



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

RESTITUCIÓN, MORTIFICACIÓN E INTERRUPCIÓN
UNA LECTURA DE LA TEORÍA DE LA “CRITICA SALVADORA” DEL JOVEN
WALTER BENJAMIN

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
ÀNGELA LUCÍA PULIDO MANCERA

NOMBRE DEL TUTOR
ESTHER COHEN DABBAH
IIFL - UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX. NOVIEMBRE 2017



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.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por haberme enseñado la importancia de trabajar por aquello en lo que uno cree, por el apoyo y amor constantes.

A mi asesora, la Dra. Esther Cohen Dabbah, por las múltiples discusiones y sugerencias, por la bibliografía a la que pude acceder por medio de ella y por no dejar de lado la parte personal que está detrás de todo ejercicio académico.

Al Dr. Jorge Armando Reyes por sus orientaciones y por sus iluminadoras y estimulantes clases. Al Dr. Carlos Oliva Mendoza por su acompañamiento a lo largo de la maestría, así como a todos los profesores que con sus lecturas de Benjamin o de otros autores contribuyeron en alguna medida a este trabajo.

Al CONACYT por el apoyo financiero que hizo posible la elaboración de este trabajo.

A México por haber hecho que estos tres años no fueran solamente la realización de una maestría, sino también un descubrimiento personal y de diversos aprendizajes. Gracias por los buenos amigos: Lulú, Rafa, Indira, Memo, Andrés, Natalia y Alejandro. Gracias por todos los compañeros, por todo el cariño, por las excelentes clases, por las lecturas y las películas. Gracias por hacer posible esta etapa tan maravillosa y privilegiada de mi vida, que ha sido sin duda un sueño hecho realidad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. Exigencia y restitución en las teorías benjaminianas del lenguaje y la traducción	14
La teoría del lenguaje <i>en cuanto tal</i> o el lenguaje divino.	
Las aspiraciones mesiánicas de la teoría benjaminiana de la traducción.	
CAPÍTULO II. La crítica como consumación y como mortificación de las obras: la relación de Benjamin con el mesianismo romántico	37
La lectura benjaminiana de la teoría romántica de la reflexión.	
El modelo romántico de la crítica de arte y la crítica de Benjamin a los románticos	
La crítica de arte como mortificación de las obras	
CAPÍTULO III. La crítica y la salvación como interrupción del mito en “<i>Las afinidades electivas de Goethe</i>”	64
Apuntes sobre la crítica de arte: el contenido de verdad y la crítica a la mitificación de las obras.	
El concepto de lo inexpresivo: la obra como umbral entre lo humano y lo divino.	
El mito y su interrupción en la lectura de <i>Las afinidades electivas</i> .	
CONCLUSIÓN	87
BIBLIOGRAFÍA	94

INTRODUCCIÓN

Es innegable el interés de Walter Benjamin por la teoría de la crítica de arte y, más específicamente, la teoría de la crítica literaria. A pesar de que el autor nunca postula un método crítico para aplicar en los objetos de la cultura, se puede decir que desarrolla una teoría acerca de la forma de la crítica y el conocimiento que ésta puede alcanzar. Este interés puede verse en una carta que envía a Scholem en 1930, en la que afirma que su objetivo es ser considerado como el primer crítico de la literatura alemana. Pero considera que la crítica literaria no ha sido considerada como un género serio en los últimos cincuenta años y que, por ello, es necesario reinventar la crítica como género¹. A partir de este diagnóstico, es comprensible que el autor retome el problema de la crítica en sus trabajos sobre obras de arte y que en ellos se enfrente a algunas perspectivas importantes en su época, tales como el historicismo, el biografismo, la predominancia de la reseña, así como posiciones que considera dogmáticas tales como la de la Escuela de Stephan George. Las reflexiones más explícitas con respecto a este tema se encuentran en la obra temprana del autor, especialmente, en los textos que constituyen la serie estético-filosófica de juventud de Benjamin, a saber: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1919), “*Las afinidades electivas de Goethe*” (1922) y *El origen del Trauerspiel alemán* (1923).

El trabajo del autor como crítico literario y de la cultura ha sido calificado como una “crítica salvadora”², cuyo objetivo es rescatar la obra de arte o el fenómeno histórico al que se enfrenta, permitir que éste revele su potencial significativo y ponerlo a salvo del deterioro a que se ve sometido en el contexto de una tradición cultural. En esta concepción de la crítica el motivo de la redención tiene un papel fundamental. Como señala Richard Wolin, en la

¹ Benjamin, W., *The Correspondence of Walter Benjamin 1910- 1940*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 359.

² El término es utilizado por Jürgen Habermas en su texto “Crítica concienciadora, crítica salvadora” (1972) (“Walter Benjamin”, *Perfiles filosóficos políticos*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 2000), y luego varios autores retoman el término, entre ellos, Richard Wolin, Susan Buck-Morss, Heinrich Kaulen, Vicente Jarque y Márcio Séligmann-Silva.

reconceptualización del género de la crítica realizada por Benjamin, ésta se convierte en “*el punto metafísico de convergencia entre los dominios del arte, la religión y la filosofía*”

Pues si el arte se preocupa por la vida, si la filosofía busca la verdad, y si la religión investiga el significado de Dios (o lo que es lo mismo, el significado de Dios para nosotros), entonces la crítica, comenzando con el arte como su objeto y a través de la mediación del punto de vista filosófico, establece el último vínculo con ese ámbito con el cual la mera vida en su inmediatez no puede tener contacto: *el ámbito de la vida redimida*.³

Gran parte de la originalidad de Benjamin como crítico se debe a la presencia de este componente teológico, que se encuentra de distinta manera en cada uno de los textos, así como del diálogo que logra establecer entre esta forma de pensamiento y cuestiones epistemológicas, estéticas y políticas. Sin embargo, este componente también ha resultado profundamente problemático en el proceso de recepción de la obra del autor, ya que con él Benjamin parece volver a algunas ideas que el pensamiento ilustrado ya había superado. Por ello, este tema ha dado lugar a un amplio debate que aún está sobre la mesa, y que parece imposible de resolver.

Un primer acercamiento a este debate es el que hace Michael Löwy en la introducción a su libro *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Según el autor, a partir de la década de 1950, pueden distinguirse tres grandes escuelas o posiciones para la interpretación de las tesis sobre el concepto de historia y del pensamiento benjaminiano en general: (1) una posición materialista que concibe a Benjamin como un marxista consecuente e interpreta las formulaciones teológicas como “metáforas” de otras verdades; (2) una posición teológica, cuyo representante es Gershom Scholem, que entiende a Benjamin como un teólogo judío y un pensador mesiánico e interpreta el materialismo como una terminología o un uso abusivo de los conceptos, y (3) una posición de la contradicción que concibe el materialismo y el mesianismo como formas de ver el mundo incompatibles entre sí, y ve en Benjamin el intento (fallido) de conciliarlas. Según Löwy, ésta es la forma como Rolf Tiedemann y Jürgen Habermas comprenden esta relación. Finalmente, afirma el autor, se puede proponer un

³ Wolin, R., *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*, University of California Press, Berkeley, 1994, p. 31.

cuarto enfoque que comprenda el pensamiento del autor como teológico y materialista a la vez⁴.

A partir de la posición de Löwy, el debate ha sido más desarrollado y casi todos los comentaristas o intérpretes de Benjamin tienen una posición al respecto o una forma de explicar la confluencia entre estos dos pensamientos que parecen contradictorios. Gran parte de los autores que participan en este debate reconocen, al igual que Löwy, tanto la presencia del componente teológico en el pensamiento del autor, como la necesidad de articularlo con el pensamiento ilustrado y con el materialismo. Así, algunos entienden esta relación como una apropiación “puramente formal” de ideas provenientes de un pensamiento místico, cuya “función parecería consistir en proporcionar un armazón sobre el que pudiera erigirse un sistema de alcance superior en el que habrían de hallar también un lugar ciertos contenidos sin duda extraños a la religión judía”⁵. Otros, afirman que Benjamin coloca su pensamiento “en el umbral entre modelos de explicación teológicos o narrativas de tradición religiosa y aquellos discursos que en el contexto de la secularización habían ocupado su lugar”, y que este procedimiento tiene como objetivo mostrar las relaciones de “pervivencia, transformada y desplazada, de las huellas religiosas en conceptos seculares”⁶. Finalmente, otros entienden su trabajo como el de una “teología herética”, que sale de la “teología especializada” y se vincula con temas totalmente profanos; pero que no por eso deja de ser teología⁷.

A pesar de la divergencia entre estas posiciones, el desarrollo de este debate deja en claro que es necesario pensar una posición alternativa a la defensa dogmática de los contenidos teológicos, así como a su desconocimiento o al intento de “secularizarla”. Es posible y necesaria una interpretación de los motivos teológicos en Benjamin que permita establecer el diálogo de su pensamiento con otras corrientes de pensamiento. Algunos puntos

⁴ Löwy, M., *Walter Benjamin, aviso de incendio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2012, p. 41.

⁵ Jarque, V., *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*, Universidad de la Castilla- La Mancha, Cuenca, 1992, p. 36.

⁶ Weigel, S., “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden humano y divino en “*Las afinidades electivas de Goethe*””, *Acta Poética* 28, 2007, p. 176.

⁷ Pangritz, A., “Teología”, *Conceptos de Walter Benjamin*, ed. Michael Opitz y Erdmut Wizisla (editores), Las cuarenta, Buenos Aires, 2014, p. 1222.

para plantear esta hipótesis serían los siguientes. En primer lugar, no se puede negar la presencia ni la importancia del componente teológico que aparece en el pensamiento del autor. Además, este componente no debe interpretarse como una “metáfora”; entenderlo de esta manera sería asumir que Benjamin pudo haber utilizado otra metáfora para referirse a la verdad materialista que realmente quiso comunicar. Esto es cuestionable, ya que el pensamiento del autor se distancia justamente de la idea de separar la forma y el contenido de lo expresado en el lenguaje.

En segundo lugar, es necesario señalar que Benjamin apela a la teología como un recurso filosófico. Como señalan Francisco Naishat y Senda Sferco, “no hay en su obra un desarrollo doctrinario de la teología ni tampoco de la historia de la religión”⁸. Finalmente, coincido con Andreas Pangritz, al señalar que no es posible, “destilar químicamente su teología latente y remontarla, de ser posible, a su raigambre en la tradición judía”⁹. Es decir, sólo se pueden comprender los motivos teológicos del pensamiento de Benjamin como parte de su aporte en sus desarrollos en crítica del conocimiento, estética, filosofía de la historia, etc.

Por otra parte, me parece importante distanciarme de aquellas posiciones que ven en Benjamin el intento de rescatar su tradición religiosa porque está desencantado con el proyecto ilustrado y moderno. Alguien que asume esta posición es Michael Löwy, quien comprende la concepción benjaminiana de la historia como “una forma heterodoxa del relato de la emancipación: inspirada en fuentes mesiánicas y marxistas, utiliza la nostalgia del pasado como método revolucionario de crítica del presente”¹⁰. El problema de esta interpretación es que entiende la afinidad de Benjamin con el romanticismo como el regreso a valores premodernos que sirve para protestar contra la modernidad capitalista. Un acercamiento más detallado a los textos permite mostrar que, si bien es claro el interés de

⁸ Naishat, Francisco y Senda Sferco, “Teología”, *Glosario Walter Benjamin: conceptos y figuras*, ed. Esther Cohen, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2016, p. 219

⁹ *Ibid.*, p. 1175.

¹⁰ Löwy, M., *Op. cit.*, p. 14.

Benjamin por el romanticismo, éste no se manifiesta en el anhelo de regresar a un pasado anterior a la modernidad.

Asimismo, es cuestionable la idea de Vicente Jarque según la cual la obra del autor debe leerse en su conjunto como el “testimonio de un profundo y significativo desencanto respecto al proyecto de la Ilustración”¹¹. A pesar de que Benjamin critica la modernidad, y especialmente la idea de progreso que ésta propone, conserva las aspiraciones de la emancipación ilustrada. Por ello, resulta más provechoso no entender el recurso a estas ideas como el regreso romántico a ideas premodernas, sino más bien como operaciones filosóficas que sirven para poner en cuestión y abrir nuevas perspectivas en las disciplinas secularizadas en las que participa.

Tomando como contexto este debate, el eje de explicación de la teoría de la crítica que este trabajo pretende seguir es justamente la función que cumplen algunos motivos teológicos y la caracterización de esta teoría como “salvadora” o “redentora”. Así, en el primer capítulo de este texto, se discuten las teorías del lenguaje y la traducción propuestas por el autor en sus ensayos “Sobre el lenguaje en cuanto tal y el lenguaje de los seres humanos” (1916) y “La tarea del traductor (1924), ya que éstos presentan el modelo epistemológico a partir del cual el autor concibe la crítica. Además, en estos textos se encuentran una de las ideas de herencia teológica más importantes a lo largo de su pensamiento, es decir, la noción de “la restitución del lenguaje divino”.

El segundo capítulo está dedicado a la relación que establece Benjamin con el mesianismo romántico, la cual también suele tomarse como base para plantear la relación de esta teoría con algunos motivos religiosos. Esta relación se plantea a partir de una lectura cercana a la tesis doctoral del autor *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* y, en contraposición a la propuesta romántica, las reflexiones con respecto a la interpretación alegórica, desarrolladas en *El origen del Trauerspiel alemán*. Finalmente, el tercer capítulo estará dedicado a la lectura que hace el autor de *Las afinidades electivas* de Goethe, en el

¹¹ Jarque, V., *Op. cit.*, p. 13.

cual el autor postula una teoría de la obra de arte y de su crítica en la que destaca cierta trascendencia en la obra. En este texto, además, se desarrolla el concepto de redención como la interrupción del mito, que resulta cercano a la idea de la teología judía tenía con respecto a la llegada del Mesías, como una interrupción del tiempo histórico.

Vale la pena señalar que el interés por realizar este trabajo surge de mi experiencia personal de una incomprensión inicial de los textos escogidos. Los motivos de esta incomprensión son la oscuridad propia de la escritura de Benjamin y el problema de cómo interpretar o aceptar el recurso a las ideas teológicas presente en ellos. Así, el objetivo personal del trabajo es explicar (explicarme) los textos y desarrollar un comentario interpretativo que eventualmente pueda servir como orientación a otro lector que esté interesado en ellos. De igual manera, se pretende visibilizar los trabajos de bibliografía secundaria más importantes sobre estos textos.

Otro objetivo del trabajo es destacar las reflexiones puramente estéticas y teóricas de Benjamin y el aporte de su obra temprana. Creo que esto es necesario porque la apropiación del pensamiento de este autor como “teórico de la crítica” o de la historia cultural ha estado principalmente centrada en las tesis “Sobre el concepto la historia”. Este texto es tal vez el documento más importante a la hora de pensar la influencia del autor para la crítica literaria y cultural, y para la historia cultural. Podría decirse que las ideas de que “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”, y de que la tarea del historiador es “pasar por la historia el cepillo a contrapelo”¹², han sido fundadoras de toda una vertiente crítica que pretende recuperar su compromiso con los que han sido vencidos y acallados en los procesos históricos, y que han puesto a Benjamin como el “héroe de las grandes minorías”¹³. Además, gran parte de los estudios que se refieren al mesianismo del autor y a la conjunción de ideas teológicas y materialismo dialéctico, se centran en este texto. Sin embargo, debido a esto, a veces se desconoce el aporte de su obra temprana.

¹² Benjamin, W, “Sobre el concepto de historia”, *Obras: libro II/ Vol. 2*. Abada Editores, Madrid, 2005, p. 310.

¹³ Maura, E., “Crítica inmanente, alegoría y mito. La teoría crítica de Walter Benjamin”, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 12.

Un ejemplo de este tipo de acercamiento es la definición del término “Crítica” que hace Ana María Martínez de la Escalera en el *Glosario Walter Benjamin: conceptos y figuras* (2016). En este breve texto, la autora afirma que en la etapa temprana de Benjamin todavía no se concreta su definición de la crítica, ya que estos textos, como Goethe y los románticos, “continúa[n] preso[s] de la lógica forma/contenido”¹⁴. Por ello, deja por fuera de su definición de crítica el ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe y *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. La autora acierta al señalar que buena parte del desarrollo del concepto benjaminiano de crítica está relacionado con el problema de la historia y con los textos más materialistas.

Contrario a la tesis de esta autora, puede decirse que uno de los mayores aportes de la obra temprana de Benjamin es el desarrollo del concepto de crítica. De hecho, las reflexiones sobre la crítica dan unidad a la obra temprana del autor y permiten establecer continuidad con su obra de madurez. En esta etapa de su producción, se puede ver claramente la influencia del materialismo dialéctico en el acercamiento crítico a obras de arte que lleva a cabo el autor. El crítico busca entender las relaciones de las obras con el medio de producción y entender cómo la obra expresa un momento histórico determinado; de igual manera, es una forma de crítica atenta a las posibilidades revolucionarias o emancipadoras que pueden estar yacen en las obras de arte. Sin embargo, esta concepción (materialista) de la crítica puede entenderse como una consecuencia de la concepción de la crítica inmanente desarrollada en los textos tempranos. En ella, se postula la noción de crítica inmanente, se destaca la historicidad específica de los objetos y se postula lo que podría llamarse un modelo de discontinuidad que, como es sabido, se aprovecha posteriormente en la concepción benjaminiana de la historia y en el marco de reflexiones políticas.

En su etapa de madurez Benjamin rechaza la noción de la autonomía del arte y se enfoca en reflexiones de mayor alcance, de tal manera que su estética se convierte en una teoría de la experiencia. Sus reflexiones sobre la crítica de arte pasan a ser reflexiones sobre

¹⁴ Martínez, Ana María, “Crítica”, *Glosario Walter Benjamin: conceptos y figuras*, ed. Esther Cohen, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2016. p. 42.

la filosofía de la historia, la cual también es planteada con una potencia redentora. Sin embargo, también resulta revelador destacar que gran parte de estos desarrollos parten de consideraciones específicas sobre las obras de arte y, particularmente, las obras literarias. Por ello, este trabajo pretende destacar la importancia de los textos tempranos de Benjamin y el germen de los distintos aspectos (epistemológicos, mesiánicos y políticos) de la noción “redentora” de la crítica y de la historia cultural que se desarrolla en las tesis y en el resto de la obra del autor. Hacer esto a partir de su etapa premarxista busca acentuar la unidad de la obra del autor y destacar que estas reflexiones sobre la crítica no sólo están condicionadas por una preocupación por la historia y por la reivindicación de los vencidos, sino también por preocupaciones referentes a la naturaleza del lenguaje, de las obras de arte, del conocimiento, entre otros. Visibilizar esto no pretende restarle importancia al compromiso político que Benjamin establece con los vencidos. Por el contrario, busca relacionar este compromiso con las nociones epistemológicas de las que parte, con las influencias artísticas de las que se alimenta y con el componente teológico que lo atraviesa.

CAPÍTULO I.

EXIGENCIA Y RESTITUCIÓN EN LAS TEORÍAS BENJAMINIANAS DEL LENGUAJE Y LA TRADUCCIÓN

I. *La teoría del lenguaje en cuanto tal o el lenguaje divino*

Para comprender la teoría benjaminiana de la “crítica salvadora”, es necesario empezar por un acercamiento a sus teorías del lenguaje y la traducción, ya que éstas brindan los presupuestos epistemológicos sobre los que se sustentan sus reflexiones sobre la crítica. En este primer capítulo se pretende explicar los aspectos más importantes de estas teorías, y ofrecer una interpretación de su connotación mesiánica o salvadora. Para ello, el eje de lectura será la idea de la “restitución” del lenguaje puro. El texto en el que el autor formula esta teoría es su ensayo de 1916 “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”. Tal vez la idea más importante de este texto es la crítica a la concepción del lenguaje como un instrumento para la transmisión de contenidos y la exploración de otra concepción mágica e inmediata de éste, según la cual, el lenguaje es el *médium* portador de la verdad.¹⁵

Para formular esta teoría, Benjamin recoge ideas sobre el lenguaje que aparecen en el Génesis bíblico y en la tradición cabalística, que conocía gracias a la influencia de Gershom Scholem. De acuerdo con esta tradición el lenguaje es mucho más que un instrumento para

¹⁵ Un antecedente importante de esta idea se encuentra en una carta a Martin Buber enviada en 1916, en la que declina la invitación de participar en la revista *Der Jude*. En esta carta, Benjamin se declara en contra de toda escritura políticamente comprometida. El autor se opone a la idea de usar el lenguaje para influir en el mundo moral y el comportamiento humano, ya que, para él, esta forma de concebir la escritura degrada al lenguaje al convertirlo en un mero medio para lograr acciones. En contraste con esta concepción, el filósofo afirma: “Puedo entender la escritura en general, como poética, profética u objetiva, en términos de su efecto, pero en todo caso sólo como mágica, esto es, como in-media-ta”. La concepción del lenguaje y la escritura enunciada en esta carta da lugar a la teoría del lenguaje desarrollada en “Sobre el lenguaje en cuanto tal...” (Benjamin, W, *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 80). Todas las traducciones de textos en inglés son mías.

la comunicación y que refleja la naturaleza espiritual básica del mundo¹⁶. Ahora bien, el mismo Benjamin señala que el hecho de que su concepción del lenguaje parta de una interpretación de la Biblia no se debe a que él pretenda sugerir lo que este texto dice en calidad de verdad revelada. Él se pregunta qué ideas se desprenden del texto bíblico, en la medida en que éste “presupone que el lenguaje es realidad última, inexplicable y mística, solamente accesible en su despliegue”¹⁷. Es decir, sostiene esta posición como una hipótesis para pensar una relación distinta entre el lenguaje y la verdad, según la cual ésta se manifiesta en aquél, pero no enunciada, sino como oculta o encriptada en él. Con esta advertencia, el autor destaca que el centro de sus intereses es el lenguaje y no la teología, y que la referencia a estas ideas debe interpretarse filosóficamente.

La primera idea de este ensayo es que el lenguaje no es una facultad exclusiva de los hombres, sino “un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados: la técnica, el arte, la justicia o la religión”¹⁸. Según el autor, el lenguaje se extiende a toda la naturaleza y de él participan todos los seres animados o inanimados, debido a que cada uno de ellos cuenta con un “contenido espiritual”. Por otra parte, una de las características más importantes de esta concepción del lenguaje es que, según el autor, la “esencia espiritual [de las cosas] se comunica *en* el lenguaje y no *mediante* el lenguaje”¹⁹. Es decir, de acuerdo con esta teoría, el lenguaje no es un instrumento por medio del cual se transmite un contenido, sino un *médium*, un espacio en el que las cosas tienen la posibilidad de manifestarse.

Así, Benjamin define el lenguaje como algo que es absolutamente intrínseco a las cosas y debido a lo cual “*cada lenguaje se comunica a sí mismo*”²⁰. Ahora bien, el filósofo reconoce que esta idea corre el riesgo de ser tautológica, dado que podría pensarse que el lenguaje es lo mismo que el ser espiritual de las cosas, y que de este modo la comunicación de cada cosa

¹⁶ Scholem, G., *Grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid, 1996, p. 37.

¹⁷ Benjamin, W., “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, *Obras: libro II/Vol I*, Abada Editores, Madrid, 2007, p. 152.

¹⁸ *Ibid*, p. 144.

¹⁹ *Ibid*, p. 145.

²⁰ *Ibid*, p. 146.

se reduce a su mera existencia. Para librarse de este riesgo, el autor establece una diferencia entre el ser espiritual y el ser lingüístico; es decir, afirma que el lenguaje de las cosas no coincide perfectamente con el ser de éstas. Esta diferencia es una de las ideas más importantes del ensayo, ya que gracias a ella el autor se distancia de una concepción del lenguaje que él denomina mística, en la que las palabras se corresponden con la esencia de las cosas. Para el autor, esta teoría es incorrecta dado que implicaría una concepción estática del lenguaje, en la cual las cosas se comunican a sí mismas por medio de su mera existencia.

Contrario a esta concepción, Benjamin propone un modelo basado en la diferencia que existe entre el ser espiritual y el ser lingüístico, la cual permite pensar en un cierto movimiento que se da dentro del lenguaje. Esta diferencia puede entenderse como grados de densidad o eficacia en los que el ser espiritual se expresa en el ser lingüístico y a partir de los cuales se pueden diferenciar tres distintos tipos de lenguaje: el lenguaje de las cosas, el lenguaje de los hombres y el lenguaje divino. Puede decirse que esta diferenciación da cuenta ya de una primera caída del lenguaje que ocurre cuando Dios le otorga al hombre el don de nombrar las cosas, ya que con ello el lenguaje se eleva por encima de la naturaleza²¹. A partir de este momento, el lenguaje de las cosas es imperfecto y mudo; a ellas “les está negado el principio formal lingüístico: el sonido”²²; por ello, necesitan ser nombradas por el hombre.

