadamente. Por eso mismo el artista trata de plasmar en la obra *una pequeña imagen del mundo de las ideas y al trazarla (como símil), ésta debe ser definitiva en cada momento presente*. De este modo queda expuesto el vínculo entre la actividad del artista y la del filósofo, un vínculo relativo a la resolución de su particular tarea: mientras la tarea del *arte es la exposición*, la filosofía tiene como única certidumbre la *lucha* constante en tanto “la filosofía, en cambio, *tiene que luchar para exponer una y otra vez las mismas palabras (ideas), y en ello radica la pretensión de remitirse a los objetos mismos.*”³⁷⁰ Sólo mediante este laborioso ejercicio (que antes fue calificado de “artesanal”), puede darse la renovación y es posible restaurar tanto las palabras como la *percepción originaria*: “lo mismo que las ideas se dan *desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse*. Y a través de tal renovación se restaura la *percepción originaria propia de las palabras*. De este modo, en el curso de su historia... la filosofía es sin duda con razón, una lucha por la *exposición de unas pocas, siempre las mismas palabras: a saber, las ideas.*”³⁷¹ Así es como puede constatarse la dificultad de introducir nuevas terminologías, principalmente si éstas han de atenerse menos al ámbito conceptual que a los *objetos últimos de consideración*, esto es: a las ideas. Estas terminologías son, en su “nombrar fallido” (puesto que en ellas la contemplación tiene más participación que el lenguaje), concepciones que carecen de objetividad frente a las *plasmaciones* dadas de manera

³⁷⁰ I. 1. 229. El énfasis es mío.

³⁷¹ I. 1. 233.

histórica, es decir, aquellas que en su devenir temporal conforman la tradición de las consideraciones filosóficas. Después de concebir este intrincado procedimiento puede observarse con más precisión en qué sentido la actividad filosófica, el *filosofar*, es algo que ha de permanecer expuesto mediante un método sin fin; y quizá ello mismo esclarece el significado de una *estrategia sin finalidad* en la que cada *instante ignora que le trae el que sigue*, un actividad cuya certeza radica en participar de algo muy antiguo y astuto, algo que también acaba de nacer.

C. BIBLIOGRAFÍA:

C. 1. Obras Completas de Walter Benjamin en Alemán:

- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*. Bd.I, 1,2,3, [*Abhandlungen*]; unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*. Bd.II, 1,2,3, [*Aufsätze, Essays, Vorträge*]; unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*. Bd.III, [*Kritiken und Rezensionen*]; unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*. Bd.IV, 1,2, [*Aufsätze*]; unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd.V, 1,2, [*Das Passagen-Werk*]; unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem; herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser; hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
- BENJAMIN, Walter, *Werke und Nachlass Kritische Gesamtausgabe*, Band 3, Suhrkamp, Frankfurt, 2008.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Briefe* (6 vols.), Frankfurt/M, Suhrkamp, 1995-2000.

C. 2. Obras Completas en Español y otras obras editadas por separado:

- BENJAMIN, Walter, *Obras*. Libro I. Vol.1, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán; "Las afinidades electivas" de Goethe; El origen del "Trauerspiel" alemán*; ed., Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr. A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Obras*. Libro I. Vol.2, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; Charles Baudelaire, un lírico en la época del altocapitalismo; Sobre el concepto de historia*;

ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr. A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2008.

- BENJAMIN, Walter, Obras. Libro II. Vol.1, *Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura; Estudios metafísicos y de filosofía de la historia; Ensayos estéticos y literarios*; ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser; Tr. J. Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2007.

- BENJAMIN, Walter, Obras. Libro II. Vol.2, *Ensayos estéticos y literarios; Fragmentos estéticos; Conferencias y discursos; Artículos de enciclopedia; Artículos de política cultural*; ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser ; Tr., J. Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2009.

- BENJAMIN, Walter, Obras. Libro IV. Vol.1, *“Charles Baudelaire,” “Tableaux parisiens”; Calle de dirección única; Alemanes; Infancia en Berlín hacia el mil novecientos ; Imágenes que piensan ; Sátiras, polémicas, glosas*; ed. Tillman Rexroth ; Tr. J. Navarro Pérez, Abada Editores, Madrid, 2010.