El segundo tipo de lenguaje es el del hombre, que en este texto se entiende como el lenguaje de Adán. Éste no es creador como la Palabra divina, pero tiene la facultad de conocer la esencia de las cosas, por medio de los *nombres*. Al llevar a cabo esta tarea, afirma Benjamin, el hombre comunica su propio ser espiritual a Dios. Según el autor, “el nombre es la esencia más interior del lenguaje. El nombre es aquello mediante lo cual nada más se comunica, y en el cual el lenguaje absolutamente se comunica a sí mismo”²³. Con estas afirmaciones, el filósofo señala que este lenguaje adánico no es arbitrario; por el contrario, dar nombres a las cosas consiste en dar cuenta de su ser lingüístico, acceder al lenguaje divino

²¹ Cohen, E., “Lenguaje”, *Glosario Walter Benjamin: conceptos y figuras*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2016, p. 118.

²² Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 152.

²³ *Ibid*, p. 150.

con el que fueron creadas, y hacer que su esencia espiritual se exprese en un lenguaje superior, cuyo estadio supremo es la Palabra divina²⁴. Finalmente, el tercer tipo es el lenguaje divino, un lenguaje perfecto, en el que sí hay una identidad entre el ser espiritual y el ser lingüístico.

La gradación de los distintos lenguajes está determinada por la noción de “comunicabilidad”. Según Benjamin:

El ser espiritual es tan sólo idéntico al lingüístico *en la medida* en que es 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 el ser espiritual sólo lo comunica en la medida en que es comunicable²⁵.

La noción de comunicabilidad puede entenderse como el reconocimiento de una potencialidad dinámica en el lenguaje. De acuerdo con Rodolphe Gasché, lo comunicable puede definirse como “la parte del ser espiritual que se manifiesta cuando el lenguaje actúa”²⁶. Según el autor, “más allá de la alternativas del *Cratilo* de entender la palabra como un medio que designa cosas de sí, o como expresión inmediata de la esencia de las cosas mismas, la comunicabilidad se refiere al acto de habla en la palabra”. Así, aunque la comunicabilidad parece ser una “condición de posibilidad” para el conocimiento y la comunicación; ésta no es una condición formal kantiana, dado que no se refiere a una subjetividad. “Es más bien del orden de una condición real de posibilidad (*dynamis*) de la potencia en el lenguaje”²⁷.

Por otra parte, como señala Samuel Weber, la noción de comunicabilidad es una de las “capacidades” de los objetos del mundo de Benjamin. Según Weber, el filósofo crea estos conceptos al nominalizar los verbos que utiliza, pero no de la manera usual, sino añadiendo el sufijo *-bilidad* (*-barkeit*). Así, habla de la comunicabilidad de los lenguajes, la traducibilidad de los textos, la criticabilidad de las obras, la reproductibilidad de la obra de

²⁴ *Ibid*, p. 149.

²⁵ *Ibid*, p. 146.

²⁶ Gasché, R., “Saturnine Vision and the Question of Difference: Reflections on Walter Benjamin's Theory of Language”, *Studies in 20th Century Literature*, Vol. 11, 1, p. 74.

²⁷ *Ibid*, p. 75.

arte y el ahora de la cognoscibilidad de los momentos históricos. Todos estos términos dan cuenta de una potencialidad o virtualidad que, precisamente porque nunca puede ser completamente satisfecha o agotada en ninguna actualización, siempre permanece abierta al futuro²⁸. Además, para Weber, las capacidades *-barkeiten* enunciadas por Benjamin no refieren solamente a la ausencia de aquello que nombran, sino más bien a una alteración radical en la que el objeto se transforma en algo diferente²⁹. Finalmente, afirma Weber, a partir de estos términos empieza a emerger en el pensamiento de Benjamin la cuestión del *médium* o de la medialidad, la cual es clave para comprender su teoría de la experiencia y su teoría de la crítica.

En la explicación de la noción de comunicabilidad, Weber hace énfasis en la idea de que el lenguaje se parte, se desdobra a sí mismo y se convierte en algo más. Como señala el autor, comunicabilidad (*Mittelbarkeit*) traduce literalmente la capacidad de “partirse con”³⁰. De esta manera, Benjamin propone una forma de comunicación distinta a la que sostenía Ferdinand de Saussure, quien representaba la teoría lingüística vigente para la época. Entendida como un “partirse con”, la comunicación no es el acto en el que dos hablantes transmiten un mensaje por medio de un sistema de signos, sino la posibilidad que tiene un lenguaje de traducirse o resolverse en otro superior. Es decir, Benjamin concibe la comunicación como un movimiento que ocurre dentro del lenguaje y sin la intervención de algo externo a él. Como señala Weber, en esta concepción no hay nada ajeno al lenguaje que se sirva de él para ser transmitido; “el lenguaje simplemente está *ahí*, pero como algo que se separa de sí mismo, se desprende de sí mismo, se *parte con* lo que se iba a convertir en algo más, iba a ser transportado, transmitido o traducido a otra cosa”³¹.

Debido a esta característica, que puede comprenderse como la “inmediatez” del lenguaje, Benjamin lo caracteriza como “mágico”. Para él, la magia del lenguaje consiste en aceptar que el ser espiritual puede resolverse en el ser lingüístico y que tiene la posibilidad

²⁸ Weber, S., *Walter Benjamin's -abilities*, Harvard University Press, London, 2008, p. 14.

²⁹ *Ibid*, p. 40.

³⁰ *Ibid*, p. 13.

³¹ *Ibid*, p. 43.

de expresarse en un lenguaje superior de manera inmediata. Según él, “lo medial, que es la *immediatez* de toda comunicación espiritual, es pues el problema fundamental de la teoría del lenguaje; y si se considera mágica a esta peculiar *immediatez*, el problema primigenio del lenguaje es su magia”³². La magia del lenguaje puede entenderse como el reconocimiento de un potencial revelador en él, que le permite mostrar algo que no ha sido visto por el sujeto.

En este punto, vale la pena destacar que Benjamin hace un comentario sobre el concepto de revelación. En él, se distancia de la idea de que el ser espiritual de una cosa es aquello indecible o no dicho, es decir, algo que trasciende el lenguaje o que está más allá de él. Para el autor, el ámbito de la revelación es “el único que en nada conoce lo indecible”. “Cuanto más profundo (o más real y existente) venga a ser el espíritu, tanto más decible y dicho es [...] en pocas palabras, lo más dicho es al tiempo lo puramente espiritual”³³. Por ello, en la carta a Martin Buber anteriormente mencionada (Nota 1), el autor propone que la mejor forma para tener un efecto en el lenguaje es “la pura y cristalina eliminación de lo indecible”. De acuerdo con esta idea, la labor de la escritura, en la que el lenguaje es realmente efectivo, consiste en hacer que ciertos asuntos del mundo accedan al lenguaje, “conducir a aquello que fue negado a la palabra”³⁴. De esta manera, Benjamin destaca que el potencial revelador del lenguaje es algo que se manifiesta *en*, y no *a través* de él y que, por ello, la noción de la magia del lenguaje no busca hacer referencia a un ser divino o algún tipo de trascendencia algo que esté más allá del lenguaje mismo.

Como se dijo anteriormente, para Benjamin la comunicación se da cuando una forma del lenguaje puede traducirse o resolverse en una superior. Cuando el hombre da nombres a las cosas, permite que la esencia espiritual de éstas se exprese en un lenguaje superior. En ese sentido, se puede decir que el filósofo propone un ascenso entre los lenguajes cuyo estadio supremo es la Palabra divina. Este ascenso de un lenguaje a otro permite entender la potencialidad salvadora que otorga Benjamin a la comunicación en esta teoría, a saber: las

³² Benjamin, W., *Op. cit.* p.147.

³³ *Ibid*, p. 151.

³⁴ Benjamin, W., *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 80.

cosas son redimidas al momento de ser nombradas³⁵. Esta potencialidad resulta mucho más significativa cuando Benjamin incluye en su teoría la idea de la “Caída del lenguaje”. Al introducir esta idea, el autor opone su teoría del lenguaje a la concepción de la lingüística moderna y del pensamiento burgués, es decir, a la idea del lenguaje como un sistema arbitrario de signos. Para él, esta concepción es la característica de un lenguaje caído y la consecuencia de una pérdida.

Para explicar esta idea, el filósofo recurre al mito del pecado original y la expulsión del Paraíso. Según este relato, el lenguaje adánico o de los nombres permitía la comunicación inmediata entre el hombre y la naturaleza; pero esta unidad paradisíaca se destruyó con el saber del bien y del mal. Es decir, el pecado original dio lugar a una segunda caída del lenguaje en la que surge la arbitrariedad del signo lingüístico, de la palabra enjuiciadora y de la abstracción, que hicieron que el hombre abandonara la comunicación inmediata y perfecta³⁶.

El pecado original es en efecto el nacimiento de la *palabra humana*, en la que el nombre ya no vive ileso; la cual salió del lenguaje de los nombres, es decir, del lenguaje conocedor o, incluso, dicho de otro modo, de la magia inmanente propia, para volverse expresamente mágica, a saber, desde fuera. Y es que la palabra ha de comunicar *algo* (además de sí misma). Eso es realmente el pecado original propio del espíritu lingüístico³⁷.

A partir de la Caída, el lenguaje se vuelve imperfecto, un mero instrumento y cae en el abismo de la cháchara, que “sobredenomina” las cosas y que pierde de vista sus nombres y su esencia espiritual. Además, con el saber de lo bueno y lo malo surge el juicio, es decir, una forma de lenguaje externa a las cosas que es incapaz de conocerlas. De esta manera, la Caída lleva a una nueva mudez de la naturaleza y a su lamento, que se debe a que, con la pérdida de los nombres, la naturaleza ya no se puede expresar directamente y es súper-denominada por las lenguas humanas.

³⁵ Benjamin, W. *Op. cit.* p. 149.

³⁶ *Ibid*, p. 158.

³⁷ *Ibid*, p. 157.

Ahora bien, vale la pena preguntarse por qué Benjamin recurre a estas construcciones teológicas en la formulación de su teoría del lenguaje; por qué recurre a la idea de un lenguaje absoluto y que, frente al lenguaje caído que usamos cotidianamente, resulta siempre inalcanzable. ¿Por qué referirse a un lenguaje al que no tenemos acceso? La respuesta a esta pregunta justifica la pertinencia del discurso teológico como una fuente conceptual clave de una teoría del lenguaje.

En primer lugar, como señala Michael Bröcker, “la exégesis benjaminiana del pecado original es una crítica a la moderna filosofía de la conciencia y conduce a su ocupación con Kant en “Sobre el programa de la filosofía venidera””³⁸ (1917/1918). En este ensayo, Benjamin busca distanciarse de la concepción kantiana de experiencia, que para él estaba basada en una noción sublimada del sujeto cognoscente, separado metafísicamente de los objetos del conocimiento. El filósofo afirma que es necesario pensar una concepción superior y más amplia de la experiencia, en la que tengan cabida la historia y la posibilidad del conocimiento de Dios y de su doctrina. Según el autor, es necesario que esta nueva concepción no se remita a una conciencia empírica, sino que esté en relación con una conciencia pura (trascendental), en la que se encuentre “una esfera de total neutralidad en relación con los conceptos de objeto y de sujeto”³⁹. Además, sólo puede llevarse a cabo al ponerse el conocimiento en relación con el lenguaje, tal como lo intentó J.G. Hamman; es decir, debe tenerse en cuenta que el conocimiento filosófico sólo se expresa en el lenguaje y, por lo tanto, tiene esencia lingüística.

Puede entenderse “Sobre el lenguaje en cuanto tal...” como una primera formulación de esta inquietud epistemológica. Como señala Peter Fenves, la filosofía temprana de Benjamin, especialmente su teoría del color y su teoría del lenguaje, pueden leerse como un intento de liberar la experiencia de la noción kantiana de la afección (es decir, de la idea de un sujeto que recibe percepciones del exterior). Desde sus primeros textos, el autor busca una filosofía especulativa en la que se piensa una conciencia trascendental que no depende de un

³⁸ Bröcker, M., “Lenguaje”, *Conceptos de Walter Benjamin*, p. 722.

³⁹ Benjamin, W., “Sobre el programa de la filosofía venidera”, *Obras: libro II/ Vol I*. p. 167.

sujeto empírico. Su teoría del lenguaje divino puede leerse como una de las formulaciones de esta conciencia.

Para explicar este argumento, Fenves destaca que Benjamin define el lenguaje como algo análogo al espacio. De esta manera, se puede establecer una similitud entre el argumento de Benjamin, según el cual no podemos imaginarnos nada que no se esté comunicando en el lenguaje, y el argumento kantiano de que no podemos representarnos nada fuera del espacio⁴⁰. Esta comparación muestra que la teoría del lenguaje propuesta por el autor busca una condición de posibilidad para el conocimiento en una estructura independiente de los juicios de la subjetividad. Como señala Fenves, este intento ya se encontraba en las críticas de Hermann Cohen al pensamiento kantiano y en la fenomenología husserliana. En comparación con estos autores, se puede entender el recurso de Benjamin al lenguaje paradisiaco como una *epoché* (es decir, como un paréntesis o una interrupción de la intencionalidad subjetiva), a partir de la cual se puede pensar un nuevo concepto de experiencia. Además, la propuesta de Benjamin resulta más radical que las de Cohen y Husserl, porque parte de la idea de que este lenguaje puro no puede ser alcanzado por ninguna conciencia.

Nadie —al menos ningún filósofo— puede asumir por completo esta *epoché*, pues la misma intención de hacerlo frustra este objetivo. O para citar una de las frases del “Prólogo epistemocrítico” al “Origen de *Trauerspiel* alemán” que expresa sucintamente la revisión del programa fenomenológico de Benjamin: “la verdad es la muerte de la intención”.⁴¹

Leer “Sobre el lenguaje en cuanto tal...” a la luz de la crítica a la epistemología kantiana y del intento de plantear un nuevo concepto de experiencia permite pensar que el lamento de la naturaleza se debe a que, en la concepción moderna del conocimiento y del lenguaje, las cosas se reducen a meros objetos inertes. De este modo, las aspiraciones mesiánicas o de salvación que se encuentran en esta teoría dan cuenta de la necesidad de entender al objeto a partir de sí mismo, y no de conceptos o juicios que le vienen de fuera.

⁴⁰ Fenves, P. *Arresting language: from Leibniz to Benjamin*, Stanford University Press, Stanford, 2001, p. 203.

⁴¹ *Ibid*, p. 225.

En segundo lugar, esta teoría del lenguaje puede interpretarse, como lo hace Andrew Benjamin, como una forma de entender la relación entre lo universal y lo particular⁴². De acuerdo con esta interpretación, el “lenguaje en cuanto tal”, el lenguaje divino, o lo que el autor llama el “Absoluto lingüístico”, es una forma de universalidad que no causa ni subsume los particulares. Es una relación en la que cada particular anuncia y exige una relación con la universalidad –el Absoluto o el lenguaje divino. En esta concepción se destaca que lo universal nunca es totalmente actualizable. Así, la necesidad de pensar cada lenguaje particular con referencia a esta infinitud permite desarrollar una teoría de la crítica y de la historia en la que se valore la particularidad de los fenómenos y se entienda que éstos no deben ser subsumidos en conceptos universales que los abarquen.

En tercer lugar, la referencia al lenguaje divino permite pensar que todo lenguaje, en la medida en que trae consigo la exigencia de participación en un lenguaje superior, es portador de “algo más” que lo que enuncia explícitamente. A partir de esta idea, el autor explora (no sólo en este ensayo, sino de distintas maneras a lo largo de su obra) lo que él llama el “carácter simbólico” del lenguaje, que se define como la capacidad que tiene éste para señalar o apuntar a aquello que no puede comunicarse. Según el autor “el lenguaje no es sólo comunicación de lo comunicable, sino ya, al mismo tiempo, símbolo de lo no comunicable”⁴³. Para Benjamin, esta característica es lo que permite pensar que, incluso en nuestro lenguaje caído, quedan restos del lenguaje divino. Así, a pesar de que este último se define como inalcanzable, Benjamin encuentra en el lenguaje mismo la promesa de un acceso, así sea fugaz, a él. Gracias al reconocimiento de esta promesa, Benjamin rescata la importancia de las formas del lenguaje que van más allá de la mera intención comunicativa y rescata la importancia del lenguaje poético, en tanto que búsqueda de la potencialidad “demiúrgica” de las palabras.

⁴² Benjamin, A., “The Absolute as translatability: working through Walter Benjamin on language”, *Walter Benjamin and Romanticism*, ed. Andrew Benjamin, Continuum, New York, 2012, p. 115.

⁴³ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 161.

II. *Las aspiraciones mesiánicas de la teoría benjaminiana de la traducción*

Puede decirse que la teoría benjaminiana de la traducción completa su teoría del lenguaje. El filósofo desarrolla esta teoría en el texto que sirve como prólogo a su traducción de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire: “La tarea del traductor” (1921). Este texto parte de las concepciones sobre el lenguaje desarrolladas en su ensayo temprano y las relaciona con una reflexión profana y una práctica concreta con el lenguaje: la traducción de obras literarias. Al hacer esto, establece la relación de esta teoría con la condición histórica de las lenguas.

Esta teoría de la traducción puede calificarse como “redentora”, ya que el autor la propone como una respuesta a la Caída del lenguaje y a la multiplicación babélica de las lenguas que expuso en su ensayo de 1916. En su texto “Desvíos de Babel”, Jacques Derrida afirma que, al proponer la traducción como una “tarea”, Benjamin acude a los esquemas de la deuda y de la promesa, y esta deuda remite a la “restitución” de un solo lenguaje verdadero. Es decir, remite a un lenguaje completamente inalcanzable y en el que se postula una unidad entre el contenido y la forma de expresión, y entre el ser y el decir: lo que Benjamin llama el lenguaje de la verdad⁴⁴. Esta promesa da a la teoría de la traducción propuesta por el autor un carácter mesiánico. Sin embargo, estas ideas y términos deben interpretarse filosóficamente, ya que no hay que creer que con esta teoría Benjamin pretende anular la pluralidad de las lenguas ni postular un lenguaje superior a todos los demás, completamente abstracto. Por ello, es necesario analizar cómo funciona el motivo de la “restitución” del lenguaje, o la “reconciliación” entre las lenguas en este ensayo, y en qué sentido se puede considerar mesiánica la tarea del traductor.

Como señala Derrida, el motivo de la restitución del lenguaje puro va de la mano con tres características que distinguen la idea benjaminiana de la traducción: 1) La tarea del traductor no depende de una teoría de la recepción y no se ocupa de este problema. Por ello,

⁴⁴ Derrida, J., “Desvíos de Babel”, trad. Jorge Panessi. [Traducido de Graham, J.F. (ed.) *Difference in translation*, Cornell University Press, 1985] Disponible en línea en: <https://es.scribd.com/document/102170847/Derrida-Jacques-Desvios-de-Babel>, p. 8. Consultado el 08 de diciembre de 2016.

el autor señala que “ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni ninguna sinfonía a quienes la contemplan”⁴⁵. 2) El objetivo de la traducción no es la comunicación; como señala Benjamin, una mala traducción puede definirse como la “imprecisa transmisión de un contenido no esencial”⁴⁶. 3) La traducción no es una copia o una reproducción del original.

Estas tres características muestran, en primer lugar, que la teoría benjaminiana de la traducción está centrada en la obra (no en las intenciones expresivas del autor, ni en la necesidad del lector de comprenderla). Además, con estas aclaraciones, el filósofo marca la diferencia entre su teoría y la hermenéutica, que entiende la traducción como una forma de entender el sentido de un texto o la intención de un autor puesta en él. Como señala Andrés Claro, contrario al enfoque de esta disciplina, “el saber del traductor no es tanto el del *sentido en el lenguaje* como el de *la significación entre las lenguas*”⁴⁷. Dado que el objetivo de la traducción no es la comprensión ni la transmisión de un sentido, la atención del traductor y la exigencia a la que atiende se desplaza a la forma del original. Según Benjamin, ésta es portadora de la ley que determina su traducción, de la “traducibilidad” de la obra, gracias a la cual la traducción de un texto es posible y necesaria.

El concepto de traducibilidad es análogo al de comunicabilidad, ya que ambos dan cuenta de una exigencia proveniente del objeto, que convoca el ser nombrado o su traducción, respectivamente. Asimismo, en la traducibilidad de una obra se manifiesta un significado inherente a ella. De esta manera, así como la comunicabilidad se puede entender como el anhelo de las cosas a ser llamadas por el nombre que les corresponde, la traducibilidad puede comprenderse como la exigencia que hace el original para recibir una traducción determinada por la obra misma, especialmente, por su constitución formal. Es decir, en ambas nociones se destaca la idea de que el lenguaje tiene un potencial dinámico independiente de las intenciones comunicativas de los sujetos.

⁴⁵ Benjamin, W, “La tarea del traductor”, *Obras: libro IV/ Vol. 1* Abada Editores, Madrid, 2010, p. 9.

⁴⁶ *Ídem*.

⁴⁷ Claro, A., *Las vasijas quebradas: cuatro variaciones sobre la tarea del traductor*, Universidad Diego Portales, Santiago, 2012 (eBook), p. 183.

Ahora bien, la diferencia entre la noción de comunicabilidad y la de traducibilidad es que en la segunda está implicada la condición histórica del lenguaje. Según Benjamin, las traducciones brotan de la “supervivencia” del original. Con este término el autor se refiere a todo el proceso de recepción y la continua transformación por la que pasa una obra literaria, lo que podría llamarse la historia de sus efectos⁴⁸. El concepto de supervivencia es importante porque reconocer la continua transformación de las obras de arte impide pensar la traducción como una imitación o copia del original. Contrario a la idea de hacer una representación fiel, Benjamin reconoce que las traducciones participan del proceso vital de una obra. Por ello, el traductor no puede intentar pasar por alto la diferencia temporal histórica que lo separa de su texto; no puede pasar por alto el hecho de que las expresiones que aparecen en la obra original se transforman.

Lo que en vida de un autor fue la tendencia propia de su lenguaje literario puede caer en desuso con el tiempo y, desde aquel texto al que él dio forma, alzarse nuevas tendencias inmanentes. Lo que en aquella época era joven puede más adelante encontrarse agotado; lo que en aquella época era simplemente habitual puede resultar después arcaico.⁴⁹

De esta manera, la noción de traducibilidad también implica el reconocimiento de una historia que es inherente a la obra y que se constituye porque las palabras pasan por un proceso de maduración. Como señala Beatrice Hanssen, “en lugar de representar un a priori atemporal, la traducibilidad se debe considerar como un núcleo temporal situado en el original, que asegura la resistencia o supervivencia del original”⁵⁰.

Otra característica importante de la traducibilidad es que requiere de la distinción entre la intención del significado (*Gemeinten*) y la manera de significar (*die Art des Meinens*). El autor afirma que dos palabras que aparentemente tienen el mismo sentido (como *Brot* y *pain*) no son intercambiables, ya que cada una de ellas presenta una forma concreta y particular de referirse al objeto que quiere significar. Esto se debe a que el modo de significar que tiene

⁴⁸ Szondi, P., *Introducción a la hermenéutica literaria*, ed. Jean Bollack y Helen Stierlin, Abada, Madrid, 2006, p. 56.

⁴⁹ Benjamin, W. *Op. cit.*, p. 13

⁵⁰ Hanssen, B., “Philosophy at its Origin; Walter Benjamin's Prologue to *the Ursprung des deutschen Trauerspiels*”, *MLN*, Vol. 10, N° 4, Comparative Literature Issue, 1995, p. 813.

determinado referente en una lengua está cargado de toda una historia que lo hace diferente del modo de significar de otra. Como señala Paul de Man, “lo que quiero decir es trastornado por el modo en que significo, el modo en que es *pain*, el fonema, el término *pain*, que tiene su propio conjunto de connotaciones que nos llevan en una dirección totalmente distinta”⁵¹. En este sentido, se puede decir que el traductor accede a la historicidad de la obra a través de la “forma de significar”, ya que en ella se manifiestan las diferencias entre las lenguas y la imposibilidad de encontrar equivalencias entre ellas.

Al reconocer esta característica, se ve que aquello que se expresa en una obra, lo significado en ella, no se limita a la forma de significación que presenta en su forma original. Como señala De Man, la traducción “muestra en el original una movilidad, una inestabilidad que al principio no se notaba”⁵², a saber: la disociación o la inestabilidad entre lo significado y la forma concreta de significarlo (como se dijo anteriormente, la traducción pone en evidencia que palabras como *Brot* y *pain* no son intercambiables). Se puede decir que, para Benjamin, esta disociación es lo que posibilita la traducción. Por ello, varias de las imágenes que utiliza para referirse a la traducción marcan la diferencia entre la forma y el sentido, y la idea de que la traducción está enfocada en la primera. Así, por ejemplo, la traducción se relaciona con el sentido del texto como una tangente con un círculo; es decir, sólo debe rozar el sentido del original en un punto, pero después debe seguir su trayectoria hacia el infinito, siendo fiel a la libertad del movimiento lingüístico⁵³.

Otra imagen que también da cuenta de la disociación entre el sentido y la expresión es la oposición de la imagen el fruto y la cáscara, contra la del manto que cubre a un rey. Según el autor,

Mientras de hecho en el original lo que es el contenido y el lenguaje forman una unidad equivalente a la del fruto y la cáscara, el lenguaje de la traducción va rodeando a su contenido a la manera de los amplios pliegues de un rey. Pues el lenguaje de la traducción alude a un

⁵¹ De Man, P., “La tarea del traductor de Walter Benjamin”, *Cábala y deconstrucción*, ed. Esther Cohen, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2009, p. 283.

⁵² *Ibid*, p. 274.

⁵³ Benjamin, W, *Op. cit.*, p. 20.

lenguaje superior y es en consecuencia inadecuado, y violento y ajeno a lo que es su propio contenido⁵⁴.

De acuerdo con esta imagen, la traducción no se propone como un producto distinto o como una reproducción del original, sino como un revestimiento de éste, gracias al cual el texto original puede mostrarse de otra manera. Además, como señala Derrida, esta imagen muestra que mientras “en el original, la unidad [entre el contenido y la forma de expresión] es tan apretada, estricta, adhesiva, como entre el fruto y su piel”; la traducción muestra que la relación entre lenguaje y significado es variable, ya que un mismo contenido puede tener distintos revestimientos y en cada uno aparecer de manera distinta; “el ropaje le conviene a la persona real, pero estrictamente no la ciñe demasiado”⁵⁵. Es decir, muestra una forma del original que no está estrechamente atada a su contenido. Así, tanto la imagen de la tangente como la del manto del rey dan cuenta de la posibilidad que tiene la traducción de desplazar el original del sentido que le es dado tradicionalmente. Esto permite pensar que, así como la comunicabilidad indica un anhelo del lenguaje de ser oído como expresando él mismo la comunicación, independientemente de todas las funciones simbólicas y utilitarias del lenguaje; la traducibilidad apunta al anhelo de la obra de ir más allá del original mismo⁵⁶. Gracias a esta característica, un texto puede traducirse en un contexto histórico y lingüístico distinto.

Además, este anhelo de la obra de ir más allá de sí mismo se entiende porque para Benjamin el despliegue de una obra, o su “posvida”, no sólo está dado por aquello que constituye una vida o un proceso similar a la vida animal, que transcurre a lo largo del tiempo, sino también por una finalidad. Gracias a ella, la traducción también responde a una esfera superior que trasciende el problema del desgaste y la maduración de la obra. Esta esfera superior es la participación en el lenguaje puro, en el cual se encuentran todas las lenguas.

⁵⁴ *Ibid*, p. 15.

⁵⁵ Derrida, J., *Op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ Gasché, R. “Saturnine Vision and the Question of Difference: Reflections on Walter Benjamin's Theory of Language”, *Studies in 20th Century Literature*, Vol. 11, 1, p. 74.

Según el autor, la traducción “tiene por meta última expresar la estrecha relación entre las lenguas”⁵⁷.

De esta manera, parece que el traductor tiene una doble deuda o una doble tarea: por un lado, debe descubrir la condición histórica de la obra (es decir, el hecho de que su lenguaje es específico de un determinado contexto histórico) y, por otro, mostrar que la forma de significación de la obra no se limita a ese contexto histórico y lingüístico, gracias a lo cual su traducción es posible y necesaria. Así, la traducibilidad da cuenta, al mismo tiempo, de la historia que porta el original y de su pertenencia a un lenguaje superior o puro. Esta segunda tarea o aspiración está estrechamente con la idea de acceder al lenguaje divino propuesto en el ensayo de 1916 y con las aspiraciones mesiánicas de la traducción. La finalidad superior que se encuentra en la traducción es el reconocimiento de que cada lengua contiene, de manera intensa o germinal, algo que la relaciona con las demás lenguas y que está completamente al margen de los posibles contactos históricos que pueda tener con ellas. Según Benjamin, este parentesco suprahistórico entre las lenguas está en “aquello que pretenden decirnos”⁵⁸. Es decir, para el autor, a pesar de que las lenguas se diferencian las unas de las otras en sus formas de significar, se relacionan entre sí en sus intenciones comunicativas. Así, puede concebirse el lenguaje puro como un espacio en el que se reúnen y se complementan la totalidad de las intenciones comunicativas de todas las lenguas.

Como señala Andrés Claro, se debe diferenciar esta idea del lenguaje puro de otras tentativas, de las cuales el autor se distancia expresamente⁵⁹. En primer lugar, hay que distinguirlo de la idea de un “lenguaje universal” producto de una deducción filosófica, en el cual se hiciera una taxonomía universal de significantes y significados y una universalización de la gramática para llegar a una comprensión total de los seres humanos. Esta idea puede verse en los proyectos de Descartes y de Leibniz, de pensar un lenguaje a partir de la razón, así como en el “esperanto”, creado por Ludwig Zamenhof. Benjamin rechaza todos estos proyectos porque, como se veía en su ensayo sobre el programa de la filosofía venidera, para

⁵⁷ Benjamin, W. *Op. cit.*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid*, p. 12.

⁵⁹ Claro, A. *Op. cit.*, p. 1078- 1086.

él, pensamiento, lenguaje y experiencia están profundamente relacionados. Entonces, no se puede pensar un lenguaje completamente independiente de toda experiencia histórica que sea universal.

En segundo lugar, hay que distinguir la idea benjaminiana de un lenguaje puro de la noción de un “lenguaje originario”, es decir, de la idea de que se puede rastrear un origen histórico para todas las lenguas. El autor rechaza explícitamente la idea de buscar el parentesco entre las lenguas en sus contactos históricos. Es decir, advierte que el lenguaje puro no se encuentra ni en el griego, ni en ninguna forma antigua del hebreo, ni de ninguna otra lengua. Como señala Claro, todos estos intentos de encontrar un origen histórico de las lenguas son también una forma de etnocentrismo, claramente rechazado por el autor, quien señala en el *Libro de los pasajes*: “Todo discurso acerca del valor mayor o menor de las lenguas me es inaceptable”⁶⁰.

Frente a estas caracterizaciones negativas del lenguaje puro, se puede señalar un antecedente de estas ideas, muy cercano a la propuesta de Benjamin y que permite explicar algunas de sus características. Este antecedente son las reflexiones de Franz Rosenzweig sobre la traducción, expuestas en el prólogo a sus traducciones del poeta Iehuda Haleví. En este texto, el autor afirma que la posibilidad de un encuentro entre dos lenguas, que no se limite al uso instrumental de la transmisión de un sentido, parte del presupuesto de que existe una sola lengua en la que están contenidas potencialmente las demás.

Existe una sola lengua. [...] Se puede traducir porque cada idioma está contenido cualquier otro en tanto posibilidad; se puede traducir cuando esa posibilidad se actualiza a través del cultivo de semejantes barbechos; y se debe traducir para que llegue ese día de la concordia de las lenguas, que sólo en cada una de ellas, no en el espacio vacío, puede crecer⁶¹.

En este comentario, Rosenzweig aporta dos precisiones importantes con respecto a este parentesco entre las lenguas que deben tenerse en cuenta a la hora de interpretar la idea benjaminiana de la restitución del lenguaje puro. En primer lugar, señala que esta lengua

⁶⁰ *Ibid*, p. 1112.

⁶¹ Rosenzweig, F., “Iehuda Halevi: Noventa y cinco himnos y poemas”, *Lo humano, lo divino y lo mundano: escritos*, Ediciones Lilmod, Libros de Araucaria, Buenos Aires, 2007, p. 294.

única “sólo puede crecer en las lenguas históricas como tales”, es decir, que no es un lenguaje trascendental o supralingüístico. En segundo lugar, deja claro que “este lenguaje humano como un todo no aparece como el resultado *presente* de la confluencia actual entre las lenguas, sino como una *posibilidad y virtualidad*, en la medida en que todas las lenguas estarían contenidas *in nuce* en él”⁶². Así, señala que el lenguaje puro no es una sustancia lingüística concreta a la que se pretenda llegar ni una lengua que se pretenda imponer. Por el contrario, es el núcleo histórico del lenguaje que se descubre *en* la traducción, es decir, en el permanente diálogo entre las lenguas. Puede pensarse que ambas advertencias operan en las reflexiones de Benjamin.

Por otra parte, ambos autores comparten la idea de que la traducción debe permitir la transformación de la lengua propia. Rosenzweig critica directamente lo que él llama los “traductores adaptadores” que intentan que el poeta extranjero sea más comprensible para los lectores que no conocen su lengua. Según el autor, esta forma de traducción resulta pobre porque no le exige nada a la lengua propia.

[Los traductores adaptadores] traducen como una persona que no tiene nada que decir. Y como no tiene nada que decir, no necesita exigirle nada a la lengua, y la lengua, a la que su hablante nada le exige, se entumece y se convierte en un medio de comunicación al que cualquier esperanto puede arrebatarse el derecho a existir.⁶³

Como respuesta a esta práctica, el autor propone que la traducción debe permitir renovar la lengua materna a partir de la lengua extranjera y, con ello, valorar la especificidad de lo que se expresa en el original y evitar el entumecimiento de la propia lengua. Coincidiendo con él, Benjamin concibe la traducción como un ejercicio que completa el original y le permite expandir sus límites.

Claro caracteriza esta forma de comprender la traducción de ambos autores como una “operación de hospitalidad”⁶⁴, dado que en ella se busca acoger la lengua extranjera en la lengua materna. El autor afirma que a lo largo de la historia de la traducción se pueden

⁶² Claro, A. *Op. cit.*, p. 1134.

⁶³ Rosenzweig, F, p. 293.

⁶⁴ Claro, A., p. 245.

encontrar dos formas de hospitalidad: una condicionada, cuando se busca acoger lo extranjero en beneficio de lo propio, y una incondicionada, cuando se busca que la lengua extranjera irrumpa en la lengua propia y la sacuda con violencia para que ésta sufra una transformación inusitada e imposible de anticipar. Tanto la teoría de Rosenzweig como la de Benjamin se ubican en esta última posición. En el primero, es evidente la idea de esta acogida hospitalaria, en la medida en que reconoce que el poeta extranjero “tiene algo que decir”, por lo cual no es posible adaptarlo a la lengua del traductor sin exigirle nada a la lengua propia. Con este reconocimiento, se puede decir que Rosenzweig cede su palabra ante el texto extranjero. Lo mismo sucede con Benjamin cuando se distancia de la idea de la traducción como una apropiación de lo ajeno. Como señala el autor, citando a Rudolf Pannwitz,

“Nuestras traducciones, incluidas sin duda las mejores, parten de un principio equivocado. Quieren que lo indio, que lo inglés o lo griego quede convertido en alemán, en vez de que lo alemán se vuelva indio, o inglés o griego [...] El error fundamental del traductor consiste así en fijar lo que es tan sólo el estado precario y momentáneo de la que es para él lengua propia en lugar de impulsarla y conmovérla a través de la extraña”⁶⁵.

Con esta operación de hospitalidad, se reconoce que el santo crecimiento de las lenguas, que tiende hacia su fin mesiánico en la constitución del lenguaje puro, sólo puede darse a partir del reconocimiento incondicionado del otro como extranjero. Así, el lenguaje puro tendría que ser reconocido como un espacio virtual de encuentro y acogida entre las lenguas, y en el que no se borran las diferencias entre ellas. Esta idea se puede ver en la imagen de la vasija rota, que tal vez es la más importante de “La tarea del traductor” y que está relacionada con la idea de la “restitución de los fragmentos” y con las aspiraciones mesiánicas que Benjamin otorga a esta tarea.

Igual que, para volver a reunir los pedazos dispersos de un jarrón, éstos han de acomodarse unos a otros hasta en los detalles más pequeños, pero sin llegar a equipararse, la traducción no tiene que volverse similar al sentido del original, sino que tendrá que recrear en el seno propia, con amor y minuciosidad, la manera especial de referirse que es la propia del original,

⁶⁵ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 21.

de modo que éste y la traducción sean reconocible cual fragmentos de un lenguaje mayor (como los trozos son reconocibles en tanto que fragmentos de un jarrón).⁶⁶

De acuerdo con esta imagen, cada lengua particular constituye un fragmento del lenguaje superior, o el lenguaje puro, y la traducción tiene como fin último la restitución de éste. Sin embargo, como señala De Man, es necesario resaltar que la imagen del vaso roto “no está diciendo que los fragmentos constituyen una totalidad, dice que los fragmentos son fragmentos, y que siguen siendo esencialmente fragmentarios”⁶⁷. Así, más que restituir completamente una unidad rota, la tarea del traductor consiste en reconocer que la lengua extranjera puede encontrarse con la lengua propia, de manera que se puede ver que ambas participan del lenguaje en general. Más que buscar la constitución de una totalidad, con la formulación de esta tarea, se apunta a la posibilidad de encontrar momentos de coincidencia, armonía, diálogo y complementariedad entre dos lenguas. Así, la idea de un lenguaje puro, o de una instancia superior en la que participan todas las lenguas, (y, en este sentido, la referencia a un discurso de inspiración teológica) permite que el traductor se distancie de su lengua particular y se abra al encuentro con la lengua extranjera.

Además, Benjamin destaca que el lenguaje puro no es un contenido específico al que efectivamente llegue el traductor y que pueda establecer o asir. Por ello, afirma que en la traducción una lengua resuena como armonía en la otra; es decir, utiliza una imagen sonora para entender el carácter poco determinable de esta relación. Asimismo, señala que el “núcleo esencial” de las lenguas, o aquel contacto que tienen con el lenguaje puro, es lo que no resulta traducible en una obra y que no se puede comunicar. El reconocimiento de algo intraducible constituye el gesto de hospitalidad del traductor tal como lo concibe Benjamin, ya que, con él, el traductor advierte que el lenguaje extranjero tiene una diferencia específica que hace que éste no sea apropiable. Este reconocimiento es bastante similar al del “carácter simbólico del lenguaje”, que aparecía en su ensayo de 1916: con él se advierte que el lenguaje es

⁶⁶ *Ibid*, p. 19.

⁶⁷ De Man., *Op. cit.*, p. 289.

portador de “algo más”, que excede su concepción de éste como un sistema de signos intercambiables y la idea de la comunicación como la transmisión de un mensaje.

La suma de todas estas consideraciones o exigencias, es decir: el reconocimiento de una historicidad propia del original, la exigencia de una hospitalidad incondicionada que permita que la lengua extranjera transforme la lengua materna y el reconocimiento de una inestabilidad inherente al original, configuran la teoría mesiánica de la traducción propuesta por Benjamin.

Una primera característica “salvadora” de esta teoría de la traducción se puede explicar a partir de las similitudes entre el pensamiento de Benjamin y la teoría derrideana de la deconstrucción, dado que el filósofo argelino-francés lee el ensayo de Benjamin como un antecedente para su propia teoría de la lectura. Derrida afirma que la tarea del traductor es “necesaria e imposible”, en la medida en que no puede renunciar a la multiplicidad de las lenguas que surge a partir de la caída de Babel. Entonces, la traducción sostiene la promesa que señala “hacia un reino a la vez prometido y prohibido en el que las lenguas se reconciliarán y se colmarán”; pero, “ese reino no es alcanzado, tocado, pisado jamás por la traducción. Es intocable y, en este sentido, la reconciliación sólo queda prometida”⁶⁸. Sin embargo, para el autor, la imposibilidad de alcanzar este fin mesiánico es provechosa, ya que permite descubrir “la eterna reviviscencia de las lenguas”, es decir, su posibilidad de permanente actualización y de infinita traducción. De esta manera, lo que destaca de la teoría de Benjamin es la posibilidad de que el lenguaje, y cada texto particular, estén siempre abiertos a una infinidad de sentidos⁶⁹.

En las explicaciones que da Derrida sobre la deconstrucción como método de lectura, esta idea resulta especialmente liberadora, ya que tiene que ver con la posibilidad de dar otra interpretación de la historia, que sirva como promesa emancipatoria. Para el autor, la traducción, tal como la entiende Benjamin, y la deconstrucción implican cierto mesianismo,

⁶⁸ Derrida, J., *Op. cit.*, p. 25.

⁶⁹ Santangelo, E. “Traducción”, *Glosario de Walter Benjamin: conceptos y figuras*, ed. Esther Cohen, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

en la medida en que permiten romper con la normalidad constituida y pensar en posibilidades de algo totalmente distinto y un porvenir siempre abierto. Derrida se refiere a esta idea como “lo mesiánico que distingue de todo mesianismo”. Con este término, el autor apunta a un pensamiento que cree en un porvenir que no depende de algo ya conocido, “sino de una venida, o de un acontecimiento que se deja o hace venir en una experiencia heterogénea a toda constatación, así como a todo horizonte de espera en cuanto tal; es decir a todo teorema estable como tal”⁷⁰. En este sentido, la posibilidad que encuentra Derrida en la traducción, de abrir la historia hacia nuevas significaciones, es una manifestación de lo mesiánico.

En un sentido similar, se puede destacar el carácter mesiánico de esta teoría en lo que podría llamarse rescate del pasado, una idea que está claramente en las obras maduras de Benjamin. Andrés Claro propone esta interpretación al plantear que la hospitalidad incondicionada de acogida a la lengua extranjera se puede entender también desde una perspectiva temporal. Como señala el autor chileno, ofrecer hospitalidad a una obra de otra época implica no acercarse a ella queriendo apropiársela y convertirla en parte del discurso que da sentido al presente; ésta es la operación que hacen la hermenéutica y el historicismo ampliamente criticados por Benjamin. Como afirma el autor en su *Libro de los pasajes*, para él los fenómenos deben ser salvados “no sólo, y no tanto, del descrédito y del desprecio en que han caído, cuanto de la catástrofe a que los aboca muy frecuentemente la exposición que hace de ellos un determinado tipo de tradición, “honrándolos como herencia””⁷¹.

La crítica a la tradición de los vencedores desarrollada por el autor no apunta a una determinada tradición, creada por algunos pueblos en particular, sino al hecho mismo de construir una tradición que se apropie de los objetos históricos del pasado. Concederles hospitalidad implica acceder a la historicidad que está en ellos y desplegar esa significación histórica. Implica pensar que esta significación puede irrumpir y violentar el presente de una manera incalculable. Es decir permite que la obra, o el objeto histórico, vuelva a hablar y despliega una cierta significación de la obra que no tuvo lugar en su propio tiempo y que no

⁷⁰ Derrida, J., *Mal de archivo: una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte, Trotta, Madrid, 1997, p. 79.

⁷¹ Benjamin, W. *El libro de los pasajes, Obras: libro 5/ Vol. 1*, Abada Editores, Madrid, 2007, p. .

figura en la historia oficial. Así, “el despliegue de la significación del pasado desde la nueva perspectiva lingüístico-histórica del presente es capaz de *hacer historia*, de abrir un nuevo tiempo: lo *porvenir*”⁷².

Para cerrar este apartado, es necesario mostrar el puente que une la teoría benjaminiana de la traducción con su teoría de la crítica de arte. En realidad, no es difícil establecer esta relación ya que la traducción puede comprenderse como una forma de crítica de arte. Traducir una obra, respondiendo a la forma como Benjamin comprende la traducción, implica mostrar por qué ésta es importante, en qué aspectos se encuentra su potencialidad y por qué debe ser leída en otra época. Además, implica acercarse a todo el contexto histórico del que procede su significación y entender todos los procedimientos utilizados por el poeta para lograr cualquier efecto en su texto. Es decir, traducir una obra implica hacer ya una crítica.

Por otra parte, el mismo Benjamin establece este puente en su ensayo, ya que relaciona su forma de entender la traducción con la forma como los románticos comprendían la crítica de arte y afirma que ésta “es un momento (aunque menor) de la supervivencia de las obras”⁷³. Como se verá en el siguiente capítulo, la teoría romántica de la crítica, tal como la recoge Benjamin, funciona a partir de un esquema similar al que propone en este ensayo sobre la traducción. Las ideas claves de esta teoría del lenguaje y la traducción son: la idea de la restitución de un ideal superior, la idea del reconocimiento de una exigencia en el objeto y la propuesta de un modelo distinto para pensar la historia.

⁷² Claro, A., “Las vasijas quebradas (límites, hospitalidad, sobre vida y contagio de lo extranjero), *Escrituras americanas*, 2013, p. 68.

⁷³ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 16.

CAPÍTULO II.

LA CRÍTICA COMO CONSUMACIÓN Y COMO MORTIFICACIÓN DE LAS OBRAS: LA RELACIÓN DE BENJAMIN CON EL MESIANISMO ROMÁNTICO

El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán (1919) es el comentario más completo de Benjamin sobre la crítica de arte. Presentado como tesis doctoral en la Universidad de Berna, este texto muestra que las reflexiones del autor sobre la crítica de arte están profundamente influenciadas por el romanticismo y permite pensar que el autor encuentra en los románticos un antecedente para su propia concepción de la crítica. Además, invita a reflexionar sobre la relación que establece con el mesianismo romántico. En este sentido, resulta muy llamativa una carta a Ernst Schoen, enviada en abril de 1919, en la que el autor hace un balance de su tesis. En ella Benjamin afirma que su trabajo apuntaba a la “verdadera naturaleza del romanticismo”, pero que sólo lo hace marginalmente, dado que sólo se ocupó de su percepción del arte y no se permitió llegar “al corazón del romanticismo, es decir, su mesianismo”⁷⁴.

Como señala Uwe Steiner, la limitación temática que se impuso Benjamin en la realización de este trabajo hace que su interés en el mesianismo romántico no aparezca directamente; por el contrario, el autor “lo descifra de modo indirecto en las estructuras ideológicas de los teoremas y lo comprueba en la forma de pensamiento en las que se ha traducido”⁷⁵. Esto puede deducirse de otra carta a Schoen, enviada en noviembre de 1918, en la que afirma que lo que ha aprendido en la realización de este trabajo, “la relación entre

⁷⁴ Benjamin, W., *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 141.

⁷⁵ Steiner, U., “Walter Benjamin: arte, religión y política en el abordaje crítico del romanticismo”, *Topografías de la modernidad*, ed. Dominik Finkelde, UNAM, Universidad Iberoamericana, Goethe-Institut Mexiko, Ciudad de México, 2007, p. 97.

verdad e historia”, no se encuentra de manera explícita en la tesis, pero puede ser discernida por “lectores astutos”⁷⁶. Asimismo, en la introducción a su trabajo, el filósofo afirma que la “esencia histórica del romanticismo” es su planteamiento desde el punto de vista de la filosofía de la historia y que éste no es incluido en el trabajo; pero que la sistematicidad del pensamiento de Schlegel y la teoría protorromántica de la obra de arte aportan materiales para determinarlo. Según él, el mesianismo romántico puede caracterizarse a partir de los fragmentos en los que los poetas afirman que toda producción cultural debe estar en relación con “el deseo revolucionario de realizar el reino de Dios”:

Se desestima el pensamiento de un ideal de la perfecta humanidad que se realiza en la infinitud, se exige más bien el “Reino de Dios” ahora mismo en la Tierra... Perfección en todo punto del ser-ahí, ideal realizado en cada etapa de la vida, de esta exigencia categórica procede la nueva religión de Schlegel.⁷⁷

Vale la pena destacar que, antes de decidir hacer su tesis sobre el romanticismo de Jena, Benjamin estaba interesado en la filosofía de la historia de Kant. En el intercambio epistolar que tiene con Scholem, afirma que estaba interesado en el concepto kantiano de “tarea infinita”. Pero, al leer los textos del autor sobre filosofía de la historia (*Ideas para una historia universal en el sentido cosmopolita* y *La paz perpetua*), se decepciona y declina sus intenciones de realizar este proyecto. Según el autor, en estos trabajos no encuentra ningún punto de conexión esencial con los escritos con los cuales él y Scholem están familiarizados. Dice que “Kant está menos interesado por la historia que por ciertas constelaciones históricas de interés ético” y que precisamente este lado ético de la historia “se presenta como inadecuado para una consideración especial, por lo que se propone un modo de observación y un método”⁷⁸. Estas apreciaciones sobre la filosofía kantiana permiten pensar que, desde su etapa temprana, Benjamin ya se distanciaba de la ideología del progreso, y que éste es uno de los aspectos que le interesa del romanticismo y particularmente del mesianismo romántico.

⁷⁶ Benjamin, W., *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 136.

⁷⁷ Benjamin, W., “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”, *Obras: libro 1/ Vol 1*, Abada Editores, Madrid, 2007, p. 15.

⁷⁸ Benjamin, W., *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 105.

Sin embargo, tanto en su disertación como en su correspondencia, la posición del autor con respecto a las ideas de los románticos es ambivalente. Hay comentarios en los que valora y destaca su importancia; pero también, en los mismos textos, expresa cierta hostilidad o reservas con respecto a sus ideas. Esta ambivalencia ha dado lugar a varias formas de comprender la relación que establece el autor con los románticos. Así, por ejemplo, Michael Löwy identifica ambas posiciones, haciendo énfasis en la crítica que hacen ambos a la ideología del progreso⁷⁹. Por su parte, Uwe Steiner muestra el distanciamiento del autor con respecto a las ideas románticas⁸⁰. Para justificar su posición, ambos comentaristas hacen referencia al “Fragmento teológico-político” (1920/21). En un primer momento de este texto, Benjamin distingue el orden de lo profano del orden de lo divino y afirma que éstos están separados, es decir, que la llegada del Mesías no ocurre en el orden de lo profano. Por ello no se puede pensar en el reino de Dios como la *meta* hacia la que debe ir la historia. Sin embargo, en seguida advierte una vinculación entre estos dos órdenes. Según el autor,

Si una flecha indica dónde está la meta en que actúa la *dynamis* de lo profano, y otra nos indica la dirección de la intensidad mesiánica, la búsqueda de la felicidad de la humanidad en libertad se alejará de dicha dirección mesiánica; pero así como una fuerza que recorre su camino puede promover una fuerza de dirección contraria, también el orden profano de lo profano puede promover la llegada del mesiánico Reino. Así pues, lo profano no es, por cierto, una categoría del reino, sino una categoría (y de las más certeras) de su aproximación silenciosa⁸¹.