- BENJAMIN, Walter, Obras. Libro IV. Vol.2, *Artículos ilustrados; Modelos de audición; Historias y relatos; Miscelánea*, ed. Tillman Rexroth; Tr. J. Navarro Pérez, Madrid, Abada Editores, 2010.

C. 2. 1. Otras obras editadas por separado:

- BENJAMIN, W., *Cartas de la época de Ibiza*, Tr. G. Cano y M. Arranz, Pre-textos, Valencia, 2008.

- BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, Tr. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Akal, Madrid, 2007.

- BENJAMIN, W., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Tr. B. Echeverría, Contrahistorias, México, 2005.

- BENJAMIN, W., *Dos ensayos sobre Goethe*, Tr. G. Calderón y G. Mársico, Gedisa, Barcelona, 1996.

- BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Tr. J. F. Ycars y V. Jarque, Ediciones Península, Barcelona, 1995.

- BENJAMIN, W., *The correspondence of Walter Benjamin*, University of Chicago press, Chicago, 1994.

- BENJAMIN, W., *La metafísica de la juventud*, Tr. L. Martínez de Velazco, Paidós, Barcelona, 1993.

- BENJAMIN, W., *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia*, Tr. R. Blatt, Taurus, Madrid, 1991.
- BENJAMIN, W., *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Tr. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1990.
- BENJAMIN, W., *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Tr. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1980.
- BENJAMIN, W., *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Tr. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1972.

C. 3. Bibliografía sobre Walter Benjamin:

- ADORNO, Th. W., *Sobre Walter Benjamín: recensiones, artículos, cartas*, Cátedra, Madrid, 1995.
- ADORNO, Th. W., *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Tr. A. Brotons, Akal, Madrid, 2003.
- AGAMBEN, G., *Signatura rerum*, Tr. F. Costa y M. Ruvituso, Anagrama, 2010.
- AGAMBEN, G., *La potencia del pensamiento*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.
- ARENDT, H., *Hombres en tiempos de oscuridad*, Tr. A. Serrano y C. Ferrari, Gedisa, Barcelona, 2001.
- ARENDT, H., *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo*, Tr. L. Izquierdo, Anagrama, Barcelona, 1971.
- BENJAMIN, A. (ed), *Walter Benjamin and art*, Continuum, New York, 2005.
- BADIOU, A., *Manifiesto por la filosofía*, Cátedra, Madrid, 2002.
- BUCK-MORSS, S., *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Tr. N. Rabotnikof, Visor, Madrid, 1995.
- BUCK-MORSS, S., *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Tr. N. Rabotnikof, Siglo XXI, México, 1981.
- CUESTA ABAD, J. M., *Juegos de duelo: la historia según Walter Benjamin*, Abada, Madrid, 2004.

- EAGLETON, T., *La estética como ideología*, Tr. G. Cano, Trotta, Madrid, 2006.
- ECHEVERRÍA, B., (comp.), *La mirada del ángel: en torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*, UNAM-Era, México, 2005.
- FERRIS, D., *The Cambridge introduction to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- FERNÁNDEZ MARTORELL, C., *Walter Benjamin: crónica de un pensador*, Barcelona, Montesinos, 1992.
- GILLY, A., *Historia a contrapelo: una constelación: Walter Benjamin, Karl Polanyi, Antonio Gramsci, Edward P. Thompson, Ranajit Guha, Guillermo Bonfil Batalla*, Ediciones Era, Mexico, 2006.
- GILLOCH, G., *Walter Benjamin: critical constellations*, Polity, Cambridge, 2002.
- GOGÀ, U., *Port Bou: ¿Alemán? Paul Celan lee a Walter Benjamin*, Tr. J. L. Arántegui, Antonio Machado Libros, Madrid, 2012.
- GRAVE, C., *Luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamin*, Arlequín, México, 1999.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph., *Heidegger. La política del poema*, Tr. J. F. Megías, Trotta, Madrid, 2007.
- LÖWY, M., *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, Tr. H. Pons, FCE, México, 2012.
- McCOLE, J., *Walter Benjamín and the antinomies of tradition*, Ithaca, Cornell University Press, London, 1993.
- MENNINGHAUS, W., *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1995.
- MENNINGHAUS, W., *Schwelkenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1986.
- MISSAC, P., *Walter Benjamin, de un siglo al otro: sus reflexiones sobre el tiempo y la historia, el cine, la arquitectura*, Tr. B. E. Anastasi de Lonné, Gedisa, Barcelona, 1988.
- MOSÈS, S., *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Tr. A. Martorell, Cátedra, Valencia, 1997.