En su interpretación de este fragmento, Löwy hace énfasis en la posibilidad de una mediación entre el orden de lo profano y el orden de lo divino. Para él, el hecho de que lo profano sea una categoría de la aproximación silenciosa del reino mesiánico implica que la redención es algo que se da en la historia, y que hay una mediación entre las luchas por la

⁷⁹ Esta posición puede encontrarse en *Walter Benjamin: aviso de incendio. Introducción: Romanticismo, mesianismo y marxismo en la filosofía de la historia de Walter Benjamin*, trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura económica, Buenos Aires, 2012, y en *Judíos heterodoxos: romanticismo, mesianismo, utopía*; trad. Daniel Barreto, UAM, Unidad Iztapalapa, Anthropos Editorial, Ciudad de México, 2015.

⁸⁰ Steiner, U., *Op. cit.*

⁸¹ Benjamin, W., “Fragmento teológico-político”, *Obras: libro II/ Vol. 1*, Abada, Madrid, 2007, p. 207.

felicidad en el mundo profano y la llegada del reino mesiánico⁸². Por su parte, Steiner subraya que estos órdenes no se tocan directamente y que para Benjamin “nada histórico puede pretender relacionarse por sí mismo con lo mesiánico”⁸³. Al hacer énfasis en esta idea, Steiner afirma que el filósofo “describe la relación entre la teología y la política [...] en tanto discontinua”⁸⁴, y que en esto reside su distanciamiento con respecto al mesianismo romántico.

Es muy difícil elegir una de estas dos posiciones con respecto al “Fragmento teológico-político”, dado que el texto de Benjamin presenta una relación ciertamente contradictoria, en la cual ambas posiciones tienen cierta validez. En el tercer capítulo de este trabajo, volveré a este texto para intentar mediar estas posiciones y enfrentar esta contradicción. Sin embargo, en el acercamiento que hacen Löwy y Steiner a la relación que tiene el filósofo con el romanticismo, la lectura de Steiner es más cercana y da cuenta de una lectura más minuciosa de la disertación. En los comentarios que hace Löwy sobre ésta, sólo señala el interés del autor en el mesianismo romántico, pero no los argumentos específicos que se sostienen en la tesis. Además, el autor hace demasiado énfasis en la atracción de Benjamin por las ideas “irracionalistas” del romanticismo, mismas que son criticadas por el autor. A pesar de que Löwy acierta en señalar que Benjamin comparte con los románticos las ideas antiprogresistas del romanticismo, se puede mostrar que el filósofo no se identificaba por completo con el mesianismo romántico. Como señala Steiner, es probable que Benjamin no haya compartido el “deseo revolucionario de poner en práctica el reino de Dios” *in politics* ni *in theologicis*. Por el contrario, “reconocer en el mesianismo el centro secreto del romanticismo significa sobre todo [...] comprender el fracaso del romanticismo”⁸⁵.

⁸² No sólo Löwy defiende esta posición, sino también Esther Cohen. Véase “El mesianismo judío de Walter Benjamin”, *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin*, ed. Dominik Finkelde, UNAM, Universidad Iberoamericana, Goethe-Institut Mexiko, Ciudad de México, 2007, pp. 139- 149.

⁸³ Benjamin, W. Op. cit., p. 206.

⁸⁴ Steiner, U., p. 107.

⁸⁵ Ibid, p. 109.

I. *La lectura benjaminiana de la teoría romántica de la reflexión*

Para rastrear esta posición, vale la pena reconstruir algunos argumentos importantes de la disertación y preguntarse por la relación que tienen las ideas románticas expuestas en este trabajo con el propio pensamiento del autor. El primer aspecto que resulta llamativo de este trabajo es que no comienza evaluando directamente los apuntes de Schlegel y Novalis sobre la crítica, sino con una exposición de la teoría de la reflexión postulada por Fichte. De hecho, como afirma Winfried Menninghaus, “el núcleo central del libro es la exposición de la teoría fichteana de la reflexión, mientras que la crítica figura solamente como una de las consecuencias sistemáticas de ésta, junto con los conceptos de forma, de obra, ironía, poesía trascendental y novela”⁸⁶. Al hacer esto, Benjamin recoge una de las preocupaciones más importantes del romanticismo de Jena, a saber: el haber puesto a la literatura y a la crítica literaria como la respuesta a la crisis profunda que percibían en su propio tiempo.

Como señalan Philippe Lacoue Labarthe y Jean-Luc Nancy en su libro *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*, uno de los aportes más importantes del romanticismo de Jena es que no se limitó a responder a los debates específicos en torno a la literatura y la crítica literaria, sino que su aporte consistió justamente en haber dado a la literatura un papel que la superaba. Según los autores, el proyecto romántico no abre “una crisis en la literatura, sino una crisis y una crítica generales (social, moral, religiosa, política [...]) de las cuales la literatura serán el lugar privilegiado de expresión”⁸⁷. Lo más innovador de este movimiento es que en él se produjo “la teoría misma como literatura o, lo que equivale a decir lo mismo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría. El absoluto literario es, también, esta operación *literaria* absoluta”⁸⁸. Debido a esta característica, es pertinente la lectura que hace Benjamin, ya que con ella muestra que los conceptos más importantes del círculo de Jena —los conceptos de arte, literatura, crítica,

⁸⁶ Menninghaus, W., “Walter Benjamin’s exposition of the romantic theory of reflection”, *Walter Benjamin and Romanticism*, ed. Andrew Benjamin and Beatrice Hanssen, New York, Continuum, 2012, p.19.

⁸⁷ Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.L., *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012, p. 24

⁸⁸Ibid, p. 35.

ironía, etc.— son la piedra angular de una posición filosófica muy específica distinta de las de los principales agentes de poder de la época: Kant y el idealismo alemán⁸⁹.

La teoría fichteana de la reflexión puede entenderse como una respuesta a la filosofía de Kant y como un intento de superar las dicotomías en las que ésta caía (tales como el pensamiento y el ser, la realidad y la irrealidad, la finitud y la infinitud, razón teórica y razón práctica, entre otros). El primer principio del sistema de Fichte es la identidad entre sujeto y objeto: Yo es igual a Yo. Con él, el autor pretende que en su sistema epistemológico no haya un sujeto separado de un objeto y que intenta conocerlo, sino un saber que se va realizando en la medida en que el Yo se despliega a sí mismo. De la misma manera, pretende que en su sistema no haya una diferenciación entre forma (o el acto mediante el cual se conoce) y contenido (o lo conocido). Según Benjamin, para Fichte, la reflexión es el acto en el que el saber toma forma. En éste, el Yo es a la vez la forma y el contenido de aquello que se conoce. Así, puede decirse que el autor lee la teoría de la reflexión en Fichte como una teoría del conocimiento inmediato. Según él, Fichte “define la reflexión como la de una forma y demuestra por esta vía la inmediatez del conocimiento que se da en ella”⁹⁰.

De acuerdo con el autor, la diferencia entre Fichte y los románticos es que el primero tendía a excluir la infinitud del plano teórico. Por ello, no le daba prioridad al acto de la reflexión, sino al del ponerse del yo, que permitía teorizar sobre un conocimiento limitado y determinado. Por su parte, “los románticos no se escandalizaron ante esa infinitud rechazada por Fichte”⁹¹, y plantearon la reflexión como un acto de tomar forma que puede ser en sí mismo infinito.

Para Schlegel y Novalis la infinitud de la reflexión no es primordialmente una infinitud del proceso, sino una infinitud de la conexión [...] en ella todo debía conectar de modo infinitamente múltiple, sistemático como diríamos hoy, “exactamente”, como más

⁸⁹ *Ibid*, p. 44.

⁹⁰ Benjamin, W., “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”, p. 23.

⁹¹ *Ibid*, p. 28.

sencillamente dice Hölderlin. [...] Se trata por consiguiente de una mediación a partir de immediateces.⁹²

Así también, mientras Fichte concibe la reflexión como un acto exclusivo del yo, Schlegel y Novalis la comprenden como un constante proceso de autoconocimiento que se da en cada una de las cosas y los seres del mundo, y piensan el absoluto como el progresivo despliegue de la reflexión en cada objeto. A partir de esta diferenciación, Benjamin muestra el límite del sistema epistemológico del sistema propuesto por Fichte. A saber: este sistema requiere la existencia de un no-Yo que permita que el yo tenga conciencia de un objeto. En oposición a este sistema, los románticos conciben la reflexión como algo puramente formal; es el pensamiento que toma forma al tomar conciencia de sí mismo. Así, mientras que el ponerse está determinado por el no-Yo, la reflexión es infinita. En ella, el absoluto no es una meta a la que tiende progresivamente el ponerse del yo, tal como se entendía en el sistema de Fichte, sino algo que, inmediata y continuamente, se está desplegando en reflexiones. Por ello, Benjamin afirma que “la reflexión no discurre en una infinitud vacía, sino que es al mismo tiempo sustancial y completa”⁹³.

Ahora bien, vale la pena destacar que, como señala Menninghaus, la exposición que hace Benjamin de la teoría fichteana de la reflexión es un poco forzada. Este autor señala que casi todos los argumentos propuestos en esta tesis se apoyan en una selección extremadamente acotada de las citas y que Benjamin excluye algunos fragmentos en los que los románticos decían justamente lo contrario a lo que él propone. Sin embargo, el hecho de que en esta lectura haya cierta violencia interpretativa no necesariamente es una deficiencia de la disertación ya que, a pesar de ella, el autor logra señalar algunas de las ideas más importantes e inspiradoras de la teoría romántica de la crítica.

Es importante señalar este aspecto porque muestra que esta disertación, más que un estudio académico sobre los románticos, es el primer intento sistemático de Benjamin de exponer su propia teoría del arte y del conocimiento. De hecho, Menninghaus afirma que la

⁹² *Ibid*, p. 29.

⁹³ *Ibid*, p. 33.

violencia interpretativa de este texto puede explicarse a partir de proximidad teórica que hay entre las ideas románticas y el pensamiento del filósofo formulado antes de la disertación. Para el autor, “lo que realmente parece interesar a Benjamin es forzar una lectura sistemática de los románticos que, de forma bien diferenciada, permita concebirlos como teóricos de la infinitud y la inmediatez teóricas”⁹⁴. Es decir, es evidente el interés del filósofo por presentar un esquema similar al de su teoría del lenguaje como *médium* del Absoluto.

Los dos momentos: inmediatez e infinitud, los cuales desde el comienzo gobiernan la teoría de la reflexión como aquella del “*médium*” del Absoluto, constituyen precisamente una nueva visita al problema de la “magia del lenguaje”, tal como se exponía en el ensayo “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”⁹⁵.

Efectivamente, como se veía en el capítulo anterior, Benjamin concibe el lenguaje como un *médium* de manifestación de las cosas. De la misma manera, en la teoría romántica del conocimiento, la reflexión es inmanente a los objetos y puede decirse que es el *médium* en el que éstas se manifiestan. Por ello, así como en la teoría del lenguaje “cada lenguaje se comunica a sí mismo”, en la teoría protorromántica del conocimiento la primera forma del conocimiento es un autoconocimiento. Es decir, en ambos textos se pone en evidencia el interés del autor por pensar una forma de conocimiento que no se limite al subjetivismo kantiano y en el que las cosas no se reduzcan a meros objetos inertes, que sólo se conocen en la medida en que son determinados por el sujeto cognoscente.

En esta teoría se concibe la reflexión como el acto en el que un objeto alcanza una forma superior; es decir, opera una idea similar a la que expone en su ensayo sobre el lenguaje en el que entiende la comunicación como la traducción de un lenguaje a otro superior. Para explicar esto, Benjamin sostiene que los románticos concebían el conocimiento como el infinito tomar forma de la reflexión, que se daba en varios niveles; “el pensar del pensar deviene pensar del pensar del pensar (y así sucesivamente)”. Según el autor, a partir del tercer nivel de la reflexión, se produce una ambigüedad, que consiste en que el pensar del pensar

⁹⁴ Maura, E., “Crítica inmanente, alegoría y mito. La teoría de la crítica de Walter Benjamin”, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 35.

⁹⁵ *Ibid*, p. 28.

del pensar puede ser concebido de dos maneras posibles: “ésta puede ser o bien el objeto pensado, pensar (del pensar del pensar), o bien el sujeto pensante (pensar del pensar) del pensar”⁹⁶. Esta equivocidad creciente conducía la teoría romántica de la reflexión a “la disolución de la forma propiamente dicha de la reflexión en el absoluto. La reflexión se expande ilimitadamente, y el pensar formado en la reflexión se convierte en pensar informe que se orienta hacia el absoluto”⁹⁷. Así, el absoluto se constituye *en el medio* de la reflexión, en el cual cada una de las cosas puede “por medio de la intensificación de su reflexión (potenciar, romantizar) incorporar otras esencias, centros de reflexión, cada vez más en su propio autoconocimiento”⁹⁸. De esta manera, como afirma Gasché, “el médium de la reflexión es a la vez una infinidad de centros interconectados que aumentan o potencian infinitamente la reflexión y también el conocimiento inmediato que estos centros tienen de sí mismos y de otros”⁹⁹.

Esta idea del absoluto tiene las características del “Absoluto lingüístico” que se describía en el capítulo anterior; es decir, es la postulación de una universalidad en la que los particulares participan, sin ser determinados o subsumidos por ésta. Tanto en la teoría benjaminiana del lenguaje como en la teoría romántica de la reflexión, se concibe el absoluto como algo inalcanzable para el sujeto, al que sólo se puede acceder de manera fragmentaria y frente a la cual el pensamiento siempre es inacabado o inconcluso. Así, las connotaciones mesiánicas o salvadoras que pueden encontrarse en la teoría romántica de la crítica de arte se encuentran en esta fundamentación epistemológica. En ella, “salvar al objeto” o a la obra de arte consiste en acercarse a él sin intentar juzgarlo ni clasificarlo, sino con el objetivo de desplegar su conocimiento inmanente y ponerlo en relación con el absoluto.

Además, la idea del conocimiento del objeto como despliegue de la reflexión en él, es decir, como algo en lo que éste tiene una participación activa, está relacionada con la idea

⁹⁶ *Ibid*, p. 33.

⁹⁷ *Ídem*.

⁹⁸ *Ídem*.

⁹⁹ Gasché, R. “The sober absolute”, *Walter Benjamin and Romanticism*; ed. Andrew Benjamin and Beatrice Hanssen. Continuum, New York, 2012, p. 55.

benjaminiana de que la comunicación se da *en* el lenguaje y no *a través* de él. A su vez, es bastante afín con la afirmación romántica de que el pensamiento no es anterior al lenguaje, sino que ambos se constituyen en el acto de articulación y que, gracias a ello, hablar del objeto es ya empezar a conocerlo. Es decir, tanto Benjamin como los románticos destacan el hecho de que el conocimiento tiene un carácter lingüístico y que se puede conocer un objeto a partir de su despliegue en el lenguaje.

Esta lectura permite concluir que para los románticos la crítica de arte es una forma privilegiada de conocimiento. A diferencia de las ciencias naturales, la crítica puede establecer una relación diferente con su objeto, en la que ya no se pretende determinarlo, sino propiciar su autoconocimiento y “traducirla” a un lenguaje superior. Además, los románticos caracterizan la crítica de arte como “inmanente”. De acuerdo con esta concepción de la crítica, ésta no es un juicio de valor *sobre* la obra de arte, y en esa medida algo externo a ella, sino el desenvolvimiento de su potencial cognoscitivo. Esto es importante para Benjamin porque con esta forma de plantear la crítica los románticos se distancian de toda la estética dogmática y de la idea de la crítica como evaluación de la obra. Asimismo, se distancian de la teoría del genio artístico, que lleva a pensar en la abolición de todos los principios y criterios sólidos de enjuiciamiento.

II. *El modelo romántico de la crítica de arte y la crítica de Benjamin a los románticos*

En la segunda parte de su trabajo, Benjamin afirma que para los románticos la crítica de arte funciona a partir de este modelo epistemológico; es decir, establece una analogía entre la teoría romántica del conocimiento y la teoría de la crítica de arte. La primera tesis con la que se establece esta analogía afirma que, para los románticos, “el arte es una determinación del medio de la reflexión, probablemente la más fecunda que haya recibido. Y la crítica de arte es el conocimiento de los objetos en este medio de la reflexión”¹⁰⁰. Según Benjamin,

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 63.

estos autores entienden la obra como un primer acto de reflexión de una forma y la crítica como la reflexión sobre esta forma (la forma de la forma) y conciben la crítica como el acto en el que se expresa el autoconocimiento de la obra de arte.

La noción clave para esta teoría es la “criticabilidad” de la obra, la cual está fuertemente relacionada con las nociones benjaminianas de comunicabilidad y traducibilidad. Como señala Florencia Abadi, en los tres casos (y más tarde en las nociones de “origen” y de “el ahora de la cognoscibilidad”), Benjamin se refiere a un reclamo procedente del mundo objetivo, gracias al cual el objeto determina el conocimiento que se puede tener de él. Así, señala la autora, que una obra sea criticable “no significa únicamente que la obra sea susceptible de ser criticada sino que refiere, más bien, a una latencia, una exigencia procedente de las obras”¹⁰¹.

Por otra parte, la noción de criticabilidad recoge algunos de los aportes más importantes de la teoría romántica de la obra de arte y de la crítica. En primer lugar, Benjamin explica esta noción a partir de la idea de Novalis, según la cual: “Toda obra de arte tiene un ideal *a priori*, una necesidad inherente a ella de existir”¹⁰². De acuerdo con Novalis, este “ideal *a priori*” de la obra no es un parámetro de evaluación, sino el germen que convoca a su crítica. Así, se destaca que en la concepción romántica de la obra de arte ésta no es sólo la expresión de una subjetividad, sino un mundo autónomo que debe ser pensado y valorado a partir de los problemas que ella misma plantea. Además, este “ideal *a priori*” puede entenderse como la ley formal que determina cada obra. Esto se justifica porque, para los románticos, la legalidad objetiva a la que se encuentra sometida la obra de arte consiste en su forma¹⁰³. Benjamin señala que estos autores conciben la obra como una autolimitación de la reflexión y de la subjetividad. Así, destaca que para ellos la obra de arte no es tanto el producto de una subjetividad, como su corrección¹⁰⁴. La obra reclama que se haga crítica sobre ella debido a

¹⁰¹ Abadi, F., *Conocimiento y redención en la obra de Walter Benjamin*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2014, p. 118.

¹⁰² Benjamin W., *Op. cit.*, p. 76.

¹⁰³ *Ibid*, p. 82.

¹⁰⁴ Weber, S., *Op. cit.*, p. 23

que no es el medio de expresión de un autor, sino que se constituye como un objeto autónomo que puede ser pensado al margen de esta subjetividad¹⁰⁵.

En segundo lugar, la noción de criticabilidad da cuenta de la idea de Schlegel según la cual la letra retiene en lo finito la infinitud del espíritu, de modo que siempre es posible comprender un texto mejor de como lo hubiese entendido el propio autor, y la lectura equivale a un acto de liberación de las potencialidades que están en el texto¹⁰⁶. Es decir, expresa la infinitud potencial de la obra que permite que ésta siempre pueda volver a interpretarse. Así también, como señala Weber, con esta concepción Benjamin remarca que los románticos no consideraban la obra como autocontenida o autosuficiente; “una obra solamente puede “trabajar”, hacer su trabajo, tener efectos, ser *significativa*, en la medida en que va más allá de sí misma y se transforma por y en algo más, algo otro”¹⁰⁷.

En tercer lugar, Benjamin afirma que la teoría romántica del arte culmina en el concepto de la idea de arte. Para los románticos, la crítica es la “consumación” de las obras: un ejercicio capaz de completarlas y elevar la consciencia de ellas a un rango superior que puede llegar hasta el absoluto. De esta manera, así como la comunicabilidad se da por la participación de cada lenguaje en el lenguaje divino y es el anhelo de cada lenguaje de volver a él, la criticabilidad se debe a la participación de las obras particulares en la idea del arte en general. En el fragmento 116 del *Athenäum*, Schlegel se refiere a esta idea a partir de la noción de “poesía romántica universal”, en la que se reúnen todos los géneros de la poesía. La idea de Schlegel consiste en que existe una obra invisible que corresponde con esta idea y que la crítica debe leer cada obra como una realización incompleta de ésta. En palabras de Benjamin, la poesía universal es “el continuo de las formas”.

¹⁰⁵ En su libro *El espejo y la lámpara*, M.H. Abrams, (Barral, Barcelona, 1975) destaca esta concepción de la obra como uno de los aportes más importantes de la crítica de arte romántica. En él se destaca el desplazamiento de una estética mimética, que concebía la obra como un espejo que reflejaba el mundo exterior, a estéticas centradas en la obra. Abrams contrasta también las imágenes de la crítica que consideraba la obra como una fuente, es decir, como la expresión de una subjetividad, con aquellas que la concebían como un mundo autónomo. Según el autor, este desplazamiento es muy importante porque en él se ve el nacimiento de la crítica de arte moderna.

¹⁰⁶ Ferraris, M., *Historia de la hermenéutica*, Siglo XXI, México, 2002, p. 104.

¹⁰⁷ Weber, S., p. 63.

Las primeras dos características de la criticabilidad muestran que las obras de arte tienen una condición aparentemente contradictoria: son la autolimitación de la reflexión y, a su vez, son potencialmente infinitas. Gracias a esta caracterización se entiende que la crítica puede surgir inmediatamente del objeto y que el conocimiento que surge de ella es ilimitado. Además, esta caracterización de las obras de arte hace que la noción de criticabilidad no sea un supuesto asumido por Benjamin ni por los románticos, sino una teorización sobre la experiencia estética. La tercera característica es muy importante porque permite pensar la relación entre esta teoría de la crítica de arte y el mesianismo romántico que, como se dijo anteriormente, se encuentra en su filosofía de la historia. En primer lugar, al pensar que la crítica debe relacionar la obra de arte particular con la idea del arte se destaca la aspiración de “restituir” un horizonte más amplio y seguramente inabarcable e inalcanzable; un “volver a reunir todos los géneros separados de la poesía”¹⁰⁸. En segundo lugar, al definirse esta idea como un continuo de las formas artísticas, se destaca el carácter sincrónico de la idea del arte y de la relación que tienen las obras de arte entre sí. Se ve que para Schlegel esta relación no puede comprenderse a partir de una historia lineal, y que de este modo la teoría romántica de la obra de arte expresa el mesianismo y las ideas antiprogresistas de estos autores.

No se trata de un vago poetizar-cada-vez-mejor, sino de un despliegue e intensificación cada vez más comprensivos de las formas poéticas. La temporal infinitud en la que tiene lugar este proceso es igualmente una infinitud medial y cualitativa. Por eso la progresividad no es en absoluto lo que se entiende por “progreso”, no una cierta relación sólo relativa entre los niveles de cultura entre sí. Al igual que toda la vida de la humanidad, es un proceso de infinito cumplimiento, no un mero proceso de devenir.¹⁰⁹

Podría pensarse que Benjamin retoma la teoría romántica de la crítica porque es afín a su propia concepción mesiánica de la historia. Sin embargo, como se dijo anteriormente, no se debe identificar inmediatamente las posturas del autor con las de los románticos. De hecho, en este apartado del trabajo, el filósofo muestra su distanciamiento frente a éstas. Según él, al definir la idea del arte, Schlegel “interpretó falsamente un motivo válido y valioso”. El

¹⁰⁸ Benjamin, W. *Op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 91.

poeta no quería pensar esta idea como una abstracción de las obras empíricas sino, a partir del concepto platónico de idea, como el fundamento de éstas. Pero, al formular esta idea como una obra, “incurrió en la antigua confusión entre lo abstracto y lo universal cuando creía hacer de él algo individual”¹¹⁰. El riesgo que corre esta caracterización es que conduce a pensar que las obras se reúnen armónicamente en este todo orgánico y así, se borra la particularidad de cada una de las obras.

Por esta misma razón, el autor rechaza la idea romántica de que la ironía es “destrucción de la obra”. Para él, el problema de esta caracterización de la ironía es la cercanía que tiene con el concepto de crítica. Debido a ella, se define la crítica como algo que disuelve la forma de la obra de arte y los momentos particulares que la constituyen, en favor de una Idea del arte que, en el propio pensamiento romántico, aparece de manera difusa. Finalmente, el autor rechaza la idea schlegeliana de que la crítica “representa la forma simbólica [de la obra de arte] en su pureza; la libera de todos los momentos extraños a su esencia a los que puede encontrarse ligada en la obra y termina justamente con la disolución de la obra”. Para él, esto conduce a que en la teoría romántica de la crítica “nunca se puede llegar a la plena claridad en la distinción entre la forma simbólica y la crítica”¹¹¹.