- ROMERO, J. M., *Hacia una hermenéutica dialéctica, W. Benjamin, Th. Adorno, F. Jameson*, Síntesis, Madrid, 2005.
- SCHOLEM, G., *Lenguaje y cábala*, Tr. J. L. Barbero, Siruela, Madrid, 2006.
- SCHOLEM, G., *Walter Benjamin: historia de una amistad*, Tr. F. Yvars y V. Jarque, Debolsillo, Barcelona, 2007.
- SCHOLEM G., *Walter Benjamin y su ángel: catorce ensayos*, Tr. R. Ibarlucía y L. Carugati, FCE, México, 2003.
- STEINER, U., *Walter Benjamin, An introduction to His Works and Thought*, Tr. Michael Winkler, The University of Chicago Press, Chicago, 2010.
- STEINER, G., *Los logócratas*, Tr. M. Córdor, FCE - Siruela, 2007.
- TACKELS, B., *Walter Benjamin: una vida en los textos*, Tr. J. Aguado, Universidad de Valencia, Valencia, 2012.
- TACKELS, B., *Walter Benjamin: une introduction*, Strasbourg Presses Universitaires de Strasbourg, 1992.
- TIDEDEMANN, R., *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Éditions Actes Sud, París, 1987.
- VV.AA., *Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin*, CBA, Madrid, 2012.
- VV. AA., *Walter Benjamin. Dirección múltiple*, UNAM, México, 2011.
- VV.AA., *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Trotta, Madrid, 2008.
- VV.AA., *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México, UNAM, 2007.
- VV.AA., *Schrift , Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004.
- VV. AA., *La mirada del ángel: en torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*, UNAM-Era, México, 2005.
- VV. AA., *Walter Benjamin and Romanticism*, London, Continuum, 2002.
- WEBER, S., *Benjamin's – abilities*, Harvard University Press, Massachusetts, 2009.
- WITTE, B., *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart, Metzler, 1976.

- WITTE, B., *Walter Benjamin. Una biografía*, Tr. A. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2002.
- WITTE, B., PONZI, M. (eds.), *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, Berlín, Erich Schmidt, 2005.
- WOHLFARTH, I. *Hombres del extranjero: Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, Tr. E. Cohen, Taurus, México, 1999.
- WOLIN, R., *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Los Angeles, 1994.

C. 4. Artículos en revistas especializadas:

- ARRIBAS, S., "El mundo en miniatura de Goethe y Walter Benjamin: promesa de felicidad y ruina en *La nueva Melusina*", en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, No. 2, España, 2010.
- COHEN, E., "Walter Benjamin y la crítica literaria" en *Acta poetica*, UNAM, No. 32-2, 2009.
- COHEN, E., "Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pensadores en busca del mesianismo profano", *Acta poetica*, UNAM, No. 28 (1-2), 2007.
- FRANK, M., "Hölderlin y el primer romanticismo filosófico", *Sileno*, No. 4, Madrid, 1998.
- DE LUELMO JAREÑO, J. M., "La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica", *Escritura e imagen*, Vol. 3, UCM, Madrid, 2007.
- DERRIDA, J., "Los ojos de la lengua", Tr. J. Acosta, *Nombres*, año XIX, No. 24, Córdoba, 2010.
- HERDER, J.G., "Fragmentos acerca de la literatura alemana más reciente", Tr. L. F. Segura, *Signos filosóficos*, UAM, No. 14, México, 2005.
- MENDOZA SOLÍS, E., "El lenguaje abismal. La mística del lenguaje en Walter Benjamin", *Acta poetica*, UNAM, No. 34-1, México, 2013.
- MENDOZA SOLÍS, E., "La poética de la historia del primer romanticismo alemán", *Devenires. Revista de filosofía y filosofía de la cultura*, FF-UMSNH, Morelia, 2011.
- MENNINGHAUS, W., "Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik", *Poetica*, No. 11, 1980.

- MUSTER, W., "Hölderlin y sus versiones de Píndaro", *Estudios clásicos*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 1956.
- PORTALES, G., "Crisis, abismo y creación", *Revista filosófica*, No. 25, Instituto de Filosofía-PUCV, Valparaíso, 2003.
- RUÍZ ZAMORA, M., "Walter Benjamin/Martin Heidegger: un antagonismo ideológico a partir de la obra de arte", *Thémata. Revista de filosofía*. No. 36, 2006.
- SANTANA, S., "Walter Benjamin y Karl Kraus en la época de la reproducción técnica del texto escrito", *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, No. 4, 2007.
- SCHWEPPENHÄUSER, H., "¿De camino al museo? Discurso de apertura de una exposición...", *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, No. 2, 2010.
- VILLACAÑAS, J. L., GARCÍA, R., "Walter Benjamin y Carl Schmitt. Soberanía y Estado de Excepción", *Daimon. Revista de Filosofía*, No. 13, 1996.
- WEIGEL, S., "La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano", en 'Las afinidades electivas' de Goethe de Walter Benjamin", Tr. A. Ilg, *Acta poetica*, UNAM, en *Acta poetica*, UNAM, No. 28 (1-2), 2007.
- WITTE, B., "Benjamin and Lukács. Historical Notes on their Political and Aesthetic Theories", *New German Critique*, No. 5, 1975.
- WOHLFARTH, I., "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin", Tr. E. Cohen en *Cábala y deconstrucción*, UNAM, 2009.
- WOHLFARTH, I., "Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamin de *El idiota*", Tr. E. Linding, *Acta poetica*, UNAM, No. 22, 2002.
- WOLIN, R., "Benjamin's materialist theory of experience", en *Theory and Society*, vol. 11, No. 1, 1982.
- ZAMORA, J. A., "El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Th. W. Adorno", *Taula, quaderns de pensament*, No. 31-32, 1999.

C. 5. Bibliografía de apoyo:

- AGAMBEN, G., *Signatura rerum: sobre el método*, Tr. F. Costa y M. Ruviñoso, Barcelona, 2010.
- AGAMBEN, G., *Profanaciones*, Tr. F. Costa y E. Castro, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.
- AGAMBEN, G., *Infancia e historia*, Tr. S. Mattoni, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.
- ARGULLOL, R., *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1999.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Tr. M. Araujo y J. Marías, Madrid, CEC, 1949.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Tr. J. D. García Bacca, UNAM, México, 2000.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Tr. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- BAUMGARTEN, A. G., *Esthétique*, Tr. J.-Y. Pranchère, L'Herne, París, 1988.
- BÉGUIN, A., *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*, Tr. M. Mansour, FCE, México, 1986.
- BÉGUIN, A., *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Tr. M. Monteforte, FCE, México, 1954.
- BEHLER, E., *Frühromantik*, de Gruyter, Berlin, New York, 1992.
- BEHLER, E., *Studien zur Romantik und zur idealischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1992.
- BERLIN, I., *Las raíces del romanticismo*, Tr. Silvina Marí, Taurus, Madrid, 2000.
- BERLIN, I., *El fuste torcido de la humanidad*, Tr. J. M. Álvarez, Península, Barcelona, 1998.
- BERLIN, I., *El Mago del Norte. J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*, Tr. J. B. Díaz-Urmeneta, Tecnos, Madrid, 1997.
- BERMAN, A., *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard, 1984.
- BLANCHOT, M., *El libro porvenir*, Tr. C. de Peretti y E. Velasco, Trotta, Madrid, 2005.
- BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Tr. M. Gras, Alianza, Madrid, 2005.
- BLUMENBERG, H., *Trabajo sobre el mito*, Tr. P. Madrigal, Paidós, Barcelona, 2003.