Así, como señala Gasché, la crítica que hace Benjamin a Schlegel puede resumirse como el no haber comprendido claramente la naturaleza del universal, superior y haberla contaminado con conceptos que pertenecen a otra esfera ontológica¹¹². Debido a esta contaminación o ambigüedad entre distintos órdenes, el poeta romántico concebía la crítica como una mediadora entre la obra de arte y el absoluto, como el medio en el cual el carácter limitado de una obra singular podía referirse metodológicamente a la infinitud del arte y al final ser transportado a esa infinitud. Como señala Gasché, para Benjamin ésta es una caracterización predominantemente positiva de la crítica, en la que, al disolver la obra particular en el medio del arte, la crítica convierte lo finito en absoluto. Esta tendencia absolutizadora hace que la teoría romántica de la crítica de arte resulte embrollada justamente

¹¹⁰ *Ibid*, p. 89.

¹¹¹ Gasché, R., *Op. cit.*, p. 63.

¹¹² *Ibid*, p. 62.

con aquello a lo que se enfrenta la crítica “la transición, la continuidad, la reconciliación entre lo que puede ser reunido sólo al precio de la paradoja [y] la interpretación falsa”¹¹³.

Este reproche al pensamiento romántico es más evidente en el libro *El origen del Trauerspiel alemán*, en el cual Benjamin contrapone las formas del símbolo romántico y la alegoría barroca. Según él, los románticos extienden la noción de símbolo, correspondiente al ámbito de lo teológico, al ámbito de la estética. Al hacer esto, distorsionan la paradoja del símbolo teológico, que es la relación entre la manifestación sensible y la idea. De esta manera, en el pensamiento romántico hay una confusión entre la inmanencia y la trascendencia, y entre el orden de lo profano y el orden de lo divino. En la concepción romántica del símbolo, afirma Benjamin, “lo bello debe resolverse, sin solución de continuidad, en lo divino”¹¹⁴. Debido a esto, afirma que los románticos llegaron a concebir esta forma sólo gracias al “coqueteo de la estética romántica con el conocimiento deslumbrante, y en definitiva, gratuito, de un absoluto”¹¹⁵.

La diferencia entre el símbolo y la alegoría es que en la primera forma hay una vinculación inmediata entre lo universal y lo particular; es la idea misma hecha sensible. Por su parte, la alegoría significa una idea por medio de una manifestación sensible sin que éstas se unifiquen. Es decir, la alegoría es una forma más “dialéctica”, ya que no pretende ver en ellas un contenido espiritual inmediatamente, sino que es consciente de la mediación que hay en el hecho de dar significados a las cosas. Además, en ella tiene cabida una perspectiva temporal. Para Benjamin esta forma es más adecuada para pensar las obras de arte, especialmente, cuando se trata de presentar “la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo”¹¹⁶. Como se verá a continuación, la concepción benjaminiana de la crítica es más cercana a la forma de la alegoría que a la del símbolo romántico. Es importante señalar esta diferencia porque, como se ha visto, la relación entre el mesianismo romántico y las reflexiones de estos autores sobre la crítica de arte yace en la noción de la idea del arte;

¹¹³ *Ibid*, p. 64.

¹¹⁴ Benjamin, W., “El origen del *Trauerspiel* alemán”, *Obras: libro I/Vol. 1*, Abada, Madrid, 2007, p. 376.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 375.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 383.

es decir, tiene que ver con la posibilidad de acceder a esta idea por medio de la crítica. Si Benjamin rechaza esta última pretensión, es para pensar una forma de crítica en la que no hay una relación de continuidad entre las obras de arte y el absoluto.

Esta posición es más evidente en el último apartado de su tesis doctoral, en el que Benjamin compara la teoría del arte de los románticos con la de Goethe. En su correspondencia con Ernst Schoen, el autor se refiere a este apartado de su tesis como un “epílogo esotérico”, que ha escrito para aquellos a quienes debe presentar el trabajo como *suyo*¹¹⁷. Este comentario invita a relacionar la comparación entre estos dos autores con las ideas de este texto que, según el autor, sólo pueden ser discernidas por “lectores astutos”, es decir, la relación entre historia y verdad, así como el interés en el mesianismo romántico. De esta manera, se puede pensar que con esta comparación el autor critica la filosofía de la historia postulada por los románticos.

Según Benjamin, la diferencia entre la teoría de los románticos y la de Goethe reside en la concepción del absoluto del arte y su relación con las obras de arte particulares que sostiene cada una de ellas: los románticos conciben este absoluto como una idea, mientras que Goethe lo concibe como un ideal. El filósofo critica a los románticos porque, al intentar pensar el ideal del arte, “simplemente consiguen una apariencia de éste mediante solapamientos del absoluto poético como la moralidad y la religión”¹¹⁸. Es decir, los critica porque, al pensar en su absoluto, tienden a salirse de la especificidad y el carácter concreto de las obras. La concepción que tiene Goethe del absoluto como un ideal resulta más pertinente para el autor, dado que éste, en la medida en que se propone algo que ninguna obra alcanza, tampoco afecta la singularidad y la contingencia de las obras de arte particulares. Además, en su posición se destaca que la obra es siempre incompleta e insatisfactoria con respecto a su ideal. Así, mientras los románticos entienden cada obra de arte como *fragmento* de la idea del arte, Goethe la entiende como *torso* de su ideal. De esta manera, en el enfrentamiento con Goethe se revela la posición de Benjamin con respecto a la relación de

¹¹⁷ Benjamin, W., *The correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 141.

¹¹⁸ Benjamin, W., “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”, p. 110.

las obras particulares y el arte en general; ésta es una relación de discontinuidad. Gracias a ella, la estética de Goethe permite valorar el carácter particular y contingente de las obras.

No se trata de un medio que oculte en sí y que configure a partir de sí lo que es el conjunto de las formas, sino una unidad de distinta índole. Y sólo es aprehensible en la limitada pluralidad de los contenidos puros en que se desintegra. El ideal se manifiesta por consiguiente en un discontinuo limitado, armónico de contenidos puros¹¹⁹.

El problema de la posición de Goethe, según Benjamin, es que conduce a una valoración sumamente condicionada de la obra singular. De este modo, considera que cada obra, en tanto fragmento del ideal, es perfecta y necesaria en sí misma, y que no se necesita de la crítica de arte.

Otra oposición entre los románticos y Goethe desarrollada por Benjamin es el énfasis que hacen cada uno de ellos en la forma o el contenido de la obra de arte, respectivamente: “La idea del arte es la idea de su forma, lo mismo que su ideal es el ideal de su contenido”¹²⁰. Como explica David Ferris, en el concepto romántico de la crítica, la forma no está relacionada con las características empíricas de una obra particular, que luego puede describirse como meros hechos históricos¹²¹. Por ello, su teoría tiende a desdibujar las obras particulares. El ejemplo que da Ferris para explicar este problema es la lectura que hacen los románticos del arte clásico. Para entender a los clásicos Schlegel se apoya en “el sistemático Winckelmann, que leía a los antiguos como a un solo autor”, y así sentó las bases para comprender la Antigüedad a partir de la diferencia entre lo antiguo y lo moderno¹²². Esta interpretación del arte antiguo abstrae de las diferentes obras de arte sus características formales; pero pierde la especificidad histórica de cada obra particular. Por ello es rechazada por Benjamin.

La ventaja que tiene la concepción de Goethe de las obras de arte como *torsos* del ideal es ser más consciente del carácter histórico y de la autolimitación de las obras de arte. Sin

¹¹⁹ *Ibid*, p. 110.

¹²⁰ *Ibid*, p. 116.

¹²¹ Ferris, David, “Truth is the death of intention: Benjamin’s esoteric history of Romanticism”, *Studies in Romanticism Vol. 31, No. 4*, 1992, p. 471.

¹²² Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 89.

embargo, al pensar el ideal del arte como un contenido puro, el autor recurre a obras particulares, las obras del arte clásico, a las que ve como prototipos normativos, como modelos. De este modo, el autor termina cayendo en cierto dogmatismo y defendiendo soluciones míticas. Debido a esto, Benjamin afirma que ni los románticos ni Goethe llegan a resolver la cuestión fundamental de la filosofía del arte, que es justamente la relación entre la idea y el ideal¹²³. Así, como señala Ferris, este apartado no es simplemente una crítica a los románticos, sino más bien un intento de definir la problemática histórica a la que el pensamiento de los románticos y el de Goethe pertenecen, pero que sigue siendo esotérica en ambos casos¹²⁴. Puede pensarse que lo que Benjamin critica en ambos casos es, justamente, la distinción entre forma y contenido en la filosofía del arte como parámetro de acercamiento al arte.

III. *La crítica de arte como mortificación de las obras*

En una carta a Florens Christian Rang, enviada en diciembre de 1923, Benjamin insiste en la necesidad de superar esta dicotomía entre forma y contenido y enuncia las consecuencias que tendría esta superación en la práctica de la historia del arte. En ella el autor afirma que está interesado en la relación de la obra de arte con la vida histórica. Además, postula que, para él, “no existe la historia del arte”; es decir, las obras de arte no pueden ser pensadas a partir de relaciones causales o genealógicas, sino que su vínculo es “intensivo”. Además, “la historicidad específica de la obra de arte es tal que no puede ser investigada por la «historia del arte», sino sólo por la interpretación”, cuya función es pensar las relaciones atemporales entre las obras¹²⁵.

Como señala Georges Didi-Hubermann, al buscar relaciones atemporales entre las obras, Benjamin no está defendiendo un esencialismo del arte, sino que busca una temporalidad más fundamental que, podría llamarse, la historicidad propia de la obra de

¹²³ *Ibid*, p. 116.

¹²⁴ Ferris, D, *Op. cit.*, p. 468.

¹²⁵ Benjamin, W. *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 224.

arte¹²⁶. Para él, la historia del arte no es adecuada para acceder a esta historicidad porque busca un vínculo entre las obras externo a ellas mismas, en lugar de pensar las relaciones entre ellas a partir de un acercamiento inmanente. Asimismo, la deficiencia de esta disciplina se debe a la oposición entre forma y contenido que opera en ella. En palabras de Benjamin, “la investigación de la historia del arte contemporánea se reduce a una historia de la materia o a una historia de la forma, para las que las obras de arte sólo son ejemplos, o, como si dijéramos, modelos”¹²⁷. Así, se puede decir que la carta a Rang representa una gran exigencia a la historia del arte como disciplina. Como señala Didi-Hubermann, exige terminar con la falaz oposición entre la “iconología” y el “formalismo”, tradición de Warburg contra tradición de Wölfflin¹²⁸. La renuncia a la distinción entre forma y contenido y a la valorización de los aspectos formales de una obra es una de las características más importantes de la concepción de la crítica del autor.

Esta posición se encuentra también en el texto “Historia literaria y estudio de la literatura” (1931), en el que Benjamin critica el intento de pensar la historia de la literatura como una disciplina autónoma. Según él, esta forma de concebirla había limitado el ejercicio de la historia literaria al tratamiento monográfico de obras y de formas. Además, este tipo de historias se limitan a construir una narrativa consoladora tanto para el escritor como para el lector¹²⁹. Por ello, corren el riesgo de pensar los objetos históricos al servicio de ciertos valores eternos, lo cual termina siendo una posición conservadora. En contra de esta perspectiva, Benjamin afirma que “sólo una disciplina que abandona sus características de museo puede remplazar la ilusión por la realidad”¹³⁰. Para hacer esto se debe intentar hacer una historia comprensiva de las obras, que se enfrente a la vida y los efectos de la obra; “a

¹²⁶ Didi-Hubermann caracteriza esta historicidad como la temporalidad de la imagen y muestra la relación del modelo de Benjamin con los de Aby Warburg y Carl Einstein, quienes obligan a replantear los presupuestos críticos de la historia del arte como disciplina. Sin embargo, vale la pena advertir que en esta carta Benjamin no hace énfasis en el problema de las imágenes como experiencia visual, sino en la relación que tienen las obras de arte, como tales, con la historia.

¹²⁷ Benjamin, W., *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 224.

¹²⁸ Didi-Hubermann, G., *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, p. 140.

¹²⁹ Benjamin, W., “Literary history and the study of literature”, *Walter Benjamin selected writings* Vol. 2, 2. P. 460.

¹³⁰ *Ibid*, p. 462.

su destino, la recepción de sus contemporáneos, sus traducciones y su fama”. En ese sentido, afirma el autor, no se trata de retratar las obras literarias en su contexto, sino pensar la obra como un microcosmos desde la cual pueda pensarse la época. Si bien la carta a Rang es anterior a este texto, es posible pensar que en ella ya está el germen de la propuesta de Benjamin con respecto a la relación del crítico literario con la historia.

Puede decirse que, en *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin desarrolla una propuesta alternativa de crítica de arte que media entre las concepciones de los románticos y de Goethe, y en la que se desarrollan los objetivos propuestos en la carta a Rang. En primer lugar, el filósofo pone en evidencia la necesidad de pensar las obras de arte a partir de la crítica inmanente, tal como lo proponen los románticos. Por ello, en este texto el autor critica fuertemente los intentos de entender las obras literarias a partir de una clasificación en géneros. Según el autor, etiquetas como Humanismo o Renacimiento son “arbitrarias e incluso erróneas”, porque dan a las obras de arte una falsa apariencia de totalidad¹³¹; pierden precisión de la particularidad del objeto al intentar hacerlo entrar en una clasificación determinada. Contrario a esta tendencia, es necesario para el autor concebir la crítica como el despliegue del objeto.

En segundo lugar, se puede ver que el filósofo sigue el modelo de Goethe al pensar una relación de discontinuidad entre las obras de arte y el absoluto. La famosa sentencia con la que Benjamin describe su método crítico en este texto: “Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas”¹³², permite comprender esta relación. De acuerdo con ella, cada obra de arte o fenómeno histórico debe ser entendida en su particularidad y autonomía. Así, cada obra puede comprenderse como un mundo cerrado y sin ventanas que exige la pregunta por el absoluto, ya que lo contiene como germen; pero, el acercamiento a ellas se hace a la luz de una verdad inapropiable y que no se puede alcanzar a partir de la suma de los particulares. A lo largo del libro sobre el drama barroco alemán, el autor pone en práctica estas reflexiones. Por ello, en el libro Benjamin no pretende describir la forma del

¹³¹ Benjamin, W., “El origen del *Trauerspiel* alemán”, p. 237.

¹³² *Ibid*, p. 230.

Trauerspiel como un concepto, sino presentarlo como una constelación a partir de la cual se pueden ver problemas históricos y estéticos.

Además, el filósofo propone una forma de pensar la crítica que va en contra de la concepción romántica, a saber: la crítica como mortificación de las obras. El autor define esta concepción de la crítica así:

Mortificación de las obras: pero no por tanto —románticamente— un despertar de la conciencia en las aún vivas, sino un asentamiento del saber en ellas, en las 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 alguna¹³³.

En esta definición de la crítica se destaca, en primer lugar, la idea de que las obras son algo muerto. Así, se ve que prima un interés por entenderlas como un documento histórico, más que como una forma de contacto con el absoluto. Además, destaca la idea de que una de las tareas de la crítica es rescatar aquellas obras que han perdido vigencia y que han sido olvidadas por la tradición. En segundo lugar, llama la atención que en esta definición Benjamin rechaza el concepto de belleza como criterio de valoración de las obras. Esta característica de la crítica ya se encontraba en la interpretación que hace el autor de la teoría romántica. Según él, los románticos no tenían el concepto de belleza como criterio de valoración porque éste contradecía la idea de que las obras de arte son una manifestación del *médium* de la reflexión. Al no ser la expresión de un juicio sobre lo bello, estos autores concebían la tarea de la crítica como “la exposición del núcleo prosaico que hay en toda obra”. Esta exposición se entiende “en el sentido de la química: como producción de un material por medio de un proceso determinado al que otros se someten”¹³⁴. De esta manera, para ellos la función de la crítica era presentar como contenido la relación de la obra de arte con la idea del arte o del absoluto¹³⁵.

¹³³ Benjamin, W., “El origen del *Trauerspiel* alemán”, p. 401.

¹³⁴ Benjamin, W., “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”, p. 107.

¹³⁵ Menninghaus afirma que también en este punto Benjamin hace una mala lectura de los románticos, ya que ellos sí concebían la crítica como una expresión del gusto (“Walter Benjamin’s exposition of the romantic

Puede decirse que Benjamin toma esta última idea para su propia definición de la crítica, es decir, el filósofo comprende que la obra es portadora de un conocimiento filosófico e histórico y que el objetivo de la crítica es expresar ese conocimiento. Para él, “el objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es ésta justamente: convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa”¹³⁶. Como se dijo anteriormente, la diferencia con respecto a la concepción romántica de la crítica puede sintetizarse como el rechazo a la tendencia a destruir o superar el carácter contingente de la obra. Para Benjamin, la “verdad filosófica” que porta una obra de arte no puede separarse de las realidades históricas y las contingencias fácticas en las que se expresa. Asimismo, el conocimiento que se extrae de la crítica como mortificación no es una idea que pueda prescindir de la materialidad de la obra. Por el contrario, es un conocimiento sobre determinado contexto histórico y se expresa en los elementos concretos y las características fácticas de ella.

Esto no significa, sin embargo, que esta concepción de la crítica renuncie por completo a la relación de la obra con algo trascendental. En la carta a Rang, el autor afirma que “la tarea de interpretación de la obra de arte consiste en juntar la vida de criatura en la idea”, y ésta es planteada en un sentido metafísico, tal como se presenta en el *Timeo* y el *Banquete* de Platón¹³⁷. Asimismo en el “Prólogo epistemo-crítico”, en el que Benjamin expone los presupuestos teóricos de su forma de concebir la crítica, el autor afirma que la filosofía se dedica a la “presentación de las ideas”. La crítica como mortificación de las obras tiende a despedazar al objeto en sus elementos particulares y luego reordenar estos elementos para la configuración de aquellas. Como señala Wolin, la idea de Benjamin es que “al reagrupar los elementos materiales de los fenómenos en una constelación filosóficamente informada, una idea emergerá y de este modo el fenómeno será redimido”¹³⁸. En ese sentido, puede decirse

theory of reflection”, p. 49). En este sentido, es necesario subrayar que el rechazo al concepto de belleza es un juicio de Benjamin, más que uno de los románticos.

¹³⁶ Benjamin, W., “El origen del *Trauerspiel* alemán”, p. 401.

¹³⁷ Benjamin, W., *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, p. 225.

¹³⁸ Wolin, R., *Op. cit.*, p. 92

que la crítica como mortificación de las obras pretende destruir y reconstruir la obra, para encontrar la verdad que está en ella.

La referencia a la estructura trascendental de las ideas hace que este modelo de crítica de arte no conciba las obras como meros documentos históricos. Por el contrario, este modelo enfatiza la materialidad de la obra y su contingencia, para ver de qué manera ésta presenta una verdad que trasciende su tiempo histórico, gracias a la cual la obra es citable en otro momento de la historia. Así, puede verse que esta concepción de la crítica, no pretende elevar a la obra a un rango superior que vaya más allá de la contingencia. Por el contrario, busca que la particularidad del objeto proyecte ciertos conceptos y problemas que permitan comprender otro problema histórico. A pesar de que este intento de conjuntar las ideas platónicas con la historia puede parecer contradictorio, resulta muy productivo ya que se concibe en el marco de una crítica a determinada forma de concebir la historia. Para el autor, la historia no puede ser el producto de una abstracción o de una interpretación que se apropie de los objetos; por ello, es necesario insistir en la historia propia del fenómeno y, sólo a partir de ella, intentar proyectar conceptos o ideas de mayor alcance.

Según Benjamin, esta forma de entender la crítica de arte está relacionada con la forma de la alegoría y con la manera como los artistas barrocos concebían la historia y el mundo. Esta visión de mundo se caracterizaba por recordar permanentemente el carácter caduco y terrenal de todas las cosas, y por sentir una importante separación con respecto al mundo trascendente. Por ello, implicaba la contemplación de las obras de arte “en sus relaciones más corrientes” y contemporáneas. Como señala el autor, los artistas y críticos del barroco estaban menos preocupados por el hecho de que una obra de arte trascendiera en el tiempo, que por las relaciones que establecía en su propia época. “Las obras de arte se sienten menos destinadas a difundirse en el tiempo con el crecimiento que a llenar terrenal y actualmente un lugar”¹³⁹. Puede decirse que Benjamin se apropia de esta forma de contemplación en su análisis del drama barroco alemán. En este libro, el autor pretende mostrar el *Trauerspiel*

¹³⁹ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 400.

como una expresión completa de las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una época.

En esta concepción de la crítica ya no hay una preocupación por el problema del valor de la obra de arte; lo que pretende el autor es reconstruir un mundo a partir de él. Esta forma de hacer crítica “mortifica” la obra porque muestra su relación indisoluble con cierto momento histórico. Entonces, ésta ya no es vista como un objeto que potencialmente puede adquirir infinitos significados, tal como lo hacían los románticos; en ese sentido, se concibe como algo muerto. Otra implicación de esta forma de entender la crítica es que, cuando presenta la totalidad de un mundo a partir de la obra, no hace énfasis en las relaciones de continuidad o de causalidad con las obras anteriores o posteriores; en otras palabras, no recurre a una narrativa del progreso histórico. La crítica es “mortificación de las obras” porque, por decirlo así, las presenta junto con su mundo como algo paralizado en el tiempo.

Esta forma de interpretación no sólo rechaza la idea de una linealidad de la historia, sino también cualquier sentido ya dado para la interpretación, ya que rechaza la idea de un significado trascendente de los objetos. La contemplación alegórica es consciente del carácter arbitrario de los signos y que por ello puede desplazar continuamente los significados de un texto. Para ella,

Cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra. Posibilidad que emite un juicio devastador pero justo sobre el mundo profano: al definirlo como un mundo en el que apenas importa el detalle. Sin embargo [...] no cabe duda alguna de que esos accesorios del significar, precisamente por aludir a algo distinto, cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas.¹⁴⁰

Como señala Márcio Séligmann-Silva, “el melancólico y el alegorista resumen la postura del individuo moderno ante la inmanencia del mundo cuya mano de Midas transforma todo lo que toca en significaciones”¹⁴¹. Pero esta arbitrariedad le permite hacer

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 393.

¹⁴¹ Séligmann- Silva, M., *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, romantismo e crítica poética*, Iluminuras, São Paulo, 1999, p. 92.

estallar infinitos significados de su objeto, descubrir nuevas relaciones y sentidos de interpretación y así elevarlo a un plano superior.

Gracias a estas características, la crítica de arte como mortificación “salva” las obras. En este contexto, salvar la obra de arte implica pensarla renunciando a la subsunción conceptual y a la generalización abstracta del juicio. También implica destacar y reactualizar la importancia de un bien cultural olvidado por la tradición. Finalmente, implica mostrar que la obra trasciende su contingencia histórica, en la medida en que puede ser leída en otro tiempo histórico y se puede vincular “intensivamente” con otras obras. En ese sentido, esta idea de salvación recoge los principios metodológicos de la concepción romántica de la crítica. Sin embargo, a su vez hace énfasis en la idea de que la obra de arte es algo que está separado ontológicamente del absoluto y que la función de la crítica no es intentar que la obra lo alcance.

Estas dos concepciones de la crítica pueden entenderse como formas de relación entre el orden de lo profano y el orden de lo divino. En la crítica como mortificación de las obras, Benjamin señala que estos órdenes están separados. Así, el autor cuestiona justamente la idea romántica de un “absoluto literario”, y la pretensión de que las obras de arte superen las limitaciones que tienen como objetos históricos y contingentes. Como señala Sigrud Weigel, en el pensamiento de este autor se puede ver una estricta delimitación entre conceptos de un orden divino y conceptos de un orden profano. Por ello, en su teoría de la obra de arte “no se atribuye calidad mesiánica a la poesía *como tal*, como tampoco se le atribuye a la política en la historia”¹⁴². La ventaja de este acercamiento es que logra establecer una relación problemática y dialéctica entre los ámbitos del arte, la religión y la política, en lugar de pretender unificarlos en una sola esfera. Gracias a ello, el autor puede distanciarse de construcciones con respecto al arte y la literatura que pueden resultar míticas, en las que, por ejemplo, se considera la literatura o el arte como una forma de religión.

¹⁴² Weigel, S., *Op. cit.*, p. 191.