- CASSIRER, E., *Rousseau, Kant, Goethe. Filosofía y cultura en la Europa del siglo de las luces*, Tr. R. Aramayo, FCE, Madrid, 2008.
- CASSIRER, E., *La filosofía de la Ilustración*, Tr. E. Ímaz, FCE, México, 2002.
- COHEN, E., *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el renacimiento*, Taurus – UNAM, México, 2013.
- COHEN, E., *Los narradores de Auschwitz*, Fineo, México, 2006.
- CROCE, B., *Estética como ciencia de la expresión lingüística en general*, Tr. A. Attisani, UAS, Sinaloa, 1982.
- D'ANGELO, P., *La estética del romanticismo*, Tr. J. Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999.
- DE MAN, P., *La ideología estética*, Tr. M. Asensi y M. Richart, Cátedra, Madrid, 1998.
- DE PAZ, A., *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Tr. M. García, Tecnos, Madrid, 1992.
- DE MAN, P., *La ideología estética*, Tr. M. Asensi y M. Richart, Cátedra, Madrid, 1998.
- DE MAN, P., *La resistencia a la teoría*, Tr. E. Elorriaga y O. Francés, Visor, Madrid, 1990.
- DUQUE, F., *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*, Akal, Madrid, 1998.
- DUQUE, F., *La humana piel de la palabra. Una introducción a la filosofía hermenéutica*, UACH – Jitanjáfora, Morelia, 1994.
- ECHEVERRÍA, B., *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 2000.
- FICHTE, J. G., *Reseña de "Enesidemo"*, Tr. V. López-Domínguez y J. Rivera de Rosales, Hiperión, Madrid, 1982.
- FICHTE, J. G., *Primera y segunda introducción a la doctrina de la ciencia; Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia*, Tr. J. M. Quintana, Tecnos, Madrid, 1997.
- FICHTE, J. G., *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, en *Sämtliche Werke*, vol.1, Berlín, Gruyter, 1971.
- FLETCHER, A., *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.
- FORMIGARI, L., *La lógica del pensamiento vivo. El lenguaje en la filosofía del Romanticismo alemán*, Tr. A. Pano, Ediciones del Serval, Barcelona, 2007.
- FOSTER, R. *La travesía del abismo. Mal y modernidad en Walter Benjmain*, FCE, Buenos Aires, 2014.

- FOSTER, R., *Walter Benjamin y el problema del mal*, Altamira, Argentina, 2003.
- FRANK, M., *The philosophical foundations of early German romanticism*, Tr. E. Millán, State University of New York Press, 2012.
- FRANK, M., *Dios en el exilio. Lecciones sobre la nueva mitología*, Tr. A. González, Akal, Madrid, 2004.
- FRANK, M., *El Dios verdadero*, Tr. H. Cortés y A. Leyte, Ediciones del Serbal, Madrid, 1994.
- FUSILLO, M. *Estética de la literatura*, Tr. F. Campillo, Antonio Machado Libros, Madrid, 2012.
- GADAMER, H.-G., *Poema y diálogo*, Tr. D. Najmías y J. Navarro, Gedisa, Barcelona, 1999.
- GADAMER, H-G., *Arte y verdad de la palabra*, Tr. J. F. Zúñiga, Paidós, Barcelona, 1998.
- GADAMER, H-G., *El inicio de la filosofía occidental*, Tr. R. Alonso Díez M. C. Blanco, Paidós, Barcelona, 1995.
- GADAMER, H-G., *El problema de la conciencia histórica*, Tr. A. D. Moratalla, Tecnos, Madrid, 1993.
- GADAMER, H-G., *Verdad y método I*, Tr. A. Agud y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1991.
- GEORGE, S., *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa*, Tr. C. Gómez García, Trotta, Madrid, 2011.
- GODE-VON AESCH, A., *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Tr. I. T. Brugger, Espasa – Calpe, Argentina, 1947.
- GOETHE, J. W., *Las afinidades electivas*, Tr. J. M. Valverde, De bolsillo, Barcelona, 2008.
- GOETHE, J. W., *Las afinidades electivas*, Tr. M. J. González y M. Barreno, Cátedra, Madrid, 2000.
- GOETHE, J. W., *Poesía y verdad*, Tr. R. Sala, Alba, Barcelona, 1999.
- GOETHE, J. W., *Máximas y Reflexiones*, Tr. J. Del Solar, Edhasa, Barcelona 1993.
- GOETHE, J. W., *Obras completas*, T. II, Tr. R. Cansinos Asséns, Aguilar, México, 1991.
- GOETHE, J. W., *Teoría de la naturaleza*, Tr. D. Sánchez Meca, Madrid, Tecnos, 1997.
- GOETHE, J. W., *Obras completas*, T. 1, Tr. R. Cansinos, Aguilar, México, 1991.

- GOETHE, J. W., *Naturwissenschaftliche Schriften*, edición a cargo de Ernst Beutler, I-II, en *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, XVI-XVII, Artemis-Verlag, Zurich, 1952.
- GRAVE, C., *Metafísica y tragedia*, Ediciones sin nombre / FFYL-UNAM, México, 2008.
- GRAVE, C., *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, UNAM, México, 2002.
- HABERMAS, J., *Teoría y Praxis*, Tr. Vogelma, Tecnos, Madrid, 2002.
- HABERMAS, J., *Teoría de la acción comunicativa, I: Racionalidad de la acción y racionalización social*, Tr. M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 2001.
- HABERMAS, J., *Perfiles filosófico-políticos*, Tr. M. Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 2000.
- HABERMAS, J., *Ensayos políticos*, Tr. R. García, Península, Barcelona, 1997.
- HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Tr. M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1989.
- HABERMAS, J., *Observations on the "spiritual situation on the edge"*, Cambridge, Mass. Mitpress, 1984.
- HAMANN, J. G., *Writings on Philosophy and Language*, Cambridge University Press, New York, 2007.
- HEGEL G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, Tr. W. Roces, FCE, México, 2000.
- HEGEL, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Tr. R. Valls Plana, Alianza, Madrid, 1999.
- HEGEL, G. W. F., *Diferencia entre los sistemas de Filosofía de Fichte y Schelling*, Tr. M. C. Paredes Martín, Tecnos, Madrid, 1990.
- HEGEL, G. W. F., *Estética*, Vol. 8, "La poesía", Tr. A. Llanos, Siglo veinte, Buenos Aires, 1985.
- HEGEL, G. W. F., *Escritos de juventud*, Tr. J. M. Ripalda, FCE, México, 1998.
- HEGEL G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Tr. A. Brotóns, Akal, Madrid, España, 1989.
- HEIDEGGER, M., *Parménides*, Tr. C. Másmela, Akal, Madrid, 2005.
- HEIDEGGER, M., *Observaciones relativas al arte —la plástica— el espacio. El arte y el espacio*, Tr. F. Duque, UPN, 2003.
- HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque*, Tr. H. Cortés, A. Leyte, Alianza, Madrid, 2000.

- HEIDEGGER, M., *Carta sobre el humanismo*, Tr. H. Cortés, A. Leyte, Alianza, Madrid, 2000.
- HEIDEGGER, M., *Kant y el problema de la metafísica*, Tr. G. Ibscher, FCE, México, 1996.
- HEIDEGGER, M., *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Tr. T. Cortés, Alianza, Madrid, 2010.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, J., *La conciencia romántica*, Tecnos, Madrid, 1995.
- HÖLDERLIN, F., *Antología poética*, Tr. F. Bermúdez-Cañete, Cátedra, Madrid, 2006.
- HÖLDERLIN, F., *Ensayos*, Tr. F. Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid, 1990.
- HUMBOLT, W. von, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Tr. A. Agud, Barcelona, Anthropos, 1990.
- HUMBOLT, W. von, *Escritos sobre el lenguaje*, Tr. A. Sánchez Pascual, Península, Barcelona, 1991.
- KANT, I., *Primera introducción de la Crítica del Juicio*, Tr. N. Sánchez, Escolar y Mayo, Madrid, 2011.
- KANT, I., *Crítica del juicio*, Tr. M. García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 2004.
- KANT, I., *Fundamentos para una metafísica de las costumbres*, Tr. R. Aramayo, Alianza, Madrid, 2002.
- KANT, I., *Crítica de la razón pura*, Tr. M. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1998.
- KANT, I., *Sobre el saber filosófico*, Tr. J. Marías, Facultad de filosofía, Universidad Complutense, Madrid, 1998.
- LACOUE-LABARTHE, Ph., *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*, Tr. C. Durán, La Cebra, Buenos Aires, 2010.
- LACOUE-LABARTHE, Ph., *Heidegger, la política del poema*, Tr. J. F. Megías, Trotta, Madrid, 2007.
- LACOUE-LABARTHE, Ph., et NANCY, J.-L., *L'absolu littéraire*, Ed. du Seuil, Paris, 1989.
- LEBRUM, G., *Kant y el final de la metafísica*, Tr. A. García Mayo, Escolar y Mayo, Madrid, 2008.
- LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, V., *Fichte*, Ediciones del Orto, Madrid, 1999.
- LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, V., *Schelling*, Ediciones del Orto, Madrid, 1995.