Como señala Steiner, esta crítica no sólo se encuentra en su disertación doctoral, sino también en textos posteriores. Tal vez el ejemplo más evidente es la crítica que hace a la idea del poeta como un profeta característica del círculo de Stefan George, en la que se le confiere al poeta una tarea, vista casi como un mandato divino. Asimismo, este distanciamiento también puede encontrarse en la reseña que escribe el autor sobre el libro de Max Kommerell *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*. Según Benjamin, este libro construye la historia de la literatura alemana, localizando sus raíces en una concepción idealizante de los griegos. Así, se convierte en una “una historia esotérica de la literatura alemana”¹⁴³. El eje a partir del cual se construye esta historia es el clasicismo, que se muestra en la heroica batalla por preservar ciertos valores del pasado. En ese sentido, puede decirse que para Benjamin el error en la interpretación de Kommerell es intentar encontrar una verdad trascendente que se imponga a lo largo de la historia. Como señala el autor, esta tendencia sólo sirve para una construcción nacionalista y conservadora de lo alemán.

Sucede algo similar con la crítica que hace al libro *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin. En éste, Béguin intenta establecer una relación de continuidad entre la tradición romántica y el surrealismo, ya que encuentra en ambos movimientos el intento de rescatar las fuerzas psíquicas del sueño. Para Benjamin, este libro cae en el mismo problema que el de Kommerell; es decir, tiende a leer los textos en favor de las preocupaciones e intereses del crítico, más que de lo que se deduce de las obras. Béguin desprende las preocupaciones de los románticos del contexto histórico en el que se gestaron. De esta manera, señala el reseñador, la opinión que un lector puede tener sobre el libro depende únicamente de si se concuerda o no con la idea de que “sólo en la oscuridad la mente alcanzará el lugar donde se puede encontrar la alegría, la poesía y el dominio secreto del universo”¹⁴⁴. Benjamin afirma que si Béguin hubiera hecho un análisis histórico del interés de los románticos por las fuentes oníricas, lo habría entendido como un proceso de

¹⁴³ Benjamin, W., “Against a Masterpiece”, *Walter Benjamin Selected Writings*, vol. 2, 1, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, Harvard University Press, London, p. 379.

¹⁴⁴ Benjamin, W., “Review of Béguin’s *Ame romantique et le rêve*”, *Walter Benjamin selected writings*, vol.4, ed. Michael Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, Harvard University Press, London, p. 154.

secularización de tradiciones místicas, más que como un rescate de ellas. Según el autor, Béguin “no reconoció la posibilidad de que el real y sintético corazón de su objeto, revelado como conocimiento histórico, podría emitir una luz en la cual las teorías del sueño del Romanticismo se desintegrarían”¹⁴⁵.

Frente a estas aproximaciones a la literatura, la crítica como mortificación de las obras sirve justamente para destruir todas las construcciones míticas que se hacen con respecto a la historia y la tradición literaria. En ese sentido, esta forma de crítica abre la posibilidad de interpretar esta historia de otra manera. De hecho, en la reseña al libro de Kommerell, Benjamin comenta irónicamente la exactitud histórica con la que el libro es construido. “Su pintura del pasado emerge en contra de lo que pudo haber sido, y es en contra de este trasfondo que lo que realmente pasó echa sus sombras”¹⁴⁶. La crítica como mortificación busca resaltar que en los objetos del pasado hay posibilidades que pudieron haber sido. De esta manera, esta concepción de la crítica da lugar a una forma de mesianismo, cuyo objetivo no es exactamente “el deseo revolucionario de realizar el reino de Dios”, en el que se unificaran aspiraciones políticas, religiosas y artísticas. Más que eso, busca la posibilidad de abrir la historia, para reivindicar ciertas luchas del pasado a las que la construcción histórica actual no les ha hecho justicia.

¹⁴⁵ *Ídem.*

¹⁴⁶ Benjamin, W., “Against a Masterpiece”, p. 379.

CAPÍTULO III.

LA CRÍTICA Y LA SALVACIÓN COMO INTERRUPCIÓN DEL MITO EN “LAS AFINIDADES ELECTIVAS DE GOETHE”

I. *Apuntes sobre la crítica de arte: el contenido de verdad y la crítica a la mitificación de las obras*

“*Las afinidades electivas de Goethe*” es el primer trabajo extenso de Benjamin sobre una obra literaria específica. En su *Curriculum vitae* el autor afirma que con este ensayo pretendía “esclarecer una obra desde dentro de ella misma”¹⁴⁷, lo cual invita a pensar que la aproximación del autor a la novela de Goethe se basa en sus reflexiones sobre la teoría romántica de la crítica de arte y en las críticas a la historia del arte como disciplina, esbozadas posteriormente en la carta a Rang de diciembre de 1923. Además, este texto presenta los comentarios más explícitos del autor sobre la crítica de arte. Éstos aparecen como pequeñas notas al inicio de cada uno de los apartados del texto, en los que distingue la crítica del comentario, de la biografía y de la filosofía, respectivamente. Asimismo, el autor propone en la interpretación misma de la novela una teoría de la obra de arte y de la crítica.

Como señala Sigrid Weigel, en estas reflexiones teóricas Benjamin problematiza lo que es divino y profano en la obra de arte¹⁴⁸. Según la autora, el filósofo y crítico enmarca esta problemática en una “dialéctica de la secularización”, a través de la cual critica las connotaciones teológicas de la modernidad y opone a ellas “un esfuerzo teórico que puede describirse como trabajo en constelaciones de una dialéctica histórica”¹⁴⁹. Así, se distancia de aquellas ideas que intentan pensar el arte como una forma de religión, o que pretenden

¹⁴⁷ Benjamin, W., “Curriculum Vitae”, *Walter Benjamin Selected Writings*, Vol. 4, pp. 381-385.

¹⁴⁸ Weigel, S., *Op. cit.*, p. 173.

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 177.

pensar al poeta como un profeta o como un héroe. Para él, en estas teorías “se le confieren atributos sagrados a la poesía misma en donde el arte funge como religión errónea o como religión a medias”¹⁵⁰. Como señala Weigel, frente a esta “remitificación del arte como cripto-religión”, Benjamin propone una estricta delimitación entre el discurso del arte y el de la religión¹⁵¹. En ella, reconoce cierto carácter trascendente, o la huella de un “más allá”, en las obras de arte. Por ello, postula la relación entre el arte y la trascendencia, al definir la obra de arte como portadora de un misterio o de algo que supera su mero carácter fenoménico.

Este reconocimiento aparece desde el primer apartado del texto, en el que Benjamin distingue entre la crítica y el comentario a partir de la dicotomía entre el “contenido objetivo” y el “contenido de verdad”. Según él, “la crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte, y en cambio el comentario su contenido objetivo”¹⁵². Como señala Kirk Kuiken, en esta oposición el contenido objetivo (*Sachegehalt*) puede entenderse como aquello de lo que se trata la obra, lo que se mantiene en el nivel de la visibilidad de los fenómenos en la novela o el contenido “legible” de ésta. Por su parte, el contenido de verdad sería aquello que no es legible o manifiesto en ella. “El contenido de verdad de la obra es, entonces, lo no dicho [en la obra], es un secreto al que ni siquiera la obra en sí tiene acceso y que condiciona su contenido material”¹⁵³.

Benjamin explica esta relación al comparar la oposición entre el crítico y el comentarista con la de un químico y un alquimista que se enfrentan a una hoguera en llamas. Según él, el comentarista puede compararse con un químico, que dirige su análisis a la madera y la ceniza, es decir, a los contenidos concretos e históricos de la obra; mientras el crítico se asemeja a un alquimista que pretende entender el enigma de la llama en movimiento: el de lo vivo. Con esta dicotomía, el autor destaca que la crítica busca algo que está más allá de la aparición fenoménica de la obra y que es inasible.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 187.

¹⁵¹ *Ibid*, p. 188.

¹⁵² Benjamin, W., “*Las afinidades electivas de Goethe*”, *Obras: libro 1/ Vol 1*, Abada Editores, Madrid, 2007, p. 125.

¹⁵³ Kuiken, K., “On the delineation on choice and decision in Benjamin’s “Goethe’s *Elective Affinities*”, *Canadian Review of Comparative Literature* 3, p. 288.

Por otra parte, el filósofo afirma que la relación entre contenido objetivo y contenido de verdad depende de la duración de la obra, es decir, que se relaciona con su carácter histórico. Según el autor, “unidos en su período temprano, [estos conceptos] aparecen separándose con la duración de la obra, porque el último se mantiene siempre igualmente oculto cuando despunta el primero”¹⁵⁴. Cuando se extingue el mundo histórico en el que surgió la obra —cuando los temas tratados pierden vigencia— se hace evidente esta separación. Entonces, la distancia histórica entre el crítico y la obra se convierte en una condición para la crítica.

Esta relación permite establecer una analogía entre las tareas del crítico y del traductor, ya que ambos se enfrentan a la distancia histórica que los separa del texto, pero no para subsanarla, sino para mostrar un significado que la trasciende. De igual manera, así como el lenguaje puro que busca el traductor no es una lengua particular, el contenido de verdad es de una naturaleza diferente de la de todas las interpretaciones históricas, justamente porque, como la llama viva de una hoguera, no se puede formular de una manera cerrada y explícita en el lenguaje. Así, el contenido de verdad por el que pregunta el crítico puede entenderse como la potencialidad que mantiene viva la obra a lo largo de los cambios históricos que se dan con cada nueva lectura e interpretación. En ese sentido, la tarea del crítico no es formular la interpretación correcta de la obra, sino mostrar que ésta exige preguntarse por aquello que trasciende la obra misma.

El reconocimiento de este contenido que podría llamarse “trascendente” en la obra de arte también se hace evidente en la nota introductoria del tercer apartado del libro, en la que el autor desarrolla la distinción entre crítica y filosofía. Benjamin comprende esta relación como un parentesco familiar. Según él, puede concebirse la obra de arte como “una persona que es bella y atractiva, pero reservada porque lleva un secreto consigo”.

Sería reprochable querer investigarla. Pero es sin duda lícito averiguar si tiene hermanos o si el carácter de estos explica en algo lo enigmático del extraño. Así es como la crítica realiza sus averiguaciones entre los hermanos de la obra de arte. Y todas las obras auténticas tienen

¹⁵⁴ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 126.

sus hermanos en el ámbito de la filosofía, siendo ésas justamente las figuras en que aparece el ideal de su problema¹⁵⁵.

De acuerdo con esta formulación, las obras de arte son manifestaciones del “ideal del problema” de la filosofía, un concepto que designa una pregunta virtual e informulable que abarcaría en una unidad todas las preguntas de esta disciplina. Así, el filósofo plantea una relación indirecta entre arte y filosofía; ésta sólo es posible gracias a que en ambos se encuentra potencialmente la verdad. Por ello, la meta de la crítica no es extraer de la obra una posible verdad para la filosofía ni buscar los préstamos de una disciplina a la otra.

lo que [la crítica] muestra en ella en última instancia es la virtual formulabilidad de su contenido de verdad como problema filosófico supremo; pero aquello ante lo cual la crítica se detiene como en actitud de veneración a la obra, mas igualmente en gran medida en razón al respeto a la verdad, es precisamente dicha formulación¹⁵⁶.

La noción de una “formulabilidad virtual” del contenido de verdad se suma a las distintas capacidades *-barkeiten* que se han expuesto anteriormente. Al igual que los otros conceptos, remite a una unidad potencial que puede ser proyectada a partir de la obra de arte, similar a la noción del lenguaje puro o el “ideal del arte”, propuesto por Goethe y tratado por Benjamin en su tesis doctoral. Es decir, este concepto obliga a pensar la obra de arte a la luz de una totalidad que nunca puede completarse. Asimismo, como señala Abadi, la noción de “formulabilidad” puede leerse como el anhelo o la exigencia del contenido de verdad de ser formulado¹⁵⁷. Con este concepto el filósofo reconoce que las obras de arte exigen una pregunta por la verdad, así ésta no pueda ser formulada explícitamente ni, mucho menos, se pueda responder. De esta manera, este concepto pone en evidencia una de las características más importantes de la teoría benjaminiana de la obra de arte, a saber: el reconocimiento de ésta como portadora de un misterio ante el cual se detiene la crítica y debido al cual su tarea consiste en “exponer la configuración del enigma y no de resolverlo, ni siquiera de formularlo”¹⁵⁸.

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 183.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 184.

¹⁵⁷ Abadi, F., *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*, p. 135.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 134.

Otro punto, no menos importante, de las reflexiones de Benjamin sobre la crítica de arte son sus observaciones sobre aquellos acercamientos a la literatura que toman como base la vida y el carácter del autor. Para el filósofo, esta forma de proceder es la antítesis de su concepción de la crítica de arte, ya que parece asignarle contenidos trascendentales a la obra inmediatamente y para ello busca apoyo en construcciones míticas. Se puede decir que el autor busca una forma de relación entre la obra de arte y lo divino (o el absoluto) que no caiga en una idea mítica en la que lo identifique en alguna obra particular o pretenda encontrar relaciones directas entre una y otro.

La obra que ejemplifica esta forma de acercamiento mistificador es el *Goethe* de Friedrich Gundolf (1916), uno de los más importantes trabajos críticos sobre el poeta en esta época. Como señala Ernst Osterkamp, el objetivo del libro de Gundolf era “presentar la *figura* de Goethe en su totalidad, la mayor unidad en la cual el espíritu alemán se había encarnado”¹⁵⁹. El concepto de figura (*Gestalt*), afirma Osterkamp, proviene de la terminología teórica del círculo de George y constituye el intento de pensar a Goethe como una totalidad que no podía descomponerse en aspectos individuales ni concebirse a través de su devenir histórico, sino como supratemporal. En ese sentido, el libro de Gundolf no es precisamente una biografía. Por el contrario, el autor asume que su lector está familiarizado con la biografía de Goethe y que por ello puede captar en su valor heurístico las técnicas para sintetizar los complejos nexos de la vida del autor y presentarla como un todo armónico, e interpreta también las obras como parte de esta unidad¹⁶⁰.

Así, la primera crítica que merece este libro es que pasa por encima de la individualidad y particularidad de la vida del autor; desdibuja los actos concretos de su vida, para presentarla como símbolo de virtud y de esperanza. Además, según Benjamin, la interpretación de Gundolf busca comprender al poeta como un “representante de la humanidad ante los dioses”¹⁶¹, es decir, lo concibe como un héroe mítico que puede redimir a los demás con su sacrificio. El filósofo critica esta aproximación porque pretende otorgarle cualidades

¹⁵⁹ Oesterkamp, E., “The poet as cultural savior: Friedrich Gundolf’s *Goethe*”, *Telos* 176, p. 21.

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 22.

¹⁶¹ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 166.

sobrehumanas al poeta y presentarlo como alguien superior, a quien le ha sido otorgada una tarea divina. Con esta crítica, el autor defiende la autonomía del arte frente a cualquier mandato externo que pretenda imponérselo, ya provenga de un contexto religioso o de cualquier otra instancia. Según él, “la obra literaria sólo nace donde la palabra se libera incluso del hechizo de la mayor tarea”¹⁶².

Por otra parte, Benjamin critica a Gundolf porque pretende reintroducir confusamente en el mito algo que ya había comenzado a desprenderse de él. Como una característica de este intento, el filósofo señala que el libro está escrito a partir de fórmulas grandilocuentes y vacías, que no se sostienen a la luz de un análisis racional:

las palabras van de ampulosidad en ampulosidad únicamente para no tocar el suelo, algo que delata que de hecho no se tiene en pie, a saber, en el logos donde deberían detenerse y rendir cuentas. Pero ellas lo evitan tan manifiestamente porque frente a todo pensamiento mítico, o incluso subrepticio, la pregunta por la verdad queda en él destruida.¹⁶³

Todas estas críticas al libro de Gundolf pueden contextualizarse en la intención de Benjamin de marcar los límites entre el ámbito en el que opera la obra de arte y el que está relacionado con lo divino. Además, permiten distinguir dos procedimientos de la crítica que se oponen entre sí: uno que pretende presentar su objeto como una totalidad y para ello lo reviste con una apariencia unificadora y, finalmente, mítica, frente a otro que lee la obra como portadora ella misma de aquello que quiebra su unicidad y que permite pensar en un contenido de verdad que trasciende su mera apariencia fenoménica. Por otra parte, la crítica que hace Benjamin a la ambigüedad o falta de precisión en los conceptos en el texto de Gundolf (y que se veía también en la teoría romántica de la crítica) está relacionada con su forma de concebir las relaciones entre el mito, la verdad y la redención. Estas críticas permiten mostrar la oposición entre la “ambigüedad”, tanto del mito como de la belleza, frente a la “univocidad” y “claridad” de la verdad. Según Benjamin, la relación entre mito y

¹⁶² *Ibid*, p. 168.

¹⁶³ *Ibid*, p. 173

verdad es de exclusión mutua. “En el mito no hay verdad, pues no hay univocidad, y por tanto no hay error siquiera”¹⁶⁴.

La caracterización de lo mítico como lo ambiguo también se encuentra en el ensayo “Para una crítica de la violencia” (1921), en el cual el autor opone los conceptos de “violencia mítica” y “violencia divina”. Según él, la violencia mítica surge de una esfera insegura y equívoca, en la cual la culpa no es un castigo por haber trasgredido una ley; por ello, al ejercerse no redime al héroe, sino que lo hace sentir más culpable. Por su parte, la violencia divina es la interrupción o destrucción de la violencia mítica. “Si la violencia mítica inculpa y expía al mismo tiempo, la divina redime; si aquella pone límites, ésta destruye ilimitadamente; si aquella amenaza, ésta golpea; si aquella es letal de manera sangrienta, ésta viene a serlo de manera incruenta”¹⁶⁵. Al explorar las connotaciones políticas de esta oposición, el autor comprende la violencia mítica como reglas humanas (el derecho), que pretenden encarnar la justicia divina, y cuya ambigüedad oculta sus verdaderas intenciones, que son proteger o dar privilegios a un grupo particular.

Donde se ponen límites, el rival no es aniquilado, sino que se le concede algún derecho aunque el vencedor tenga más fuerza. Se trata por tanto de derechos “iguales” de una manera demoníaco-equívoca, pues para las dos partes contratantes hay una línea que no se puede atravesar. Aquí se presenta de una forma terriblemente originaria esa misma mítica ambigüedad de las leyes que no se pueden “transgredir”, de la que Anatole France habla en tono satírico cuando dice que las leyes prohíben por igual a pobres y a ricos dormir bajo un puente¹⁶⁶.

Esta contraposición es importante porque destaca lo que podría llamarse el carácter redentor de la concepción de la crítica presentada por Benjamin en este ensayo. En ella, la salvación ya no está relacionada con una inquietud epistemológica (salvar al objeto de la subsunción conceptual) ni con la necesidad de rescatar los objetos del pasado que han sido olvidados. La salvación se concibe como la interrupción de una violencia mítica, que es

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 171,

¹⁶⁵ Benjamin, W., “Para una crítica de la violencia”, *Obras: libro II/ Vol 1*, Abada Editores, Madrid, 2007, p. 202.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 201.

arbitraria y que no muestra claramente sus intenciones. En este sentido, la salvación implica la posibilidad de cuestionar poderes que pretenden mostrarse como divinos o totales. Uno de los aspectos más enriquecedores del ensayo sobre *Las afinidades electivas* es la exploración de estas posibilidades de interrupción.

II. *El concepto de lo inexpresivo: la obra como umbral entre lo profano y lo divino*

Como parte del reconocimiento de un “más allá” en la obra de arte, Benjamin formula el concepto de lo “inexpresivo” (*das Ausdrucklose*), que constituye una de las claves para comprender la interpretación que hace de la novela. Para definirlo, el autor se apoya en el concepto de “cesura”, propuesto por Friedrich Hölderlin en sus *Observaciones sobre Edipo*. El poeta alemán la define como una “interrupción contrarrítmica. Un ritmo que no podría definirse más precisamente que diciendo que *algo, más allá del poeta*, corta la palabra al poema”¹⁶⁷. Según Weigel, la cesura es la manifestación de algo que irrumpe en las palabras del poeta desde otro lugar del lenguaje y permite pensar la obra de arte como “lugar de fractura” en donde irrumpe algo que excede al lenguaje y a la obra misma¹⁶⁸. Es decir, es esa característica de la obra que invita a pensar que en ella hay un contenido de verdad, que no se muestra de manera explícita, que no se puede formular en palabras y que está relacionado con la trascendencia.

Por otra parte, Benjamin define lo inexpresivo como la interrupción del carácter aparente de la obra. A partir de esta consideración, el autor distingue entre el conjuro y la obra de arte. Según el filósofo, mientras el conjuro pretende crear algo a partir de la suma de apariencias, la obra de arte tiene un elemento (lo inexpresivo) a partir del cual se paraliza o se interrumpe la mera apariencia.

Así, la vida que se agita en ella debe aparecer paralizada y detenida en el instante como por hechizo [...] Lo que le pone término a tal apariencia, detiene el movimiento y corta la palabra

¹⁶⁷ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 194. (Cursivas añadidas por Weigel)

¹⁶⁸ Weigel, S., *Op. cit.*, p. 181.

a la armonía es lo inexpressivo. Aquella vida funda su secreto, mientras que esta paralización funda el contenido de la obra.¹⁶⁹

Al mostrar la vacuidad de su carácter aparente, la interrupción que se da en el momento inexpressivo completa la obra. Así, este momento no sólo muestra la necesidad de que la obra vaya más allá de sí misma, sino también la imposibilidad de que en ella se muestre directamente el absoluto. Como señala Andrew Benjamin, el concepto de lo inexpressivo no sólo es la interrupción de una continuidad temporal, sino también “la interrupción de la posibilidad de leer esa temporalidad como despliegue de lo puramente trascendental”¹⁷⁰. En este sentido, el concepto es coherente con la crítica que hace Benjamin a los románticos en su tesis doctoral y con su preferencia por el modelo de Goethe. De hecho, el autor retoma la oposición entre estas dos posturas y afirma que, gracias a lo inexpressivo, la obra puede convertirse “en fragmento del mundo verdadero, en el *torso* de un símbolo”¹⁷¹.

Asimismo, esta reflexión es acorde con la idea del “Absoluto lingüístico”, expuesta en el primer capítulo, con la que el autor (refiriéndose al lenguaje divino) propone una forma de universalidad que no causa ni subsume los particulares, sino que se manifiesta inmediatamente en ellos. Como señala Andrew Benjamin, esta concepción del absoluto puede entenderse como una “imposible posibilidad”, ya que a pesar de que se asume la existencia de éste, se reconoce que no puede ser mostrado directamente y que sólo puede concebirse como un momento fugaz de interrupción¹⁷².

Debido a esta promesa de contacto con el absoluto, Menninghaus asocia el concepto de lo inexpressivo con las teorías de lo sublime, cuya tradición puede rastrearse desde Pseudo-Longino hasta Hegel. Según el autor, este concepto está relacionado con aquello que no puede representarse y, en última instancia, con la ley judía de no hacer imágenes divinas. “Benjamin reformula este mandamiento, no sólo como un respeto pasivo ante la divinidad,

¹⁶⁹ Benjamin, W. *Op. cit.*, p. 193.

¹⁷⁰ Benjamin, A., “Benjamin’s modernity”, *Walter Benjamin Cambridge Companion*, Cambridge University Press, Nueva York, 2004., p. 99

¹⁷¹ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 193.

¹⁷² *Ibid*, p. 102.

sino también como la producción activa de la ausencia de imagen, de hecho, como la *acción* de romper con la fenomenalidad estética”¹⁷³.

En su análisis, Menninghaus muestra que Benjamin formula el concepto de lo inexpresivo a partir de las oposiciones vida-muerte, movimiento-inmovilidad y apariencia-ausencia de apariencia, que también atraviesan la tradición de la teoría de lo sublime. Es decir, marca una relación entre la bella apariencia y la vida de la obra de arte. Según él, su modelo literario es el mito de Pigmalión, quien trae una piedra a la vida a partir de la creación artística; la filosofía del arte de Benjamin empieza justamente donde termina el mito de Pigmalión, es decir donde se acaba la apariencia de vida que tiene lo bello¹⁷⁴. A partir del despliegue de estas oposiciones, el autor destaca el papel activo que tiene la muerte en la estética de Benjamin y pone en evidencia que la noción de crítica como “mortificación de las obras” es un desarrollo del concepto de lo inexpresivo, ya que esta forma de crítica pretende detener el movimiento que implica la apreciación de lo bello en la obra, separarla de su contexto orgánico e interpretarla como algo que está muerto, con el fin de encontrar en él un contenido de verdad.

Por otra parte, Menninghaus intenta definir el concepto de lo inexpresivo, en relación con lo sublime, como aquello que se opone a la belleza. Este intento resulta problemático porque, en el mismo ensayo sobre *Las afinidades electivas*, Benjamin destaca la importancia del concepto de lo bello. El filósofo berlinés define lo bello como aquello que esencialmente no puede desprenderse de su carácter de apariencia. Para explicar esta definición, recurre a la imagen de un objeto cubierto por un velo; la esencia de la belleza reside en la imposibilidad de retirar este velo. “Por cuanto lo bello no es ni ese velo ni el objeto velado, sino que es el objeto en su velo”¹⁷⁵. A partir de esta reflexión, se puede afirmar que el carácter bello de la obra de arte es lo que garantiza que ésta sea portadora de un misterio y que sin él no es posible la crítica. Por ello, esta última no consiste en el levantamiento del velo de las apariencias o

¹⁷³ Menninghaus, W., “Variations on the imagelessness”, *Critical horizons* 14, 3, 2013, p. 408

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 409.