- LÖWIT, K., *De Hegel a Nietzsche: La quiebra revolucionaria del pensamiento del siglo XIX*, Tr. E. Estiú, Katz, Buenos Aires, 2008.
- MALLARMÉ, S., *Poética de Mallarmé*, Tr. S. Mattoni, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- MARÍN NAVARRO, A., *Novalis. Nostalgia del pensar*, Plaza y Valdés, Madrid, 2010.
- MARTÍNEZ MARZOA, F., *Hölderlin y la lógica hegeliana*, Visor, Madrid, 1995.
- MARTÍNEZ MARZOA, F., *Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)*, Antonio Machado Libros, Madrid, 1987.
- MAS, S., *Hölderlin y los griegos*, Antonio Machado Libros, Madrid, 1999.
- MENDOZA SOLÍS, E., *El ethos romántico. Fundamentos de la poética del primer romanticismo alemán*, FF – UMSNH, Morelia, 2009 (tesis de maestría en filosofía de la cultura).
- NOVALIS, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Tr. R. Caner-Liese, Akal, Madrid, 2007.
- NOVALIS, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tr. J. Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1987.
- NOVALIS, *Fragmentos*, Tr. A. Selke y A. Sánchez Barbudo, Cvltrva, México, 1943.
- PARDO, J. L., *La metafísica*, Pre-textos, Valencia, 2006.
- PARDO, J. L., *La regla del juego*, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2005.
- PAZ, O., *Obras completas I. La casa de la presencia*, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 1999.
- PÉREZ-BORBUJO, F., *Schelling, el sistema de la libertad*, Herder, Barcelona, 2004.
- PLATÓN, *Diálogos. Fedón, Banquete, Fedro*, Tr. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, Gredos, Madrid, 1997.
- PLATÓN, *Diálogos. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Vol. V, Tr. M. Isabel Santa Cruz, A. Vallejo Camos y N.L. Cordero, Gredos, Madrid, 1988.
- RICCEUR, P., *La memoria, la historia, el olvido*, Tr. A. Neira, Trotta, Madrid, 2003.
- RICCEUR, P., *La metáfora viva*, Tr. A. Neira, Ediciones cristiandad, Madrid 2001.
- RIEGEL, A., *El culto moderno a los monumentos*, Tr. F. Saller, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.

- ROVATTI, P. A., *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Tr. C. Catropi, Gedisa, Barcelona, 1999.
- ROSENZWEIG, F., *Der Mensch und sein Werk*, Gesammelte Schriften III, Martinus Nijhoff, 1984.
- SAFRANSKI, R., *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Tr. R Gabás, TusQuets, México, 2009.
- SCHELLING, F. W. J., *Panorama general de la literatura filosófica más reciente*, Tr. V. Serrano, Abada, Madrid, 2006.
- SCHELLING, F., *Filosofía del arte*, Tr. V. López-Domínguez, Tecnos, Madrid, 2009.
- SCHELLING, F., *Sistema del idealismo trascendental*, Tr. J. Rivera y V. López-Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988.
- SCHELLING, F. *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Tr. E. Tabernig, Losada, Buenos aires, 1965.
- SCHILLER, F., *Kallias; Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, Tr. y notas de J. Feijóo y J. Seca, Anthropos, Barcelona, 2005.
- SCHILLER, F., *Escritos breves sobre estética*, Tr. V. M. Borrero y J. P. Larreta Zulategui, Doble J, Sevilla, 2004.
- SCHILLER, F., *Poesía Filosófica*, Tr. D. Innerarity, Hiperión, Madrid, 1994
- SCHILLER, F., *Escritos de Filosofía de la Historia*, Tr. F. Oncina, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1991.
- SCHILLER, F., *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental. Y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, Icaria, Barcelona, 1985.
- SCHILLER, F., *Teatro Completo*, Tr. R. Cansinos Assens y M. Tamayo, Aguilar, Madrid, 1973.
- SCHLEGEL, F., *Fragmentos*, Tr. P. Pajeros, Marbot, Barcelona, 2009.
- SCHLEGEL, F., *Sobre el estudio de la filosofía griega*, Tr. B. Raposo, Akal, Madrid, 1996.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Erste Abteilung, Kritische Neuausgabe, Band 2*, München, Paderborn, Wien, Zürich, 1967.
- SCHOLEM, G., *Lenguaje y cábala*, Tr. J. L. Barbero, Ediciones Siruela, Madrid, 2006.

- SCHOLEM, G., *Las grandes tendencias de la mística judía*, Tr. B. Oberländler, FCE, México, 1996.
- SCHMITT, C., *Romanticismo político*, Tr. L. A. Rossi, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2001.
- SCHMITT, C., *Hamlet o Hécuba*, Tr. R. García, Pre-textos, Valencia, 1993.
- STEINER, R., *Goethe y su visión del mundo*, Ed. Rudolf Steiner, 1989.
- SZONDI, P., *Introducción a la hermenéutica literaria*, Tr. J. Chamorro, Abada, 2006.
- SZONDI, P., *Poética y filosofía de la historia II*, Tr. J. L. Arantegui, Visor, Madrid, 2005.
- SZONDI, P., *Poética y filosofía de la historia I*, Tr. F. L. Lisi, Visor, Madrid, 1992.
- TODOROV, T., *Teorías del símbolo*, Tr. F. Rivera, Monte Ávila, Caracas, 1991.
- VERNANT, J-P., *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Tr. J. D. López, Ariel, Barcelona, 1973.
- VON HOFMANNSTHAL, *Poesía lírica, seguida de Carta de Lord Chandos*, Tr. O. Giménez, Igitur, Tarragona, 2002.
- VON HOFMANNSTHAL, H., *Instantes griegos y otros sueños*, Tr. M. Villanueva, Cuatro ediciones, Valladolid, 1998.
- VON HOFMANNSTHAL, H., *Carta de Lord Chandos*, Tr. J. Quetglas, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, 1982.
- VILLACAÑAS, J. L., *La filosofía del Idealismo alemán I. Del sistema de la libertad en Fichte al primado de la teología en Schelling*, Síntesis, Madrid, 2001.
- VILLACAÑAS, J. L., *Narcisismo y objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin*, Verbum, Madrid, 1997.
- VILLACAÑAS, J. L., *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*, Ediciones pedagógicas, Madrid, 1994.
- VV.AA, *Tiempo de clasicismo y modernidad en el Fausto de Goethe*, Facultad de filosofía-UMSNH, Morelia, 2012.

- VV.AA., *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán. Fragmentos del Athenaeum*, Ediciones Intemperie / Palinodia, Santiago de Chile, 2005.
- VV. AA., *Theorie der Romantik*, Reclam, Stuttgart, 2000.
- VV. AA., *Encuentros con Goethe*, Trotta, Madrid, 2001.
- VV. AA., *¿Qué es la ilustración?*, Tecnos, Tr. Maestre J. Romagosa, Madrid, 2002.
- VV. AA., *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.
- VV. AA., *Nuevo romanticismo: la actualidad del mito*, Cuadernos de Seminario Público, Fundación Juan March, Madrid, 1997.
- VV. AA., *Historia de la teoría literaria I*, Gredos, Madrid, 1995.
- VV. AA., *Historia de la literatura alemana*, Tr. M. J. González y B. Balzer, Cátedra, Madrid, 1991.
- YÉBENES ESCARDÓ, Z., *Los espíritus y sus mundos: Locura y subjetividad en el México moderno y contemporáneo*, Gedisa, UAM-C, UAM-I, México, 2014.
- YÉBENES ESCARDÓ, Z., *Travesías nocturnas: Ensayos entre locura y santidad*, Anthropos, UAM-C, Barcelona, 2011.
- YÉBENES ESCARDÓ, Z., *Figuras de lo imposible. Trayectos desde la mística, la estética y el pensamiento contemporáneo*, Anthropos, Madrid, 2007.
- ZAMBRANO, M., *Filosofía y poesía*, FCE, Madrid, 2004.
- ZAMBRANO, M., *El hombre y lo divino*, FCE, Madrid, 1973.
- ZAMORA, J. A., *Theodor W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Trotta, Madrid, 2005.
- ZIEGE, E. M., *Antisemitismus und Gesellschaftstheorie. Die Frankfurter Schule im amerikanischen Exil*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 2009.
- ZWEIG, S., *La lucha contra el demonio. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Tr. J. Verdaguer, El Acantilado, Barcelona, 1999.