¹⁷⁵ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 209.

en la solución del misterio que está en la obra. Por el contrario, la única forma de comprender una obra de arte es “mediante su más preciso conocimiento como velo”¹⁷⁶.

Asimismo, en el “Prólogo epistemocrítico”, el filósofo destaca la relación entre belleza y verdad. Su punto de partida es *El banquete* de Platón, en el cual se concibe la verdad como contenido esencial de la belleza y se plantea esta relación en la escala de deseos eróticos; es decir, se concibe que el objeto bello atrae hacia la verdad. Por otra parte, una de las ideas más importantes de este texto es la distinción entre verdad y conocimiento. Para el autor, “la verdad, representada en la danza de las ideas expuestas, escapa a cualquier clase de proyección en el ámbito del conocimiento”, ya que no es un contenido que se pueda poseer en la conciencia. Como se dijo anteriormente (capítulo 1), para Benjamin la verdad, al igual que el lenguaje divino, es una forma de conciencia trascendental que está más allá de cualquier sujeto y que implica la “muerte de la intención”.

Esta forma de concebirla, permite entender por qué el filósofo no puede renunciar a la manifestación concreta y sensible de la obra de arte para acceder a la verdad que está en ella. Dado que para él la verdad “en sí” es inalcanzable, no tiene sentido dejar de lado la aparición fenoménica de la obra. De hecho, como se dijo anteriormente, la crítica como mortificación de las obras parte de un acercamiento concreto al fenómeno, así como de la no separación entre forma y contenido. En ese sentido, se puede decir que el contenido de verdad de la obra no es más que determinada configuración o disposición de su contenido objetivo.

La imposibilidad de renunciar a la aparición fenoménica de la obra lleva a concluir que para Benjamin tanto lo bello como lo sublime son momentos esenciales de la obra. Para el autor, la verdad no se encuentra ni en la apariencia, ni en la ausencia de ella, sino en el momento en el que se pone en evidencia el carácter aparente o ilusorio de la belleza y se revela la posibilidad de una verdad que lo trascienda. En ese sentido, es necesario advertir que este concepto no implica acabar con la apariencia, la belleza o la vida de la obra de arte, sino que sólo consiste en un momento de detención o interrupción de ésta. De la misma

¹⁷⁶ Benjamin, W. “El origen del *Trauerspiel* alemán”, p. 209.

manera, como señalan Abadi y Luciana Espinosa, la mortificación de las obras “no consiste en matar o destruir la obra, sino en paralizar el movimiento vital de esta con el fin de extraer de ella un conocimiento histórico, penetrado por la fugacidad del objeto”¹⁷⁷. Por ello, el autor define lo inexpresivo como “el poder crítico que si bien no puede separar en el arte la apariencia de la esencia, les impide mezclarse en todo caso”¹⁷⁸.

Debido a esta razón, Abadi se opone a la idea de Menninghaus de vincular el concepto de lo inexpresivo con el de lo sublime. Uno de sus argumentos es destacar la importancia que da Benjamin a lo bello y al carácter aparental de la obra de arte, y la imposibilidad de que esta característica sea superada. Asimismo, la autora subraya algunas diferencias entre los conceptos, como el hecho de que lo sublime se asocia tradicionalmente con el movimiento, mientras que Benjamin lo asocia con la inmovilidad. Finalmente, la autora señala que el filósofo se distanciaría de la noción de lo sublime porque ésta implica una elevación en la que el sujeto se eleva del mundo fenoménico. Según ella,

Lo sublime consiste —desde su misma etimología— en una elevación en que el sujeto toma contacto con una esfera trascendente. Por el contrario, en el tratamiento benjaminiano de lo carente de expresión, la muerte desnuda esa trascendencia, desacraliza la obra, la hace *descender* a su carácter terrenal, frágil, fragmentario, histórico.¹⁷⁹

El debate entre Menninghaus y Abadi da cuenta del carácter problemático y aparentemente contradictorio del concepto de lo inexpresivo. Este concepto define un momento de la obra que permite pensar que ésta tiene un contacto con el absoluto, con una verdad a la cual ningún sujeto puede acceder; por ello, puede considerarse como una nueva formulación del concepto de lo sublime, ya que es el reconocimiento de los límites de la representación. Sin embargo, en la medida en que se concibe como un momento fugaz y se marca la imposibilidad de que en la obra se alcance efectivamente tal absoluto, lo inexpresivo pone en evidencia el carácter aparente y caduco de la obra. En ese sentido, puede decirse que este concepto marca un límite entre la obra de arte y el absoluto o, dicho en términos de

¹⁷⁷ Abadi, F. y Espinosa, L., “La noción de muerte en la estética temprana de Walter Benjamin”, *Agora: papeles de filosofía* 33, 2, p. 175.

¹⁷⁸ Benjamin, W. *Op. cit.*, p. 193.

¹⁷⁹ Abadi, F., *Conocimiento y expresión en la estética de Walter Benjamin*, p. 138.

Weigel, es el reconocimiento del límite entre lo humano y lo divino. Gracias a la formulación de este concepto, Benjamin coloca la obra de arte justo en el límite o en el umbral entre ambos ámbitos.

Visto de esta manera, se puede entender por qué Benjamin afirma que la cesura de *Las afinidades electivas* se encuentra en el momento en que una estrella pasa por encima de Eduard y Otilie, como símbolo de esperanza: “La esperanza pasó como una estrella fugaz sobre sus cabezas”¹⁸⁰. La interpretación que hace el filósofo y crítico de esta frase se basa en que los amantes no perciben la estrella; por lo cual ésta se convierte en símbolo de una esperanza que “no es en ningún caso para quien la alberga, sino solamente para aquellos para los cuales es albergada”¹⁸¹. Para él, esta esperanza extrema es algo que no se puede poseer, que siempre se reconoce como inalcanzable y que no puede cobrar expresión en palabras. En ese sentido, se puede decir que, para el filósofo, la esperanza es de la misma naturaleza que la verdad; es decir, es inapropiable e implica la necesidad de dejar de lado las intenciones de la subjetividad. Las palabras con las que cierra el libro lo confirman: “sólo por mor de los desesperanzados nos ha sido dada la esperanza”¹⁸².

A su vez, la aparición de la estrella cumple con una función crítica dentro de la novela. Este momento pone en evidencia la falsa reconciliación y pacificación que se da al final de la trama, cuando se sugiere la unión de los amantes en la muerte y se santifica la muerte de Otilie. Al contraponer la aparición de la estrella con el final de la novela, Benjamin opone la esperanza en la vida después de la muerte, que está basada en un mito cristiano, a “la esperanza de redención que aún albergamos para todos los muertos”, y afirma que “precisamente por esta esperanza están del todo fuera de lugar aquellos momentos místico-cristianos que [...] se introducirían al final sólo por el afán de ennoblecer en el estrato mítico inferior”¹⁸³. En la medida en que la estrella fugaz simboliza esta esperanza extrema, pone en

¹⁸⁰ Goethe, J.W., *Las afinidades electivas*; ed. y trad. Helena Cortés Gabaudán Madrid: Oficina de artes y ediciones, 2010 p. 244.

¹⁸¹ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 215.

¹⁸² *Ibid*, p. 216.

¹⁸³ *Ibid*, p. 215.

cuestión una solución mítica en la que cae la novela. Como señala Weigel, sólo al entenderse la esperanza como algo que está más allá del orden humano, puede ésta ser verdadera.

III. *El mito y su interrupción en la lectura de Las afinidades electivas*

Estas reflexiones sobre la obra de arte y la crítica atraviesan la interpretación que hace Benjamin de la novela de Goethe. Uno de los aspectos más interesantes e intrigantes del ensayo es que el autor desarrolla cierta afinidad, no del todo explícita, entre las reflexiones sobre la crítica de arte, reflexiones más generales y el comentario con respecto a la novela. Así, en la primera parte del libro, el autor se enfoca en lo mítico como el contenido objetivo de la novela. Es decir, lleva a cabo un procedimiento contrario al de Gundolf: en lugar de hacer una construcción mítica de la vida de Goethe, intenta mostrar una relación verificable entre ésta y lo mítico. Según él, el mito es el contenido objetivo de la novela. Con esta tesis, se distancia de la interpretación de la recepción temprana de la obra, la cual estaba centrada en el problema del matrimonio y el adulterio.

La interpretación de Benjamin se basa en que, a pesar de que el matrimonio es uno de los temas importantes de la novela, la posición de Goethe con respecto a éste no resulta del todo clara. Los personajes, Eduard y Charlotte, han salido de matrimonios por conveniencia, están unidos por elección propia y son la encarnación de un amor sensato y racional. La acción de la novela comienza justamente en el momento en que este amor mesurado, característico de la Ilustración, se pone en riesgo frente a la posibilidad de un amor más pasional e irracional que se da con la visita del Capitán y Otilie. Sin embargo, Goethe no condena ni justifica a sus personajes por sus intenciones de cometer adulterio, ni por haber renunciado al amor pasional. Por ello, Benjamin afirma que el novelista no intenta defender ni cuestionar la moralidad o la legalidad del matrimonio, sino más bien mostrar aquellas fuerzas que surgen desde él, en su caída, es decir: los poderes míticos del derecho¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 131.

Por otra parte, comprender las fuerzas míticas como lo más importante del contenido objetivo de la novela permite dar sentido a varios elementos que no se reconocen en la interpretación moralizante. En especial, la idea que se señala con el título “*afinidades electivas*”. Los personajes de la novela explican estas afinidades como una ley de atracción que se da entre dos elementos de la naturaleza, por ejemplo, el agua, el aceite y el mercurio¹⁸⁵. La formulación de esta ley evidencia una actitud supersticiosa, ya que implica una concepción de la naturaleza como algo mítico, oscuro y que parece tener voluntad propia. Benjamin llama la atención sobre esto porque los poderes que se le conceden a la naturaleza en la novela contradicen las formas propias de la Ilustración que los personajes muestran regularmente en su comportamiento y en su discurso. Además, el filósofo muestra que esta concepción no sólo se presenta como una creencia de los personajes, sino también en la configuración formal y en la técnica de la novela. En ella, hay una correspondencia entre los distintos momentos de la novela y la progresiva transformación del paisaje; además la naturaleza está cargada de rasgos premonitorios, que parecen augurar el destino fatal de los personajes.

Asimismo, parece que la “ley de las afinidades electivas” rige el comportamiento de los personajes. Como destaca Kuiken, en la novela se hace evidente una distinción entre las *elecciones* y las *decisiones*. De hecho, “afinidades electivas” (*Wahlverwandschaften*) puede traducirse también como “parentescos por elección”. Las decisiones implican una experiencia trascendente y totalmente singular en la que puede cambiar la vida de una persona. Por su parte, las elecciones se caracterizan porque los personajes las toman irreflexiva o ciegamente, como arrastrados por fuerzas que ellos no controlan; “son sólo ratificaciones de una ley previa, ciega y arbitraria que los condiciona”¹⁸⁶. La trama de la novela está atravesada por este tipo de determinaciones, desde la invitación del Capitán a vivir con el matrimonio, hasta el amor entre Eduard y Ottilie. Benjamin insiste en que estas

¹⁸⁵ Goethe, J. W., *Las afinidades electivas*, p. 61.

¹⁸⁶ Kuiken, K., *Op. cit.*, p. 287.

determinaciones no son el producto de una decisión, sino meras elecciones. El filósofo asocia esta incapacidad de los personajes para decidir con los poderes míticos que rigen en la novela.

Ahora bien, como afirma N.K. Leacock, este ensayo no es sólo un estudio sobre lo mítico en *Las afinidades electivas*; por el contrario, el autor opone al contenido mítico un elemento ético, a través del cual el elemento mítico se refleja y se hace legible¹⁸⁷. Para el autor, lo ético está directamente relacionado con la noción de carácter, es decir, con la libertad humana y con la posibilidad de tomar decisiones. Por ello, su interpretación de la novela puede leerse a la luz de su texto “Destino y carácter”, escrito en fechas cercanas (1921). En este texto, Benjamin afirma que es necesario desmontar la falsa relación propuesta entre estos dos términos, según la cual el segundo determina al primero, y por tanto se puede conocer el destino de alguien al conocer su carácter. En contra de esta posición, el filósofo comprende el carácter como el elemento de una obra trágica en el que se revelan los momentos de decisión, y en el que el héroe tiene la posibilidad de resistirse a su destino¹⁸⁸.

En este texto, Benjamin explica también la relación entre destino y mito. Según él, la noción de destino “suele considerarse la respuesta de Dios o los dioses frente a la culpa religiosa”¹⁸⁹. Pero este supuesto no es correcto porque en él nunca se mencionan los conceptos contrarios, que también son parte del ámbito de lo religioso, tales como la inocencia y la bienaventuranza. Entonces habría que pensar el destino, más que como un concepto religioso, como el resto que queda de una relación mítica con el mundo, en la cual se considera la culpa como algo natural y dado, y en la que existan castigos para expiarla. A partir de estas consideraciones, Benjamin interpreta la incapacidad de tomar decisiones que caracteriza a los personajes de la novela como una forma de aceptación de una culpabilidad

¹⁸⁷ Cfr. Leacock, N.K. “Character, silence and the novel: Walter Benjamin on Goethe’s *Elective Affinities*”, *Narrative 10*, 3 p. 280.

¹⁸⁸ Esta definición es tomada de la *Poética* de Aristóteles en la cual se entiende el carácter como “lo que pone de manifiesto el estilo de decisión, cuál es precisamente en asuntos dudosos, qué es lo que en tales casos se escoge, qué es lo que se huye –por lo cual no se da carácter en aquellos razonamientos donde nada queda elegible o evitable a merced del que habla”. (Aristóteles, *Poética* 6, 10) Vale la pena destacar esto porque la noción aristotélica del carácter hace énfasis en la decisión reflexiva y la libertad (Leacock, N.K., *Op. cit.*, p. 281)

¹⁸⁹ Benjamin, W, “Destino y carácter”, *Obras: libro II/ Vol I*, Abada, Madrid, 2007, p. 177.

natural y, en ese sentido, como la expresión de un mundo en el que lo mítico triunfa sobre lo ético. Por ello, el autor reprocha el que los personajes no hubieran hecho un pronunciamiento consciente para interrumpir la nobleza y la urbanidad con la que asumen todo lo que les sucede. “Menos vacilaciones aportarían libertad, menos silencios aportarían claridad, menos indulgencia aportaría decisión”¹⁹⁰.

En contraste con la actitud de entregarse al curso del destino, característica de los personajes de la trama principal de la novela, Benjamin presenta el cuento de “Los extraños vecinitos”, que aparece dentro de ella. Según el autor, la diferencia entre estas dos historias es que mientras en la novela reinan las fuerzas del mito, en el cuento prima la libertad de los personajes. Como ejemplo de ello, destaca el momento en el que la amante del cuento se lanza al agua para llamar la atención de su amado. Según él, la joven del cuento no desea “morir en la belleza ni tampoco verse coronada en la muerte en tanto que inmolada”¹⁹¹; por el contrario, el momento del intento de suicidio y del rescate de la joven es una resolución con la cual los amantes quiebran el destino que pretendía cernirse sobre ellos. Con este acto, afirma posteriormente, la joven “arriesga la vida por mor de la verdadera reconciliación”¹⁹², lo cual contrasta con el final de la novela en el que la muerte bella de Otilie, que parece expresar una reconciliación aparente. A partir de esta lectura, Benjamin afirma que “a los motivos míticos de la novela corresponden claramente los del cuento como motivos de redención”¹⁹³.

Esta interpretación muestra una serie de oposiciones que resultan análogas a la oposición entre lo bello y lo sublime: lo mítico y lo ético, elecciones y decisiones, destino y carácter, silencio y palabra moral, destino y libertad, mito y redención. Así, se puede decir que para el filósofo la moralidad humana es una manifestación de lo sublime y de la redención, en tanto que con ella se interrumpe la fatalidad del destino o cualquier otra creencia mítica. Asimismo, estas manifestaciones de la libertad humana comparten con el

¹⁹⁰ Benjamin, W., *Op. cit.*, p. 132.

¹⁹¹ *Ibid*, p. 180.

¹⁹² *Ibid*, p. 197.

¹⁹³ *Ibid*, p. 181.

concepto de “lo inexpresivo” el hecho de que son un contacto fugaz con lo trascendente; en ese sentido, también pueden comprenderse como umbrales a través de los cuales se puede salir del mito.

Esta oposición también sirve como clave de interpretación de la figura de Otilie, quien se sacrifica al final de la novela y, en ese sentido, encarna de manera más problemática la relación que tienen los personajes con el destino. Otilie es la sobrina de Charlotte, que llega a la casa de la pareja y se enamora de Eduard. Sus rasgos más notables son su incapacidad de decidir y su silencio; es un personaje que nunca articula sus pensamientos y determinaciones y que parece no tener ninguna preferencia propia. Además, la novela tampoco da cuenta de sus pensamientos a través del uso del discurso indirecto libre o de cualquier otro medio; incluso los fragmentos de su diario, que aparecen en la segunda parte de la novela, son meros lugares comunes y generalizaciones que no dan cuenta de su personalidad¹⁹⁴. Estos rasgos se muestran de manera mucho más evidente en el momento de su muerte. La joven renuncia al amor de Eduard y se deja morir de hambre. Pero lo que más llama la atención de Benjamin con respecto a este suceso es que la joven mantiene en secreto esta determinación, de tal manera que ésta no puede ser juzgada moralmente. Para el autor, estas características configuran a la joven como un personaje ambiguo, carente de carácter y cómplice de las fuerzas míticas que actúan en la novela.

Al destacar estos rasgos, Benjamin toma distancia de la idea de Gundolf, según la cual la muerte de Otilie es “trágica”. Para él, la diferencia entre Otilie y el héroe de la tragedia es que el segundo opone resistencia ante el destino que se le impone. En su acercamiento a la tragedia griega, Benjamin destaca la importancia del silencio del héroe que, para él, constituye el momento inexpresivo de las obras áticas. Según el filósofo, por medio de este silencio el héroe trágico rompe los lazos que lo unen con Dios y con el mundo, y expresa su individualidad¹⁹⁵. Al callar, el héroe trágico pone fin a la ambigüedad que caracteriza la violencia mítica y, paradójicamente, lo hace porque se reconoce como responsable de su

¹⁹⁴ Leacock, N.K., *Op. cit.*, p. 288.

¹⁹⁵ Benjamin, W., “El origen del *Trauerspiel* alemán”, pp. 315- 319.

destino. Así, afirma Benjamin, el héroe “se sustrae a la servidumbre del “inocente” respecto de la culpa demoníaca a él atribuida”¹⁹⁶. Su silencio significa una forma de resistencia al poder de los viejos dioses que le han impuesto un destino arbitrario. Por ello, a pesar de que no libra al héroe de su destino, se puede decir que este silencio lo redime porque significa un momento de encuentro entre los hombres y los dioses. En ese sentido, el héroe trágico constituye para Benjamin “una figura del umbral”¹⁹⁷, a través del cual se puede ver la salida de un viejo orden impuesto y de un mundo mítico. Como afirma el autor en “El origen del *Trauerspiel* alemán”:

En la tragedia el hombre pagano advierte que es mejor que sus dioses, pero este conocimiento le quita la palabra, permaneciendo mudo. Sin declararse, ese conocimiento trata de reunir fuerzas en secreto... No se trata en absoluto de la restauración del “orden ético del mundo”, sino más bien del hecho de que el hombre moral, por más que mudo, privado de la palabra como está el héroe, insiste en levantarse en medio de la inestabilidad de todo aquel mundo atormentado.¹⁹⁸

Como señala Menninghaus, para Benjamin “el silencio del héroe trágico se distingue del simple silencio como la mera ausencia de palabras por el hecho de que es audible en un contexto de discurso —como su propia interrupción— e incluso representa el máximo de una comunicación”¹⁹⁹. Por su parte, el silencio de Otilie oscurece sus motivaciones e invita a pensar que éstas no son decisiones morales, sino meras elecciones; debido a ello, su silencio se relaciona con la ausencia de carácter e, incluso, con el deseo pecaminoso. Por ello, el filósofo afirma que la inocencia de Otilie es puramente aparente, que no se puede relacionar con la inocencia del héroe de la tragedia y que termina siendo cómplice de la violencia mítica propuesta en la novela.

En ese sentido, se puede decir que para Benjamin la novela, más que configurar una historia trágica, muestra la imposibilidad de esta forma en el mundo moderno. Esta

¹⁹⁶ *Ibid*, p. 343.

¹⁹⁷ Menninghaus, W., *Saber de los umbrales: Walter Benjamin y el pasaje del mito*, trad. Mariela Vargas y Daniel Simensen de Bielke, Biblos, Buenos Aires, 2013, p. 94.

¹⁹⁸ Benjamin, W., “El origen del *Trauerspiel* alemán”, p. 319.

¹⁹⁹ Menninghaus, W., “Variations on the imagelessness”, p. 415.

interpretación puede relacionarse con su lectura del *Trauerspiel* alemán, que el autor también contrapone a la forma de la tragedia. Para él, estas obras de teatro se caracterizan por mostrar la imposibilidad de un encuentro sublime entre lo divino y lo humano que se daba con el silencio del héroe trágico, ya que la experiencia histórica de los autores de estos dramas era justamente la pérdida de un contacto con la trascendencia. La imposibilidad de un encuentro entre lo divino y lo humano explica gran parte de las diferencias estructurales entre el *Trauerspiel* y la tragedia; por ejemplo, el hecho de que en el primero no hay un héroe individual que se sacrifica, sino que la culpa y el destino están relacionados con la “condición de criatura”, que no sólo se reparte entre los personajes, sino que opera también sobre las cosas²⁰⁰. Asimismo permite explicar que la tragedia sea una forma cerrada, mientras que el *Trauerspiel* tiene una estructura que se caracteriza por las repeticiones²⁰¹. Como señala Robin Vandervoort,

Las tragedias áticas estaban condicionadas por la posibilidad de una reconciliación mesiánico-religiosa, una reconciliación entre las esferas divina y profana. El *Trauerspiel* alemán, en contraste, representa la persistencia de la forma trágica en una época crecientemente desencantada. En estas obras, la posibilidad de una inmediata y momentánea reconciliación con lo divino o lo absoluto se ha transformado en más estrategias inmanentes de reencantamiento²⁰².

Como señala Vandervoort, en esta interpretación se puede ver la influencia de György Lukács en la obra del joven Benjamin. Ambos filósofos comparten la idea de la modernidad como una experiencia histórica en la que se pierde la trascendencia; en palabras del autor de *Teoría de la novela*, la modernidad es un “mundo abandonado por dios”²⁰³. Ambos autores, además, conciben las formas a las que se enfrentan como expresiones de este mundo desencantado. Por ello, enfatizan que estas formas no pueden expresar una totalidad cerrada y con un sentido inmanente. De igual manera, ambos critican el intento de reestablecer una totalidad artificial, cuando ésta ya no es posible en la experiencia histórica. Como señala

²⁰⁰ Benjamin, W., “El origen del *Trauerspiel* alemán”, p. 343.

²⁰¹ Benjamin, W., “*Trauerspiel* y tragedia”, *Obras: libro II/ Vol 1*, Abada, Madrid, 2007, p. 138.

²⁰² Vandervoort, R., “Unspeakable resistance: Walter Benjamin on Attic tragedy”, *Thesis eleven 123*, p. 73.

²⁰³ Lukács, G., *Teoría de la novela: un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Godot, 2010, p. 84.

Lukács, “cualquier intento de épica propiamente utópica ha de fracasar puesto que está destinado, objetiva y subjetivamente, a trascender lo empírico y derramarse sobre lo lírico o lo dramático, y tal coincidencia nunca puede ser fecunda para la épica”²⁰⁴.

Es posible pensar que la interpretación que hace Benjamin del drama barroco alemán y de *Las afinidades electivas* está marcada por esta interpretación de la modernidad. Para él, ambas obras expresan que en el mundo secularizado hay restos del mundo mítico que perviven en el derecho y la legalidad; pero en la que no hay una relación con los dioses y, por lo tanto, no hay una forma que pueda “redimir” a los personajes. Por ello, el autor se distancia de todo intento de santificar la figura de Otilie o de encontrar en su muerte algún tipo de redención. Como se vio anteriormente, Benjamin desplaza el centro de su interpretación hacia la mención, aparentemente aislada, de la estrella de la esperanza y, así, encuentra el motivo redentor de la novela en el reconocimiento de algo que no puede ser alcanzado.

Lo mismo sucede con su interpretación del *Trauerspiel* alemán. Según el autor, el motivo redentor de este tipo de obras puede encontrarse en el recurso a la alegoría y en la renuncia a una escatología o una historia de la salvación cristiana, así como en el marcado interés que hay en estos dramas por la ruina, la muerte, el decaimiento. Como reconocen Menninghaus y Abadi, el momento inexpresivo de estos dramas son los cadáveres, que se convierten en el supremo accesorio emblemático del drama barroco. Cuando los dramas barrocos ponen en evidencia que ni siquiera los príncipes pueden librarse de su condición de criatura, éstos muestran su carácter frágil y voluble, y su incapacidad para gobernar. De esta manera se pone en cuestión su poder dictatorial, que resulta tan arbitrario y ambiguo como la violencia mítica, anteriormente explicada. Así, puede decirse que, para Benjamin, tanto el *Trauerspiel* como *Las afinidades electivas* presentan un potencial mesiánico; pero no lo hacen al prometer la restitución de una totalidad o un contacto con el Absoluto. Por el contrario, este potencial se encuentra en la medida en que muestran el mundo profano desde

²⁰⁴ *Ibid*, p. 39.

el punto de vista de un ideal inalcanzable e inapropiable y, al hacerlo, logran desenmascarar aquellas ideas que se presentan como divinas y totales.

Esta concepción de la redención permite entender la aparente contradicción que aparece en el “Fragmento teológico político”. Como se dijo anteriormente (capítulo 2), la concepción benjaminiana del mesianismo es problemática porque señala una separación entre el ámbito de lo profano y el ámbito de lo divino y, a la vez, afirma que el orden de lo profano puede promover la llegada del reino mesiánico y concebirse como una categoría “de su aproximación silenciosa”²⁰⁵. La primera consideración advierte que no hay una relación de causalidad o continuidad entre las acciones de los hombres y la llegada del reino mesiánico, ya que esta última se concibe como algo que se da de manera independiente de cualquier voluntad. En la segunda consideración, el autor complementa esta tesis con la idea de que hay un “ritmo” que permite vincular el orden de lo divino con el orden de lo profano. Según el autor, esta vinculación se da gracias a la idea de la felicidad, hacia la cual tiene que enderezarse el orden de lo profano. Para él, la felicidad marca el ritmo de la naturaleza mesiánica, cuya característica es la fugacidad, en la cual todo se dirige a su propio ocaso. Así, como señala Esther Cohen, “sólo en su fugacidad el hombre será capaz de redimirse. Sólo en instantes fugaces, breves pero intermitentes, se podrá tener un atisbo de felicidad y justicia”²⁰⁶.

El aspecto redentor que se encuentra en *Las afinidades electivas* de Goethe y en el *Trauespiel* alemán puede entenderse como una manifestación de este ritmo de fugacidad. De hecho, esta concepción de la redención permite entender el motivo de la interrupción del mito, así como el motivo de los “umbrales” entre los ámbitos de lo divino y lo profano, expresado en el concepto de lo inexpresivo y en las distintas dicotomías presentadas en la interpretación de la novela de Goethe. De acuerdo con esta concepción, lo mesiánico no sería un acontecimiento único que sólo se da al final de la historia y con el que se alivian todos los sufrimientos del mundo; por el contrario, es un potencial de felicidad, justicia y verdad que

²⁰⁵ Benjamin, W., “Fragmento teológico político”, p. 207.

²⁰⁶ Cohen, E. “Walter Benjamin: mesianismo y felicidad. Una relectura del “Fragmento teológico político”, *Walter Benjamin: resistencias minúsculas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, p. 194.

se puede actualizar en cada instante, con la destrucción o el ocaso de aquello que se concibe como naturaleza o que se impone de manera ambigua. Esta concepción de la redención le da un papel muy importante a la obra de arte y a la crítica, ya que conciben éstas como los lugares en los que se puede atravesar el umbral de la apariencia y del mito. Tanto el arte como la crítica implican una promesa de redención, en la medida en que a partir de ellos se puede quebrar cierta continuidad o totalidad arbitraria.

CONCLUSIÓN

Este trabajo fue motivado por dos preguntas aparentemente inconexas con respecto a la obra de Benjamin. La primera pregunta, que a lo largo de la investigación tuvo un papel cada vez más marginal fue la posible relación entre la experiencia estética y la experiencia mística. En ese sentido, el trabajo parte cierto interés por teorizar acerca de cierto potencial inefable y mágico que se encuentra en el lenguaje y, especialmente en la literatura. Al comenzar este trabajo partía de la intuición de que en la experiencia de leer literatura o contemplar obras de arte hay algo que evoca o que es afín a la experiencia del contacto con lo divino. Si bien no se puede establecer como una generalidad, puede decirse que la tarea que se ha puesto a sí misma gran parte de la tradición de la poesía moderna tiene que ver con el intento de nombrar una experiencia que está más allá del lenguaje y que podría identificarse con lo sagrado. Los poetas exploran los recursos poéticos para intentar quebrar los límites del lenguaje y alcanzar a algo que está más allá de él y muchas veces descubre lo infructuoso de este intento.

Por otra parte, el trabajo también partía de la intuición de que en la obra de Benjamin como crítico literario hay algo de este reconocimiento. De hecho, con el célebre concepto de “aura”, el filósofo reconoce cierta cercanía entre la contemplación de obras de arte y la de los objetos de culto o la experiencia religiosa. Asimismo, términos como el lenguaje puro o divino, la obra como expresión del *médium* de la reflexión, el reconocimiento de un llamado o exigencia proveniente de la obra, la idea de la obra como una llama viva portadora de un contenido de verdad, el objeto que no puede ser desvelado, entre otros, invitan a pensar que el filósofo y crítico reconoce cierta relación entre el arte y lo sagrado. Finalmente, la idea de una “crítica salvadora”, cuyo objetivo es redimir a su objeto, permite intuir que en el concepto de crítica desarrollado por Benjamin, se busca destacar la relación entre estas experiencias.

Sin embargo, esta pregunta contrasta con la segunda motivación para realizar este trabajo: entender en qué medida los comentarios del filósofo sobre la crítica de arte se pueden aplicar de manera concreta a este ejercicio. Es decir, comprender qué le dice Benjamin a un crítico literario o de arte sobre cómo acercarse a las obras y sobre cuál debería ser la función y la forma de la crítica; qué dice Benjamin sobre cómo escribir una historia del arte o de la literatura o sobre cómo ser un crítico materialista o revolucionario. En este sentido, el objetivo del trabajo consistía en comprender la pertinencia de ciertos términos y conceptos provenientes de un vocabulario teológico y romántico, en medio de un discurso moderno y secularizado, que, además, critica fuertemente la recaída del pensamiento en cualquier construcción mítica. ¿Cómo interpretar estos conceptos en medio de un discurso ilustrado como debe ser la crítica de arte?, ¿es necesario secularizar esta teoría para destacar su importancia como una reflexión estética y como parte de una tradición ilustrada?

Al acercarse detalladamente a los textos y explorar el tratamiento de conceptos que provienen de un pensamiento teológico, se ve que no es posible negar este componente como parte de la filosofía y la teoría de la crítica formulada por Benjamin. A su vez, se ve que no hay una contradicción entre la recurrencia a estos conceptos y el marco ilustrado y crítico en el que se encuentran. Por el contrario, estos conceptos de origen teológico resultan fructíferos a la hora de plantear una teoría de la obra de arte y de repensar cómo debería ser su crítica. Asimismo, la revisión de estos conceptos dentro de las reflexiones profanas en las que se encuentran implica redefinir la idea de la salvación, de tal manera que pueda leerse en el marco de intereses secularizados, tales como la pregunta por el conocimiento, por la naturaleza del lenguaje, de la obra de arte y de la historia.

En el análisis de la teoría del lenguaje planteada por el autor se postula la idea del lenguaje divino. Una característica ineludible de esta teoría es el reconocimiento de que este lenguaje es inalcanzable por definición. Partiendo de esta concepción, se pueden entender estas reflexiones como la búsqueda de una forma de pensamiento que no esté centrado en los límites de la conciencia subjetiva, ya que reconoce un absoluto ante el cual ésta siempre es insuficiente. Así, esta teoría permite postular un concepto de experiencia alternativo al del

modelo kantiano y una forma distinta de entender el trabajo filosófico. En ella, conocer un objeto no significa determinarlo a partir de categorías que están en el sujeto, sino permitir que las cosas se manifiesten en el lenguaje. Es decir, esta teoría da lugar a una forma de conocimiento que atiende más de cerca los fenómenos del mundo y se permite ser interpelado por ellos. Ésta sería la primera característica salvadora de la teoría de la crítica benjaminiana y del pensamiento del autor en general: intenta rescatar la participación del objeto y las exigencias que hace éste al sujeto que lo conoce y, así, lo salva de la subsunción conceptual.

La concepción de la universalidad que se puede ver en la teoría del lenguaje divino resulta muy productiva a la hora de pensar una teoría de la traducción, ya que permite reconocer la particularidad de la lengua del otro. Con la postulación de la idea de un lenguaje puro, totalmente inapropiable, el traductor puede distanciarse de su lengua materna y acoger la lengua del otro para la transformación de la suya. Así, la idea de restitución de este lenguaje adquiere connotaciones claramente políticas, ya que se opone a toda forma de colonialismo y a todo intento de imponer la propia lengua. Además, esta teoría sirve como crítica a una concepción instrumental del lenguaje, que pretende pensarlo como un recipiente vacío que sirve para transmitir un contenido. En contraposición a esta concepción, Benjamin apuesta por el reconocimiento del carácter histórico de las lenguas y de su permanente transformación a lo largo del tiempo. En esta teoría la búsqueda de cada palabra de una lengua en la otra implica también explorar los matices semánticos e históricos que se encuentran en el texto ajeno, así como un esfuerzo de transformación de la lengua propia. Esta característica es muy importante al intentar plantear una relación de diálogo entre las lenguas, ya que se reconoce la traducción como el encuentro entre dos historias.

De esta manera, las reflexiones de Benjamin sobre el lenguaje y la traducción permiten replantear la relación que puede establecer un crítico de arte con obras de arte que vienen de otros contextos históricos o culturales. En la misma medida en que el traductor debe tomar distancia de su propia lengua para acoger la lengua extranjera, el crítico de arte debe tomar distancia de sus expectativas y acercarse a las obras de arte sin pretender apropiárselas y convertirlas en parte de su tradición; por el contrario, debe buscar en el objeto la

potencialidad para transformar permanentemente esta tradición. En este sentido, se puede decir que la teoría benjaminiana de la traducción busca replantear la relación con el pasado; dejar de entenderlo como algo *ya sido*, cerrado y que debemos aceptar. Así, invita a pensar la historia como algo siempre abierto y que trae consigo posibilidades inusitadas de cambio. Abrir el pasado al porvenir es la aspiración mesiánica de esta teoría. Puede decirse que la segunda característica salvadora de esta teoría es que propone la posibilidad de rescatar el pasado y la concepción de la historia como algo siempre abierto y lleno de posibilidades.

Ahora bien, esta forma de comprender el motivo de la redención en el pensamiento de Benjamin implica también distanciarse de otras formas de comprenderlo, en las que se identifica el recurso al pensamiento teológico como el rescate de las religiones y el regreso a ideas premodernas. Por ello, fue necesario mostrar las reservas y críticas de Benjamin con respecto al romanticismo, especialmente, con respecto a la relación que establecían estos autores entre arte y religión. La teoría romántica de la crítica es una influencia fundamental en el desarrollo de este concepto en el pensamiento del filósofo alemán. De hecho, se puede ver una relación de continuidad entre su teoría del lenguaje y la noción de “crítica inmanente” desarrollada por los románticos, ya que en ambas reflexiones se busca valorar la particularidad del objeto y atender a una exigencia que yace en él. En este sentido el carácter redentor del lenguaje, expuesto en el ensayo de juventud de Benjamin, aparece de manera más clara en la exposición de la teoría romántica del conocimiento. Asimismo, los románticos ofrecen a Benjamin los presupuestos teóricos para entender la crítica como despliegue del objeto, y no como juicio de valor sobre la obra de arte.

El distanciamiento del autor con respecto a los románticos remite a la idea de que las obras tienen un contacto con el absoluto y que la potenciación de la obra realizada por la crítica permite establecerlo. Para el filósofo, el riesgo de esta concepción de la obra de arte y de la crítica es que intenta unificar aspiraciones religiosas con aspiraciones estéticas y políticas y, así, adjudica a la obra de arte expectativas que no le corresponden. A partir de estas reflexiones, Benjamin critica toda forma de idealización del arte o el intento de pensarlo como una religión. Esta crítica recoge uno de las conclusiones más importantes del análisis

de las teorías del lenguaje y la traducción, es decir: la idea de que el absoluto (ya se lo nombre como “lenguaje divino” o como “ideal del arte”) es inalcanzable para cualquier conciencia u obra particular. Gracias a este reconocimiento, se entiende la obra de arte como portadora de una exigencia que remite a una totalidad que nunca puede ser alcanzada completamente por ninguna obra. Pero a la vez se advierte que el proyecto de la crítica no es intentar reconstruir o alcanzar tal absoluto, ya que esto implica desvalorizar la particularidad y el carácter histórico de la obra en cuestión.

En esa medida, la concepción de la crítica como mortificación de las obras propuesta por Benjamin es redentora por las mismas razones que lo es su teoría de la traducción. Es decir, es redentora en la medida en que puede reconocer la particularidad y la historicidad de la obra y rescata a la obra de su olvido o de cualquier intento de etiquetarla como parte de algún concepto. De acuerdo con esta concepción, la historia no es el marco desde el cual se lee la obra. Por el contrario, el crítico debe reconocer su objeto como portador de una historia propia, de manera que pueda comprender un momento determinado a partir de ella. Además, la crítica como mortificación de las obras implica detenerse en un momento histórico particular e interpretarlo fuera de sus relaciones temporales y de la narrativa en la que generalmente se le inserta. Así, el conocimiento histórico que se extrae de la obra sirve para plantear ideas de mayor alcance que pueden ser leídas en otra época.

Por otra parte, es importante destacar que la crítica que hace Benjamin a los románticos está relacionada con el motivo que atraviesa toda su obra de la destrucción del mito. Para él, la posición romántica de pensar la obra de arte como una manifestación inmediata del absoluto es mítica porque llega a sus conclusiones por medio de argumentos ambiguos y falta de precisión en los conceptos; lo mismo sucede con el libro de Friedrich Gundolf sobre Goethe y con otras obras criticadas por el autor. Por ello, en su teoría de la crítica expresa la necesidad de marcar las distinciones conceptuales necesarias para dismantelar las construcciones míticas. En su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe se puede ver el esfuerzo del autor por marcar ciertas distinciones conceptuales para enfrentarse a explicaciones míticas. Se puede decir que el eje que articula los distintos tipos de reflexiones

en torno a la novela de Goethe es la intención de establecer un límite entre el ámbito de lo divino y el ámbito de lo profano.

Además, este ensayo brinda una caracterización de la redención en el pensamiento de Benjamin que no es tan evidente en otros textos, a saber: la redención como la interrupción del mito. El ensayo muestra que, para el filósofo, el ejercicio de la libertad, que se manifiesta en la palabra, el carácter y las decisiones, es redentor en la medida en que al interrumpir cierta temporalidad, quiebra aquello se concibe como un destino dado y abre posibilidades nuevas. Comprender la redención como momentos fugaces de interrupción resulta pertinente para pensar esta idea en el contexto de la tarea de la crítica y de nuestras luchas en el mundo profano. Es un llamado a aprovechar las posibilidades que se tienen a cada instante de interrumpir, ya sea mediante la acción revolucionaria o mediante la crítica una cierta continuidad o apariencia dada.

En esta concepción de la salvación, Benjamin le da un papel muy importante a las obras de arte, ya que (a partir del concepto de lo inexpressivo) reconoce en ellas una de las mayores posibilidades de interrupción. Por ello también, se deben destacar los avances del autor en cuanto a la teoría de la obra de arte postulados en el ensayo sobre *Las afinidades electivas*. Es importante el reconocimiento de que en la obra hay un contenido trascendental, o un “contenido de verdad”, que se distingue de la mera apariencia fenoménica de la obra. Gracias a él, se pueden reconocer las obras de arte como espacios de tensiones irresueltas y como un lugar de fractura que, al prometer un imposible acceso al absoluto y a la verdad, da las herramientas para denunciar la falsedad de construcciones que caen en el mito.

Este modelo de crítica de arte le sirve al autor para encontrar un potencial redentor, o una promesa de salvación, en obras de arte moderno en las que éste no se muestra de manera evidente. De hecho, probablemente el filósofo no consideraría obras que pretendieran afirmar de manera positiva la esperanza, la justicia o la felicidad. Paradójicamente, la salvación en obras como *Las afinidades electivas* y el *Trauerspiel* alemán (y posteriormente en obras como las de Franz Kafka y Charles Baudelaire) se reconoce en la imposibilidad de afirmar inmediatamente estas ideas.

Así, a pesar de que Benjamin se distancia de las ideas románticas en las cuales la obra de arte se mezcla con el absoluto y con lo divino, su teoría no desmiente la hipótesis de que en la experiencia estética hay una promesa de acceso a la verdad y que, por ello, guarda cierta relación con la experiencia religiosa. A pesar de que el autor se distancia del mesianismo romántico, su teoría conserva un cierto mesianismo. Éste podría llamarse un Mesianismo sin Mesías, aunque mesianismo al fin y al cabo²⁰⁷, en el cual no se trata de esperar una solución divina a los problemas del mundo profano; pero sí de creer en las posibilidades de fractura o de cambios inesperados que puede haber en este mundo. Esta concepción de lo mesiánico alienta a seguir traduciendo, haciendo crítica literaria, crítica de arte, historia y filosofía. Ninguna de estas labores contribuye precisamente a la llegada del Reino de Dios; pero con ellas es posible reconstruir nuestra forma de pensar y asumir la historia (y la tradición literaria o artística) y, así, encontrar posibilidades para criticar y cambiar el presente.

²⁰⁷ Cohen, E. Op. cit. p. 200.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADI, Florencia, *Conocimiento y redención en la obra de Walter Benjamin*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2014.
- _____ y Luciana Espinosa, “La noción de muerte en la estética temprana de Walter Benjamin”, *Ágora: papeles de filosofía* 33,2, pp.167.183.
- ABRAMS, M.H. *El espejo y la lámpara*, Barral, Barcelona, 1975.
- _____, *El romanticismo: tradición y revolución*. Visor, Madrid, 1992.
- ADORNO, Theodor, *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio, “Lengua e historia: categorías lingüísticas y categorías históricas en el pensamiento de W. Benjamin”, *La potencia del pensamiento*, ed. Fabián Lebenglik, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. Juan David García Bacca, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Ciudad de México, 2016.
- BENJAMIN, Andrew, “Walter Benjamin’s modernity”, *Walter Benjamin Cambridge Companion*, Cambridge University Press, Nueva York, 2004. pp. 97-114.
- _____, “The Absolute as translatability: working through Walter Benjamin on language”, *Walter Benjamin and Romanticism*, ed. Andrew Benjamin, Continuum, New York, 2012, pp. 109-122.
- BENJAMIN, Walter, *The Correspondence of Walter Benjamin 1910- 1940*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

- _____, *Walter Benjamin Selected Writings*, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, Harvard University Press, London, 2005.
- _____, *Obras*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäusser, Abada, Madrid: 2006 - 2007.
- BRÖCKER, Michael, “Lenguaje”, *Conceptos de Walter Benjamin*, ed. Michael Opitz y Erdmut Wizisla, Las cuarenta, Buenos Aires, 2014.
- BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Visor, Madrid, 1995.
- CLARO, Andrés, *Las vasijas quebradas: cuatro variaciones sobre la tarea del traductor*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2012. (eBook)
- _____, “Las vasijas quebradas (límites, hospitalidad, sobre vida y contagio de lo extranjero)”, *Escrituras americanas*, 2013, pp. 47-75.
- COHEN, Esther (Ed.), *Glosario de Walter Benjamin: conceptos y figuras*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2016.
- _____, (Ed.) *Walter Benjamin: resistencias minúsculas*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2016.
- CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*, Cátedra, Madrid, 1984.
- DERRIDA, Jaques, *Mal de archivo: una interpretación freudiana*, Trotta, Madrid, 1997.
- _____, “Desvíos de Babel”, trad. Jorge Panessi. [Traducido de Graham, J.F. (ed.) *Difference in translation*, Cornell University Press, 1985] Disponible en línea en: <https://es.scribd.com/document/102170847/Derrida-Jacques-Desvios-de-Babel>.
- DE MAN, Paul, ““La tarea del traductor” de Walter Benjamin”, *Cábala y deconstrucción*, ed. Esther Cohen, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F, 2009, pp. 257-294.
- DIDI-HUBERMANN, Georges, *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.

- FENVES, Peter, *Arresting language: from Leibniz to Benjamin*, Stanford University Press, Stanford, 2001.
- FERRARIS, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, Siglo XXI, México, 2002.
- FERRIS, David, "Truth is the death of intention: Benjamin's esoteric history of Romanticism" *Studies in Romanticism* Vol. 31, No. 4, 1992.
- GASCHÉ, Rodolphe, "Saturnine Vision and the Question of Difference: Reflections on Walter Benjamin's Theory of Language", *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 11, 1, 1986, pp. 69-90.
- _____, "The sober absolute", *Walter Benjamin and Romanticism*, ed. Andrew Benjamin and Beatrice Hanssen, Continuum, New York. 2012.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Las afinidades electivas*; ed. y trad. Helena Cortés Gabaudán. Oficina de artes y ediciones, Madrid, 2010.
- HABERMAS, Jürgen, "Walter Benjamin", *Perfiles filosóficos políticos*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 2000.
- HANSEN, Beatrice, "Philosophy at its origin; Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels", *MLN*, Vol. 110, No. 4, Comparative Literature Issue, 1995, p. 813.
- JARQUE, Vicente, *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*, Cuenta, Universidad de la Castilla- La Mancha, 1992.
- KUIKEN, Kirk, "On the delineation on choice and decision in Benjamin's "Goethe's *Elective Affinities*", *Canadian review of comparative literature* 3, pp. 286-307.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean Luc, *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.
- LAENEN, J.H., *La mística judía: una introducción*, Trotta, Madrid, 2006.
- LEACOCK, N.K., "Character, silence and the novel: Walter Benjamin on Goethe's *Elective Affinities*", *Narrative* 10, 3, 2002, pp. 277-306.

- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin, aviso de incendio: una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, trad. Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2012.
- _____, *Judíos heterodoxos: romanticismo, mesianismo, utopía*, UAM, Unidad Iztapalapa: Anthropos Editorial, México, 2015.
- LUKÁCS, György, *Teoría de la novela: un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Godot, Buenos Aires, 2010.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María, "Crítica", *Glosario de Walter Benjamin: conceptos y figuras*, ed. Esther Cohen, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- MAURA, Eduardo. "Crítica inmanente, alegoría y mito. La teoría crítica de Walter Benjamin", Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- _____, *Las teorías críticas de Walter Benjamin*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2013.
- MENNINGHAUS, Winfried, "Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection", *Walter Benjamin and Romanticism*, ed. Andrew Benjamin and Beatrice Hanssen, Continuum, New York, 2012.
- _____, *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, trad. Mariela Vargas y Martín Simesen de Bielke, Biblos, Buenos Aires, 2013.
- _____, "Variations on the imagelessness", *Critical horizons* 14, 3, 2013, pp. 407-428.
- MOSÈS, Stéphane, *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Cátedra, Madrid, 1997.
- OESTERKAMP, Ernst, "The poet as cultural savior: Friedrich Gundolf's *Goethe*", *Telos* 176, 2016, pp. 11-31.
- PANGRITZ, Andreas, "Teología", *Conceptos de Walter Benjamin*, ed. Michael Opitz y Erdmut Wizisla (editores) Las cuarenta, Buenos Aires, 2014.

- ROSENZWEIG, Franz, “Iehuda Halevi: Noventa y cinco himnos y poemas”, *Lo humano, lo divino y lo mundano: escritos*, Ediciones Lillmod: Libros de Araucaria, Buenos Aires, 2007.
- SANTANGELO, Eugenio, “Traducción”, *Glosario de Walter Benjamin: conceptos y figuras*, Ed. Esther Cohen, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- SCHOLEM, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid, 1996.
- SÉLIGMANN-SILVA, Marcio, *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, romantismo e crítica poética*, Iluminuras, São Paulo, 1999.
- STEINER, Uwe, “Walter Benjamin: arte, religión y política en el abordaje crítico del romanticismo”, *Topografías de la modernidad: el pensamiento de Walter Benjamin*, ed. Dominik Finkelde, UNAM, Universidad Iberoamericana, Goethe-Institut Mexiko, México, 2007.
- SZONDI, Péter, *Introducción a la hermenéutica literaria*, ed. Jean Bollack y Helen Stierlin, Abada, Madrid, 2006.
- VANDERVOORT, Robin, “Unspeakable resistance: Walter Benjamin on Attic tragedy”, *Thesis eleven 123*, 2014, pp. 62-79.
- WEBER, Samuel, *Walter Benjamin's abilities*, Harvard University Press, London, 2008.
- WEIGEL, Sigrid, “La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden humano y divino en “*Las afinidades electivas*” de Goethe”, *Acta poética 28*, 2007, pp. 176.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin. Una biografía*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- WOHLFARTH, Irwing, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”. *Cábala y deconstrucción*, ed. Esther Cohen, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2009, pp. 63-77.
- WOLIN, Richard, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, Berkeley, 1994.